

Marina dos Reis

Edipo
vacado, duma
é farinha
que já não está
lado, dorme
por e depois,
Espiração, en
proprietar

com po ive rso

sonhografia
infamiliar

Marina dos Reis

**cor
por
ive
rso**

**sonhografia
infamiliar**

| São Paulo | 2024 |



DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

R375c

Reis, Marina dos -
Corpoliversono: sonhografia infamiliar / Marina dos Reis. -
São Paulo: Pimenta Cultural, 2024.

Livro em PDF

ISBN 978-65-5939-857-7

DOI 10.31560/pimentacultural/2024.98577

1. Educação. 2. Aula. 3. Sonho. 4. Corpo. 5. Poesia.
6. Tradução. I. Reis, Marina dos. II. Título.

CDD: 371.1353

Índice para catálogo sistemático:

I. Educação - Sonhos

Simone Sales - Bibliotecária - CRB: ES-000814/0

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2024 a autora.

Copyright da edição © 2024 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons:

Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - (CC BY-NC-ND 4.0).

Os termos desta licença estão disponíveis em:

[<https://creativecommons.org/licenses/>](https://creativecommons.org/licenses/).

Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural.

O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Pimenta Cultural.

Direção editorial	Patricia Biegging Raul Inácio Busarello
Editora executiva	Patricia Biegging
Coordenadora editorial	Landressa Rita Schiefelbein
Assistente editorial	Bianca Biegging
Estagiária	Júlia Marra Torres
Diretor de criação	Raul Inácio Busarello
Assistente de arte	Naiara Von Groll
Edição eletrônica	Andressa Karina Voltolini
Imagens da capa	Marina dos Reis, claudiodiv - Freepik.com
Tipografias	Acumin, Chapman, Hustle Bright, Sofia Pro
Revisão	Marina dos Reis
Autora	Marina dos Reis

PIMENTA CULTURAL

São Paulo - SP

+55 (11) 96766 2200

livro@pimentacultural.com

www.pimentacultural.com



2 0 2 4

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoradas

Adilson Cristiano Habowski

Universidade La Salle, Brasil

Adriana Flávia Neu

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Adriana Regina Vettorazzi Schmitt

Instituto Federal de Santa Catarina, Brasil

Aguimario Pimentel Silva

Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Alaim Passos Bispo

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Alaim Souza Neto

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Knoll

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Regina Müller Germani

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Aline Corso

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Wendpap Nunes de Siqueira

Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Ana Rosângela Colares Lavand

Universidade Federal do Pará, Brasil

André Gobbo

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Andressa Wiebusch

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Andreza Regina Lopes da Silva

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Angela Maria Farah

Universidade de São Paulo, Brasil

Anísio Batista Pereira

Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Antonio Edson Alves da Silva

Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Antonio Henrique Coutelo de Moraes

Universidade Federal de Rondonópolis, Brasil

Arthur Vianna Ferreira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Ary Albuquerque Cavalcanti Junior

Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Asterlindo Bandeira de Oliveira Júnior

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Bárbara Amaral da Silva

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Bernadette Beber

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos

Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Caio Cesar Portella Santos

Instituto Municipal de Ensino Superior de São Manuel, Brasil

Carla Wanessa de Amaral Caffagni

Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Adriano Martins

Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Carlos Jordan Lapa Alves

Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Caroline Chioquetta Lorenset

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Cássio Michel dos Santos Camargo

Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Faced, Brasil

Christiano Martino Otero Avila

Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Cláudia Samuel Kessler

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Cristiana Barcelos da Silva.

Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil

Cristiane Silva Fontes

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Daniela Susana Segre Guertzenstein

Universidade de São Paulo, Brasil

Daniele Cristine Rodrigues

Universidade de São Paulo, Brasil

Dayse Centurion da Silva

Universidade Anhanguera, Brasil

Dayse Sampaio Lopes Borges
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Diego Pizarro
Instituto Federal de Brasília, Brasil

Dorama de Miranda Carvalho
Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Edson da Silva
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil

Elena Maria Mallmann
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Eleonora das Neves Simões
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Eliane Silva Souza
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Elvira Rodrigues de Santana
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Éverly Pegoraro
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Fábio Santos de Andrade
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Fabrcia Lopes Pinheiro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Felipe Henrique Monteiro Oliveira
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fernando Vieira da Cruz
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Gabriella Eldereti Machado
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Germano Ehlert Pollnow
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Geymeesson Brito da Silva
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Giovanna Ofretorio de Oliveira Martin Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Handerson Leylton Costa Damasceno
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Hebert Elias Lobo Sosa
Universidad de Los Andes, Venezuela

Helciclever Barros da Silva Sales
*Instituto Nacional de Estudos
e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, Brasil*

Helena Azevedo Paulo de Almeida
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Hendy Barbosa Santos
Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Humberto Costa
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges
Universidade de Brasília, Brasil

Inara Antunes Vieira Willering
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Ivan Farias Barreto
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Jaziel Vasconcelos Dorneles
Universidade de Coimbra, Portugal

Jean Carlos Gonçalves
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Jocimara Rodrigues de Sousa
Universidade de São Paulo, Brasil

Joelson Alves Onofre
Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

Jónata Ferreira de Moura
Universidade São Francisco, Brasil

Jorge Eschriqui Vieira Pinto
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Juliana de Oliveira Vicentini
Universidade de São Paulo, Brasil

Julierme Sebastião Morais Souza
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Junior César Ferreira de Castro
Universidade de Brasília, Brasil

Katia Bruginiski Mulik
Universidade de São Paulo, Brasil

Laionel Vieira da Silva
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Leonardo Pinheiro Mozdzenski
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Lucila Romano Tragtenberg
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Lucimara Rett
Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Manoel Augusto Polastreli Barbosa
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Marcelo Nicomedes dos Reis Silva Filho
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Marcio Bernardino Sirino
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Marcos Pereira dos Santos
Universidade Internacional Iberoamericana del Mexico, México

Marcos Uzel Pereira da Silva
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Maria Aparecida da Silva Santandel
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Maria Cristina Giorgi
*Centro Federal de Educação Tecnológica
Celso Suckow da Fonseca, Brasil*

Maria Edith Maroca de Avelar
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Marina Bezerra da Silva
Instituto Federal do Piauí, Brasil

Michele Marcelo Silva Bortolai
Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Tavares Orsini
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Nara Oliveira Salles
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Neli Maria Mengalli
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Patrícia Biegging
Universidade de São Paulo, Brasil

Patricia Flavia Mota
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Raul Inácio Busarello
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Raymundo Carlos Machado Ferreira Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Roberta Rodrigues Ponciano
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Robson Teles Gomes
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Rodiney Marcelo Braga dos Santos
Universidade Federal de Roraima, Brasil

Rodrigo Amancio de Assis
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Rodrigo Sarruge Molina
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Rogério Rauber
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Rosane de Fatima Antunes Obregon
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Samuel André Pompeo
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Sebastião Silva Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Silmar José Spinardi Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Simone Alves de Carvalho
Universidade de São Paulo, Brasil

Simoni Urnau Bonfiglio
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Stela Maris Vaucher Farias
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Tadeu João Ribeiro Baptista
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Taíza da Silva Gama
Universidade de São Paulo, Brasil

Tania Micheline Miorando
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tarcísio Vanzin
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Tascieli Feltrin
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tayson Ribeiro Teles
Universidade Federal do Acre, Brasil

Thiago Barbosa Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Thiago Camargo Iwamoto
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

Thiago Medeiros Barros
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Tiago Mendes de Oliveira
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Brasil

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Vania Ribas Ulbricht
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Wellington Furtado Ramos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Wellton da Silva de Fatima
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Yan Masetto Nicolai
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Alessandra Figueiró Thornton

Universidade Luterana do Brasil, Brasil

Alexandre João Appio

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Bianka de Abreu Severo

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Carlos Eduardo Damian Leite

Universidade de São Paulo, Brasil

Catarina Prestes de Carvalho

Instituto Federal Sul-Rio-Grandense, Brasil

Elisiene Borges Leal

Universidade Federal do Piauí, Brasil

Elizabeth de Paula Pacheco

Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Elton Simomukay

Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Francisco Geová Goveia Silva Júnior

Universidade Potiguar, Brasil

Indiamaris Pereira

Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Jacqueline de Castro Rimá

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Lucimar Romeu Fernandes

Instituto Politécnico de Bragança, Brasil

Marcos de Souza Machado

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele de Oliveira Sampaio

Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Pedro Augusto Paula do Carmo

Universidade Paulista, Brasil

Samara Castro da Silva

Universidade de Caxias do Sul, Brasil

Thais Karina Souza do Nascimento

Instituto de Ciências das Artes, Brasil

Viviane Gil da Silva Oliveira

Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Weyber Rodrigues de Souza

Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

William Roslindo Paranhos

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Parecer e revisão por pares

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.



Dedicada a todas e todos que erram ao meu lado nessa composição e
também à

Professora Sandra Mara Corazza

(in memoriam)

filósofa de nossas cabeças,
para arrancá-las do lugar-comum e fazer com que
nossos corpos errem *uma* Filosofia,
pura imanência

SUMÁRIO

Ecler à guisa de introdução.....	25
1. GÁRGULA INSONE, ou porque <i>aullamos</i>	39
Asforema 1.....	45
"∇o implica-se com	45
"∇o nu.....	45
"∇o grita	46
"∇o aceita.....	46
"∇o voz latente	46
Aullar 1.....	46
Das Unheimliche 1	47
Asforema 2.....	47
Matérias e arquivos 1.....	47
Das Unheimliche 2	48
"∇o experiência-vida-imanência.....	48
"∇o constela-se	48
Matérias e arquivos 2.....	48
"∇o – Sonhografias.....	50
Aullar 2.....	50
"∇o signo de sonho	50
"∇o pisa	50



Butô 1.....	51
Asforema 3.....	51
Asforema 4.....	51
Signos infamiliars 1.....	51
Signos infamiliars 2.....	52
Aullar 3.....	52
Das Unheimliche 3.....	53
"∇o signo da catástrofe.....	53
"∇o signo da catástrofe.....	54
Butô 2.....	55
Matérias e arquivos 3.....	55
Asforema 3.....	55
Matérias e arquivos 4.....	55
"∇o onírico.....	56
Matérias e arquivos 5.....	57
Matérias e arquivos 6.....	58
"∇o onírico,.....	58
Aullar 4.....	59
"∇o dobra de passagem.....	59
"∇o signo da superação.....	59
"∇o adormece.....	60
Matérias e arquivos 7.....	60
"∇o signo [im]plicado.....	61
Aullar 5.....	61
"∇o erra,.....	61



"∀o olha-nos.....	61
Aullar 6.....	63
Aullar 7.....	63
"∀o signo da superação.....	63
Matérias e arquivos 8.....	64
Asforema 4.....	64
Matérias e arquivos 9.....	64
Asforema 5.....	65
"∀o signo [im]plicado.....	65
"∀o signo de passagem.....	66
"∀o signo catástrofe-superção.....	66
Matérias e arquivos 10.....	66
Aullar 8.....	67
Aullar 9.....	68
"∀o evento suplementar.....	68
Matérias e arquivos 11.....	68
Asforema 6.....	68
Asforema 7.....	68
Das Unheimliche 4.....	68
Matérias e arquivos 12.....	68
Matérias e arquivos 13.....	70
Fazer-se "∀o.....	70
"∀o onírico.....	70
Aullar 10.....	72
Matérias e Arquivos 14.....	72



Asforema 8.....	72
Das Unheimliche 5	72
Asforema 9.....	73
Matérias e Arquivos 15	73
Asforema 9.....	76
Butô 3.....	76
Asforema 10.....	77
Asforema 11.....	77
"∇o diurno.....	77
Matérias e Arquivos 16.....	77
Asforema 12.....	78
"∇o signo da catástrofe.....	78
Butô 4.....	79
"∇o onírico.....	79
Matérias e Arquivos 17	79
"∇o signo da catástrofe.....	79
"∇o signo da superação.....	80
Matérias e Arquivos 18.....	80
"∇o noturnal.....	81
Matérias e Arquivos 19	81
Aullar 11.....	82
Butô 5.....	82
Asforema 13.....	82
Butô 6.....	82
Signos infamiliares 3.....	83



Signos infamiliars 4	83
Matérias e Arquivos 20	84
Signos infamiliars 5	84
Das Unheimliche 6	85
"∇o noturnal.....	86
Asforema 14.....	87
Asforema 15.....	87
"∇o signo da catástrofe.....	88
"∇o signo da superação.....	88
Asforema 15.....	88
"∇o signo da catástrofe.....	89
Signos infamiliars 6	89
"∇o fareja a cor impensada	89
Das Unheimliche 7.....	89
Matérias e Arquivos 21.....	90
Asforema 16.....	90
"∇o signo da catástrofe.....	91
Asforema 17	91
"∇o signo da catástrofe.....	91
Asforema 18.....	94
"∇o signo da catástrofe	94
Matérias e Arquivos 22	95
"∇o noturnal.....	95
"∇o noturnal.....	96
Aullar 12.....	96



"∇o signo da catástrofe-superação.....	96
Matérias e Arquivos 23	97
"∇o signo da superação.....	98
"∇o signo da superação.....	98
Butô 7	98
Matérias e Arquivos 24	99
Das Unheimliche 8	100
Signos infamiliars 7	101
"∇o non-sense.....	101
Aullar 13.....	101
Aullar 14.....	101
"∇o Entrevê	102
Matérias e Arquivos 25	102
Aullar 14.....	103
Das Unheimliche 9	103
"∇o signo da superação.....	103
"∇o singularidades	103
Das Unheimliche 10	104
Das Unheimliche 11	104
Matérias e arquivos 26	106
Signos infamiliars 8	106
"∇o signo da superação.....	106
"∇o despedaçado.....	107
Das Unheimliche 12.....	107
"∇o signo da catástrofe.....	108



Aullar 15.....	108
"∇o erra.....	108
Butô 8.....	109
Aullar 16.....	109
Das Unheimliche 13.....	109
Matérias e arquivos 26.....	110

2. DELÍRIOS UMBILICAIS.....111

Das Unheimliche 14.....	111
Matérias e arquivos 27.....	112
Signos infamiliars 8.....	113
Asforema 19.....	113
Matérias e arquivos 28.....	113
Signos infamiliars 9.....	114
"∇o alucina.....	114
"∇o signo da superação.....	115
Matérias e arquivos 29.....	115
Aullar 17.....	116
Asforema 20.....	117
"∇o signo da superação.....	117
Aullar 18.....	117
Matérias e arquivos 30.....	118
Signos infamiliars 10.....	118
"∇o signo da catástrofe.....	119
Signos infamiliars 11.....	119

"∇o signo da superação.....	120
Signos infamiliars 12	120
Asforema 21.....	121
Matérias e arquivos 31.....	121
Asforema 22.....	121
"∇o signo da catástrofe.....	121
Matérias e arquivos 33.....	122
"∇o signo da superação.....	122
"∇o jogador dionisíaco,	122
Das Unheimliche 15	123
Signos infamiliars 14	123
Asforema 22.....	123
Das Unheimliche 16	124
Matérias e arquivos 34.....	124
Signos infamiliars 15	124
Matérias e arquivos 35.....	125
"∇o onírico	126
Signos infamiliars 16	126
Signos infamiliars 17.....	127
Signos infamiliars 18	128
Das Unheimliche 17.....	128
Matérias e arquivos 36.....	128
Aullar 19.....	129
Matérias e arquivos 37	129
Das Unheimliche 18	130



"∇o signo da superação.....	130
"∇o pele que arrepia o corpo	130
"∇o luz e confusão.....	131
Signos infamiliars 19	131
"∇o zona de indeterminação, mostra e fere.....	132
Butô 9	132
"∇o borra.....	133
Matérias e arquivos 38.....	133
"∇o, em sua tarefa tradutória de multiplicidade.....	134
Aullar 20.....	134
Asforema 22.....	134
"∇o onírico	134
Matérias e arquivos 39	135
Aullar 21.....	135
"∇o signo da catástrofe-superación.....	136
"∇o signo da catástrofe	136
"∇o signo da superación.....	137
Asforema 23	137
"∇o diurno	137
Butô 11	140
Signos infamiliars 20	140
Matérias e arquivos 40.....	140
Signos infamiliars 21	141
Asforema 24	141
Matérias e arquivos 41.....	141



Asforema 30.....	145
Asforema 31.....	145
"∇o de passagem Sintoma ou sincronicidade?	145
Das Unheimliche 18	146
Matérias e arquivos 42.....	146
Signos familiares 22.....	149
Matérias e arquivos 43.....	149
Das Unheimliche 19	150
Asforema 31.....	150
"∇o signo da catástrofe	150
Matérias e arquivos 44.....	151
Butô 12	151
Aullar 22.....	152
Asforema 32.....	152
"∇o onírico	152
Matérias e arquivos 45.....	154
"∇o variação paisagística.....	154
Aullar 23.....	154
Butô 13	155
Aullar 24.....	155
"∇o de inversão	155
"∇o magisterial.....	155
"∇o signo da catástrofe	156
"∇o signo da repetição	156
Matérias e arquivos 46.....	156



"∇o signo da catástrofe.....	157
Butô 14.....	157
Matérias e arquivos 47.....	157
Butô 15.....	158
Das Unheimliche 20.....	158
Matérias e arquivos 48.....	158
"∇o, mão que sonhografa.....	159
Matérias e arquivos 49.....	159
Butô 16.....	160
Das Unheimliche 21.....	160
Signos infamiliars 23.....	161
Matérias e arquivos 50.....	162
Signos infamiliars 24.....	163
Butô 17.....	163
"∇o signo da superação.....	163
"∇o diurno.....	164
Aullar 25.....	164
"∇o rói no escuro.....	165
Matérias e arquivos 51.....	165
Signos infamiliars 25.....	166
Matérias e arquivos 52.....	167
"∇o respira.....	167
"∇o magisterial.....	168
"∇o intraduzível.....	168
Matérias e arquivos 53.....	168



"∇o signo da superaçaõ.....	169
"∇o cúmplice infamiliar	169
Matérias e arquivos 54.....	170
"∇o na vida-imanência	170
Asforema 33.....	170
Matérias e arquivos 55.....	170
Signos infamiliares 26.....	171
"∇o de passagem.....	171
Butô 18	172
Matérias e arquivos 56.....	173
Asforema 34.....	174
"∇o signo da catástrofe.....	174
Butô 19	174
"∇o signo da catástrofe.....	175
Asforema 35.....	175
Matérias e arquivos 57	175
"∇o signo da superaçaõ.....	176
Aullar 26.....	177
"∇o-signos coagulados,.....	177

3. PROMETEU TRANSCRIADO: sonhografia infamiliar.....178

Parte I.....	185
L´stima.....	185
Dí´bolos	185
Canç~o.....	186

'ltimas n'vens	187
C^ntico.....	188
Corpoliverso.....	188
PromesSa.....	189
Estaç~es.....	190
Sol	191
Canç~o.....	192
Filha das Horas	193
Sonatina	195
Primeiro movimento	195
Segundo movimento.....	196
Terceiro movimento e Coda.....	197
Espera	199
Canç~o.....	200
Reconciliaç~o.....	200
Virtude e Restauraç~o	202
Parte II	203
Trevas	203
Canção	205
A Outra Filha.....	206
Libaç~o.....	207
Fundo falso	208
Caderno Segundo: uma outra morte	213



4. Bricolalia intervalar	237
5. AS TRÊS VIRTUDES DE CORPOLIVERSO	245
5.1 Primeira Virtude. Imperceptível. Multiplicidade.....	247
5.2 Segunda virtude. Indiscernível. Poesia	275
5.3 Terceira virtude. Impessoal. Inconsciente em fuga	286
"∇o , Coda de Repetição	308
"∇o, Coda de Repetição.....	311
"∇o, Coda de Repetição.....	312
REFERÊNCIAS.....	316
ÍNDICE REMISSIVO	329



ECLER À GUISA DE INTRODUÇÃO

O mar nada ensina
soergue suas ondas — diferença legível —
nas perspectivas desmedidas

O rosto de quem sonha é um evento raro, talqualmente o pensar.

Passemos a declinar a um estado crepuscular, no qual língua e desejo estão entrelaçados. Há variações de estados que um corpo pode superar: o estado de vigília, o estado de sonho, o estado de sono sem sonhos. Já a realidade é ela um tipo de ficção, é uma convenção que insiste em estagnar valores que apequenam a vida. O plano onírico Corpoliverso provoca a palavra realidade: possui ela mesma um significado? Corpoliverso deseja redescobrir a figura do mundo na dispersão dos próprios fragmentos. Participar da linguagem dos sonhos como alargamento da Educação é pisar o terreno alagadiço de a-traduzir e do intraduzível, é embarcar nas qualidades de nosso sentir na dimensão onírica, e esse é o nosso convite.

Cada leitor é um transcriador e criador de procedimentos para adentrar e extrapolar os fragmentos desta Tese. Dar-se o tempo de sua solidão e de seu silêncio, dar-se tempo para que se possa sonhar nos pedaços de corpo, criar um gesto de lentidão que erre até o caos das palavras que não geram imagens familiares, pois “Não há totalidade no corpo, mas zonas, peças, fragmentos” (NANCY, 2012, p. 42, tradução nossa). O corpo, conhecemo-lo suficientemente para nos entender como fluxo desejante?

Ao modo artistador (CORAZZA, 2006), o leitor desta Tese vai encarar certa angústia de a-tradução. As potências que acionam

SUMÁRIO

o pensar o pensamento são signos (amorosos, a-traduzir) que nos demovem a sentir no corpo aquilo que uma imagem ainda não traduzida produz, fora da gramática. Essas poéticas fragmentárias são um lance de signos à criação de inquietude sobre o familiar em Educação. Não daremos um sentido ou conceito às imagens que o leitor criar, pois a imagem dá corpo, e um conceito o retiraria. Ser dançados pelas didáticas porvir: reconectamos o corpo em sua potência de afetar e de ser afetado. A palavra poética enforma o susto diante daquilo que é infamiliar e inquietante, diante do nada, diante da escuridão na qual estamos desacostumados. Para tatearmos e ouvirmos o canto da alteridade, uma palavra poética é um esforço sobre a definição da linguagem, dando-lhe um litoral, temporário, espaço onde nossos lábios podem ou se afogar ou devir paisagem ou balbuciar um sonho, ou uivar um pesadelo, ou silenciar.

Afirmamos corazzinamente¹ (2019a) que cada docente é *Dichter*, palavra alemã empregada por Freud quando escreveu seus ensaios sobre os escritores criativos (1907). *Dichter* é criador literário, escritor imaginativo, escreitor denso, autor de didáticas irrepetíveis. Abre a boca e cria suas didáticas com dança, palavras, por isso pensamos a poesia e os sonhos nessa composição. Criamos didáticas ao criarmos nossas formas verbais, traduzidas pela língua docente, incompleta, inventada e contada. Temos as matérias e arquivo como material, aplicamos as forças de criação sonhográficas e, bem, não poderemos discriminar exaustivamente como isso vai operar e nem aplicarmos uma fórmula que condensaria todos os procedimentos. Tese em fragmentos, temos as antecipações daquilo que pode ser expandido por cada ser-sensação, cada leitor desdobra-se nesse processo deveniente de ficção, sonho e criação pelo estranhamento. A palavra criada Asforema(s) é do tipo valise, composta da operação

1 Salamandra de n-1 vidas (Sandra Mara Corazza), que jogou sobre minha frente, desde 2015, pilhas de livros, pilhas de post-it, pilhas de dores afirmativas e pilhas de forças transformadoras. Orientadora no mestrado e parte deste doutorado. Sua produção está em boa parte disponível na Rede Escreituras: <https://www.ufrgs.br/escreiturasrede/sandra-mara-corazza/>. Acesso em 7 out. 2022.

de condensação poética sobre as palavras astroblema (ZORDAN, 2021): astro, corpo espacial, queda, corte, aquilo que não se deixa de produzir signos; e aforismos, fragmentos de pensamentos, geralmente emergentes do corpo em movimento, errático e sem uma conexão lógica ou gramatical entre si. Os asforemas e demais pedaços atuam nos intervalos. Fragmentos, estabelecem silêncios e ressonâncias no entre, corte da fala, corte da imagem. Peças desprendidas do intelecto. O intelecto busca um sentido a ser conjugado com outro em uma conjunção. Os fragmentos geram modulações nas relações entre um ponto e outro. Essa composição despedaçada não se propõe a totalizar nada, mas a extrair variações tanto dos contrapontos quanto das interrelações que se efetuam e contraefetuam a cada vez que são percorridas.

Esta Tese é um traço escrito de efeitos do Acontecimento *Aullar*. O sonho-educação transcria suas didáticas em potencial por perspectivas de um preparo corporal ao que nos amedronta — preparar-se é educar o corpo para o combate da mescla de saberes que venham a articular os seus fragmentos em ações cujos efeitos assumem-se Acontecimento. Devires não são diagnosticáveis e, portanto, não se trata de determinar uma perspectiva única. Os sonhos, dos quais muitos de nós fomos afastados, são um acesso a essa dimensão do pensamento que multiplica suas perspectivas de realidade, transformando-a.

Os saberes do sonho-educação infamiliarizam currículos. Como maneiras de artistagens, sonhos e pesadelos, poesia e dança não são nenhum luxo ou verdade a ser seguida, mas signos que violentam as didáticas de aula para fissurar o tempo e dar à ação ativa corpos que pensam por estranharem-se. Escapar à gramática perversa que impede o que os corpos de uma aula podem, já que o combate “Filosofia *versus* poesia não constitui uma oposição. Cada uma faz a dificuldade da outra. Juntas, elas são a própria dificuldade: de fazer sentido” (NANCY, 2013, p. 415).

SUMÁRIO

A Tese deseja Educação não significada à docilização dos corpos. Somos dimensionados a *errar* por questionar tudo o que nos pareça por demais familiar. Traz o pensar fragmentário como condição de existência distópica de Corpoliverso, em seus limites do e no mundo, "corpo, fantasma que não aparece senão na miragem de um espelho e, mesmo assim, de maneira fragmentada" (FOUCAULT, 1966, n.p.).

A Tese funciona como fragmento de imagem-sonho, isto é, se há finalidade, esta é o seu próprio devir. Livres os leitores e leitoras para rechaçá-la, retirar pedaços de pedaços, transcriá-la. Livres para produzir suas subjetividades sonhográficas a partir dessas multiplicidades. O devir tem ares de metamorfose, mas não se trata de imitar ou de se tornar um cão, uma folha, um labirinto, um marmelo. Temos, geneticamente, toda essa heterogênese em nossa expressão viva. A literatura e a narrativa mítica lançam mão da metáfora metamórfica para criar imagens que nos golpeiam a entender uma forma, como os superpoderes de se transformar em animal, em pedra, em parafuso. Entrar em devir para uma fabulação sonhadora é um esforço entre corpos. Esforço que acontece na relação dessa ação que o desejo criou e o que o encontro produz. Tais relações não-humanas possibilitam criar novos valores.

A fabulação da potência desviante do sonho acontece porque entrevê pelo corpo. Não é o sonho do juízo, que se projeta sobre o "Eu", que se repete e impede o corpo de sua insônia imaginária. Fabula-se uma literatura menor, a qual deambula sobre as visões que se julgam belas. Infamiliarizar-se com o juízo, processa-se quando a errância desvia-se das imagens de um sonho. Elevar-se por entre, nos indefinidos, tropeçar naqueles fragmentos que nos destituem de dizer "eu sonho". Ter-se com indefinidos: um cavalo alado, uma menina nua, um poço de pedras cortantes.

A sonhografia infamiliariza-se no interior angustiante da linguagem que nos diz o que interpretar de um sonho. Errar passa pela

SUMÁRIO

invenção de outras formas de dizer, multiplicar-se até não compreender mais a língua do sonho que julgava “compreender”. Na sintaxe familiar, alongar as vogais para delirar palavras-desvios: uma ideia adequada de sonho surge quando as imagens que pensamos ter sonhado são elevadas ao limite de visões e audições. Para isso, palavras-que-não-mais-querem-significar borram a imagem-sonho. Não mais dizer, mas soprar, dançar, calar-se.

Por exemplo, devir-tartaruga, agir com os signos desse animal, nadar com a cabeça para fora (singularizar uma precaução), olhar o céu e abrir a boca para sentir os raios solares (singularizar uma contemplação), esconder-se em seu Corpo sem Órgãos (CsO)², imóvel (singularizar um corpo-toca), etc. CsO “provoca novas formas de interação com o mundo e é um espaço infinito que se desdobra sobre si mesmo, está dentro e fora ao mesmo tempo” (SALLES, 2010, p. 6).

Devir tem a ver com imiscuir a criação de um modo de existência real, “sem perder a si mesmo sendo outra coisa” (DÍAZ, 2004, p. 54, tradução nossa), mimetizando-se com o imperceptível entre o que somos e o que nos devém além-humanos:

O homem não devém lobo por filiação, mas por repelir os costumes humanos. Se possibilita, assim, desfazer-se do dever moral e apropriar-se do código animal. O lobisomem uiva e desaparece na obscuridade do bosque; porque ele, que era humano, devém animal, devém imperceptível.

Corpoliverso está nesse ínterim, fragmento que devém imperceptível e, por isso, difere a aranjear maneiras de fuga no corpo para rechaçar o peso de sermos demasiado homem, o peso de

2 Conceito em constante devir, amplamente estudado e utilizado pelas mais variadas perspectivas do corpo, das artes, das filosofias e de outros saberes emergentes. Félix Guattari (1930-1992) juntamente com Gilles Deleuze (1925-1995) “roubaram” de Antonin Artaud (1896-1948) essa denominação para cunhar CsO, plano de composição sobre o qual as forças, os precursores sombrios e as intensidades podem agir para que o devir aconteça forçando o pensar o pensamento, na imanência, isto é, o corpo é dobra do pensamento e não algo separado deste.

marcadores de gênero, de raça, de classe social, isto é, o peso das estrias que nos impedem do que podemos. Por isso um docente não se contenta em dar uma aula, mas também pensa uivar ao participar dos códigos que cada corpo de aula emite, partículas que formam as linhas de fuga em *Aullar*. O corpo de um professor devém algo diferente de “dar uma aula” quando as moléculas de sonho e de poesia se tornam imperceptíveis: o ar que sai da boca do docente molda palavras, molda o real. O docente criador de mundos arranca, dos corpos, novos afectos e extrai das matérias e arquivos blocos de estranhamentos ao traduzi-los. Desbasta dos corpos de aula as possibilidades de forças que também passam a afetá-lo. Um corpo, reunião de corpos, almas e, com Nietzsche, e pulsões. E esses seres-sensação valem por si mesmos, excedendo uma aula, já que é na relação entre corpos que pode a Diferença Acontecer:

Um corpo, corpos: não pode haver um só corpo, e o corpo traz a diferença. São forças dispostas e estendidas umas contra as outras. O ‘contra’ (de encontro, em recontro, contraposto ‘de perto’) é a categoria maior do corpo. Quer dizer, o jogo de diferenças, contrastes, resistências, capturas, penetrações, repulsões, densidades, pesos e medidas. Meu corpo existe contra o tecido de suas vestes, o vapor do ar que ele respira, o brilho das luzes ou o roçar das trevas. (NANCY, 2012, p. 48, tradução nossa)

A Educação que afirmamos é uma forma de vida em choque, força que tira da manada dominante um imperceptível. Talqualmente o rizoma, explica-nos Lama (2014, p. 33, tradução nossa), a máquina Guattaro-deleuziana é composta de heterogêneos. Funciona cortando os fluxos, ou os modifica (por exemplo, boca-seio, boca-alimento, boca-palavra; o corpo é máquina); é no corte onde aparece o lugar a “um certo acontecimento do real”, o acontecimento é esse movimento desterritorial-reterritorial.

A síntese da filósofa Marilena Chauí (2014 *apud* ROCHA, 2018, p. 26), lendo Mil Platôs, em especial o capítulo Rizoma nos traz

SUMÁRIO

interpretações que compõem tal filosofia que erra seus conceitos, atravessando o caos do pensamento deleuziano com Spinoza.

- a. de multiplicidades: *hecceidades*, sendo o indivíduo uma singularidade, componente das multiplicidades;
- b. ser singularidade é estar sendo, ser nômade, fazer-se e desfazer-se de acordo com os encontros;
- c. o modo de realização das multiplicidades é rizomático, pelo meio, e o plano de composição se configura em platôs (graus de intensidade).

Assim as multiplicidades operam na tese via espaços-perguntas, os asforemas. Questionam o discurso da palavra de ordem internalizada, suspeitando dessas formas de dizer que estagnam os corpos, ou seja, que os separam daquilo que podem. Questiona o corpo Butô, morto para a gramática do empreendedorismo acadêmico, como mover-se num espaço de experimentação. O Butô é uma maneira de proceder para abrir poros no corpo ao devir. Dar o corpo à entrega de forças obscuras, deixar-se encher por códigos não-humanos, ser bailado pelos lugares e espaços, pelos sons, por outras formas vivas ou não, visíveis ou não. Quando adentramos no estado butoísta, é o corpo que mobiliza códigos outros para tornar-se outra coisa e, sem deixar de ser corpo, torna-se devir de fuga, estado capaz do intenso, do imperceptível, do impermanente. É o espaço, é o sonho, é a imagem que faz dança no corpo. O corpo desta pesquisadora entrou em contato com o Butô desde 2017, e tem praticado as aulas de Princípios de Butô com os bailarinos e mestres Ana Medeiros e Hiroshi Nishiyama³.

Corpoliverso pergunta-nos como, com Deleuze, Guattari, Corazza, Zordan, Nietzsche, Spinoza, poderemos agir ativamente e

3 Blog sobre os artistas disponível em: <<http://anamedeiroscoreografia.blogspot.com/>>. Acesso em: 25 out. 2022.

filosofar, isto é, como criar conceitos sem perdermos a potência do corpo-imagem-sonho-poesia. Como devir docentes subversivos e, portanto, artistas. Os conceitos são lentes de aumento que nos ajudam a criar modos de vidas outros, mas os abandonamos quando os criamos, erramos livres de palavras sobre o plano de imanência que traçamos: indomável estado de potência-vida.

O convite é embaralhar e implicar-se e nomadizar e errar no pensamento, entendendo que a realidade não é um estado neutro. Pensar a multiplicidade infamiliarizando-se diante das matérias e arquivos é um procedimento que cria rizomas, ou seja, diversas entradas proporcionam encontros afirmativos com autores e autoras.

Uma literatura que é estranha, a ver, literatura desvinculada da hierarquia "logos; ser" acaba sendo uma produção no entre relacional, é escritura transindividual, traduz-se das relações entre os afetos das singularidades: com Deleuze, problematiza-se "uma teoria literária desde a perspectiva da potência" (CASTRO; MARDONE, 2018, p. 60). Ou seja, nessa multiplicidade, uma matriz literária é composta por várias entradas possíveis. Esse ponto de vista nos faz perceber o quanto mesmo o cânone (colonizado) é despedaçado, já que "a função" dessa ordenação dogmática instituída pela literatura política estava calcada na formação social dos povos sul-americanos: "forjar um povo", fixando uma "origem comum" (CASTRO; MARDONE, 2018, p. 62, tradução nossa).

Esta Tese não deseja estancar os saberes em um currículo, mas poliversar planos oníricos com a seriedade da criança que constrói seu mundo ao brincar. O sonho é mais uma maneira de trazermos perspectivas que alarguem nossos questionamentos, pois não se fixa em criar um tipo de corpo de aula que precisa competir e que aprisiona os seus desejos em um único desejo de ser empreendedor de si, por exemplo.

O combate em Educação não é pouca coisa, pois sabemos que a era da informação parece já ter-nos dito tudo; sabemos demais, somos seres da era pós-tudo. Mas, ao afirmarmos o lugar da poesia

SUMÁRIO

e do sonho nas didáticas, estamos sendo subversivos, poetas menores, singularidades antigas, *cosa mentale*, docentes que não dormem e sabem do sonho do mercado. O sonho alheio já está nos currículos e é internalizado nas condutas dos corpos para que o único sonho que lhes pareça possível seja a crença de que a educação é a formação de um sujeito dócil cujas práticas devem ser capazes de o tornar apto à demanda de um mercado e de um mundo em uma perspectiva neoliberal. Foge ao nosso escopo adentrar nessa área específica da sociologia e das demais áreas humanas. Porém, sabemos da potência política de nossas emancipações intelectuais e afetivas, mesmo menores. Mesmo imperceptíveis diante do dogmatismo e da herança teológica das condutas, afirmamos que nosso idioma, a língua docente que filosofa, trata de fragmentos oriundos de um trabalho sonhográfico, isto é, de criação de conceitos e de a-traduzir, e não da reprodução de um sistema.

Corpoliverso é um modo de existência que pergunta: qual o lugar de um docente tradutor artista? Como produzimos fugas, escapes a esses dispositivos de controle? Como sonhamos para além de nosso não-sonhar?

A palavra fere. Mas é com ela que poderemos traçar devires às formas de pensar a Educação na Diferença, com autonomia, via singularidades e pensar o pensamento de maneira crítica. Tornar-se muitos nomes é poliversar na gestualidade transcriativa. Via um poema longo, a Tese opera seu signo marinho, vaga que fere o meio do corpo, umbigo do sonho.

O Butô, um tipo de antidança, prepara os corpos a um movimento nômade, pois não se trata de dançar a expectadores para lhes doutrinar ou desvendar mistérios da alma. O butoísta, corpo-carne antes de mais nada, ouve o espaço, vê com a sola dos pés antes de pisar e pode usar a imagem-sonho ou a imagem pesadelo para afetar o corpo que se agencia com o próprio instante da criação.

Não se ensaia um Corpoliverso em *Aullar*, o corpo todo é novidade de afetos no espaço em que ele se afirma estar-sendo.

velocidade estonteante
alquimia fantástica
unheimlich
o verbo enfim se faz carne
(CORAZZA, 2008, p. 22)

Que tipo de butô nasce no corpo do docente que, ao navegar sobre seus próprios achados poéticos, desloca-se em territórios infamiliars, angustiantes e onde criaturas advém sem nomes? Quais práticas didáticas podemos remoçar, a partir do deslocamento ao ritmo de escuta que desacelera o corpo performático familiar ao estado butoísta? Como criar esse corpo poético, poroso ao que se passa na aula, no sonho, no agora? Com quem fazemos alianças psíquicas para criar didáticas que não sejam reféns de uma verdade gramatical?

Será que a "verdade" de Wittgenstein (AGAMBEN, 2015, p. 71), qual seja, a de que "só na linguagem podemos pensar" é também uma verdade para nossa imagem-sonho? Problematizando essa asserção, ferramenta do pensamento filosófico europeu, Agamben (2015) aponta que é pela palavra, ou melhor, pela tradução, que podemos interrogar o significado das palavras, portanto traduzir é um dos modos de "pensar pela palavra". Uma palavra intraduzível do alemão, *Stimmung*, por exemplo, guarda uma semelhança acústica com *Stimme*, voz. Nos deslocamentos sofridos pelas traduções já se coloca na esfera "acústico-musical". Tal palavra, *Stimmung* em seu significado moderno, é traduzida como "estado de espírito" (AGAMBEN, 2015, p. 72). Passamos então da etimologia, da teologia, para a psicologia da sensação. Desse estudo do teórico italiano interessa-nos essa percepção de que a palavra guarda sensações imperceptíveis, podemos até pensar que um mitema é justamente essa tradução que desloca e condensa uma palavra cuja origem os filólogos tanto almejam alcançar.

Consideramos em nossa abordagem fabulatória um olhar crítico sobre o engodo, o uso inadequado das palavras para delas se servir em caráter de uma jurisprudência (vide o discurso político, em muitos casos), digamos assim, perversa. Do ponto de vista da criação com a imagem, essa explanação corrobora nossa investigação poética com as palavras que usamos na transcrição de sonhos. Na docência, perguntamos: qual potência do pensamento que pensa o sonho devemos acessar ativamente para, ao traduzirmos uma imagem em palavras, realizarmos essa renovação poética da língua e, por isso, passarmos a pensar pela palavra? Como criar a nossa voz, como um canto, que cria território de existência irrepetível? Como uiva (em *Aullar*) o docente ao contar um sonho? Como usar a palavra ela mesma como a nossa própria voz poética? Ou, sem voz, como o gesto butoísta que sonhografa essa docência passa a produzir didáticas que causam estranhamentos à linguagem do currículo?

Agamben (2015, p. 92-93)⁴, em relação à voz poética, confronta duas propostas, a de Valéry em contraste à operação poética de Mallarmé. Este pretendia abolir essa tradição ocidental de que através da poesia não é um Eu quem fala, mas uma Musa, ou a Inspiração, chegando então à produzir poemas cuja “enunciação não era senão a própria língua”. Para Valéry, no entanto, um meio-termo se estabeleceu em sua feitura poética: transpor o Eu, mas sem o abolir, usando o corpo em sua sensibilidade para produzir, pela “corda da voz”, uma linguagem — afrontando o clichê “a voz nasce da linguagem”. De certa forma, o pensamento de Valéry usa do cartesianismo, pois, para construir sua poética ao mesmo tempo em que busca des-trinchar o movimento que é pensar a própria escrita, seu espírito, que é o intelecto em seus movimentos conscientes, age sobre o material que lhe chega. Valéry trata da sensação, do eu e do corpo como

4 Como Agamben é um teórico oriundo do direito, e erudito versado nas teorias mais clássicas da filosofia, usamos aqui seus ensaios em fragmentos que não descaracterizam o seu estudo; também pouco almejamos discutir se há ou não uma verdade ou uma origem para a palavra que extraímos quando com ela desjamos sonhografar.

instâncias para alcançar “a voz de ninguém”. Aproximamo-nos dessa operação de pensar valéryana na imagem-sonho: o que pode operar essa potência de escrita lançando-se sobre o obscuro, matéria que nos constitui e que desconhecíamos até que tenhamos sonhado com ela? Seria o sonho uma expressão dos limites mudos das palavras?

A palavra escrita, passível de ser manipulada pela língua, de sair do aparelho fonador e vibrar o ar é de duplo estado. A palavra escrita toca o presente, imediato e bruto, mas se relaciona com Cronos. Passado e futuro escoam no intraduzível. A leitura, quando dá voz à palavra, opera e sonha no agora, Aion infinito — estar sendo o que já não se é.

O sonho, intermitente via de fricção com o pensamento racional, intercala-se nessa vontade-leitora, pois um sonho, ele mesmo, não é um inscrito que tem a potência da fala? E a palavra, uma vez falada, já não é sonho, é real furado, é realidade que se tangencia e que se cria. Lira de pele e ossos.

Tal permanente estado de tensão é o infamiliar que percorre os fragmentos desta Tese. Tais fragmentos perlaboram a língua, isto é, superam a catástrofe da linguagem a cada vez que são lidos, reinterpretados, interpenetrados, esquecidos, não traduzidos. Um discurso ou teorização posterior já não é um substituto e não define o que pode ou não daqui ser recolhido, vivido, preservado ou destruído.

Poema longo, Prometeu⁵ transcriado, sonhografia infamiliar por onde correm diferenças ao se estabelecer em seus ritos de riscar o branco da leitura. São versos em desvios no Fora, pois comparamos um corpo na medida em que vivemos algo. O Fora poético estabelece um campo de experimentação aos encontros da palavra com o corpo: Corpoliverso, Prometeu transcriado, não é objeto,

5

A quem se interessar em estudar o mito de Prometeu acorrentado em suas versões gregas clássicas (Tragédia de Ésquilo ou na versão de Hesíodo), um livro introdutório que nos lembra que Prometeu não dá aos homens apenas o fogo, mas os sonhos e as artes mânticas é o seguinte: MENEZES, Adélia Bezzer de. **As portas do sonho**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2022. p. 184.

SUMÁRIO

portanto não se dirige a um expectador, mas aos espíritos inconformados com as verdades conceituais que lhes sufocam e com as imagens representativas que lhes impedem de respirar possibilidades inventivas que os signos causam.

Asforemas inventam-se sobre conteúdos “invioláveis”. Problematizar-se na educação que sonha é um nomadismo que não se volta às retóricas ou às raízes universais. Ao sonhografar infamiliarizarmos a doxa, ativamos uma coragem artística que não produz comunicação, mas signos.

Não se trata de enigma, pois achar que um texto quer sempre dizer alguma coisa é um vício do corpo forjado a ser um observador. A didática com escrelaturas, artistagens e fabulações problematiza a questão do sentido representativo. Há sentidos de sensações, afinal um poema pensa e só sabe pensar quando é lido, quando é cantado. Pois que o real é ele imaginado, então não se trata também de termos alternativas passadas, grades de respostas, gabaritos racionais para binarizar realidade *versus* metáforas. Experimentar é dar vez e voz ao corpo, real da metáfora intuitiva. Contar um sonho, corpo suposto do texto, mulher desmontada, aquilo que na pedra da tumba jazia como nome.

Devir escrelitor(a) em vida-obra, transformar-se ao ler-se leitor, questionar-se qual sentido dar ao “ridículo ato de escrever” (BORGES, 1989, p.109, tradução nossa). Borrar uma diferença acontece na relação de contar aquilo que se pensa literalmente. Fabular aquilo que não pode ser dito senão poeticamente — quando escrelmos um poema, pensamos em outra coisa? Escreltores usam aspas, aspas que ferem o texto autoral, aspas que abrem as feridas das reiteirações ao tramar o “literalmente”. Pensemos: quais relações realizam aquilo que se passa entre uma palavra e outra? Quais relações criam vida outra, história outra, isto é, tradução? Tal procedimento de narração, que nos permite dar um ritmo à linguagem, é o que Piglia (BORGES, 1989, p. 111, tradução nossa) chama de tom. Um tom vital à literatura trata do fracasso, trata sobre “vidas possíveis”, a partir do que

SUMÁRIO

esse borrador-*clown*, o escritor, captura do cerne do que chamamos de verdadeiro, de sociedade, um fato vivido, um acontecimento que nos passa. Esse movimento de ficção aciona forças relacionais que inquietam o texto, o narrado, pelo tom tradutório e criador estabelecido pela escrita. Traduzir é mover-se no porão onde se guardam os objetos que não usamos mais, os mortos que nos observam desde lá: tonalizar uma literatura do deslocamento, um tom de sonhar atualizando aquilo que se se escreve, acordado. Estranhar o aprender: dissolver-se no plano textual, sem nomes, fazer-se moldura muda que produz significados sem referentes absolutos, nascer texto, borrar autoria. Sem deixar de contar as cenas, as palavras como fotografias, criar matrizes entrelaçadas por acronismos que fazem um efeito, um efeito de superfície (DELEUZE, 1994) cujos nódulos fazem o pensamento dar saltos; imprecisões enunciadas por ninguém. Ressonhar uma imagem de sonho explode e exporta palavras da matriz onírica, daquilo que pensamos narrar; eis a transcrição: poetizar contando as leituras e perguntando-se por que recontamos algo?

As variações fabulatória perpassam o corpo butoísta com imperceptíveis (um corpo é feito de n mortes). A diferença criada pela escrita dentro desse jogo butô-corpo-morte-nascimento-vida-sonhografia, traduz-se no tom na linguagem sonhografada. Mas também é poetizar-se dança a partir dos transcurtos de escrita e de leitura que atravessam uma tradução no corpo. Dançar o fluxo das multiplicidades de inventar o que é intraduzível da escritura também é adiar a morte do texto.

Contar algo pela variação de narrar o potencial daquilo que se narra pode ser um pretexto que rompe com a imagem familiar da armadura narrativa. Uma Figura passa a acontecer quando cria espaços à catástrofe da imagem meramente representativa, é uma irrupção que pode fundar a fissura da diferença, espaço à desterritorialização do pensar pelo estrangeiro, pelo estranho, pelo

SUMÁRIO

não-familiar, desmontar as tradições pela vontade artística de romper-se escritor, mas um escritor sem nome próprio, isto é, um escritor. A Figura supera a catástrofe quando transmutada em força.

A escrita, ato tradutório das relações afetivas, age no corpo. Seta, um punhal, lâmina que se enfia desde a superfície da pele, vai até um órgão qualquer e de lá arranca as imagens que banalizavam um pensar representacional, esquemático e narcísico, não se extrai vida sem rasgar a carne. Furo que se abre em um, dois, três mil poros. A dor da ponta tintada mancha-se, monstruosa, perpassa as imagens do corpo-cabeça-tronco-membros. Perpassar sem dar nomes a nenhum órgão, fazendo-se, tal afecto, uma imagem a traduzir, isto é, aquelas que paralisam a dança das letras, revelando imagem. Segundo as pesquisadoras Spindler e Fonseca (2008, p. 323),

O pensador Ítalo Calvino (1990) nos adverte que estamos correndo o perigo de perder a capacidade de pensar por imagens, ou seja, de dar visibilidade aos nossos pensamentos, uma vez que estamos sobrecarregados de imagens clichês e em nosso pensamento predomina o discursivo intencional, impedindo novas estilísticas e novas fabulações.

Arrastando as velocidades dos clichês de uma imaginação do já-dito, já-feito, já-sabido, uma literatura faz as suas marcas e nasce das ruínas do Acontecimento de tornar-se o que se está sendo ao escrever. Cutelar-se: é no agora que o corte fere. Estar ferida numa zona do entrever da imaginação: uns estados de sonho, fuga, trauma agem como matérias que se chocam contra a gramática do Eu. Não contar a minha vida, não lembrar o meu sonho, mas fragmentar-se com prudência e loucura nas lacunas dessa condição.


“picadas pequenos buracos pequenas manchas pequenos cortes
lances de dados acasos que pungem mortificam ferem”
(CORAZZA, 2008, p. 42)

SUMÁRIO

Toda palavra é um inconformado. E aqui nenhuma palavra carrega o peso de um único saber ontológico. As palavras deslizam, desnivelam os sentidos. Um poema vibra pelo sem-sentido que pisa planos oníricos num constante fazer-se e refazer-se.

A Tese erra em dinamismos sonhoreiros pelo direito à sonheira docente, como nos deixou Sandra Corazza. Refuta um pré-juízo estético passivo que poderia determinar como e para que servem os fragmentos ora dispostos em palavras.

Aquilo que os sonhos nomadizam no pensar o pensamento, aquilo que desagregam, condensam, desmancham, contradizem, desproporcionam, infamiliarizam, vertem e chacoalham, ah, sim, é disso que essa Tese trata. Trata de varia(-se) pelos trânsitos de rebelião tradutória, de aliança ou de suspensão com quem a lê, a traduz. Sonhografia infamiliar, esta tese deseja feitura singular pelas potências de cada Vida escritora docente que ora a lê.



SUMÁRIO

1 GÁRGULA INSONE, OU PORQUE *AULLAMOS*

“Um pássaro noturno emitiu seu canto: *or; or.*”
(KADARÉ, 2007, p. 36)

As escolhas infamiliars — viscerais e de tinta-sonho — tratam suas matérias pelo obscuro da criação, nas alquimias que variam suas poções a partir desse *Das Unheimliche* (infamiliar) de aula: o umbigo do sonho é a reserva de criatividade onde tocamos com a ponta dos dedos para devir passagem a sensações e des-nivelar a hierarquia dos sentidos. Esta Tese compõe-se pela Educação não apenas visual, mas de ouvidos, de paladares, háptica, de órgãos sonhoreiros. É ao encarar o abismo pelo ato de bailar sobre esse peso das matérias e arquivos curriculares que um corpo se percebe capaz de devir gesto leve e esquecido, embora esgotado. O desafio é, pois, tratar a contrapelo as adversidades que os conteúdos, que as dialéticas e que a tagarelice depositam sobre os corpos de uma aula. Trata a solidão transcriadora como afirmação de uma singularidade que percebe suas linhas de fuga (e percebe os perigos), suas dores, mas que entra na superfície da catástrofe, da ferida, e simula suas verdades artísticas usando da prudência, arte de transformar a realidade ao superar a realidade.

O canto de Corpoliverso é noturno, não deseja iluminar ninguém, não almeja retificar nenhuma conduta ou aniquilar as múltiplas perspectivas possíveis de se ler e escrever com a Diferença-Educação, pensa poeticamente no e do corpo uma poesia,

SUMÁRIO

Poesia diz o mais-que-dizer como tal e na medida em que estrutura o dizer. Poesia diz o dizer-mais de um mais-que-dizer. E diz também, conseqüentemente, o não-mais-dizê-lo. Mas dizer isso. Cantar também, conseqüentemente, timbrar, entoar, bater ou tocar. (NANCY, 2013, p. 419)

Não é cura que estagna o poder da imaginação, poder este que nos diz do que somos capazes na escuridão das imagens. Corpoliverso desvia seus olhos da luz incandescente para os olhos estelares do leitor que tenha a coragem de errar ao seu lado, nestas próximas linhas,

“Ele sorriu, – *Estou ouvindo coisas* – e se pôs a caminho.” (KADARÉ, 2007, p. 36)

Corpoliverso ou Crplvrs ou “∇o, funciona como glifo de fuga dos imperativos.

Fuga à didática que conserva o mundo visível do currículo, isto é, que reproduz as faces do reino já estabelecido das grades curriculares, que usa de imagens já conhecidas para impedir um novo pensar. Que impedem o pensamento de estranhar-se nessas convenções dominantes. Nessa familiaridade, temos que as relações de poder estarão sendo reafirmadas.

A tarefa artístadora ousa sonhar sobre esses padrões e cria acessos para rupturas sobre essas relações de regulação. Amarras de controle são causa do regime de signos que nos chegam sob a forma de programas, conteúdos, modos de ensinar. A tarefa docente exige um enfrentamento ativo sobre forças reativas (DELEUZE, 1976). Reativas porque nos impedem de sonhar, porque nos invadem com um único sonho curricular, alheio, inalcançável, e capturador de nossas pulsões. Tornamo-nos inacessíveis a nós mesmos e, portanto, reativos.

Quando cria a sua dicção poética, o docente manipula as matérias e arquivos capturando e transcribando essas forças de maneira a formar ativamente signos que chocam o pensamento

transversalmente: tornar-se algo ainda não-pensado, promover a emergência de algo novo em lugar do Mesmo, dar possibilidades ao ato de criação⁶. Sabemos que forças de criação atuam violentando o pensamento comum, portanto é com prudência que nos dirigimos a essa experimentação. Ao afirmar a sensação como procedimento de devir, somos sensíveis à brutalidade dos fatos (catástrofes) que são matérias a ser transmutadas em arte (superação).

Arte-filosofia, no plano de composição de Escreituras, Artistas e Variações, desloca as formas familiares do currículo ao modo de um pintor: usa a sua mão e não o olhar já viciado para pincelar um signo não-representativo. Borra a tradução ao criar uma catástrofe diante os olhos alheios. A catástrofe engendra algo que faz o pensamento pensar e não apenas os olhos descasarem em uma paisagem bucólica, ou a memória acumular dados.

Corpoliverso, como maneira de didaticar (e não didatizar), passa nessa zona de indiscernibilidade que é o borrar um currículo, diluir a tinta conteudista e fazer da mancha o diagrama para *Aullar*. Tomamos as formas prontas, familiares, derramamos sensações e as deformamos. As marcas dessa catástrofe são o diagrama (como na pintura de Bacon, segundo Deleuze). É sobre esse plano onírico, manchado e borrado desmembrado e distorcido, que desenvolveremos uma sonhografia infamiliar. As forças que perpassam esse procedimento escapam de nosso senso-comum, pois estamos no terreno de uma percepção não-convencional ou representativa.

Forças internas de expansão e forças extensas de compressão aparecem entre os fragmentos de sonhos, e as relações dessas forças aparecem na repulsão ou na liga que narra o sonho.

6 Para um aprofundamento do estudo de sonho e educação, iniciado no mestrado com Sandra Corazza, a partir do texto de Deleuze "O ato de criação", queira ver: CORAZZA, Sandra Mara; REIS, Marina dos. Proposições em aula-sonho pela educação da diferença. **Conjectura: Filosofia e Educação**, UCS, v. 25, 2020. Disponível em: < <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conjectura/issue/view/320/showŕoc> >. Acesso em 7 out.2022. DOI: 10.18226/21784612.v25.e020032

Algo emerge, cadáver esquisito, isto é, corpo feito de outras narrativas que se costuram entre si formando novo corpo. Corpo que retorna da imagem, passagem da sensação pura, efeito topológico que vai criar seus ritmos intensos (dicção poética), ritmos não adestrados por Cronos. A superação da catástrofe que devém Crplvrs opera com o caos na experimentação butô de devires não-humanos, perceptos e afectos (DELEUZE; GUATTARI, 1997) que alteram fisicamente um corpo. *Aullar* acontece com conteúdo latente que movimenta a escrita manifesta. Necessariamente precisamos de leitores iniciados? Como engendrar leitores nômades?

Na dimensão escriturária, a potência do pensamento deseja traduzir-se variando-se. Deseja encontrar uma forma singular de escrita, de contar um conto para driblar a morte⁷ daquilo que se inventa para criar filosofia que simule literatura. Nessas mil e uma noites, um(a) docente Scherazade (como nos trouxe Sandra Corazza em seu último projeto) forma expressão e conteúdo como procedimento de possibilidades de criação na poética em educação,

“os filósofos fazem não-filosofia os leitores
fazem não-leitura os
críticos fazem não-crítica os escritores fazem não-escrita
em plena academia fazemos o indiscernível”
(CORAZZA, 2008, p. 26)

Perguntamos: quais artifícios poderemos agregar para que uma escrita nova seja encarada como signo imagético que afeta um leitor em potencial, isto é, um leitor que não se sentiria, em um primeiro contato com o novo, à vontade? Como engendrar um leitor do futuro, um leitor que se sentirá inquieto, pois não estará a ler uma bula, a ler um comunicado, a ler uma autoajuda? Como “justificar”

7 “Morte é o único Deus que não ama oferendas e não se importa com sacrifícios ou libações, que não tem altar e nem hino [...]” (Ésquilo, fragmento Niobe, *apud* HILLMAN, 2013, p. 54)

o ressonhar no contemporâneo que “já leu tudo”? Como afirmar-se escritor e não cair na curiosidade apenas, na “reunião curiosa de palavras”? (como nos dissera Valéry acerca da escrita de poemas).

A Diferença pode abrir-se nessa inquietante maneira de uma leitura desconfortável em Educação, em que problematiza afectos e perceptos (devires não-humanos) a forçar o pensamento sem dar nome às familiaridades (identidades, hierarquias, relações entre o já-dado). As singularidades são essas forças ativas que incomodam e fazem o corpo que lê movimentar-se, deixar-se não acomodar. Instaurar possibilidades de uma criação procedimental pelo próprio leitor, este ativamente engendrará as suas entradas no texto e, quiçá, as suas múltiplas perguntas e saídas, mas não alguma verdade ou resposta.

Os sonhos dizem respeito — nos diz o neurocientista Sidarta Ribeiro em conferência com Ailton Krenak (2022)⁸ — “mesmo que a pessoa não queira, à experiência do encontro de perspectivas, seja pela colaboração, seja numa relação de presa e predador [por exemplo].” Interessa-nos esse acesso de outras formas de engendrar saberes, de experimentar outras relações de fruição com o tempo. Pensar um sonho com suas diversas perspectivas em suas mudanças radicais, que é justamente o que ocorre no mundo natural e no onírico, ambas formas de existências das quais muitos de nós, cidadãos e cidadãos, fomos desde muito jovens apartados pelos valores universais da cultura. Ailton Krenak (2022), líder indígena, ambientalista, filósofo, poeta e escritor brasileiro, completa que “A marca de uma sociedade do descarté é a uniformidade [...] a diferença [pelas múltiplas perspectivas] atrapalha isso.” Ainda, para Krenak (2022), “realmente sonhamos quando nos esquecemos de nós mesmos.”

8 Para esta e todas as ocorrências: Informação verbal. Proferida no terceiro encontro on line Ciclo dos Sonhos: Desenho-sonho Sidarta Ribeiro e Ailton Krenak. Promovido pelo canal Youtube **Selvagem**: ciclo de estudos sobre a vida. Brasil, 2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=g92X3G832pY>>. Acesso em 24 mar. 2022.

Assim, *Aullar* trata de falar de sonhos, contar sonhos ou ainda problematizar a ausência de sonhos, o sentido de cada enunciado não pode ser analisado ou interpretado em sua individualidade, o sonho de aula é transindividual. Quem cria o sentido do que está sendo composto é a assembleia, o coletivo, as bocas e os ouvidos de aula, em seus cantos produzem signos infamiliars à violência ontológica curricular que acabou com os sonhos e a poesia nas didáticas. *Aullar* é o estranhamento de tropos do currículo em Educação, é o vir-à-tona de imagens que numa vigília seriam impedidas de ser mutantes. É sonhografando essas matérias e arquivos que poderemos dar a vez à composição de didáticas que ainda não o são. Sandra Corazza (2019 d, p. 2)⁹ quando fala, pensa o Arquivo em seus extratos de a-tradução, e, "em função dessa alucinação, me dou o direito de falar sobre o arquivo da docência de um modo ilhado. E se, dele, eu não pudesse falar fragmentariamente, justo por isso, falaria".

Acontece que um fragmento não está a serviço do Uno, não está buscando uma teoria para explicar-se útil. As palavras formando conceitos são ilhotas que, por serem também enunciados, são produto de um agenciamento que é coletivo. Sonhografar procede com matérias e arquivos, opera com realidade, para criar-se real na infamiliaridade de jogar com o fora. São os territórios a-traduzir, devires e o estranhamento aquilo que faz *Aullar* funcionar entre fragmentos. Fragmentos são pedaços de sonhos didáticos, fractais de um currículo ainda não sonhado. Por isso não constituem uma forma definitiva ou não formam o lugar de uma unidade superior em Educação. Devem ser lidos ao gosto do leitor, como apetercer à leitora, pois eles se mesclam entre si para dissolverem a homogeneidade e trazer à tona o infamiliar, o *nonsense*, nada tem a ver com acumular dados,

9

Para esta e todas as ocorrências 2019 d: Informação verbal. Conferência de abertura intitulada Poética e Sonho de Arquivo: conceitos, sentidos, proposições, teses, escólios, espólios, pólipos, nóculo final. Proferida no I Fórum Nacional Itinerante: Arquivo, pesquisa e docência. Lajeado, RS, UNIVATES, em 13/06/2019. Texto disponível em <<https://www.ufrgs.br/escrileiturasrede/sanmarco-rtigos/>>. Acesso em 16 abr. 2022.

SUMÁRIO

mas com emergir diferenças: de que maneiras compomos *Aullar* plano onírico de fragmentos que nos faz pensar por asforemas?

Ilhotas, ou pensar-fragmento.

Asforema 1 "Por que a extraordinária familiaridade é também um radical e definitivo estranhamento?" (DELEUZE, 1994, p. 102, tradução nossa)

Escrever para fazer uma crítica filosófica àquilo que se escreve, escrever para fazer-se literatura de uma saúde do corpo que narra o que ainda não sabia. Engendrar espaços para que o infamiliar venha à tona no entre-palavras. Qual leitor se (de)forma ao inquietar-se diante da falta de uma imagem representativa em um texto, quando a linguagem não traz porto seguro, mas retira o chão do leitor?

"**∇o implica-se com** a obra (corpo-carne) nas matérias da dobra (pesadelo-sonho) para explicar-se (desenrolar-se) intraduzível (butô-*Aullar-Das Unheimliche*). A feitura de um "**∇o** é a dobra que emancipa seus tempos desejantes do movimento abissal: a catástrofe instaura-se exatamente nas bocas, ponto de contato entre um cilindro que funde a si mesmo, uma dobra de um corpo que se margeia para superar-se: "se você seguir suficientemente qualquer movimento dado, um contramovimento aparecerá" (HILLMAN, 2013, p. 120). Dessa relação intestinal, há a queda no caos donde faz o novo sonhar-se: a imagem literária prometeica é a sua superação: "o verdadeiro poema desperta um irresistível desejo de ser relido. [...] Nunca terminamos de sonhar o poema, nunca terminamos de pensá-lo" (BACHELARD, 2001, p. 262).

"**∇o nu** De posse de sua língua feminina, aforística, desproporcional à boca, incompleta. Há conchas em sua ponta que a impedem de pronunciar palavras *corretamente*. "E em segredo, escolho a face estrangeira do corpo" (MUNHOZ, 2009, p. 46).

"**Vo grita** nenhuma origem ou elemento primordial. Nenhuma estratificação pode se firmar no plano de inconsistência onírica. Suas estrofes nos apontam a imensidão escura que banha estrelas, cena de sonho com "a profundidade e lusco-fusco (*twi-li-ght*)" (HILLMAN, 2013, p. 93) que se repete a cada crepúsculo. Uma multidão inconsciente dessa progressão multiparadoxal traduz máscaras da catástrofe — labor de fuga, trauma, poesia,

D o e j a r

"**Vo aceita** a responsabilidade de que não será entendido pelo passado. Cada palavra que sonhografa é valise para desconfigurar-se da intenção de ordenar, de catalogar, de tornar alguém mais culto. Línguas babilônicas adormecidas sob a pele coçam um corpo sensível:

O ser amado é como a qualidade sensível, vale pelo que envolve. Seus olhos seriam apenas pedras e seu corpo um pedaço de carne, se não exprimissem um mundo ou mundos possíveis, paisagens e lugares, modos de vida que é preciso explicar, desenrolar como um origami. (DELEUZE, 2003, p. 113)

"**Vo voz latente** que condensa os desejos incansáveis de inscreverem-se na afirmação da vida manifesta que morre.

Aullar 1 é a fusão de singularidades *non-sense* distribuídas na linha aiônica — o Acontecimento compõe "linha reta que traça o ponto aleatório" (DELEUZE, 1994, p. 83, tradução nossa). Tal nomadismo pulsional, inconsciente-multiplicidade, é um sem nome (palavra) que circula pela maquinaria dos objetos parciais. Um infamiliar do sonho é série que não dá nome às coisas, mas esoteriza as palavras: objeto devir-louco, relógio que pode evitar o acidente, mas não

SUMÁRIO

o Acontecer-Anoitecer. A bifurcação-contração de *Aullar*, duplo "II" de Aula, circula em entrevisões sonhográficas de a-traduzir.

Das Unheimliche 1 não se está onde se busca, errante e estranhamente desamparado, é expressado em sonho, menos na designação de coisas do que na circulação de fragmentos e criação de séries, vinculadas por suas diferenças (heterogêneses). A face dupla sonhográfica, luz e confusão, desemparelha a série homogênea significante-significado. Entrever essas séries é o sonho elaborado, transalucinar quando desliza a palavra sonhada sobre o próprio pensar. A inquietante angústia sonhoreira, que nos infamiliariza com os sentidos da linguagem acordada, desloca-se entre o corpo que abre a boca para contar o sonho e os instantes vazios dessa diferença tradutória. É ali onde finca o seu ferrão a abelha da criação. Paradoxalmente, é ao acordar que "∇o sonhografa séries em desfazimento, pois "até o vazio é uma espécie muito sutil de corpo" (NANCY, 2012, p. 43, tradução nossa).

Asforema 2 A tarefa magisterial, paisagem sensória, é ritmada pelas sístoles e diástoles do gesto do corpo em tradução. Criva o caos via signos da arte. Embora labore a linguagem pelo contato inicialmente perceptivo, anatômico diante do texto a ser traduzido (original), a tradução passa pelo corpo e poliversa do plano onírico que cria. "∇o poeta de uma língua nômade, já não está mais a comparar o que tem o original de "conteúdo a ser repassado", mas sim envolve-se no litoral transcriado a ponto de ser absorvido por ele, e assim perde "a identidade" na tradução.

Matérias e arquivos 1 As matérias da pesquisa-diferença envolvem o pesquisador a tal ponto que ele não tem como não fazer uma experimentação, problematizando-se a cada vez que ergue sua pena e reanimando a realidade a cada vez que desce a tinta de sonho. Nesse movimento alquímico, o pesquisador "experimenta alguma espécie de verdade, a partir de traços mínimos, de fragmentos caóticos, de fiapos de realidade, que ele considera os dados

e resultados da sua pesquisa" (CORAZZA, 2017 d, p. 280). A eficácia dessa maquinação que agencia a produção de sentidos numa língua nova, a da pesquisa, está em rearticular esses dados de modo que produzam um Outro conhecimento, um estranho que "rompe o campo (pretensamente estático) da linguagem e de seu aparelho lógico ou de submissão a uma cientificidade dogmática" (CORAZZA, 2017 d, p. 281). O pesquisador como sujeito-Deforma, une a empiria ao transcendental deleuziano quando sua pesquisa é capaz de abandonar a representação para ser ela mesma uma experiência do sensível, apreensora de intensidades "independentemente do extenso ou antes da qualidade" (DELEUZE *apud* CORAZZA, 2017 d, p. 282). É quando as variações daquilo que o pesquisador repete do mesmo cadenciam-se molecularmente e esvaem o já-dado de uma experimentação repressiva, pois ao variar (transalucina), "o próprio sentido morde a sua língua" (CORAZZA, 2017 d, p. 282).

Das Unheimliche 2 O sonho infamiliar retorce palavras.

"**∇o experiência-vida-imanência**, trata da modulação literária e butoísta que passa pelas relações de força do corpo que transcria seus sonhos em infamiliaridades. Nessa afecção, compõe-se em devir, por manter-se em sua natureza singular.

"**∇o constela-se** no plano onírico da palavra-poliversa *Aullar* — que significa também uivar, em espanhol. Para a composição *Das Unheimliche*, *Aullar* emana qualidades incorporais, cuja natureza é uma dobra dentre as forças das matérias de "**∇o** que a transcrição sonhográfica infamiliariza ao criar seus procedimentos.

Matérias e arquivos 2 A que nos serve um pensamento se condenado a expressar-se pelo sequestro de palavras que noutra errância poetizariam loucura? O Medroso é aquele que diz algo por ter dito isso *existe*. Na repetição, o pensamento que sonha desterritorializa uma forma primeira. Já a força que rebate o medo e torna o obscurantismo da *meta physica* quase familiar é o estranhamento.

Repita-se aquilo que apavora. O pesadelo do Eterno Retorno de $\forall o$ é um tipo especial de série, sua repetição não comporta algo do Mesmo (n-1). Atualiza-se sonhografando procedimentos de prolongar-se em órgãos de Eros¹⁰. Eros é o núcleo paradoxal rodeado por Tanatos, este libera o “Eu” de seus conteúdos, e há os pesadelos de morte. Morte é o acontecimento do qual pode-se falar ao compor séries verbais: morte e súbita, morte e natural, morte e violenta, morte e asfixiada, morte e prematura, morte e tardia, morte e boa, morte e suicida, morte e tediosa, morte e sem morto, morte e coletiva, morte e sobrevida; é toda uma série de n -1 possíveis disjunções ligadas por “e”. Fala-se e sonha-se Morte até que Ela aconteça¹¹, “durmo, e esse eu que dorme [o eu que diz eu durmo, o ego diurno] já não pode dizer isso, assim como não poderia dizer que está morto” (NANCY, 2007, p. 17, tradução nossa).

Casa aiônica, a superfície de sonho é profundidade que chega ao seu início, sonhar é a morte; é uma conversa com o eterno retorno, ciclo vital, “como o *finis* é Hades, o *telos* também é Hades. Tudo quer se tornar mais profundo, movendo-se das conexões visíveis para as invisíveis, deixando a vida” (HILLMAN, 2013, p. 57). O pesadelo é também afirmação da vida. Para a *biopsique*, o instinto de morte não é algo negativo ou conflituoso, pois, nessa perspectiva, a vida é pulsão, e “toda pulsão é morte” (DAVID-MÉNARD, 2014, p. 93).

10 Em Freud, Eros, irmão da noite, é o arquiteto dos sonhos, com o archote voltado para baixo, “é o amor que vai baixando”. Na antiguidade tardia, nas estátuas do Amor, “as asas fechadas, archote para baixo”. Na relação com a “consciência mística dos hinos órficos, a noite era um abismo de amor (Eros) e Luz (Fanes)” (HILLMAN, 2013, p. 62). Já o filósofo Jean-Lucy Nancy (2007, p.21, tradução nossa) nos traz um aspecto de Morfeu, um dos filhos de Hipnos, o qual tem a habilidade de vestir a imagem e as peculiaridades gestuais dos mortais, “diferindo daqueles que imitam aos animais, ou às plantas ou a outras espécies de coisas”.

11 A pesquisadora participou de uma oficina promovida pelo Educativo da 13ª Bienal Mercosul, composta para a Hypnopedia, de autoria do artista Pedro Reyes. Projeto que coleta sonhos em um minuto, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=a0ZONkNP6nU>>. Acesso em 25 jun. 2022.

"∇o – **Sonhografias** Bloco de sensação quando pisa a escuridão. Mas as sombras existem na ausência da luz que organiza e que dá existência?

Mas o que é uma composição, diferentemente a uma organização? Uma composição é própria organização, mas em vias de se desagregar (Caudel sugeriu isto a respeito, precisamente, da luz). Os seres se desagregam subindo na luz [...] (DELEUZE, 1981, p. 67)

Aullar 2 Pura imanência é uma vida, com o artigo indefinido "um(a)"; independe de um ser e não está sujeitada a um ato, pois "o campo transcendental se define por um plano de imanência, e o plano de imanência, por uma vida" (DELEUZE, 2002 b, p. 12). Se nossas falas gaguejam, *tartamudeiam*, é porque estão ouvindo uivos Corazzinos (*Aullar*). Nas bocas, *Aullar* sonha um poema que pensa, pois "a energia de uma língua é quase sempre tão intraduzível como a sua poesia" (BACHELARD, 2001, p. 145).

"∇o **signo de sonho**, metáfora cujo núcleo é intraduzível, cerceada pela superfície do *non-sense* (sem-sentido). Estranho paradoxal, daquilo que se diz de um signo, nunca se traduz tudo:

O signo, como expressão de uma coexistência de forças em combate, resulta do acaso de uma multiplicidade de forças em devir. Como sintoma, o signo é um 'objeto' portador de problema. Nessa medida, como efeito de relações de forças e como portador de problema, todo signo envolve uma coexistência de sentidos. (ABREU, 2011, p. 31)

"∇o **pisa** matérias do caos, usa imagetivamente o *Ankoku* Butô "com as pernas bailarinas do Desejo transmutado em pensamento". Entremeado ao dionisíaco de Nietzsche, "tudo é Festa, é jorro luminoso, o fogo de artifício da vida. O seu estilo é bailarino" (TÜRCKE, 1994, p. 100). Não um discurso indireto, mas a colheita de potências de existências em a-tradução. Gancho carregado de trapos do Sonho, núcleo quebrado pelo caleidoscópio lunar de frases metade sombras e outra metade da face feita de palavras que se diferenciam

a cada vez que saem de uma boca que elas sonham. Liberdade é a flecha do sem-sentido que dá sentido (cria e recria verdades artísticas) quando atravessa a carne: “no pensamento da Diferença, a arte não está em domínios físicos ou psíquicos, espirituais ou materiais, mas num plano de imanência cujos elementos inconstantes carregam as potências caóticas de todos os elementos” (ZORDAN, 2005, p. 262). Contextualizando na dança contemporânea, o Butô aparece como uma maneira de minorizar o corpo, trazer os pedaços obscuros da carne antes do pensamento já radicado no significante:

O corpo desta dança menor não é nunca pronto e acabado, mas permite dar passagem ao potencial incorporal que contém e pode possibilitar o aumento das intensidades do campo sensível. Criar esse corpo potencial é suportar viver na liquidez das formas, deslizar nos fluxos, deixar rastros, inventando movimentos na dança como prática de fabricação do outramento. (SPINDLER; FONSECA, 2008, p. 329)

Butô 1 segundo Bógea (2002, p. 34): *bu*, “dança”, e *toh*, “pisar, amassar o chão”. Antes, *ankoku butoh*, “dança das trevas”. Ocorreu oficialmente em 1959, no espetáculo dançado por *Tatsumi Hijikata: Kinjiki*, baseado no romance homônimo de Yukio Mishima (Cores Proibidas, 2002, no Brasil).

Asforema 3 Quais intensidades são uma necessidade filosófica para extrair sonhografias infamiliars das matérias e compor um plano onírico *Aullar* no qual “∇o supera sua catástrofe?”

Asforema 4 Como um corpo desintegrado pode a-traduzir signos em *Das Unheimliche*?

Signos infamiliars 1 seus efeitos de superfície ocorrem com tudo aquilo que não é sonho e nem aula, pois usa do onirismo do corpo errante para, acordado, elaborar as matérias donde emanam signos de *Aullar*. Na elaboração do sonho, mediada pela linguagem (contar um sonho), as séries que no corpo se compõem

indefinidas são ações de *Aullar*: a tradução daquela sensação imediata. Nesse sonhar ou pensar que se sonha, “o corpo pode se tornar falante, pensante, sonhante, imaginante. Sente o tempo todo alguma coisa. Sente tudo o que é corpóreo. Sente as peles e as pedras, os metais, as ervas, as águas e as chamas. Não para de sentir.” (NANCY, 2012, p. 43, tradução nossa). O infamiliar aparece na fala de sonho, ou de pesadelos: *Das Unheimliche* não-palavrório qualifica outra voz: “ \forall o, cuja poética da experimentação que erra procede um Acontecimento singular:

Um acontecimento não se liga a um sujeito mas a outros acontecimentos, formando linhas, e o ‘sujeito’ se constitui aí, entre as linhas, por acontecimentos. Um acontecimento pode ser coletivo ou particular, perceptível ou microscópico, mas é sempre impessoal, assubjetivo; são os seres que a pesquisa pensa em função dos acontecimentos e das suas linhas, a partir deles, como derivadas. (TADEU, CORAZZA, ZORDAN, 2004, p. 71)

Signos infamiliars 2 no procedimento de criação transitória, de infamiliaridade com os signos, o flunar da sensação é o que demove um corpo à errância, dar de cara com a Morte é nomadizar-se. Deriva disso perspectivas que são atualizadas via sensações: animalidade, dúvida, insetivoria, rejeitos, o esquecimento do corpo. A Mitologia órfica situa os sonhos na instância da morte e do sono, este irmão da morte e do esquecimento (*Lete*). O Athar’va Veda hindu, o sonho vem do mundo Yama. “Yama é o senhor dos mortos” (HILLMAN, 2013, p. 60). O ato de minorizar-se é um signo da “raça menor, aquela que manifesta os afectos no corpo, o animal muda de cores, arrepiando os pelos, cava o chão, enfia-se nas fendas, rosna, late, pia, nitri, muge, berra, lança estranhos sonidos, uivos melodiosos, cantos” (ZORDAN, 2005, p. 266).

Aullar 3 Aquilo que *Aullar* não verbaliza nem imagina são estiramentos, diagramas catastróficos dos ritmos (não o figurativo), silêncios mutantes cuja radicalidade (o *a priori*) está destruída, já que “a arte não pensa por imagens, mas por sensações intensas

que dão força virtual para a matéria, que não o é" (ZORDAN, 2005, p. 263). Derivar é o corpo do desejo:

O ato de *dérive* ou "andar a esmo" foi concebido como um exercício para deliberadamente revolucionar o dia-a-dia, uma espécie de vagar sem rumo através das ruas da cidade, um nomadismo visionário urbano[...] que, por sua própria duração, inculcaria nos nômades uma propensão a experimentar o maravilhoso; talvez nem sempre em sua forma benigna, mas, esperamos, sempre geradora de *insights* [...] de intensidade de percepções & experiências não mediadas. (BEY, 2003, p. 90)

Das Unheimliche 3 A linguagem em sua familiaridade, isto é, de função instrumental e como enunciado das faces do poder, fora estudada em seus "regimes de signos" por Deleuze e Guattari (como em *Mil Platôs*). Naquela discussão, a linguagem "tem como propósito menos comunicar do que impor ordens" (BOGUE, 2003, p. 83, tradução nossa). Interessa-nos usar *Das Unheimliche* para tocar levemente nesse conceito importante, pois somos artesãos sobre essa linguagem, que é imatura diante de uma tradução poética, vitalista, perspectivada no sonho infamiliar. Os regimes enunciativos organizam o mundo em um sistema ortodoxo que nos guia, nos "protege", "acompanha" nossas ações. Tal "regime de signos" é uma "poderosa estrutura que acaba por formar os temas de ordem individual bem como organiza e sanciona os lugares onde se desenvolvem as relações sociais e políticas" (BOGUE, 2003, p. 83, tradução nossa). O movimento de "vo vai a contrapelo do já-dito para gestar o ainda não-visto, atualizar uma dança das dobras sonho – pesadelo na obra da carne. O Ditirambo ora proposto é um Prometeu dionisíaco, desacorrentado após vivenciar a Catástrofe, que erra um corpo pisando a Aurora da Superação.

"vo signo da catástrofe esbarra no monumento e olha nos olhos dessa estátua, repetindo para si "não é a dúvida, mas a certeza, que nos torna loucos" (NIETZSCHE¹² *apud* ALMEIDA, 2005, p.

228). Agindo no obscuro, no avesso da ordem, tal pesquisa não tece uma verdade, ou busca sabedoria, mas problematiza o sentido que ela mesma produz: "a produção de sentido ou o sentido como produção" (TADEU, CORAZZA, ZORDAN, 2004, p. 69). Em nossa pesquisa a catástrofe de "∇o não é a mesma do corpo do herói trágico, mas trata-se de uma transvaloração dessa superfície (pele) que produz dor e sentidos a partir de seus orifícios (pele, boca, ouvidos, olhos, narinas, cérebro, umbigo, mamas, ânus). Esclarecemos que nos estudos literários sobre a configuração clássica da tragédia grega, a catástrofe aparece como uma ação do herói trágico (mas o herói é ele mesmo um mito criado pelo poeta):

A catástrofe (*sparagmós*) é a ação resultante da combinação da peripécia com o reconhecimento, produzindo destruição e dor no final da obra. Assumindo a culpa, o herói acaba por se mutilar ou suicidar. Sacrificando-se, purga o crime pela comunidade, purificando-a, e opera o restabelecimento de uma integração perdida. (SANTOS, 2005, p. 56)

"∇o signo da catástrofe Prometeu das artes adivinhatórias e dos sonhos, da esperança e da sensação de que algo *muda as peles* quando criva o caos. Palavra de origem latina, *catastrōpha* — "a palavra catástrofe possui o sentido de mudança de fortuna (para o bem ou para o mal) solução, desfecho" (AMANCIO, 2018, p. 134). Na catástrofe, Francis Bacon mancha a superfície. "∇o entrevê no sonho, traz a mancha do desejo que borra as matérias:

O importante é saber que essas relações com o caos nunca se dão de forma pacífica, deixando sempre marcas de combate peculiares a cada tipo de criação. No caso da pintura [de Francis Bacon] essas marcas são como *catástrofes* [...] Quanto a isto, os autores tomam a citação de Lawrence, sobre o que a poesia faz aos homens: estes, em geral, não param de construir guarda-sóis, de formar convicções, mas diferentemente, os artistas e poetas fazem um furo nos seus forros, deixando passar um pouco da luz, da pureza do caos, possibilitando assim uma visão original. (AMANCIO, 2018, p. 133, *grifo no original*)

Butô 2 compósito que elabora com “vo os procedimentos de infamiliarizar sonhografias. Butô trata do corpo catastrófico (morto, caído) e de sua criação no mundo (superação): “Eu transformei a mim mesmo em uma cômoda vazia e em um ofegante tronco de salgueiro”, dilacerou uma voz em *Tatsumi Hijikata*, em 1969 (ALEIXO; FERREIRA, 2021, p. 6). A potência de afetar-se ao esvaziar o corpo com o Butô traz à tona uma carne como modo de existência disjuntivo da extensão corpo, mas imanente a ele. Para *Hijikata* (*apud* UNO, 2018, p. 39), “o importante não é aquilo que fazemos, mas aquilo que nos motivamos a fazer, ou seja, a carne na qual se lança o mundo”.

Matérias e arquivos 3 No devir errante, ziguezagueante, girante e multirreferencialista, a mão sonhográfica gestualiza e golpeia o nada. Agarra no ar uma consoante, isto a devém mão carregada de incorporais (o vazio-matéria estoica). “vo butoísta, também senta em lótus: “o Z, de Zen, base de tudo, envolve um ‘precursor sombrio’ [deleuziano] que relaciona potenciais diferentes, entre os quais fulgura um raio” (ZORDAN, 2020 b, p. 2010). Nomadizar-se é percorrer-se no obscuro de si, arquivizar-se para extrair-se, errar-se até sonhar-se floresta à noite, beirando um abismo de mariposas — “andar incansavelmente sempre aponta para a essência da dança”, tais palavras deixou-nos *Tatsumi Hijikata*, em 1961 (ALEIXO; FERREIRA, 2021, p. 5).

Asforema 3 Quando esbarramos em algo que somente o corpo pode traduzir em gestos, gritos, danças, sonhos?

Matérias e arquivos 4 O gesto de Bacon, segundo Amancio (2018, p. 131), inicialmente emergido do acaso, não está obstinado a uma obra pictural e tampouco a um traço estético. Advém de um lance de sorte, quando o artista, ao achar uma fissura dentre as probabilidades já admitidas na tela em branco, inicia a criação a partir do acesso à imprevisibilidade: “para [Bacon], o acaso está justamente na abertura ao inesperado, por meio de gestos e marcas que desviam a pintura da previsibilidade”, fazendo surgir aquilo que Deleuze conceituou como *Figure*; Figura, na tradução para a língua portuguesa.

Nesta Tese, as figuras que nascem das relações de um encontro de modos de existências, não são figurativas, nem pessoais, tampouco carregadas de sentimentos. As figuras com as quais traduzimos uma escrita com Corazza (2005), com as quais nos traduzimos, são da ordem das forças de passagem, de afetos às afecções, estranhar-se. E é nessa passagem, no entre do encontro de modos de existências, nesse inquietante do passar, é nesse devir que temos maus ou bons encontros. É no encontro que podemos, a cada vez, pensar com o corpo em sua potência de agir: um bom encontro aumentará nossa potência, Alegria pela perfeição maior. Cientes também permanecemos de que um mau encontro impede o que um corpo pode, diminui a sua potência de agir, causa, pois, imagens persistentes das paixões que entristecem.

Nossa curiosidade é não-cumulativa e desviante de nós mesmos, que nos força a lidar diabolicamente com o que conhecemos. Corazza (2005, p. 93) citando Foucault: Figuras fração de um discurso, "a ação de correr para todo lado, idas e vindas, démarches, intrigas" (CORAZZA, 2005, p. 94).

A Figura da escrita nasce num gesto do corpo tensionado de afectos. Um gesto capturado "aquilo que é possível imobilizar", passar por cada palavra, palavra que desmembra um tipo de alucinação verbal, pois "as palavras nunca são loucas, é a sintaxe que o é" (CORAZZA, 2005, p. 97). Suspender, trincar, frasear um estranho no lar, uma catástrofe que personifica fúrias, filhas, manhãs de outono. Verdades artístam-se nessa comoção para além da mera experiência de vida a ser descrita. Uma ultraliteratura preocupada em "compreender, cindir a imagem, desfazer o Eu, órgão formidável do desconhecimento" (CORAZZA, 2005, p. 99). Esse modo de vida Alegre é, de fato, infamiliar.

"**Vo onírico** perpassa um modo de agir do corpo. Desconsola a fidelidade à memória, às imagens, às formas. Incorporal, a Figura é a mancha que pode um corpo. Um sopro, um signo,

um afeto, iniciam pelo modo como esse corpo respira a sua Natureza. Nessa imanência, pelo esquecimento, dançar faz um

[...] pensar um corpo que educa a si mesmo no ato de sua constituição, naqueles momentos em que vive determinadas situações, quando o acontecimento se dá no corpo, vem a ser pensar um corpo que se educa para os instantes. (FERRAZ; BELLO, 2016, p. 145)

Uma vida na imanência é uma *hecceidade*, singularidade-impessoalidade, uma brecha de beatitude no entorno, liberada de subjetividade e objetividade. Uma imanência é respirar. Um modo, um precursor à potência de ser afetado, o possível que se pode: “Cada leitor de Spinoza sabe que os corpos e as almas não são para ele nem substâncias nem sujeitos, mas modos” (DELEUZE, 2002 a, p. 128-129). E um corpo difere de outro, “diferentes, os corpos são todos um tanto disformes. Um corpo perfeitamente formado é um corpo embaraçoso, indiscreto dentro do mundo dos corpos, inaceitável. É um esquema, não é um corpo” (NANCY, 2012, p. 47, tradução nossa). A Natureza tratada por Spinoza funciona o corpo como

expressão imanente de uma atividade absolutamente infinita ou a Substância, una e única, unidade infinitamente complexa constituída por infinitos atributos infinitos, isto é, por infinitas ordens de realidade diferenciadas unificadas pela potência infinita de autoprodução e de produção de todas as coisas. (CHAUÍ, 2000, n.p.)

Matérias e arquivos 5 Não é mais individuação, mas singularização, sem nome e inconfundível, uma vida que se atualiza apresentando a “imensidão do tempo vazio”, talqualmente uma obra de arte, essa “vida indefinida não tem, ela própria, momentos, por mais próximos que estejam uns dos outros, mas apenas entretempos, entre-momentos”.

Deleuze e Guattari (2011) ofereceram o conceito de *hecceidade*; para eles, se refere à ideia de individuação sem sujeito. Seguiram os passos de Duns Scot [1266-1308]

e deram ao termo novo território conceitual. Colocaram em tema a multiplicidade, escapando da ideia de unificação ou identidade. *Hecceidade*, devir-singularidade traz em questão o tornar-se a si mesmo. (MONTEIRO, 2019, p. 526 e p. 524)

Vida indefinida, que coexiste com os acidentes da vida; na imanência, o singular recém-nascido é pura potência. No plano de imanência, o Uno é índice de multiplicidade, é “imanente contido em um campo transcendental” (DELEUZE, 2002 b, p. 13-14).

Matérias e arquivos 6 Pela sonheria da Diferença-Educação, filosofar é uma extensividade ativa que sombreia a ordem das disciplinas, extrai matérias afetivas do obscuro umbigo (núcleo infamiliar). A-traduzir é inquietante, “figura do corpo intraduzível [...], aquilo mesmo que a tradução deixa cair” (CORAZZA, 2019 a, p. 29), verdade artística e inconstante onde as contradições dos afetos coexistem no movimento tradutório diferencial: “A Filosofia da Diferença, muitas vezes, pode ser vista como um discurso que não é para ser entendido, mas para ser vivido e, mais ainda, suportado em seus efeitos” (CORAZZA, 2019 a, p. 47). Transvalorando a familiar disciplina curricular, a disciplina transcriada é

uma postura ativa necessária à vida da matéria, força que a move mesmo na maior quietude da concentração, mesmo no mais imóvel estado de meditação. Força que força o pensamento. Que incomoda porque desestrutura e faz criar” (ZORDAN, 2020 b, p. 214).

“**o onírico**, cujas matérias se (re)produzem no desejo, máquina de fluxos cortados por máquinas-problemas que “ensinam a não se confiar nas imagens percebidas e sim intuir as sensações, que são tipos de corpos paradoxalmente incorpóreos, junto aos quais o desejo se orienta. Aprender uma matéria exige uma entrega ao ser de sensação que ela compõe” (ZORDAN, 2013 b, p. 281). Estranho que nos dá a pensar.

Aullar 4 Temos que o sonho é um Acontecimento. Deleuze (1980) em Vincennes¹³ afirma que “não somos pessoas”, mas Acontecimentos (acontecem-nos feridas, doenças, aulas e, ora, sonhos e poemas).

‘Para dar fim ao julgamento de Deus!’, emitido por Antonin Artaud. Deleuze extrai dessa glossolalia filosófica sua própria exclamação: que toda coisa seja um Acontecimento! Tais imperativos o conduzem a elaborar uma filosofia da diferença e da repetição, que se desdobra e compreende o pensamento, o sentido, o desejo, as multiplicidades, a criação como acontecimentos (ABREU, 2011, p. 27-28).

Segundo Foucault (2016, p. 100, tradução nossa), Artaud buscara profundamente algo que não intenta preencher um vazio. Artaud cavou à fundo, em seu corpo, o qual tornou-se órgão de passagem contra os órgãos. Tal modo será chamado por Deleuze e Guattari “Corpo Sem Órgãos” ou CsO. Para Artaud, uma “afirmação em estado selvagem”, sendo que a “técnica essencial do teatro da crueldade seria a restituição da palavra à voz, da voz ao corpo, do corpo aos gestos ou aos músculos, ao esqueleto ele mesmo”.

“**∇o dobra de passagem** no CsO, busca um modo que escape ao discurso da linguagem (que delimita corpos em uma liberdade condicionada), e que subverta a maldição das palavras (em seus motivos já estabelecidos que encantam a língua). Seu errar é uma espécie de dança catastrófica. Com a experimentação Butô na sua transcrição imagética, busca uma poética que rompa minimamente o esquema do código da linguagem, pois: “uma língua que lambe as feridas dessa civilização mecânica e fugidia, já extrapola o alcance de nossa provocação” (ALEIXO; FERREIRA, 2021, p. 8).

“**∇o signo da superação** compõe-se de tipos de força ativa, contraefetuação dos efeitos do Acontecimento que impedem

13

Trecho da aula disponível em: <<https://machinedeleuze.wordpress.com/2018/12/06/nao-somos-pessoas-somos-acontecimentos-aula-de-gilles-deleuze/>>. Acesso em: 16 maio. 2021.

o que o corpo pode. A Superação é fazer existir uma nova combinação dessas forças para criar um modo de vida outro, plano comum de imanência. Para Deleuze, um CsO não se opõe aos órgãos do corpo, mas ao organismo definido pelo plano de organização, portanto preso ao juízo de valor, à identidade molar, à Imagem Moral Dogmática do Pensamento. Para Artaud, em seu teatro da crueldade, o corpo sem órgãos ataca também aos órgãos do corpo.

"∇o adormecece. Ao adormecer, o alçapão que mantém achatada toda a vida das imagens do corpo (no sentido de percepção, de afetos), no subsolo da consciência, finalmente pode soergue-se, podemos ter a coragem de matar o pai e errar adentro de nossa potência a-traduzir, obscura, pois "os sonhos não têm pai [...], eles vêm apenas da Noite, e não têm lar, a não ser aquele reino escuro" (HILLMAN, 2013, p. 60).

Essas imagens, chamadas sem carne, "executam na noite do inconsciente uma imensa dança macabra". Para Bergson (2004), é a lembrança o "poder enformador", o qual determina uma forma à matéria do sonho superficial, hipnagógico — matéria indecisa e informe oriunda das sensações vagas e indeterminadas, "mas as lembranças que minha memória conserva em suas mais obscuras profundezas nela estão no estado de fantasmas invisíveis" (BERGSON, 2004, p. 100).

Matérias e arquivos 7 Fazer um sonho é operação de percepção apurada da obra (corpo) a partir de uma ação ativa da sensação (dobra) sobre nossas lembranças encobridoras (conscientes e memorativas).

Entre as lembranças-fantasmas que aspiram a se carregar de cor, sonoridade, enfim, de materialidade, só serão bem sucedidas aquelas que puderem assimilar-se à poesia colorida que percebo, aos barulhos de fora e de dentro que ouço, etc., e que, além do mais, se harmonizam com o estado afetivo geral que minhas

impressões orgânicas compõem. Quando está junção entre lembrança e a sensação se operar, eu terei um sonho (BERGSON, 2004, p. 101).

"**∇o signo [im]plicado** explica-se no sonho contado e na realidade (sonho interpretado): "a palavra, se for consumida na evolução das imagens visuais, perde parte de seu poder. Mas a palavra é insinuação e fusão de imagens; não é uma troca de conceitos solidificados" (BACHELARD, 2001, p. 98). Quando essas imagens e palavras são intraduzíveis, agressivas e/ou inimagináveis, envolvem-nos ao nível do afecto, signo que é algo imperceptível. Segundo Bogue (2003, p. 164), Deleuze e Guattari distinguem dos afectos e da percepção os afectos e os perceptos. Perceptos "são independentes do estado daquele que os sofrem". E afectos "não surgem dos sujeitos, mas passam por eles, [os atravessam]" (BOGUE, 2003, p. 164, tradução nossa).

Aullar 5 A-traduzir instaura-se "**∇o**. É do tipo sensação limiar o devir. Sensação com a qual somos estranhados pelos signos de sonho e de catástrofe. Pedações de carne que abrem a boca:

E a sensação, que determina o instinto em tal momento, assim como o instinto, é a passagem de uma sensação a outra, a busca da "melhor" sensação (não a mais agradável, mas aquela que preenche a carne no momento de sua descida, de sua contração ou de sua dilatação) (DELEUZE, 1981, p. 21).

"**∇o erra**, ao desviar-se do lugar de aula onde seria esperado — o da comunicação, tornar comum — para pensar espaços de incertezas, de excessos mínimos, riscos e sobrevoos tradutórios em poesia, então "pensar um limiar de sentido, é um pensar poeticamente" (NANCY, 2013, p. 415).

"**∇o olha-nos** desde dentro [multiplicando perspectivas]

avesso da dobra

nasce na **nuca**

Bruma dos olhos abertos, bocejamos: *Isso é sonho?*

SUMÁRIO

Aullar 6 instaurada uma violência (erótica) na cena onírica, o sonho contado (Aula) passa a ser signo como força acontecimental no sonho uivado. Ação alegre spinozista, *Aullar* é afeto a-traduzir: "Spinoza lança verdadeiros gritos: não sabeis do que sois capazes, no bom como no mau, não sabeis antecipadamente o que pode um corpo ou uma alma, num encontro, num agenciamento, numa combinação" (DELEUZE, 2002 a, p. 130).

Aullar 7 Língua sonhada ou língua que se sonha falar pela imagem que antecede a linguagem? Agamben (2009) singulariza o olhar poético como perspectivador daquele que toma distância de sua época, para ser um contemporâneo. Tais singularidades

Aceitariam o acontecimento, sua excepcional singularidade [?] sim, talvez se possa, sem acordar, acreditar e confessar que se sonha; sim, às vezes, não é impossível dizer, dormindo, de olhos fechados ou arregalados, alguma coisa como uma verdade do sonho, e mesmo um sentido e uma razão do sonho que merece não se perder na noite do nada. (DERRIDA, 2002, n.p.)

Essa é a relação do poeta, que "solda com o seu sangue o dorso quebrado do tempo". O contemporâneo em qualquer era estabelecer "a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo" (AGAMBEN, 2009, p. 59-60).

"**∇o signo da superação** Caminhar na marcha noturnal, sem os olhos engendra uma vida que quer uma cor, "∇o, em sua conquista poética cantarola às fúrias da linguagem simulacros.

O importante é conceber a vida, cada individualidade de vida, não como uma forma, ou um desenvolvimento de forma, mas como uma relação complexa entre velocidades diferenciais, entre abrandamento e aceleração de partículas. Uma composição de velocidades e de lentições num plano de imanência. (DELEUZE, 2002 a, p. 128)

É no uivo que o vento desmancha o veneno alado da maldição gramatical nele lançada:

Matérias e arquivos 8 A poeta Audre Lorde (1934-1992), em artigo de 1978, define o erótico como um tipo de poder “profundamente feminino e espiritual” cujo cerne constitui-se de sentimentos que são “oprimidos e desconsiderados”. O erótico como fonte de poder e mudança, em especial nas mulheres, foi despotencializado e descreditoado pela cultura majoritariamente eurocêntrica, a qual estimulou um outro tipo de erotismo, denominado pela poeta, “superficial”, que define nas mulheres “sinais de inferioridade” e de culpabilidade simplesmente por sermos seres eróticos. Lorde ajuda-nos a desconstruir a ideia dogmática de que a supressão dessa força erótica faça com que nós mulheres nos tornemos mais fortes (aliás, ser forte é um atributo do homem e branco). Tal crença acaba por monopolizar nossos desejos e medos a um centro masculino e, acrescentamos, diagnosticador, o qual nos ensina a duvidar de “nossos conhecimentos profundos e irracionais” (LORDE, 2019, p. 67-68), para que passemos a usar dessa inferioridade em relação ao que sentimos assim abastecer essas formas de dominação masculina.

Asforema 4 Como erramos um corpo, em suas multiplicidades de velocidades e de lentidões?

Matérias e arquivos 9 Manipular o Arquivo passa pelo procedimento da errância de pisar aulas, disciplinas, matérias de sonho. Vida, “habitação frágil e inquieta na qual não se tocam as formas” (ARTAUD *apud* UNO, 2018, p. 65). Em modo ativo, a ação poética na docência estranha os universalizantes da verdade representacional — tais como a diversidade quando positivada para argumentar uma identidade¹⁴, o belo como forma única de fruição estética, o bom como a verdade transcendental do uno intransponível, o gosto

14

Tal perspectiva, a da diversidade polissêmica no seio universalizante, estudada pelo sociólogo Renato Ortiz, pode ser entendida em: CENPEC, Cadernos. Entrevista com Renato Ortiz - “Porque o mundo é comum, o diverso torna-se importante.” *Cadernos Cenpec*. Nova série, [S.l.], v. 5, n. 1, fev. 2016. ISSN 2237-9983. Disponível em: <<http://cadernos.cenpec.org.br/cadernos/index.php/cadernos/article/view/324>>. Acesso em: 19 maio 2021. DOI :<http://dx.doi.org/10.18676/cadernoscenpec.v5i1.324>

kantiano como a forma de interpretar o espetáculo — forma que confina as multiplicidades do que um corpo pode em palavras já-ditas.

Ocorre que o Arquivo da Docência-Pesquisa nunca *quer dizer* alguma coisa. Há nele, talvez, um *nada-querer-dizer*, o qual é importante para que possamos escutá-lo, quando o lemos, e dispor cada conceito que está sendo criado, numa cadeia interminável de diferenças. É um Arquivo polissêmico, sobrecarregado de uma imensa quantidade de precauções, referências, notas, citações, colagens, suplementos; logo, Arquivo atordoantemente cruel, cuja leitura, escrita e tradução são o contrário de tranquilizadoras. (CORAZZA, 2020, p. 21)

Arquivo, por sua vez, via a tradução criadora, não é comunicável, assimilável, resolvível. Ele é território liso pisável. Ele não esconde nada, tampouco espera nossa descoberta de cifras.

Asforema 5 A queda do corpo e dos sentidos no sono: sonho de tartaruga, recolher as velocidades externas dos cinco sentidos, estender-se leito desdobrando o interior despencado:

[A] longitude do corpo traduz as relações de movimento e repouso, de velocidade e de lentidão. Corpos movimentam-se; corpos repousam. Por outro lado, corpos são afetos – efetivação de uma potência de matilha, que subleva e faz vacilar o eu – que tornam aquilo que somos: multiplicidade. (MONTEIRO, 2019, p. 528)

"∇o signo [im]plicado via extração de matérias nas relações de forças, e não para falar o que viu, não para dar-se em representações. Em estado de sensação deveniente que se sonha, torna-se perceptivo às pulsões, que são devires. Está atento às palavras-símbolos — quando vestem um corpo de significações e de univocidades. Quando falamos corpo, do qual transcriamos e no qual sonhografamos, não estamos representando ou figurando uma unidade fixa a partir de um modelo metafísico. Acontece que o corpo é relacional, potência infinita de combinações de forças. Na esteira da filosofia Gaia, "é com Spinoza, posteriormente com Gilles Deleuze,

que podemos entender os corpos como forças aglutinadas que descrevem um estado de coisas composto por potências intensificadoras que devêm, ou não, num acontecimento" (ZORDAN, 2013a, p. 1).

"**∇o signo de passagem**, quando a palavra falada não é interpretada, descodifica-se o corpo da gramática figurativa e representacional. O gesto "**∇o** liberta-se de uma definição lexical e semântica — e liberta-se em seu fora na matéria-palavra.

O fora é o molecular dentro da própria paisagem, o movimento que não se percebe no horizonte, puro ser da sensação. A sensação acontece na singularidade da paisagem, nas intensidades moleculares junto às paisagens que se compõem. (TADEU, CORAZZA, ZORDAN, 2004, p. 89)

No poema, no sonho de uma mão butoísta, "**∇o** sobrevoa matérias com a intempestividade do ar, com morosidade da noite, com coisas de Fora, com afecções imperceptíveis.

"**∇o signo catástrofe-superação** Sonhografa-se pelas matérias ao errar uma pesquisa que

também deve se propor a dar o passo ao caminhar, ou seja, experimentar o caminho de acordo com o que o próprio caminho lhe traz de forças e direções. Portanto, trata-se, sim, de ter uma maneira, um jeito, um projeto, um mapa, para se orientar, tanto o pesquisador quanto o professor. (ZORDAN, 2020 b, p. 207)

A catástrofe de ser-sentido que se traça depedaja o Eu mapeado.

Matérias e arquivos 10 A tradução da imagem é operatória dos conceitos da Diferença, relicário de artefatos a-traduzir que interseccionam o sonho a proceder poeticamente nas didáticas. Essa tradução admite a demarcação bachelardiana para criar espaços na imagem que não pode ou não deve traduzir. Transcritos por Dinarte (2017, p. 101), acerca da produção imagética, temos que

Quando há harmonia da forma poética, quando a linguagem já atinge um plano experiencial onde os elementos exigem, uns dos outros, lapidações da forma internas às exigências da voz (e aí se possa entrever um eu sentimental, um eu poético, um eu 'lírico'), estamos no domínio do espírito; quando, ao contrário, descemos mais fundo na constituição de cada elemento, chamando de imagem a cada foco de iluminação, estamos numa região de emanação, logo, alma.

Cuidamos com Bachelard (2001, p. 71), em sua poética aérea, que os "processos de imaginação diferem dos processos de conceitualização". Na multiplicidade de devires, nas sínteses conectivas do inconsciente-multiplicidade, a criação de sonhografias infamiliars é devir-indisposição aos processos normativos do discurso que contemham a ordem, o dado, o significante, a "ideia iluminada", pois que nossos procedimentos são sombreados, variegados, difusos: "na claridade muito forte, os espíritos do sono se apagam. Cabe à poesia reencontrá-los como as reminiscências de um além" (BACHELARD, 2001, p. 73). Nessa poética aérea há a volatilização do mundo das trevas, onde "os mortos estão vestidos como pássaros e seu elemento é o ar", Hillman (2013, p. 68-69) também cita Tártaro, filho do éter e da terra, o qual, segundo Hesíodo, situa-se "tão distante da terra quanto os céus acima"

Aullar 8 opera um Acontecimento que assombra o discurso do já-dito, pavor provocado pela multiplicidade de vozes da Matéria do sonho. *Aullar* joga, na superfície do familiar e original, com alteridades que se entrelaçam ao produzirem peças compositivas de uma Outra língua, emana eventos. Sonhografar infamiliarmente é relação de forças ativas à linguagem da tradição, sem, no entanto, negá-la. A fissura desta língua infamiliar deixa espaços para a poesia de "∇o: "a poesia não coincide consigo mesma: talvez essa não coincidência, essa impropriedade substancial, seja o que faz propriamente a poesia" (NANCY, 2013, p. 417). Tal procedimento estreita seus laços com relações oniróides, fragmentárias, ilógicas, aforísticas e experimentais da Matéria-pesquisa-sonho a-traduzir, já que "nos sonhos nos tornamos indiferentes à lógica, mas não incapazes de lógica" (BERGSON, 2004, p. 104).

Aullar 9 compõe hibridismos procedimentais das perspectivas de "∇o que elegerá, irremediavelmente, a forma do verso como unidade artistadora da composição acontecimental.

"∇o **evento suplementar**, produção de signos. Há de se suspender o juízo, tipologizar diálogos, triálogos, quaternálogos. Pedaçar, despedaçar, espicaçar, espedaçar — um poema Prometido. Prometeu transcriado, uma sonhografia infamiliar.

Matérias e arquivos 11 procedendo em *Aullar* conjuga-se à Tese-manifesto de Corazza (2010, p. 58), na lição 37 da escriturartística na PE (Pesquisa em Educação), que nos provoca a uma atitude procedimental: "proceda: (a) acabe com a saturação do silogístico; (b) escandalize o redundante; (c) enumere caoticamente; (d) articule as orações de modo assindético; (e) introduza a dissonância; (f) convoque recursos sutis; (g) use tão-somente a lógica da imaginação".

Asforema 6 Que tipos de rearranjos formariam discursos dissonantes?

Asforema 7 Como descentrar a função comunicativa (de um conteúdo) de aula e deixar que *Aullar* grite o sonho em suas elipses e fantasmas, que pise no obscuro dos ideogramas (com o Butô), que se deixe povoar pelos efeitos na superfície das matérias?

Das Unheimliche 4 No infamiliar, há reterritorialização em passagens, em meandros de rastros. Devir-condensador-de-língua, transcria, fala, cala-se, gesticula e dança o pensamento, o qual, "tornado pura afirmação, transmuta a negação em negação das forças reativas. Ou seja, o pensamento que conquista sua imanência torna-se pura afirmação (afirmação da afirmação)" (ABREU, 2011, p. 36).

Matérias e arquivos 12 A transmutação ou transvalorização dos valores dos nossos sonhos é operacionalizada nesta pesquisa como a vontade de potência da Diferença-Educação.

Estranhamo-nos nos sonhos:

O sonho é uma escola que não exige o uso de uniforme que identifique seus alunos, ou que produza certa familiaridade, avesso aos códigos que harmonizam, o sonho desnuda seus sonhadores tornando-os indiscerníveis em pele e ossos. (BANDEIRA; OLINI, 2019, p. 176)

Vontade de potência, conceito forjado nas traduções brasileiras das obras de Nietzsche, usado nesta tese pensando com o *conatus* de Spinoza de Deleuze (tratado mais adiante). Pensado como esforço da imanência, existir resistindo, caráter de sonho que transmuta-se via forças ativas de tradução. Relação de forças que atuam sobre os valores niilistas, que também estão em nossos conteúdos oníricos. O sonho alheio atua com forças reativas que atravessam nossos corpos e os impedem do que podem, fazem-se imagens externas de ideias inadequadas que envenenam nossas pulsões-multiplicidade, já que “com nada o sonho não faz nada [...]” (BERGSON, 2004, p. 96). “ \forall o se compõe no combate com essas reações, não negando-as, mas afirmando-as com o trabalho sonhográfico, o infamiliar que transvalora essas imagens-feitas em algo a-traduzir, por isso vontade-potência a pensar:

A transmutação de todos os valores se define assim: um devir ativo das forças, um *triunfo da afirmação dentro da vontade de potência*. No reino do niilismo, o negativo é a forma e fundo da vontade de potência; a afirmação é apenas secundária, subordinada à negação. Coletora e portadora dos frutos do negativo. [Pela transmutação desses valores niilistas], a afirmação se torna a essência ou a própria vontade de potência; quanto ao negativo, este subsiste, mas com o modo de ser de quem afirma, como a agressividade própria da afirmação, como o relâmpago anunciador e o trovão que segue o afirmado — como a crítica total que acompanha a criação. (DELEUZE, 2000, p. 41-42, tradução nossa)

SUMÁRIO

Matérias e arquivos 13 O niilismo que separa um corpo daquilo que ele pode (potência de agir, vontade de poder, vontade de potência) ocorre, segundo Deleuze (2000), na relação de forças reativas,

[o niilismo] considera o devir como algo que se deve expiar e que deve ser reabsorvido no Ser; considera o múltiplo como algo injusto que deve ser julgado e reabsorvido no Uno. Na transmutação [dos valores niilistas], o múltiplo e o devir são elevados à potência mais alta: e fazem dela o objeto de uma afirmação. Na afirmação do múltiplo há a alegria prática do diverso. A alegria surge como se fosse o único motivo para filosofar. (DELEUZE, 2000, p. 43, tradução nossa)

Fazer-se "∇o, lançar seu corpo (obra) naquilo que a língua dobra, treme, trava. Plano onírico onde pesquisa e inventaria os dados que cria, na sua problemática de invenção. Há minúscula percepção, pequena passagem ao que não se calcula. Há um espaço ínfimo que descongela gestos impensados, onde "Cresce em sono a morte" (SHELLEY, [1820] 2015, p. 165).

"∇o onírico Zaratustra opera uma língua donde sua voz se cria, e tenta

prolongar, mesmo durante o estado de vigília, os sonhos e a fruição que deles poderia retirar. Por isso ele chega mesmo a repreender a aurora por ter vindo assim tão cedo despertá-lo e roubar-lhe os sonhos com o gozo matinal que costumavam trazer-lhe (ALMEIDA, 2005, p. 110).

A potência errante de "∇o deseja conquistar tal devir-dança-rino, em cuja leveza sustenta-se um plano onírico para que erre.

[...] Zaratustra ensina a pensar o corpo como a "grande razão" [...] Ou seja, não se trata mais de ensinar o dualismo, mas de superá-lo com a afirmação de que a razão mesma não é outra coisa que uma parte da atividade corporal, um afeto entre os outros, um elemento constitutivo, mas não privilegiado com a exclusividade que a tradição lhe doou. (TEDESCO; VILAR, 2020, p. 203)

N o m a d i z a r p r o l o n g a r s o n h o s

SUMÁRIO

Aullar 10 Repetindo sonhos, desfazendo pesadelos, desfilando diante do passado arcaico as suas gerações de ilusões. Criar valores que jogam no agora modulações de Natureza singular. Singularidades circulam e se criam, mesmo espicaçadas pela linguagem, “os Acontecimentos são como os cristais, não ocorrem e nem crescem senão pelas bordas, sobre as bordas” (DELEUZE, 1994, p. 33, tradução nossa).

Matérias e Arquivos 14 Segundo Miranda (2019, p. 1), Deleuze buscou com os primeiros e médios estoicos, a composição de uma filosofia como sistema não-representativo, cuja lógica é propositiva, pervertida, de “arte das superfícies”, e não prescritiva, daí a subversão à filosofia platônica e aristotélica. A superfície sobre a qual deslizamos nossa tradução é aquela que sobrevém dos efeitos desse Acontecimento,

Traduzir + A-traduzir (da traduzibilidade/traductibilidade e da intraduzibilidade/intraductibilidade docente); o traduzível como uma ilusão de tradução; o traductível como a tradução que renegocia com a matéria de origem; a-traduzir como a ruína, o que escapa, o que cai, o que foge, o que acontece [...] (CORAZZA, 2019 a)

Asforema 8 No efeito de deslizar nessa superfície, temos os enunciados, expressados por proposições, mas qual deles nos convém aos efeitos de superfície de *Aullar*?

Das Unheimliche 5 É a duração do sonho de Zaratustra a metáfora mercurial que constitui a verdade artística de “ \forall o infamiliarizada nas sonhografias cujo núcleo obscuro (*Das Unheimliche*) é efeito de superfície na intensidade de a-traduzir um corpo que sonha, imagem não-dita, pois a “imagem psíquica não é algo que vejo, e antes um modo de ver, uma perspectiva sobre as coisas. Pode ser sonora, tátil, pode ser uma emoção, pode estar no corpo” (BARCELLOS, 2018, p. 15). Traduzir um corpo pela imagem-sonho é delirar a superfície-poros-pele, corpo multiplicidade, “máquina abstrata

onde correm os fluxos do desejo, um corpo é a própria natureza de um campo problemático onde as forças se acrescentam, divergem entre si, se espalham, escapam” (ZORDAN, 2013 a, p. 2).

Asforema 9 Como criar variações sonhográficas via procedimentos de infamiliariza-se em a-traduzir?

Ouvindo-se si mesmo, permanentemente, no seu próprio corpo, Nietzsche sabe demais que este, por sua vez, é a metáfora de uma muito esquisita intriga da vontade em relação a si mesmo. Ele sabe que, seja como for que esta vontade se articule, em nós, nas formas mais ou menos luminosas do conhecimento, este resulta sempre de uma alteração de nossa sensibilidade. (TÜRCKE, 1994, p. 96)

Um primeiro passo às dobras (sonho-pesadelo) está em escutar-se, com orelhas pequenas, um extrair metáforas que contenham contradições rumo a um tipo de superação do ego diurno e onírico.

Matérias e Arquivos 15 As três visões dominantes sobre os modos de ver, interpretar e de sentir os sonhos “ocidentais”, em especial no final do século XVIII e início do XIX, foram abordadas por Freud como problemas metodológicos. Para Hillman (2013, p. 25), o pai da psicanálise elegantemente tramou seu sistema usando os “fios de todas elas”, a saber:

- a. a romântica, na qual um sonho contém mensagem secreta e valorosa, mas de outro mundo;
- b. a racionalista, pela qual o conteúdo manifesto (de pouco valor e por vezes ridículo ou vergonhoso) contém, no entanto, um rébus, uma tábua a ser decifrada, sendo essa a tarefa do psicanalista, que traria à baila consciente da linguagem o conteúdo latente, este sim “valioso e significativo”;
- c. a somatológica, na qual um sonho traz sintomas que refletem processos ou patologias fisiológicas, focando sobre a sexualidade e o sono.

Resumidamente, a partir desses saberes literários, técnicos e/ou científicos, Freud tornou o sonho ligado ao reino do sono, mas interpretado como um mito egoico, de significado apenas para quem sonha, mesmo que incompreensível, necessitando de interpretação terapêutica. Nessa visão, há uma resistência ao sonho em traduzir-se ao mundo diurno, do qual não faz parte e será sempre um estranho, amoral, de linguagem daquilo que a psicanálise classificará como psicopatologias.

Contrastando com essa visão tradicional das bases da psicanálise, entendemos com o junguiano Hillman (2018; 2013) que a consciência egoica é uma ponte entre esses dois mundos, o diurno e o noturno. Não fechamos uma interpretação de sonho em um cânone, mas desenrolamos essas formas de abordar os sonhos para nosso estudo de acesso ao que pode, de fato, causar-nos estranhamento, para a criação de singularidade. Hillman fala de individualização, farejando as imagens do sonho não por uma busca de respostas ou sintomas, mas trazendo a tarefa do ego de nos apresentar essas atitudes, aparentemente inadequadas, indóceis e traumáticas, que muitos sonhos provocam.

Assim, para sonhografar, estamos nessa passagem do pensamento sem imagem, no meio, nem dia e nem noite, meio do caminho, sem imagem formada, devir-borboletas de Hades, poética aérea. Hades, irmão de Zeus, não possui retratos ou atributos representativos, exceto uma águia. Hades “não deixa traços na Terra, pois nenhum clã descende dele, nenhuma geração”. Nos disfarces de Hades, seu nome raramente pensado, “o que não se enxerga”, referido como Plutão Trofônico (“riqueza ou alimento”). Tais são os eufemismos para encobrir o nome da morte. “Hades era o abastado, o doador do alimento para a alma” (HILLMAN, 2013, p. 53).

Corpoliverso devém lugar de passagem, mas que no qual estamos traçando, errando sobre a imagem as multiplicidades que o desejo nos anuncia como estilo de um corpo que quer se libertar

também do organismo científico, pois pensa pelos poros oníricos. Isso é um tipo de trabalho com sonhos: ficar na imagem de seu território a-traduzir: dificuldade inerente ao processo-pensamento de pensar o sonho esforçando-nos para que a imagem dogmática ocidental de um único inconsciente seja desconstruída, questionada e usada fragmentariamente como outra forma de lidarmos com nosso material afetivo, bricolando um território novo de existência. Sermos responsáveis pelos nossos sonhos é também pensar coletivamente. Pensar por fragmentos é criar valores ao passo que vertemos ao mundo da linguagem algo que ainda está por vir, restos em suas manifestações intempestivas de potência à tradução criadora dos afetos. Os sonhos com Corpoliverso, maneira fragmentada, são feitos de restos que pertenceram à Deusa Hécade. Tornar-se filho (a) dela é devir ser da encruzilhada, é vir-a-ser três cabeças, caóides, pois que “cada sonho pode começar em pelo menos três direções, além daquela em que estamos vindo” (HILLMAN, 2013, p. 71). Nesse modo de existência, as didáticas sonhografadas são oferendas aos mistérios da noite e infamiliars à luz, já que são transcritas, devolvidas ao mundo vivo em regurgitações do arquivo — sejam resíduos das matérias afetivas ou escolares ou curriculares ou vivenciadas de olhos abertos — sejam aquilo que subiu dos sonhos de uma aula. Essa tradução é desprovida de tentativas de salvação desse conteúdo para moralizá-lo ou, ainda, para encontrar a sua utilidade no mundo do dia.

Como sobem amorais e libertos, esses saberes herculíneos da tradução docente sonhográfica, são mitos de *Aullar*. Epítetos, nomes que dão imagens, que sugerem um mitema, pois aguçam a imaginação. Nessa fabulação, atentamos que o ritual para “recuperar uma imagem dentro de uma palavra” nos exige um exercício ativo de tradução, religar a imagem-sonho ao mundo da aula viva; fantasiar *Etymon*, “parte do nome” (HILLMAN, 2013, p. 103) é imaginar como epítetos. Um procedimento sonhográfico proposto é nomear funcionalmente as pessoas com as quais sonhamos em relação à situação, “figuras fazendo coisas” (HILLMAN, 2013, p. 105). Por exemplo:

SUMÁRIO

“a mulher desconhecida”, ou o sapateiro, ou a mulher deitada nu, ou a velha taxista, ou o menino pivete, ou a professora em transe.

Nessa Diferença-Educação, extraímos variações com o caos conceitual para ficarmos no corpo. Caos entendido por Deleuze e Guattari como “as variabilidades e as velocidades infinitas, os aparecimentos e desaparecimentos que coincidem e se confundem com a própria indeterminação” (AMANCIO, 2018, p. 132). No caos, as forças incansáveis da vontade de potência variam formas estéticas e éticas de nosso sentir. Imanência em modo de inquietação, procede que isso faz um corpo variar-se em “pensamento dinâmico”. Com tal inquietação, Corazza (2019 a, p. 9) perguntou-nos por um modo outro de existência em Educação: “Qual é o nosso dinamismo fabulador, na errância adulta? [...] Como alguém que, dos subterrâneos da inconsciência, sonha com a engenhosidade de soluções pragmáticas? [...]”

Asforema 9 Como desdomesticar as palavras da linguagem com um regime onirofílico autopoietico? “Como imaginamos, poeticamente, a *hybris* (desmesura e loucura) de uma aula, que pretende escapar de sua *moira* (território e destino)?” (CORAZZA, 2020, p. 18). Qual prosa infamiliar podemos extrair do corpo que suporta sonhos?

Butô 3 Como bailar a poesia de um sonho ao modo Butô? Como impedir que a linguagem chegue antes? Tratar o modo de acesso ao sonho como um modo de questionar criticamente a criação de valores sociais. Os saberes ancestrais tratam disso muito mais profundamente do que este estudo, mas é nessa direção que nossas flechas onirofílicas (pós-tese) lançar-se-ão para que as sonhografias em suas infamiliaridades criem tais reservas ecológicas aos desejos em educação. Desejos ainda não ditos, não pensados, não articulados em nosso modesto, porém rigoroso, acadêmismo. Mas, em qual terreno pisamos? Hillman (2013, p. 67), ao citar em nota de rodapé *Potnia Chthon* ou Erínea, a Grande Mãe Terra (A Grande Dama que envia sonhos de asas negras), trata da função psíquica da terra e da natureza, além de sua função terrestre,

pois “podemos servir a terra e estarmos no chão de mais de uma maneira, ou seja, por meio de atividades psíquicas, e não apenas através de atividades naturais”. Hillman (2013) ainda cita a obra *Psyque* (1925), de Erwin Rohde, o classicista mais radical do séc. XIX, amigo de Nietzsche, onde poderemos encontrar uma teoria acerca das funções psíquicas de aprofundamento na imagem. Traz uma diferenciação das duas dimensões dessa terra, a saber: a Ctônica, fundamentos invisíveis, e a Terrena, como chão tangível.

Asforema 10 Como empurramos o céu da boca com a língua, para golpear o estado vígil, cerrar as lágrimas sob as pálpebras semitransparentes, e devir *Aullar* acordados?

Asforema 11 Quando esgotar o corpo de pensamentos sob o sol do meio-dia ao ponto de que a latência sanguínea produza variações limiars, metáforas infamiliares de imagem-sonho ou imagem-vigília, imagem-fosfenos?

O problema é a multiplicidade do corpo, suas multidões em transe, matéria n dimensional possuída de devires. Colocá-lo, solucioná-lo, é desenvolver uma arte. Criar seres de sensação junto a seus termos, transformar matérias, mostrá-las. (ZORDAN, 2013 b, p. 282)

“**o diurno** na hora de sol a pino, as Borboletas emanam de Hades, podermos ter com “a Sabedoria, Rainha do Sul ou Aurora Nascente, Rainha do meio-dia ou Vento Sul”. Também *Auster* (vento sul ou meio-dia, do texto bíblico Mateus :12: 42). Também relacionado com Lucas 11:31 em que aparece a história da rainha de Sabá e rei Salomão, segundo Franz acerca da projeção do aspecto negro da Virgem Maria (FRANZ, 1980, p. 177-178).

Matérias e Arquivos 16 A linguagem da qual nos referimos criticamente é aquela que atua como “um meio que congela conceitos úteis, uma ferramenta ilusória, como as de verdade e conhecimento. Não importa se elas são verdadeiras ou não, porque os seres sociais precisam delas” (OLINI, MONTEIRO, 2016, p. 90).

Asforema 12 De que modo proceder a fim de “que o pensamento não se limite à inteligência” (FEIL, 2011, p. 67)? Por que não (in)formar as matérias familiares, retirando delas um inquietante núcleo de a-tradução?

Esse intraduzível está implicado por aquilo que perturba a reapropriação de sentidos; institui o desfalecimento das coordenadas cognitivas; prenuncia a morte do significado; é catástrofe em permanência do significante [...] (CORAZZA, 2019 c, p. 2)

“∇o signo da catástrofe Esses traços são diagramas que seccionam, esmagam, esfregam, frequentam lances, desgastando o prefigurativo das probabilidades, mutilando os clichês que explicam um significante. A mão que sonhografa Figuras tinteia seus traços do acaso.

São traços de sensação, mas de sensações confusas (as sensações confusas que trazemos ao nascer, dizia Cézanne). E são sobretudo traços manuais. É lá que o pintor opera com o papel toalha, a vassourinha, a escova, ou a esponja; é lá que ele joga tinta com a mão. É como se a mão tomasse independência e passasse a servir outras forças, traçando marcas que não dependem mais de nossa vontade nem de nossa visão. Essas marcas manuais quase cegas testemunham assim a intrusão de um outro mundo no mundo visual da figuração. Elas retiram, de um lado, o quadro da organização óptica que já reinava nele e que o tornava figurativo de antemão. A mão do pintor é interposta, para socorrer sua própria dependência e para quebrar a organização óptica soberana: não vemos mais nada, como em uma catástrofe, um caos. (DELEUZE, 1981, p. 51-52)

Na acepção alquímica, temos o chiste como signo da tragédia, aqui transcriada em catástrofe (o limite de suportar a tragédia, explosão em chiste à superação da dor). Essa manifestação consistiu, por exemplo, “na missa jocosa, um dia do ano, na Idade Média. Ainda, na tribo norte-americana do clã Thunderbird, há um palhaço que escarnece nos rituais” (FRANZ, 1980, p. 175). A catástrofe da

sensação é ponto errático, de “inflexão virtual da paisagem, a sensação funciona como uma perspectiva intensa que atravessa o corpo e o compõe num espaço” (ZORDAN, 2013 a, p. 2).

Butô 4 *Tatsumi Hijikata* (1961) traduz uma catástrofe a partir da superfície do corpo-evento-Butô, citando Nietzsche: “Meu trabalho é reanimar com vitalidade um esqueleto reunido a partir da consciência de ser uma vítima. Sou um homem de uma paixão simples e sensual. O senso de tragédia aumenta e diminui com sensualidade” (ALEIXO; FERREIRA, 2021, p. 7). A catástrofe que carrega “ \forall o é o peso de seus mortos; ao pisar *Aullar*, o escarnecer da Aurora é a sua sensualidade em devir: Prometeu Transcriado.

“ \forall o **onírico** plano de composição que lhe fere a pele esticada para conseguir lidar com o excesso de dores. Nem todos os pontos doloridos compõem-se Acontecimento. Um sonho ou pesadelo pode estar “completo” e já dado, interpretado pelo juízo do sonhador, que conseguirá ramificar a representação de significantes simbologias metafísicas e transcendentais.

Matérias e Arquivos 17 Talqualmente a lógica da sensação deleuziana, qual seja a de raspar a tela em branco (abarrota de significantes e de significados) para criar a necessidade, nosso procedimento de seriar o desejo acaba liberando a mão que sonhografa ao caos do plano de intensidades — sonhar a mão que pinta, que escreve, que usa o gesto magisterial. Desejo, segundo Deleuze, em uma de suas aulas em *Vincennes*, “é uma força que constitui seu próprio campo de imanência, habitado por multiplicidades” (DAVID-MENARD, 2014, p. 55).

“ \forall o **signo da catástrofe** Esse gesto de Bacon, como emanção de um encanto da mão “não guiada pelos olhos” (AMANCIO, 2018, p 135) compõe-se com nossa investigação a uma composição sonhográfica com a “palavragesto” (ZORDAN, 2020 b), criar signos infamiliars às sonhografias. A mão sinaliza a catástrofe que é Acontecimento com o caos:

é como se a mão ganhasse independência, passando não mais obedecer a nossa vontade ou visão. É a intervenção da mão na ordem ótica e figurativa em que o quadro se desenvolvia até então, são marcas que nada representam, nada se vê, uma catástrofe, um caos. (AMANCIO, 2018, p. 134)

Em "∇o, essa vontade de sonhar é transvalorada na mão que aciona a página em branco, também buscando percolar as imprevisibilidades da multiplicidade.

"∇o **signo da superação** Bacon, em sua composição com o caos, deixava-se levar pelos movimentos do pincel, compondo o que Deleuze chama de diagramas (*graph*) "caos-germe, liberdade à mão". O artista, esquecendo-se do determinismo ao tema da pintura, diagramava seus acidentes na tela: num rosto emancipa-se um deserto, de uma pele, surge um maremoto — eis "a catástrofe local" (AMANCIO, 2018, p. 134).

Matérias e Arquivos 18 Órgão provisório para a passagem da sensação, o CsO é a Figura na experimentação de Bacon, artista de interiores. Segundo Amancio (2018, p. 138), o registro que capturaria tais gestos

seria então, a tentativa de apreensão da vida e da sensação em estado bruto, condensada assim na imagem. Todavia, a apreensão de tal vida e sensação, só seria possível, segundo Deleuze [Lógica da Sensação], se a sensação for diretamente capturada por um ritmo, uma potência vital que transborda todos os domínios que atravessa. Bacon sendo pintor faria esse ritmo surgir em forma de pintura, percorrendo assim todo o quadro.

Nessas pinturas, que se compõem com sensações de profundidades, contrações, expansões, relações de colorismos, catástrofes, contornos em grandes superfícies, um ritmo imprevisível aparece.

"∇o noturnal A sonhografia é um tipo de transcrição no plano onírico via sensação emanada do núcleo afetivo do corpo em colisão com a imagem-sonho. As imagens capturadas do sonho são esparramadas no pensar o sonho como reminiscências e não como memórias, traumas ou narrativas. Tal procedimento é vontade de potência de "∇o sobre o Acontecimento sonhar, pesadelar, isto é, tomamos o que nos acontece como algo a ser transvalorado, afirmado, ressemanalizando em nosso corpo, que é, afinal, nosso modo de existência.

Matérias e Arquivos 19 Sobre os afetos fisiológicos e psicológicos do sono e do sonho, temos ainda que (adaptado de FRANZ, 1988, p. 11-13)

- a. os sonhos podem relatar-nos as causas de uma desarmonia interior;
- b. o sono é necessário ao equilíbrio de energias físicas e mentais;
- c. nos sonhos despertamos para quem somos;
- d. o sonho pode ser um tipo de força natural misteriosa, citemos Bergson em sua Conferência de 1901, sobre a dimensão onírica no sono:

No sono natural nossos sentidos [...] reencontram muitas impressões subjetivas que passariam despercebidas na vigília [...] [no sono] vivemos somente para nós mesmos. [...] nossa percepção perde em tensão, mas ganha em extensão. Ela traz quase somente o difuso e o confuso. Isso não significa que fabriquemos o sonho com menos sensação real. (BERGSON, 2004, p. 98)

- e. a matriz onírica é o centro da psique, um tipo de guia espiritual (por exemplo, para os Astecas, o deus principal guia pelos sonhos);
- f. os sonhos nos perguntam: qual o nosso potencial;

- g. podemos dramatizar: quem engendra nossos sonhos? Possuem os sonhos uma inteligência própria?
- h. considerar que os sonhos costumam tocar nossos pontos-cegos. Bergson (2004, p. 106) chama a atenção a alguns pontos do sonho: "a instabilidade do sonho, a rapidez com a qual ele pode se desenrolar, a preferência que ele dá às lembranças insignificantes";
- i. sonhar é como ver as próprias costas;
- j. o acesso aos sonhos é do tipo acesso à mãe-devoradora, há de se cuidar a caminhada pelo mundo onírico, pois é inunção do inconsciente.

Aullar 11 No plano onírico, "∇o nomadiza seus versos para desconcertar-se e desterritorializar-se de valores do niilismo reativo, aquele que esmaga a Vida. Errar um plano onírico para reconectar-se com a voz poética reterritorializada. Uma língua a-traduzir, da qual seus cantos são simulacros catastróficos Canções que criam "∇o ao modo inconsciente-multiplicidade. Inconsistência: até onde pode o corpo nela? Pois o que não pode um inconsciente é "estar limitado a nenhuma totalização" (CARDOSO JUNIOR, 2007, p. 22).

Butô 5 *Hijikata* cunhou em uma de suas conferências (1895) o nome *te-boke* para o gesto intraduzível de sua "mão sonhadora" (DE VOS, 2006, n.p.), gesto que passou a ser um de seus rastros performáticos. Longe de ser uma estetização forçada da incapacidade patológica de um corpo, *Hijikata* investigava o devir-mão, um CsO que gestualizava uma queda à própria sorte: uma mão sendo uma mão.

Asforema 13 A mão de sonho, ruína do corpo, é uma mão afectada por quais matérias? Como uma língua alucina a escrita cuja mão é capaz de variar-se pela produção de traços de intensidades?

Butô 6 Errância da letra, do signo e do conceito. A mão cessa de ser um órgão funcional assegurando um domínio (que é

seja ou utilitário ou estético, pouco importa) do espaço ou do entorno. O gesto *te-boke* para adquirir aquilo que *Hijikata* chamou de “a função do sonho”. Descobrimo tal função de sonho, ele concluiu que “a mão do poeta *Takiguchi Shûzô* realiza uma transgressão da função da mão real”. Sobre os desenhos de *Takiguchi* (que este presenteia a *Hijikata* nos espetáculos), *Hijikata* refere-se a estes desenhos como possíveis brotos de uma mão que é uma mão (DE VOS, 2006, n.p.).

Signos infamiliars 3 Ao sonhografarmos infamiliarmente, “permitimos as estranhezas, idiossincrasias, variações, não-inflexões, não-saberes e não-quereres de cada texto” (CORAZZA, 2020, p. 24). “∇o carrega de sonhos a sua mão pra passar pode ela um potencial de dobrar uma caligrafa em agilidades impermanentes — sendo dobra aquilo que

Deleuze queria dizer justamente por ‘a dobra’. A resposta mais simples é que esse conceito não pode corresponder a um único sentido. Ele pode querer dizer dobra conforme dobra, o movimento de dobra em dobra que implica ainda um movimento em, no interior de e através do envolvimento da desdobra em direção à redobra seguinte. Ele pode querer dizer entr’expressão que manifesta esse movimento ondulatório e criativo, tanto quanto a expressão contínua e constante do atual emanando do virtual, o estado nascente do virtual que se destina ao atual. Nessa perspectiva, toda tentativa de limitar uma individuação como a representante singular da “dobra” trairia, evidentemente, o sentido de heterogeneidade dos movimentos e da continuidade dos devires que caracterizam o conceito. (STIVALE, 2005, n.p.)

Ocasões de passagens, língua de sonho, língua de saltos sobre os originais, língua que se dobra e origamiza-se: “Abstrair é libertar-se, desatolar-se” (MICHAMX, 1999, p. 27).

Signos infamiliars 4 A infamiliarmidade sonhográfica no plano onírico transcria-se procedendo com as metáforas paradoxais, sendo a imagem de um sonho o texto de partida a ser transcriado. Com suas multiplicidades errantes,

o lugar dos originais é, via de regra, divisível, já que a sua possibilidade necessária de tradução interrompe a própria relação do original consigo mesmo, em função de projetá-lo na alteridade de um percurso arquivista. Alteridade que compreende, de antemão, o fato de, talvez, o original *nunca-poder-chegar* a seu destino, como uma unidade sempre perdida (CORAZZA, 2020, p. 23).

Matérias e Arquivos 20 Nietzsche operou com aquilo que não saía da boca de um homem que fala por um Deus ou de um homem idealizado, mas com o que é deslocado, com o que erra e fragmenta a linguagem, essas metáforas são as matérias do aforismo e do poema, “que não fazem falar nem a Deus e nem ao homem”. Nietzsche sonha e entrevê uma superfície lisa, onde lança seus dados ao criar um jogo efetivo, de combate de forças, suas palavras são “máquinas de produzir sentido” (DELEUZE, 1994, p. 91 tradução nossa).

Um aforismo de Nietzsche é uma máquina de produzir sentido, em uma certa ordem, que é a do pensamento. Claro que há outras ordens, outras maquinarias – por exemplo, todas aquelas que Freud descobriu e, depois, outras mais, práticas e políticas. Mas devemos ser os maquinistas, os ‘operadores’ de alguma coisa” (DELEUZE, em *Sobre Nietzsche e a imagem do pensamento*, [1968], 2006, p. 189 *apud* ROCHA, 2018, p. 24).

Ainda segundo Deleuze (1994), Freud nos acrescenta a pensar com um inconsciente não como o lugar onde está o “sentido originário da profundidade humana”. Aponta Freud como “prodigioso descobridor da maquinaria do inconsciente, pela qual o sentido é produzido, e sempre produzido em função do sem-sentido” (DELEUZE, 1994, p. 91, tradução nossa).

Signos infamiliars 5 Pontos paradoxais produzidos pela inconsistência que do desejo se expressam. Designam seu sentido ao coordenar e ramificar as séries sem-sentido; de dação aiônica, o nome produzido é palavra que designa seu próprio sentido. Um nome que designa seu próprio sentido “(Nm) não pode ser senão

sem-sentido" " (DELEUZE, 1994, p. 85, tradução nossa). A palavra que sonha opera com pulsões, é erótica, pois

A aquisição da linguagem coloca-se sob o signo de Eros — toda comunicação é essencialmente erótica, todas as relações são eróticas. Avicena & Dante declararam que é o amor que move as estrelas & os planetas — tanto o *Rig Veda* quanto a *Teogonia*, de Hesíodo, proclamam o Amor como o primeiro deus a nascer depois do Caos. Afeições, afinidades, percepções estéticas, criações de beleza, convívio - todas as mais preciosas posses do Único surgem da conjunção entre o Ser & o Outro na constelação do Desejo. (BEY, 2003, p. 79)

Procede que a língua sonhoreira da docência é bifurcada na linguagem, transcria "∇o da abundância e da escassez, da lucidez e da falta, da catástrofe e da superação, do controle e da vastidão.

***Das Unheimliche* 6** Uma palavra estranha, palavra esotérica, como *Snark* (a serpente-tubarão ou o tubarão-serpente, *Snake/Shark*, de Carroll), nos dissera Deleuze (1994, p 49, tradução nossa), "é a fronteira perpetuamente costeada, ao mesmo tempo que traçada pelas duas séries [o sentido é a articulação da diferença entre as coisas e as proposições]". No combate das profundezas de Carroll, Alice vai conquistando as superfícies, de maneira progressiva: dos afundamentos e desmoronamentos, das "palavras que se comem", emerge em deslizamentos laterais, mesmo assim, mesmo na superfície do tabuleiro, nas cabeças de cartas lisas. Mas os monstros ainda atordoam mesmo invertidos pelo espelho ou demonstrados pela contagem matemática. Contar é distender as profundezas em lances profícuos: o excremento e o alimento sonham da boca que conta para fora de seus contrários. O *non-sense* rebobina a canção que se passa nas escamas das "entidades que nunca terminam de chegar nem de retirar-se" (DELEUZE, 1997, p. 31). Como proceder na língua uma conta, um remonte, uma dobra de infamiliaridade de modo que não passe pelo sentido da linguagem?

Os acontecimentos puros e sem mistura brilham acima dos corpos misturados, acima de suas ações e paixões emaranhadas. Como um vapor da terra, desprendem na superfície um incorpóreo, um puro 'expresso' das profundezas: não a espada, mas o brilho da espada, o brilho sem espada como o sorriso sem gato. (DELEUZE, 1997, p. 32)

Sobre o procedimento que delira a linguagem, um "procedimento linguístico", baseado na loucura (Artaud), ou ainda na quase libertação da loucura em Wolfson, Deleuze (1997) entende que tal procedimento é uma condição para se extrair um impossível, o seu fora:

[...] o procedimento impele a linguagem a um limite, mas nem por isso a transpõe. Ele devasta as designações, as significações, as traduções, mas para que a linguagem afronte enfim, do outro lado de seu limite, as figuras de uma vida desconhecida e de um saber esotérico. (DELEUZE, 1997, p. 30)

"**Vo noturnal** Desejo que tenho um "Vo, pois "o mundo visível é feito para ilustrar belezas do sono" (BACHELARD, 2001, p. 64). Sonho constructo do sentimento, o sonho se constrói num caminho oposto ao da emoção (DAMÁSIO, 2011), pois na vigília é o corpo que primeiro reage diante de algo, projetando suas sombras sobre os sentimentos (obscuros aos outros):

O problema começa quando um corpo começa a se estratificar, obsedado numa paisagem clichê ou endu-recido na estátua de uma persona. O corpo perde suas múltiplas dimensões para se sobre-codificar nas máquinas binárias das identidades: homem/mulher, docente/discente, heterossexual/homossexual. O corpo perde-se no rosto. É a cara no muro, a codificação do corpo em números e dados, datas combinadas num continuum espaço-temporal: vida de indivíduo expressa em coordenadas, relações entre termos variáveis, medidas extensas, conquista de graus. Mas há alguma coisa em uma vida que as expressões do indivíduo formado jamais conseguem precisar. (ZORDAN, 2013 b, p. 275)

Na sonhografia infamiliar temos de encarar tal subtração da imagem estratificada do corpo social. Sonha-nos uma dança dentro da profundidade obscura das matérias afetivas. É com as sombras, e não com a luz, que o pensamento inicia a sua fabricação de realidade:

Olhar [como] produção de estado corporal que faça ver a unidade original dos sentidos e que faça aparecer visualmente uma figura multissensível. Um olhar efeito de uma conexão direta da sensação de tal ou qual domínio com uma potência vital que o desfigura e o atravessa. (FONSECA, 2005, p. 8)

Fonseca (2005, p. 8) cita a expressão “lógica dos sentidos” dada por Cézanne para essa lógica artística com o corpo-de-passage não cérebro-racional. O corpo poliversa emoções. As emoções precederam, evolutivamente, os sentimentos, pois “foram construídas a partir de reações simples que promovem a sobrevivência de um organismo e que foram facilmente adotadas pela evolução” [e] “são os sentimentos que constituem as sombras das manifestações emocionais” (DAMÁSIO, 2004, p. 37).

Asforema 14 Há exatamente uma separação entre “sonhar e pensar que se sonha” (DERRIDA, 2002)?

Asforema 15 “Vo, quem é esse estranho em nossos sonhos? “Vo máquina de signos que nos força a examinar o familiar, isto é, como esse processo repetitivo consegue, a cada volta, anunciar aquilo que estava às nossas costas?

O corpo do desejo não é o organismo que nasce da matéria destinada à morte, mas vida que não cessa nunca de proliferar e de desorganizar os organismos e as organizações. Vida que não se separa da morte. Impelida por forças paradoxais que lançam a vida num plano onde dançam milhões de pequenas mortes, a máquina do inconsciente compõe fluxos cuja força libidinal funciona em constante cisão esquizofrênica. (ZORDAN, 2013 b, p. 273)

"**∇o signo da catástrofe** morre para a ordem do discurso e deseja repetir-se em poesia. Modo de existência num estilo errante, para além do que se sabe, verga-se como entorno, juncos bailando. Para "tornar-se quem se é, trata-se de projeto que envolve afirmar e reconhecer que atitudes e experiências, instintos e desejos têm contribuído para a própria constituição, independentemente do orgulho ou decepção que esse reconhecimento pode inspirar" (OLINI, MONTEIRO, 2016, p. 96). Afirmar esse devir é avaliar a catástrofe,

mas avaliar do ponto de vista de uma vontade que goza de sua própria diferença na vida em lugar de sofrer as dores da oposição que ela própria inspira a esta vida. Afirmar não é tomar a carga, assumir o que é, mas liberar, descarregar aquilo que vive [é transmutação]. (DELEUZE, 1976, p. 159)

"**∇o signo da superação** Anunciado o perigo de pensar sobre as possibilidades que se anunciam no caos, como criar uma superação da catástrofe, autossupressão da moral? Com Zordan (2020 b, p. 206) potencializamos nossos procedimentos atravessados pelo desejo

que é sempre coletivo, porque manifesta linhas descontínuas e fugidias por onde a criação escapa da ordem e do instituído. Desejo que é, por isso, transgressor e revolucionário, já que visa movimentar e dar visibilidade àquilo que lhe é próprio: o ato de criar.

Asforema 15 como gozar a vivência onírica como se bailasse uma dança (obra da carne) das inconsistências de nossas dobras (sonho-pesadelo)¹⁵?

Mas quando não se é um dançarino, quando seria difícil não apenas dançar, mas explicar cada passo e quando se possui apenas os recursos do espírito para lidar com as

15

Valéry inspirou-se na dança de La Argentina, Antonia Mercé y Luque (September 4, 1890 – July 18, 1936), vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YjH5Tirus7k&list=PLia36D-JulldmJs-4ZtEG5xvsLI0rZphaa>>, e Kazuo Ohno (precursor do Butô de Hijikata Tatsumi) também se inspirou nela <<https://www.youtube.com/watch?v=2gquklxf8oM>>. Acesso em: 17 maio. 2021.

maravilhas que fazem as pernas, então não há escapatória senão através de uma certa dose de filosofia – ou seja, procuramos nos acercar das coisas de muito longe com a tênue esperança de que as dificuldades diminuam com a distância. É muito mais simples construir um universo do que explicar como um homem se mantém sobre seus pés. (VALÉRY, [1936], 2011, p. 6-7)

"∇o signo da catástrofe Estrangeiro, estranho, apátrida, infamiliar. Galopa no lombo de um touro sua pena, sua língua é superfície constelada de signos que se desdobram em não-sentidos, e que o livram de algumas maldições.

Signos infamiliars 6 Não são a evocação da faculdade de lembrar-se do que nos apavorou em sonhos. Não são a memória restaurada e comunicada, mas trabalho de pensamento ativo sobre as sensações intraduzíveis das matérias e arquivos de "∇o, traços, "os mapas dos trajetos são essenciais à atividade psíquica" (DELEUZE, 1997, p. 65). Parciais imagens emergem (cristais do trajeto da libido), o trabalho sonhográfico as deforma, as desloca, as condensa, as inverte, as aproxima formando novas combinações fragmentariás.

"∇o fareja a cor impensada Tal coragem, a de agir sobre o que não conhece, é extraída via procedimentos que trazem seus restos e gestos a-traduzir: "o gesto brota do corpo virtualmente morto > Experimenta a morte e renasce a cada instante como planta, inseto ou rocha" (MUNHOZ, 2009, p. 27). *Aullar* uma outra morte: morrer sem aferrar-se à designação, à particularidade, à alma que retorna ao todo. Uma singularidade foge pelas bordas da universalidade, *Aullar* um som que retorna no limite da linguagem. *Aullar* aquilo que percorre "∇o esquecido do que lhe aprisiona o estômago.

Das Unheimliche 7 atualiza-se na superfície *Aullar*, imanência de "∇o. O plano de imanência, bico nômade que bate na rocha,

também ele, virtual, na medida em que os acontecimentos que o povoam são virtualidades. Os acontecimentos

ou singularidades dão ao plano toda sua virtualidade, como o plano de imanência dá aos acontecimentos virtuais uma realidade plena [...] uma ferida se encarna ou se atualiza em um estado de coisas e em um vivido; ela própria, entretanto, é um puro virtual sobre o plano de imanência que nos transporta em uma vida. (DELEUZE, 2002 b, p. 16)

Matérias e Arquivos 21 Defendemos que, no plano onírico, o sonho trabalhado é imagem profunda de uma poética de dinamismos infamiliares à superfície da linguagem. A língua de sonho que ora instauramos é insubmissa às instruções que fixam formas e significações e, nesse entre, algo pode ser criado, já que “se a função de abertura, que é propriamente a função da imaginação, for mal feita, a própria percepção permanecerá obtusa” (BACHELARD, 2001, p. 7). Bergson, na Conferência em 1901 sobre a matéria sensível oferecida das sensações do corpo (o que é oferecido aos olhos, à audição, ao tato, etc.), traçou uma fenomenologia dos fosfenos da circulação retiniana, oriunda por exemplo da pressão sobre as pálpebras e globo ocular percebidos pelo nervo óptico. G.T. Ladd, filósofo americano e professor da Universidade de Yale (citado por Bergson quanto ao papel das sensações visuais no sonho) sugere um treinamento rigoroso: manter os olhos fechados ao acordar e “em reter por alguns instantes o sonho que vai se desvanecer do campo da visão e logo também, sem dúvida, da memória” [os objetos dos sonhos se dissolvem em fosfenos] (BERGSON, 2004, p. 94). Para Bergson (2004) esse fenômeno fornece, “sem nenhuma dúvida, a matéria na qual esculpimos muitos de nossos sonhos”

Asforema 16 Sonhamos, somos sonhados, ou vemos um sonho? “Na arte do tempo, a língua do corpo dançarino se embaraça na eminência” (MUNHOZ, 2009, p. 104).

“A mancha estava lá, e os pontos também. Havia, pois, oferecida à nossa percepção durante o sono, uma poeira visual, e esta poeira serviu para a fabricação do sonho” (BERGSON, 2004, p. 95).

Uma língua que esfolia a letra.

"**∇o signo da catástrofe** Tal nomadismo da imaginação onirofílica ativa o pensamento rumo ao desconhecido, perfaz suas próprias aparições, marcadas pelo susto e pelo inquietante. Em "∇o, a catástrofe aparece como componente do intraduzível, núcleo da verdade artística, e a palavra poética retorna como materialização da superação, que sempre abarca contradições. Catástrofe a criar-se, porque "uma dor que se amenizasse perderia sua diferencial infernal" (BACHELARD, 2001, p. 94).

Asforema 17 Criar é dolorido? A dor é uma sensação? A dor é um conceito que remetemos à uma plataforma logicizadora em que poderemos "adequar" tal signo (coisa que nos afeta) a um rol de sintomas pré-definidos? A dor produz ou destrói o Eu? A dor delinea possibilidades de dissoluções de um monobloco das interpretações possíveis? A dor ramifica-se em mais dor?

"**∇o signo da catástrofe** A dor, uma das matérias sonho-grafadas em Prometeu Transcriado, corre do osso à pele, músculos, cabeça, passamos a pensar que doemos. Perguntamos como sair dali. Ou é dor e criação, o duplo-devir disruptivo incontrolável, até que um analgésico o detenha. A dor indefine nossas preocupações, sensação pura, toca o nervo da cor, faz as imagens-representações, antes familiares, agora virtude de um corpo que produz novos valores. A dor, acontecimento incorporal vital, ativo precursor sombrio de uma implicação da experiência dolente. "O corpo não se rende. E em condições ínfimas compõe suas forças com o que lhe resiste. E assim, torno-me tudo aquilo que a dor fez do meu corpo" (MUNHOZ, 2009, p. 33). Não é a mesma dor a cada vez, decalca a figuração do Mesmo, a dor ressalta o corpo, é "efeito de superfície" (DELEUZE, 1994, p. 43, tradução nossa).

D o e j a r

SUMÁRIO

Qual ato pode recombinar os destroços de "∇o?"

Plano onírico: pela errância expressada no traço percurso-percorrido, compõe-se na relação entre os fragmentos, ilhas da multiplicidade-imagem. Os pedaços de um sonho estão impregnados de libido. Não interpretar sintomas da imagem, mas deixar-se percorrer por paisagens, continentes. Errar uma face do espelho móvel. Intercalar-se ao itinerário das séries sonho-real. Quando o crepúsculo anuncia os cristais inconsistentes que explodem noite a dentro. A sonhografia infamiliar combate o sonho do juízo ao avaliar no e com o corpo os deslocamentos, as imperfeições, os ajustes que a falha do porvir (e o porvir) diagrama(m) sobre o borrão da imagem desmemoriada.

Caminhos afetivos começam no meio de mim, na ponta do nariz, não acham o eu. Imaginar um sonho infamiliar começa seguindo a linha do núcleo obscuro (umbigo do sonho) que apavora o juízo (o eu penso, o eu planejo, o eu determino, o eu interpreto). Fazer-se erro quando devém "∇o — traço da relação das forças que espicaçam o organismo, que submetem o investimento de um inconsciente já interpretado (por demais pela psicanálise) ao desejo que não conhecer a falta, pois se bifurca em *um(a)* indefinido(a). Prolongar *um* corpo, derramar *uma* pele, já que "o indefinido não carece de nada, sobretudo de determinação" (DELEUZE, 1997, p. 77). Traçar-se "∇o Dioniso, nas coisas do esquecer, nas passagens rápidas, nos devires que desconhecem aquilo que se tornam: quebrar o espelho, usar os cacos para traçar a linha nômade. Arrancar o sonho do processo familiar e pessoal da memória, eis o desafio ao infamiliarizar-se no espaço liso do Acontecimento. Deslocar-se pelos signos deslocados pelo desejo, signos indiscerníveis que nos afastam daquilo que o *logos* quer *dar* sentido. Risco, mancha, posições desmemoriadas dividem, atravessam o corpo, arrastam a língua. Já não é possível, na zona de indeterminação, denominar, designar, autorreferenciar-se ou escolher. Queda de promessa, um poema anuncia-se corda, sonho de qualquer dessemelhança, zona sensível que funciona, arremessa dados de fogo na superfície da loucura.

SUMÁRIO

"∇o renuncia a imagem de palavras que lhe originam, persegue um sonho sem memórias, como os peixes abissais, uma luz cega uma luz profunda que emerge no terrível da natureza. Devora a escolha para proceder ferozmente dos lados que somente um sonho poderia contar. Maneiras de desafiar um discernimento.

Um poema longo como a dor profunda de um corte. Virtude do poema: cortar bem, esmagar, exclamar a lama interna, alongar as regiões inomináveis onde o corpo não se toca. Confundir-se com o meio-dia, enunciando uma canção muda a qualquer certeza e origem, como o "mundo em processo, arquipélago", anunciado nas entre-ilhas de Melville. Com a baleia de Deleuze (1997, p. 99-100):

a Verdade tem sempre cordas retalhadas. Não um crânio, mas um cordão de vértebras, uma medula espinhal; não uma vestimenta uniforme, mas uma capa de Arlequim, mesmo branco sobre branco, uma colcha de retalhos de continuação infinita, de juntura múltipla [...].

Asforema 18 "∇o imanência de despedaçamento, não é perfeito o pedaço que dói, multiplica-se em distorções celulares? Haveria sensação maior do que a da dor?

"∇o **signo da catástrofe** A dor insiste e subsiste quando qualificada por nossa capacidade de designar "é isso" o que me dói e também "aqui é mais dolorido, menos dolorido", nunca sabemos o suficiente da dor, ela acontece nos corpos e "o que temos, de modo contínuo e não sem irrupções inesperadas, é uma constante integração e desintegração das partes e dos corpos dentro das relações estabelecidas entre essas partes, formando o que entendemos por corpo" (ZORDAN, 2013 b, p. 179). Atributo de uma paisagem, doer é queda "extra-ser" (DELEUZE, 1994, p. 44, tradução nossa), é o que é dito da dor, e ela é designada dor dentro do que posso dizer que dói. Língua menor, Corpoliverso não deixa de combater os espinhos, as consoantes que partem da língua materna (a qual não cansa de organizar as forças em um organismo). O corpo, quando definido orga-

nismo, contém órgãos justificados pela língua materna. Esse corpo, para devir, para fragmentar-se "∇o, deve proceder de qual maneira? Como desfaz-se do que denomina e justifica o juízo de valor sobre o que é um corpo? Como delirar uma superfície de vida afirmativa em seus gritos e sofrimentos, já que "mesmo as maiores dores dão um estranho saber aos que as experimentam, e o que é o saber senão a aventura da vida dolorosa no cérebro [...]" (DELEUZE, 1997, p. 29).

Matérias e Arquivos 22 A palavra de ordem, unidade mínima da linguagem, como nos ensina Deleuze e Guattari, tende a estagnar a dinâmica da materialidade da imaginação onírica. Com a poética aérea de Bachelard (2011), a imagem que se sonha e que faz sonhar é um tipo de pensamento sem imagem: não se assenta em nenhuma imagem fixada, já que, errante, percola devires. Ao passar pelas imagens, movimenta-as em diversos graus, ângulos, proporções, perspectivas, sensações, tornando-as incompletas, a-traduzir. O imaginário é, portanto, assim como um poema que nos leva a aspirar o novo, "um pouco mais que suas imagens" (BACHELARD, 2011, p. 4).

"∇o **noturnal** Um tipo de procedimento para evocar as cenas oníricas, a partir da junguiana Marie Voz Franz (1988), pode servir-nos como procedimento inicial, do tipo roteiro, com as seguintes perguntas:

- a. qual é a exposição do sonho? Cenários, protagonistas;
- b. quais associações são identificáveis? Também com o cotidiano, com o que sentiu;
- c. nomear o problema;
- d. a *fysis*, ou o fim do sonho, nem sempre ocorre, mas pode ser uma solução, uma catástrofe. "O fim do sonho contém o aspecto que deve ser conscientizado" (FRANZ, 1988, p. 24);
- e. nos sonhos sem associações, verificar arquétipos;

- f. observar também se há projeções nos sonhos: interpretar objetivamente (por exemplo: uma mulher rouba um carro) ou subjetivamente (a alma rouba, ou seja, o ladrão é o sonhador).

"**∇o noturnal** Os sonhos, em seu núcleo umbilical, intraduzível ralo, é buraco negro donde os desejos emanam. Desejo, que é bifurcação— "desejo, dor de senti-lo; prazer de satisfazê-lo" (DELEUZE, 1976, p. 48), gira o corpo diante do familiar de imagens-feitas. Provoca essas imagens aparentemente conhecidas a estranharem-se. Sem tal inquietação, não poderíamos surpreendermos com o real. Há sonhos que não desejam sair da zona formada pela linguagem. Há sonhos reprodutores das ideias repetidas, devoram qualquer possibilidade de susto, medo ou surpresa, pela segurança de uma realidade estagnada no corpo que pensa que sonha.

Aullar 12 O sonho senso-comum, isto é, ilustrado, interpretado psicanaliticamente e representado não nos fará *Aullar*. A instauração que propomos é da ordem do a-traduzir, da artistagem e da ação ativa com o corpo que busca uma morte reconfiguratória: superar a sua catástrofe. Por isso, uma aliança, não sem embates, é necessária entre o que ora compomos e problematizamos e quem nos lê, pensa, sonhografa: "Não sabias, pois, que a alegria é na realidade um pavor do qual nada tememos?" (dos versos rilkianos citados por BACHELARD, 2001, p. 35).

"**∇o signo da catástrofe-superação** As relações de forças com as quais traçamos nossas errâncias nesta Tese são aquelas que Deleuze define na vontade de potência, ou seja na ação de superar-se no caos do embate de forças contraditórias e aberrantes. Em sua obra sobre Nietzsche, define as forças reativas como aquelas que impedem a potência de um corpo que, na relação com a força ativa de outro corpo, pode resultar em um afeto triste ou alegre. Assim, perpassam em um "∇o-composição as qualidades de afetar e de ser afetado nas relações de forças com as matérias de sonho.

Elas nos interessam para a extração de ideias, ou melhor, para termos a ideia das ideias e delas criarmos o que nos convém. Com Spinoza de Deleuze, as ideias adequadas, via pensamento, podem superar com Alegria uma primeira catástrofe (ideia inadequada). A superação da catástrofe (evento de uma sensação), é a violência de um signo a traduzir o qual afirma-se sobre uma ideia representativa ou figurativa (imagem dogmática do pensamento). A catástrofe que propomos, qualitativa e avaliativa, é uma necessidade à superação de valores nas relações de forças reativas:

[...] a vontade de potência faz com que as forças ativas *afirmem*, e afirmam a sua própria diferença: nelas, a afirmação é o primeiro comando, a negação nunca é senão uma consequência, algo como um acréscimo de prazer. Pelo contrário, é próprio das forças reativas oporem-se àquilo que elas não são, limitar o outro [o carneiro que impede a ave de voar, e quer que ela pese]: nelas a negação vem primeiro, e pela negação chegam a uma aparência de afirmação [o sim do Asno em Zaratustra]. Portanto, afirmação e negação são os *qualia* da vontade de potência, assim como ativo e reativo são as qualidades das forças. [...] Porque a essência das forças é estar em relação com outras forças, e dentro desta relação ela recebe sua essência ou qualidade. (DELEUZE, 2000, p. 30 e 31, tradução nossa)

Matérias e Arquivos 23 Um dos conceitos da verdade paradoxal é o *übermensch* (além do homem): é “caminho da vontade como necessário à superação”, é, nos diz Nietzsche (no prólogo de Assim falava Zaratustra) “uma corda entre o homem e o animal, sobre um abismo”. Sofrer e produzir-se catástrofe, aprofundar-se no “pavor abissal” (falta de sentido, caos de velocidades infinitas) é, pois, a “condição à superação, para que a vontade de potência possa manifestar-se” (LLOYD, 2021, n.p., tradução livre). Ainda, “cavalgar” (*reitest*), é falar suavemente, é dançar leve, mas também é cavalgar a metáfora “para descrever como o pensamento e o sentimento

desinibidos cavalgam em Zaratustra após seu retorno”; é a parábola ao momento no qual Jesus voltou à Jerusalém montado em um burro (LLOYD, 2021, n.p., tradução livre). Nietzsche, embora rejeite a ideia de Zaratustra como um profeta, ele “espalha a palavra”, no caso, a de que deus está morto (LLOYD, 2021, n.p., tradução livre).

“∇o signo da superação Via metáforas nietzschianas, o Eterno Retorno de “∇o transcria-se na experiência de uma vida singular re(vivida), em sua cosmologia imanente, de afirmação extrema da Alegria e da expansão, Prometeu Transcriado, um Poema Prometido. Retorna, pois “aos olhos de uma pessoa alegre, reviver a própria vida indefinidamente não é um trabalho árduo” (LLOYD, 2021, n.p., tradução livre). A superação está em afirmar viver exatamente tudo de uma vida (*amor fati*), em suas agruras e em suas redescobertas, em suas exuberâncias e em suas misérias.

“∇o signo da superação A Superação compõe-se de tipos de força ativa, contraefetuação dos efeitos do Acontecimento que impedem o que o corpo pode. A Superação é fazer existir uma nova combinação dessas forças para criar um modo de vida outro, plano comum de imanência. “∇o entrevê — nem dorme e nem está acordado— compõem-se na conquista singular da coisa acontecimental.

Butô 7 Dobra na impassibilidade encarnada, “∇o sonhografa com um butô de *Hijkata* “Sou um soldado voluntário nu que força este trilhar a confrontar o manuseio das pernas que foram domesticadas por pisos” (ALEIXO; FERREIRA, 2021, p. 9). Sonho, traduzidos os efeitos sonoros em afetos, o que no corpo gramatical seria confundido com estes.

Matérias e Arquivos 24 Na série dormir-sonhar- talvez-morrer o que se arrasta na superfície de um evento para outro é figura da sensação, o sentido não é uma possibilidade, mas lançado no acaso da entrevisão, onde transcria. Terreno inconsistente de vertigens, o plano de imanência tem por efeitos “um bloco de sensações [que] envolve o material, o contorno que se dá a ele e a imagem viva por onde passam os afectos intensos: cria-se uma figura. As figuras estéticas povoam o plano da arte, dando os contornos e as linhas de seus devires” (ZORDAN, 2005, p. 265).

SUMÁRIO

Signos infamiliars 7 As sonhografias infamiliars na instauração da língua incompleta, não gramatical, desafiam traduzir o abismo inconsistente da a-tradução, "∀o *non-sense*: "[...] que estejamos conscientes da dimensão onírica, tanto da Docência quanto da Pesquisa, bem como da anterioridade psíquica das imagens relativamente às ideias e à linguagem" (CORAZZA, 2020, p. 27). Sonhografar com o infamiliar não se trata, pois, de satisfação intelectual, mas procedimento de inversão, deslocamento e estranhamento das matérias afetivas de um sonho ou pesadelo, estas tratadas como ideia da ideia do corpo (com Spinoza traduzido por Zordan).

"∀o **non-sense** torna aquilo que era comum e familiar estranho e inquietante, procedimento que intenta criar "um sentido que seja válido em si mesmo, que surja da angústia" (DELEUZE, 1994, p. 101, tradução nossa). Modo de existência, obra da imanência,

Um corpo é um modo extenso e singular da substância infinita, cujos atributos são a extensão e o pensamento. A tese de que o mundo se constitui sobre esta substância divina, única e indivisível, implica a continuidade de todos os corpos, encadeados uns nos outros na extensão infinita. [Spinoza] Concebe, assim, que a Natureza inteira é um único indivíduo cujas partes, todos os corpos, variam de infinitas maneiras, sem qualquer mudança do indivíduo na sua totalidade. (ZORDAN, 2013 a, p. 5)

Aullar 13 cujo efeito sonho-dobra erra na superfície do plano onírico de "∀o. A singularidade infamiliar que produz sentido nem individual nem pessoal, mas do entrever: sonhografa sempre de uma singularidade a outra, pisa uma aula e estranha-se *Aullar*. Sensação escancarada: "Estejamos atentos aos deslizamentos que revelam uma diferença profunda sob semelhanças grosseiras" (DELEUZE, 1994, p. 99, tradução nossa).

Aullar 14 O que "∀o devolve à superfície do Acontecimento (o que exprime) é, pois, aforismos, a-traduzir, fragmentos que, ao permanecerem sem-sentido, caem em uma combinação de uma língua

e de objetos parciais, isto é, impulsos que se poetizam e portanto trazem à consciência as intensidades dessas conexões incorporais em seus efeitos. Ainda, Para Deleuze,

são as condições singulares do atributo que foram observados pelos estoicos que passaram a ser denominadas do acontecimento; efeito não classificável entre os seres, por isso o acontecimento não é compreendido enquanto o ser, ou uma de suas propriedades, mas o que se diz ou o que pode ser afirmado do ser; por isso, o acontecimento é pensado enquanto o que é exprimível na linguagem por efeito dos verbos. (MIRANDA, 2019, p. 12)

"**∇o Entrevê** a percepção de um sonho. Dilata-se, delira pelo processo do desejo (devires). Despedaçado, impessoal e inumano, "**∇o** insubordina-se ao plano que organiza o lhe é sistematicamente familiar, encarando-o com órbitas vazias de carne e interrogando-lhe. A carne, "apenas um termômetro de um devir [...] porque é tenra demais, [...] o corpo desabrocha na casa, [...] planos diversamente orientados que são à carne sua armadura, [...] molduras, [...] são as faces dos blocos de sensações" (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 232).

Matérias e Arquivos 25 O Acontecimento ideal, explica-nos Deleuze (1994) na nona série *Do problemático*, é um conjunto de singularidades, pontos, "pontos de inflexão, de infusão, pontos de lágrimas e de alegrias". O Acontecimento não é um acidente, pois o "ponto singular se opõe ao ordinário" (1994, p. 72, tradução nossa). Tais singularidades ideais não são essências, mas saltam de uma a outra série, em instâncias paradoxais, "comunicam-se em um único e próprio acontecimento que não cessa de redistribuí-las [...] o seu tempo nunca é o presente, que as efetua e as faz existir, mas sim o Aion ilimitado, o Infinitivo no qual subsistem e insistem" (DELEUZE, 1994, p. 73, tradução nossa).

Segundo Miranda (2019, p. 10-11), o Acontecimento de Deleuze subverte também o conceito de Destino estoico, que é

uma razão cósmica que impede o acaso, ou seja, dá a causa ao que acontece (cosmologia difere da grega, na qual há a “força irracional distribuída aos homens”): “para Deleuze o Acontecimento, somente é Acontecimento enquanto for diferença intensiva, nunca redutível ou analogada a alguma unidade substancial”.

Aullar 14 O modo de *Aullar*, Acontecimental, é pois, o problemático. Determinado pelos pontos de sonho e poesia das sonhografias infamiliars, “ \forall o singulariza pontos de que expressam as condições de sentidos cambiantes de *Aullar*. Fonte de a-traduzir, as matérias sonhografadas perfazem passagem de entrever, faltar ao lugar já-dado de aula.

Das Unheimliche 9 O infamiliar é o elemento paradoxal que não cessa de circular a-traduzir, diferenciando-se daquilo que era até então familiar, excede-se na condição de verter-se em condição de suspensão do julgamento. “ \forall o estranho para fazer o sonho falar por aquilo que se torna aquilo que sonha. A Sonhografia devém *Aullar* quando “o sentido é sempre um efeito” (DELEUZE, 1994, p. 90, tradução nossa).

\forall o signo da superação A errância de um sonho, em seus caminhos criados em terrenos psíquicos, os voos de pesadelos em escalas impossíveis e que nos elevam, o devir-satélite, devir-fragmento, equação insolúvel de um poema, são um tipo de superação à circulação catastrófica de nossos afetos. Resolver a angústia do intraduzível, superar-se, é perambular anonimamente em paisagens estonteantes, arrepiantes. Estraçalhar o Eu é criar coragem de atravessar a multidão que nos inquieta. Assim, o desejo “ \forall o produz versos para superar os pedaços de uma catástrofe.

\forall o singularidades transcriado em ações alegres. O desejo (mana noturnal que cresce de dia), uma vez acionado pela memória involuntária (com *Proust* de Deleuze), ou pelo corpo em devir-Butô evoca a pura Figura. Figura aqui é a sensação

Figure das pinturas de Francis Bacon, tramada por Deleuze (1981). Nesse plano onírico, "∇o é a Figura que escapa da série de traços de uma mão sonhadora (diagramas da mão que suspendem o julgamento ótico, corpo butoísta traçado sobre uma lápide). Expresso no gesto, o sonho ali transcrito traça signos instantâneos que ferem os nervos. "∇o não se trata, pois, de uma imagem de representação de coisas do mundo ou de arte figurativa, mas atualização da série sonho-vigília, "[...] acoplamento de sensações, um abraço de sensações sem fazer nenhum apelo à memória: assim era o desejo" (DELEUZE, 1981, p. 35).

Das Unheimliche 10 Traduzir uma vida como uma tonalidade intensa e estranha: como desenhá-la? Usar o ato familiar de medir linhas e traços? Estranhá-la com repetidas respirações escovando o muro branco do significante com a ponta negra do pincel onírico? No umbigo (buraco negro) indefinido, de uma transcrição de sonho, riscamos as regras dos jogos-feitos, no instante mesmo em que os executamos. É no movimento do pensar o pensamento e do pisar as Dobras da linguagem do Original que podemos criar condições de estranhamento, de se fazer Matéria inquietante do Mesmo, do já conhecido:

[...] corremos, como todos os tradutores, os perigos daqueles que povoam um não-lugar; além de estabelecer, com as matérias de partida, uma não-relação que, a um só tempo, toma e afasta, recolhe e trai, segura e solta, acopla e desencaixa. É que, apenas oscilando entre o amor e o ódio aos sentidos pétreos de cada uma das matérias que traduzimos, conseguimos extrair o mais admirável prazer da nossa profissão: transcriar as matérias que já foram nominadas, classificadas, dotadas de um sentido ou de uma forma. (CORAZZA, 2017 b, p. 123)

Das Unheimliche 11, ou o infamiliar, em nossa transcrição a partir dos estudos atuais do texto de Freud de 1919, é uma palavra-conceito (*Begriffswort*), está no âmbito "daquilo que suscita angústia e horror" (IANNINI; TAVARES, 2019, p. 7). Freud emergiu essa pala-

vra de seu exame espiralado sobre as formas do significado, do uso e da interpretação. Mostra como *heimlich* (familiar) torna-se o nosso *Unheimlich*: “toda a análise de Freud apoia-se no caráter ambivalente da palavra negada pelo prefixo *Un-*, que reduplica a ambivalência, mas a conserva e evoca ao mesmo tempo” (IANNINI; TAVARES, 2019, p. 11). Ou seja, o infamiliar adquire a consistência de um sentido antitético¹⁶, este também escrutinado por Freud em outro texto onde nos prova, desde os egípcios, como uma palavra contém o seu oposto (no estudo *Sobre o sentido antitético das palavras primitivas*, de 1910).

É intraduzível que funciona para nossa gramática em Língua Portuguesa como um signo que nos golpeia o pensamento:

No caso do ensaio de 1919, Freud (1919/1997i) sublinha que na língua alemã a relação do estranho com o seu antônimo não apenas é manifesta, como bastante peculiar. Há entre os dois termos um contínuo processo de contaminação recíproca que produz uma zona crepuscular com fronteiras difusas e movediças. Em função disso, é possível considerar o estranho um intraduzível (Cassin, 2018), haja vista que sua significação é capaz de oscilar radicalmente, impossibilitando uma transposição linear de um idioma para outro ou de uma situação para outra dentro de uma mesma língua. (RABÊLO; MARTINS; STRÄTER, 2019, p.612)

A partir dessa análise de Freud, *Das Unheimliche* é aquilo com o que a palavra designada passou a cingir o real, em várias línguas, sendo um vocábulo intraduzível, é um tipo, portanto, que arrasta a-traduzir, pois sempre suscitará um incômodo em nossa língua a cada vez que tentamos incessantemente traduzi-lo.

16 Tal asserção fora defendida nesta Tese antes de a pesquisadora ler o que segue: “É lícito afirmar daí que *Das Unheimliche* constitui um exemplo particular da tese defendida no artigo de 1910 sobre a origem do sentido antitético das palavras (Freud, 1910/1997e). Nele, Freud defende que um determinado grupo de palavras se origina de uma contraposição direta com um termo original que possui um sentido imediatamente antagônico” (RABÊLO; MARTINS; STRÄTER, 2019, p.612).

Matérias e arquivos 26 A expressão familiar [*heimlich*], segundo (IANNINI; TAVARES, 2019, p. 10), trata-se de algo que

reconhecemos como íntimo e já conhecido, mas, por outro lado, percebemos como desconhecido, como estranho e inquietante, como esquecido e oculto, de e em nós mesmos [...] o *heimliche* é uma negação que se sobrepõe ao *heimlich* apreendido tanto positiva quanto negativamente: é, portanto, uma reduplicação dessa negação, que acentua seu caráter angustiante e assustador.

Signos infamiliars 8 Pensar o intraduzível via estranhamentos exige-nos tipos de movimentos transcriadores. Temos algumas direções mínimas de tradução, por Corazza (2017 b, p. 124), com as quais nomadizamos a tradução sonhográfica da palavra instrumental para uma função poética:

Para escolher o tipo correlato de ênfase e de movimentos adequados a cada ato tradutório, necessitamos, ainda, avaliar qual a finalidade daquela tradução: se mera informação; radicalidade interpretativa; especificação da significação, forma e eficácia linguística; indicação da tonalidade de conjunto, sem dispêndio das partes; alto grau de legibilidade; nobreza, vulgaridade, facilitação e sofisticação; intermediação entre dois ou mais códigos ou independência; funcionar em lugar do original ou intermediar o acesso a ele.

"∇o signo da superação Educar traduzindo o intraduzível é uma forma de ato interpretativo e crítico sobre o caos das matérias afetivas. Sonhografar o familiar a um infamiliar é uma ação não analítica, mas sintética, produz deslocamentos e passagens no corpo-pesquisador, o qual devém "∇o, suspendendo a realidade em suas premissas de julgar, esmiuçar, analisar:

Aqui começou para mim o que chamarei de efusão do sonho na vida real. A partir daquele instante, tudo tomava um aspecto duplo — e isto sem que ao raciocínio a lógica jamais faltasse, sem que a memória perdesse os mais rápidos detalhes daquilo que estava me sucedendo.

Somente as minhas ações, insensatas em aparência, estavam submetidas ao que se chama ilusão, segundo a razão humana (NERVAL, 2010, p. 20, tradução nossa).

"**∇o despedaçado** Tal trabalho de sonho está enredado nas micro e macrorrelações que o corpo sinaliza durante a extração artistadora de a-traduzir da Matéria sobre a qual as formas de expressão atualizam a língua. Nesse jogo, surgem traços da singularidade de um poeta-tradutor, há fissuras à diferença, traição da incompletude que define novo território de estranhamentos onde os a-traduzir transitam pela possibilidade de criar. Quando lançamos a palavra ao mundo:

[...] nós, professores, vivemos nos estranhando; isto é, sendo fiéis na diferença, ao dizer o mesmo e outra coisa; buscar o mais articulável, longe da especificidade dos vocábulos; habitar o território que fica entre a repetição e a criação; realizar movimentos provisórios e retomá-los; desembaraçar enigmas e encadear problemas; combinar a pesquisa objetiva à vigilância subjetiva. (CORAZZA, 2017 b, p. 126)

Das Unheimliche 12 Conforme Vladimir Safatle¹⁷, *Unheimlich* é de difícil tradução para o português, sendo "infamiliar" uma das últimas "soluções" encontradas entre os tradutores de Freud. O professor ainda ressalta que em alemão o adjetivo é utilizado de maneira coloquial. Também informa que o texto de Freud, *Das Unheimliche* (O infamiliar, 1919), fora escrito em paralelo com os cinco primeiros capítulos de *Além do princípio do prazer*. *Unheimlich*, dentre outras acepções amplamente investigadas no texto de Freud, é um tipo de estranhamento que, no entanto, nos parece familiar; nas palavras de Vladimir Safatle, "fenômenos que embaralham a distin-

17

SAFATLE, Vladimir Pinheiro. Informação verbal. Proferida em aula aberta e *on line* da graduação, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humana, Universidade de São Paulo, na disciplina: *Epistemologia das Ciências Humanas*. Falar de sexo: clínica, estética, lutas sociais. Oferecida no semestre 20201/1, São Paulo, 2021.

ção entre o que é vivo e o que é morto [...] Freud apontou também uma fascinação por duplos, inquietantes mensageiros da morte”

“**∇o signo da catástrofe** Como exemplo de mais alto grau de infamiliaridade temos a morte, este Acontecimento *par excellence*. Uma inquietação: o retorno dos mortos. Freud (2019, p. 87-89) genialmente entendeu que nossos pensamentos pouco mudaram em relação aos tempos primitivos, já que nem a biologia ou a ciência ou a religião esclarecem o mistério da morte. Essa incerteza leva-nos ao desamparo, ao sentimento do infamiliar e do horripilante:

Poderíamos [...] perguntar acerca dessa imutabilidade de nossa posição diante da morte, na qual permanece a condição de recalçamento, que é exigida para que o primitivo volte na condição de infamiliar (FREUD, 2019, p. 89).

Aullar 15 Inescapável nos é a tarefa da tradução, assim vivemos nos estranhando. As ressonâncias dessa operação tradutória são variações de uma língua que, embora prudente, está prenhe de dialetos, e resta-nos sempre algum dizer incompleto (a-traduzir). Desordenada, a língua de *Aullar* não possui efeito comunicativo, seus nós interpretativos desfazem-se e refazem-se da boca do transcriador:

Tanto em seu processo tradutório interior, como em seu modo de execução e forma exterior de circulação, uma tradução docente é artificialmente inventiva. Em consequência, os seus resultados são despídos de peso histórico e vertidos como um acontecimento, uma ideia, uma imagem, um corpo intemporal. Através dos seus produtores e participantes, algumas matérias ultrapassam barreiras de lugar, de código linguístico, de sentido comunitário, de simbolismo cênico – deixando-se quedar penduladas entre voz e pensamento, presença e ausência, vida e morte (CORAZZA, 2017 b, p. 126-127).

“**∇o erra** A imanência-vida é descontinuidade. As matérias condensam um arquivo que é o próprio corpo, dele partem também os aborrecimentos do dia. A noite está suspensa na alma do tradutor,

como uma mamangava que rói o ar da manhã de veraneio. A-traduzir, o infamiliar da Aula, ao lado de, pela cumplicidade interpretativa de um devorador esquecido ruminante, afoito pela brevidade profunda do aforismo. Coração de poeta, *Aullar* dói livre, pela sensação que disfarça o fluxo cíclico das forças que apequenam a vida, que esmagam a ação com seus fantasmas de representação e de cientificismo. Na perspectiva da Diferença, "um ponto de vista subsiste nos elementos da paisagem como *lócus* da sensação, espaço provisório ocupado por um corpo e suas afecções." (ZORDAN, 2019, p. 43).

Butô 8 *poiesis* nomadológica, Butô em tradução gestual não pela palavra, mas pela ação do corpo morto para a palavra de ordem. Uma tradução ativa com o que está fora dela, quer sejam as aparências da realidade, quer sejam as multiplicidades do inconsistente. Tal estranhamento linguajeiro constrói-se em procedimento de des-territorializar-se, que trata de forjar um estilo, já que "estilos são modos de vida, paisagens existenciais" (ZORDAN, 2019, p. 59).

***Aullar* 16** No plano de composição da sensação, o corpo é muito sensível para suportar as forças devenientes. Assim, Deleuze e Guattari concebem a armadura, a casa — a casa barroca, com paredes, teto, telhado, sótão, mas comunicável com outras mônadas? Diagrama de sensação: armadura, "∇o estranha o corpo em seu *frame*, traça um sonho intermediário entre o dentro e o fora, margeia o corpo organizado como superfície (exoesqueleto onde o corpo se adere), é precário em sua "estrutura habitada pela carne maleável". Os lados dessa casa de sonho são formados pelos planos que, ao atravessarem a carne, orientam o corpo no espaço, em seus movimentos. Mas também formam um "sistema casa-território" (BOGUE, 2003, p. 167, tradução nossa). Portanto, um território de existência é um grito do tipo sensação que redefine seus elementos em transição com o Fora, a boca aberta: *Aullar*.

***Das Unheimliche* 13** Proceder é traçar ritos esotéricos para conter a multiplicidade da palavra: marcar um círculo; a repetição

do canto dos pássaros; proceder ritualizar-se em paisagens-Gaia. Cabe à mão poliversar nessas paisagens a sua língua diferencial: "∇o, contração de hábitos artísticos. É corpo que dança sua sombra tintada e cria informes com as ardentes matérias do sonho-pesadelo. Nas ressonâncias da superfície da linguagem, há um efeito de desprogramatizar-se — este dançar é *Das Unheimliche*, pisar, passar a Matéria aos saltos, proceder em ação cujos sons e ritmos não produzem vocabulários, mas despregar-se deles,

Ao lado da poesia, a dança é uma crítica, não só da linguagem, mas principalmente da fonte da linguagem: o corpo instituído pelas convenções hegemônicas da fala. A primeira coisa que o corpo que dança diz é que o homem é capaz de se dizer fora dos programas de fala que o nar-ram [...] (ROSALES, 2018, p. 61, tradução nossa)

Matérias e arquivos 26 Uma das origens da dança primitiva é relatada por Bachelard (2001, p. 63-64), na investigação do salto, impulso vital que aparece nos sonhos aéreos. Citando o etnomusicólogo André Schaeffner (1895-1980), poetiza o voo humano, o qual não bate asas, mas plana, saltita, dá o pulo à dimensão do plano de voo onírico. Assim, no mito que une o salto humano, "que quer surgir do chão" sobre a mãe terra, que deve ser calcada, os saltos devem ser tanto maiores quanto se desejar que a vegetação cresça.

2. DELÍRIOS UMBILICAIS

Os procedimentos desta pesquisa formam Crplvrs e fragmentam-se a partir do plano da experiência (imane) do sonho, das matérias e arquivos da linha de pesquisa e do corpo da pesquisadora. Não há explicação conceitual como um bloco Uno acerca das sonhografias e de sua composição em signos infamiliars de um poema. Os desejos, e não o desejo, encontram territórios com o Fora. Pensar com os sonhos, pensar o pensamento, sonho como ideia da ideia, como um signo do qual não se anuncia uma origem, mas com o qual fazemos alianças instáveis, parciais e rizomáticas com os diversos(as) autores(as) ora tratados(as).

Na vigília, Corpoliverso recebe as matérias para efetuar sobre elas a transposição, a reconfiguração e a tradução dos seus estados caóticos: esse é o esforço sobre o afecto da catástrofe, esforço de poder existir e afirmar a vida no mundo.

Das Unheimliche 14 Neste preparo sensível ao leitor para o acontecimento *Aullar*, traremos nossa transcrição dos estudos com Freud (2010, p. 329) a fim de constelarmos as sonhografias em seu caráter infamiliar. *Das Unheimliche*, o Inquietante, o Estranho, o Duplo, o Outro. As dimensões abarcadas em nossa transcrição estão nas esferas da arte e da literatura. Os estudiosos Rabêlo, Martins e Sträter (2019, p.622), constataram que a problematização do fenômeno do estranho exigiu de Freud

o estreitamento do laço com a literatura e a etimologia, provavelmente porque a linguagem representa o componente ao mesmo tempo mais familiar e mais alienígena da constituição psíquica humana. Talvez resida nesse ponto o núcleo duro e opaco do sentimento do estranho, aquilo que determina a sua qualidade de intraduzível. Ou seja, a expressão de uma alteridade arcaica, incorporada,

mas não inteiramente assimilada. Destacou-se que uma preocupação estética constitui o fio que liga os elementos heterogêneos que integram esse conceito. O seu caráter interdisciplinar advém, portanto, desse nexos. A estética é definida por Freud como a investigação dos diversos modos do sentir.

A estética aparece: a) como “teoria das qualidades do nosso sentir”; e b) embora a estética, no senso comum, ocupe-se do que é belo e sublime, no contexto abordado por Freud nesse texto de 1919, temos a estética pensada “num âmbito marginal, [e por isso] negligenciada pela literatura especializada [...]” e “O Inquietante [*Das Unheimliche; Lo sinistro; Lo ominoso; Il perturbante; L’inquiétante étrangeté; The uncanny*] entra em um destes domínios”, ou seja, do angustiante e o que nos causa horror.

Matérias e arquivos 27 Freud (2010 [1919]) cita o psiquiatra alemão Ernst Anton Jentsch (1867-1919) para criar um universo conceitual no entorno do sentimento daquilo que é angustiante. A partir disso, alega que tal suscetibilidade para sentir o núcleo daquilo que é inquietante ou infamiliar varia de pessoa a pessoa. Como ato psíquico, seu acesso, a quem se interessar, exige uma transposição a esse núcleo, onde mapeia-se a possibilidade de experimentá-lo. O sonho, em nosso caso, é um interessante provocador desse morador que nos causa estranheza em nossa casa familiar. Um sonho é um fragmento de afeto (infantil ou não) que manifesta noutra língua aquilo que está reprimido, usando da psicanálise. O angustiante é o palco onde o inquietante pode se manifestar a partir da multidão inconsciente reprimida pela limitadora função familiar da consciência. Mas usaremos nesse acesso a máxima nietszcheana, a de que em banho frio não nos demoramos, esse deslizar sobre a superfície do trauma é um tipo de procedimento poético, pelo qual a imagem-sonho nos dá imagens e não mais sentidos para abarrotar o pensamento de imagens-prontas. Tateamos essa superfície passando sem demora, não sem dor, e, nesse ínterim, há a possibilidade de que Aconteça a imagem poética (a metáfora, o pensamento zaratustriano):

O acesso é difícil, não é uma qualidade acidental, o que quer dizer que a dificuldade faz o acesso. O difícil é o que não se deixa fazer, e é isso o que propriamente a poesia faz. Ela faz o difícil. Porque ela o faz, parece fácil, e é por isso, há tempos, que se diz da poesia que é coisa ligeira. (NANCY, 2013, p. 417)

Nesse proceder que acessa traumas e pesadelos, estamos abertos a experimentar sensações doloridas. O desafio de superar a catástrofe das imagens que nos entristecem está entremeadado ao trabalho de sonhar a imaginação para além de corpos ensinados a fugir do que nos angustia.

Signos infamiliars 8 Nessa investigação, a da estética marginal do infamiliar, Inquietante, *Das Unheimliche*, Freud apontamos dois caminhos como sugestão arqueológica, de pesquisa: a) pelo significado e a evolução dele pela língua: quais camadas a língua depositou na palavra *unheimlich*; e b) pela conjugação das expressões, reunindo todas, a fim de despertar o sentimento Infamiliar ou Inquietante. Em ambas as abordagens, Freud (2010, p. 331) emite o mesmo resultado (por ele mesmo tê-las experienciado, como é de praxe desse nosso estranho-familiar autor), para *Das Unheimliche*: “O Inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que há de muito conhecido, ao bastante familiar”.

Asforema 19 Para acessar o núcleo infamiliar de um corpo, ressemantizando Freud: sob quais condições o familiar de aula pode tornar-se inquietante *Aullar*?

Matérias e arquivos 28 Freud (2010, p. 331), guiou-se a partir desse problema usando os casos que estudou e também realiza uma espécie de tipologia para o uso que a linguagem (em alguns idiomas) fez da palavra “familiar”: em alemão: *heimlich*, *heimisch*, *vertraut*: doméstico, autóctone, familiar. Também acrescenta, não sendo, obviamente, uma relação reversível, que “Algo é assustador por não ser conhecido e familiar”. E que “algo tem de ser acrescido ao novo e

não familiar a fim de torná-lo inquietante". Evoca de Jentsch, a "incerteza intelectual" (FREUD, 2010, p. 332) como uma condição essencial ao investigador (pesquisador/a sonhografista, em nosso caso).

Signos infamiliars 9 Pesquisando o significado atribuído ao familiar e as suas derivações ao inquietante ou ao infamiliar, Freud (2010, p. 332) acaba tendo a impressão de que muitas línguas não possuem uma palavra "para esta particular nuance do que é assustador". Traremos aqui algumas expressões dos achados de Freud (2010, p. 333): a) Do latim: um local *unheimlich – locus suspectus*; b) Do grego: o *unheimlich* é estrangeiro, estranho; c) Do francês: *inquiétant, sinistre, lúgubre, mal à son aise*; d) Do Inglês: diz-se de uma casa – *haunted, uncomfortable*; diz-se de um indivíduo – *a repulsive fellow*. E ainda: *uneasy, gloomydismal, uncanny, ghostly*. e) Do espanhol: *sospechoso, e mal agüero*, lúgubre, *sinistro*. f) Do Árabe e do Hebraico: *unheimlich* "equivale a demoníaco e horripilante". Freud (2010, p. 333) reproduz uma passagem do Dicionário da Língua Alemã de Daniel Sanders, onde encontramos que "o familiar é aquilo que pertence à casa [...], *Heimlich*: "de casa" (membros), de confiança, de segurança; doméstico, domesticado". Mas, em uma segunda aceção, *heimlich* também é "oculto, mantido às escondidas, dissimulado".

"∇o alucina Confrontando com a constelação de palavras para *unheimlich* (FREUD, 2010, p. 337), temos que este é "incômodo, que desperta angustiado receio". Evocando um de seus autores preferidos, Schelling (Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, filósofo alemão, 1775-1854), Freud sustenta que "*Unheimlich* chama-se a tudo o que deveria permanecer oculto mas apareceu" (nosso estranho doutor Freud usa essa definição quando explica, em seu texto sobre Gradiva de Jansen, a repressão que, libertada em sonho, leva Harold a alucinar a sua Gradiva de Pompeia no outro lado da rua). Alucinar não é alienar-se, alienados estamos justamente quando deixamos de lado essas aparições da multiplicidade. A vida mental produz

disparidades que estranham a consciência. A composição de nossa criação alucinadora se faz desses elementos parciais da imagem:

Quando folheiam um jornal ou um livro, vocês acreditam perceber efetivamente cada letra de cada palavra, ou mesmo cada palavra de cada frase? Não leriam, então, muitas páginas de seu jornal. A verdade é que vocês percebem da palavra, e mesmo da frase, somente algumas letras ou alguns traços característicos, apenas o que é preciso para adivinhar o restante: todo o resto vocês figuram o ver, em realidade o alucinam. (BERGSON, 2004, p. 102)

"∇o signo da superação De outro dicionário alemão (Jacob Wilhen Grimm) consultado por Freud (2010, p. 338-339) pinçelamos inquietantes descobertas para pensarmos na proposta de acessar o núcleo do sentimento angustiante de um sonho, de um pesadelo, de uma reminiscência, de uma aula, que se torna a nós infamiliar e/ou inquietante: "*heimlich* é também o local livre de fantasmas [...]". Dos Salmos (27,5): "Ele me oculta *hemlich* em sua tenda"; "locais *heimlich* do corpo humano, pudenda"; "[...] *heimlich* é algo subtraído ao conhecimento, inconsciente". Esta última peça freudiana acopla-se ao nosso devir "∇o, pois para criarmos condições de um corpo cujas fissuras estejam descobertas das palavras que a tornam algo a ser ocultado, é necessário que o caos dessa multiplicidade seja acessado, via sonhografias e então poderemos dar à luz um cometa em uma obscurascência do corpo. Pudenda: *heimlich* também designa tanto as partes íntimas do corpo humano, "aquelas que devem ficar escondidas ou veladas", quanto as partes mais suscetíveis a serem feridas, "evocando indiretamente a angústia da castração" (IANNINI; TAVARES, 2019, p. 17).

Matérias e arquivos 29 A longa citação de Freud para as possibilidades entremeadas e surpreendentemente não-excluídas (nem opostas) para *heimlich* e para *unheimlich* faz-se notar que a palavra "*heimlich* ostenta, entre suas várias nuances de significados, também uma na qual coincide com seu oposto *unheimlich*. O que é *heimlich* vem a ser *unheimlich*." (FREUD, 2010, p. 337).

Freud (2010) apresenta-nos *heimlich* pertencente a dois grupos de ideias alheias, mas não opostas: a) ao grupo de tudo o que nos é familiar e aconchegante e; b) ao grupo do que é ou está escondido, daquilo que é mantido oculto. Repete-nos que *unheimlich* é utilizado, normalmente, como antônimo dos significados do primeiro grupo, não do segundo. Ainda mescla essa observação com a já citada frase do poeta Schelling: a de que *unheimlich* seria tudo aquilo que deveria permanecer secreto, mas apareceu.

Aullar 17 Em nossa investigação, o processo de estranhamento na pesquisa-docência maquina sua didática da tradução do currículo não pelo caminho reto, da norma letal, mas verga atalhos sobre os fluxos de intensidades que rodopiam as matérias na intraduzibilidade. Essa extração tradutória potencializa blocos de sensações do inconsciente-multiplicidade, e não tira o véu de alguma verdade pudica. Com Derrida (2002, n.p.), transcriamos a lucidez de um "discurso sonhador sobre o sonho" fazendo de *Aullar* um evento singular. O sonho inscreve-se ao despertamos sopros de percursos de uma variação de vida, pois "uma parcela enorme de nossos sonhos diz coisas que não queremos ouvir" (FRANZ, 1988, p. 10). O sonho na tarefa docente não difere da vida de quem o traduz:

A sua principal matéria (considerada amorfa) é a vida mesma, promovida por encontros com formas de conteúdo e de expressão do mundo histórico, filosófico, geográfico, científico, artístico e linguístico. Ao mesmo tempo em que se apropriam dessas formas, desafiam as línguas que as produziram, liberando-as dos meios que as articularam. Conservam, no entanto, traços dos elementos originais, transformando-os e agenciando-os de maneiras inusitadas. O seu realismo não se reduz, assim, à mimese do real; desde que buscam, aí, o outro misterioso da realidade, que possibilita a existência curricular e didática criadoras. (CORAZZA, 2017 c, p. 137)

O estranhamento causado pelas rupturas dessa língua magisterial e sintética é também nossa herança, é condição intrínseca

ao choque causado pelo movimento “transtornado pelas línguas originais” (CORAZZA, 2017 c, p. 139).

Asforema 20 Comer ou falar? Pensar ou sonhar? Língua dupla de luz e confusão a da docência:

Nas relações com os mundos da Arte, da Filosofia e da Ciência, esse tipo de tradução gera outros modelos, ideias, gostos, vocabulários, sintaxes, estilos. Sendo mimética e não-mimética, a um só tempo, funciona com a força motriz das mudanças, assegurando uma sobrevivência dos elementos originais, como um estágio do seu sobreviver, para que durem mais tempo, de modo diverso. Considerando que todas as línguas são diferenciais, pela via do trânsito entre o original e sua tradução, requer diálogos entre as línguas, sob a condição que cada uma torne-se dupla de si mesma. (CORAZZA, 2017 c, p. 139).

“∇o signo da superação A vontade de potência na perspectiva onirofílica de “∇o afia uma forma tradutória nas perspectivas que ficcionalizam as intensidades das matérias. A vontade? “A vontade não é um fluido, é um gesto, e a espessura é consequência de um trabalho de empurrar, forçar, remoer, e não em estado de espírito.” (ARTAUD *apud* UNO, 2018, p. 67). Via expressão de multiplicidade, a catástrofe estranha-se superação:

Diante da vontade, como invenção estética não descoberta da verdade, que cria ficções – entre as quais, o professor, o currículo, a didática –, temos condições de pesquisa para formular problemas acerca da potência criadora, que nos torna distintos do que somos; sobre as suas especificidades, que nos levam a produzir ideias não petrificadas e novas redes de socialização; acerca da repercussão de valores arraigados e da atualização de verdades; sobre a composição dos modos de subjetivação não massificados; acerca do caráter diferencial de bens materiais e culturais ainda não assimilados. (CORAZZA, 2017 b, p. 112)

Aullar 18 na superfície de “∇o poetiza notas repetidas, fazendo-nos subtrair do já-dado currículo um plano de pensamento

como trabalho de sonho. Estranhar é também pensar que se sonha, e “realizar um pensamento nunca deixa de ser um ato mágico, uma arte” (ZORDAN, 2019, p. 62). Tal procedimento sonhoreiro tateia camadas verticais, vazios abissais e escuros, imundícies ventrais, úmidos dejetos, deformidades em fossas que performatizam uma superfície nômade do Acontecimento *Aullar*. Na linha reta de Aion,

Como poetas e intérpretes, somos seres da sensação artística, coprodutores da ciência e da filosofia, que produzem e retificam o passado, segundo as necessidades do presente, executando operações intervencionistas, feitas numa comunidade de críticas, para que não se tornem totalitárias: *cogitamus* (CORAZZA, 2019, p. 15).

Matérias e arquivos 30 *Aión* (vocábulo grego) significa, dentre outras acepções relacionadas à duração, segundo ALMEIDA (2005, p. 138), “tempo, duração de vida” e, por extensão “destino, sorte, idade, eternidade”. Cronos “é o presente que somente existe, e que faz do passado e do futuro suas dimensões dirigidas de modo que vai sempre, mas à medida em que os presentes se sucedem, nos mundos ou nos sistemas parciais” (DELEUZE, 1994, p. 94, tradução nossa), na direção da flecha que só vale em mundos ou sistemas individuais.

Signos infamiliars 10 Tangenciamos silenciosamente o próprio fôlego dos rastros do sonho. O gesto em *Aullar* não é a observação do que ocorre na profundidade identitária. Trata de atuar na superfície da Aula, ao pisar uma imanência causa *Das Unheimliche*. Estranhar-se é “ser olhado pelos outros e pela carne” (UNO, 2018, p. 193). O pensamento com perspectiva de processo de criar conceitos, “envolve um poder da vida não-orgânica, poder que transpassa por todas as coisas” (BOGUE, 2003). Ainda segundo Bogue (2003, p. 2-3, tradução nossa), a tradução caracteriza o trabalho filosófico que Deleuze chamou de construtivismo e vitalismo; ou seja, independentemente da área de atuação, “a criação humana não está

dissociada dos processos criativos em andamento do mundo natural". As Filosofias dessa Diferença

[...] nunca querem dizer alguma coisa. Há neles, talvez, um nada-querer-dizer, o qual é importante para que possamos escutá-los, quando os lemos, e dispor cada conceito que está sendo criado, numa cadeia interminável de diferenças. São textos sobrecarregados de uma grande quantidade de precauções, referências, notas, citações, colagens, suplementos. Textos polissêmicos, no sentido digno do termo e, portanto, atordoantes, cuja leitura e tradução são o contrário de tranquilizadoras. (CORAZZA, 2019 a, p. 48)

"∇o signo da catástrofe A docência-pesquisa torna-se obra de arte quando nela o corpo *obra* com aquilo que lhe é mais impessoal, mais estranho, intraduzível, poetiza-se num devir-outra de sensações (dobra) para compreender-se artistador. A lógica artística de "∇o resgata a imprecisão dos mitos, sendo que *mythos* significa "comunicação, experiência espiritual que quer ser comunicada, é real pois seu fluxo natural é para a realidade" (FRANZ, 1980, p. 231). Contamos também com uma acepção antiga acerca dos mitos, a de que "são narrativas especulativas sobre os humanos em relação com as forças e as imagens mais que humanas" (HILLMAN, 2013, p. 47). Heráclito, fragmento 45, conecta *psyque*, *logos* e *bathum* ("profundidade"): "não poderias encontrar o fim da alma, embora viajasse todos os caminhos, tão profundo é o seu *logos*" (HILLMAN, 2013, p. 49). Ainda, em Heráclito, *archon* é a alma como o princípio do compreender (*understand*). Compreender é a força ativa da *psyque*, ir mais e mais profundo, e para Hillman (2013, p. 52) esse movimento é análogo à pulsão de morte (Freud) e ao desejo por Hades, apresentado por Platão (Crátilo, 403 c).

Signos infamiliars 11 A sensação do silêncio, a vibração dos ritmos naturais, das coisas de *Aullar* e dos textos em tradução. O tempo magisterial enfrenta Cronos, é desenhado em um espaço mínimo e incomensurável, "tempo irregular que borra as

linhas entre passado, presente e futuro (Aion), que é, de uma só vez, um instantâneo [sempre-pronto] e um porvir [sempre-prestes a ser], simultaneamente é um muito tarde e muito cedo" (BOGUE, 2003, p. 34, tradução nossa).

Toda tradução, seja de textos, fórmulas, movimentos, ideias é, assim, uma busca por seu próprio estranhamento e não alguma tarefa de apropriação homogeneizadora ou de subsunção do mundo às palavras e aso conceitos; tampouco, de encarnação paradigmática do modelo de representação de qualquer essência original. (CORAZZA, 2019 a, p. 21)

"∇o signo da superação O gesto de criação é a tarefa magisterial de *Aullar* modos de existências, e cabe a cada corpo engendrar suas potências gerando maneiras de desdobrar os traços de sua criação, criando os conceitos que lhe dão casa:

A filosofia e as artes [o ato magistral] desenvolvem-se dentro de um mundo natural, e cada um envolve uma força virtual que informa todo o processo de conexão e crescimento. A filosofia extrai essa força virtual dos corpos, enquanto que as artes encarnam tal força na matéria que torna palpável o ser da sensação. (BOGUE, 2003, p. 7, tradução nossa)

Signos infamiliars 12 Em devir, pelo ser de sensação (ser sentido), os corpos são determinados não pela carnadura, "mas por suas velocidades e intensidades vetores de movimento e capacidades de afetarem-se" (BOGUE, 2003, p. 34, tradução nossa). Pois "em fuga, a sensação é o afecto do espaço háptico, tridimensional, onde a complexidade do corpo não se reduz à visão de um rosto e as paisagens jamais podem ser encerradas numa feição" (ZORDAN, 2013 b, p. 274). Nesse estado *Das Unheimliche* fere o senso comum, o qual identifica entidades nos estratos do corpo (incluindo a imagem dogmática do pensamento). Corpo que se estranha, do qual se fala, sem uma verdade a ser descoberta, pois não há "nenhum

segredo, tudo aparece por inteiro no rosto do morto e no rosto de quem dorme" (NANCY, 2007, p. 61, tradução nossa).

Asforema 21 Como lutar contra clichês que nos impedem de devir o pensamento?

Matérias e arquivos 31 Raspar a superfície dessas imagens que já estão lá, mesmo na tela branca, para que um lance possa ser inventado: "Bacon, assim como Cézanne, perdia vários quadros, se revoltando cada vez que o inimigo ressurgia [as imagens representativas que já estavam lá, na tela branca], e revela, em diferentes entrevistas, que sua maneira de combater os clichês se dá pelo uso do acaso." (AMANCIO, 2018, p. 130). Estranhar-se é dissolver uma identidade nas intensidades afetivas, devir é estar no fluxo das diversas configurações que os movimentos moleculares e imperceptíveis reterritorializam no corpo. Há uma profusão de códigos, signos, imagens.

Asforema 22 Como desterritorializar do corpo os códigos binários em suas eternas oposições?

"∇o signo da catástrofe Uma fissura, um espaço de inquietação, respirável pela diferença entre os efeitos dessas velocidades de afetos. Identidade fixa em desfazimento: um corpo agora é zona metamórfica, fragmentária. Afirma-se no singular retorno da diferença:

Quem sabe levantar-se como um sol, de uma só flecha, sabe lançar o seu ser num destino cada dia reassumido, cada dia reconquistado por um *amor fati*. [...] Compreendemos mal o Universo Nietzscheano se não dermos o primeiro lugar à imaginação dinâmica, se concebermos o universo como um imenso moinho que gira sem parar, esmagando o mesmo trigo. Tal universo está morto, aniquilado pelo destino. Um cosmos nietzscheano vive em instantes reencontrados por impulsões sempre jovens. É uma história de sóis nascentes. (BACHELARD, 2001, p. 158)

Matérias e arquivos 33 Ao problematizar as proibições da linguagem, Foucault (2016, p. 103, tradução nossa), ao tratar da literatura e loucura, traz uma distinção interessante entre a língua (“o código linguístico imposto a todos que falam o mesmo idioma: o vocabulário, as regras fonéticas e gramaticais”) e a fala (discurso, “aquilo que pronunciamos efetivamente em um momento dado, e que obedece mais ou menos ao código, o suficiente para que duas pessoas que falam o mesmo idioma se entendam”).

“∇o signo da superação No Eterno Retorno (*eternal recurrence*), a “contradição é, mais uma vez, um meio primário de desvendar a verdadeira natureza de uma ideia”; ideia aqui é pensada na concepção deleuziana de criação de um modo de vida outro. Cabe destacar que a cosmologia Nietzscheana do eterno retorno admite o mundo (grego) como finito, isto é, como relações de forças em um número finito de combinações, infinitas vezes¹⁸. Mundo “metafórico, mercurial, mitológico e de obscuridades” onde o discípulo de Dioniso usa da forma sagrada Ditirambo (*Dithyramb*) para expressar-se.” (LLOYD, 2021, n.p., tradução livre). Ditirambo é “explosão inspirada de grandiloquência poética, é momento epifânico de revelação no orador e da unificação da voz poética com a vontade de potência” (LLOYD, 2021, n.p., tradução livre). O Ditirambo é “a forma sagrada que denota a própria origem, ou melhor, o nascimento da tragédia, para Aristóteles” (LLOYD, 2021, n.p., tradução livre).

“∇o jogador dionisiaco, o qual converte o acaso em objeto de afirmação, da qual nasce o número necessário, que traz de volta o lance de dados, é o jogo do eterno retorno:

Regressar é precisamente o ser do devir, o uno do múltiplo, a necessidade do acaso, [e não se trata de um retorno do Mesmo], pois o Mesmo não preexiste ao diverso (exceto na categoria do niilismo). O que regressa não é o Mesmo,

18

Na perspectiva da pesquisadora nietzschiana Dr^a. Scarlett Marton. Uma das aulas está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=raKGxPyZrZ4>>. Acesso em 23 ago. 2021.

porque regressar é a forma original do Mesmo, aquilo que se diz somente do diverso, do múltiplo, do devir. O Mesmo não regressa, o regressar e somente ele é o Mesmo do que devém. (DELEUZE, 2000, p. 46, tradução nossa)

Das Unheimliche 15 Aquilo que é rechaçado, interdito pelas sociedades pode ser identificado com as transgressões da fala (discurso), ou seja, é

aquilo que o código verbal permite dizer, mas que se torna tabu por outro código (religioso, político, familiar, ético). Será chamado feiticeiro' qualquer um que transgrida esse tabu, pronunciando a palavra que não deve ser proferida ('Belzebu' no Pater noster) ou invertendo a ordens dos elementos (rezando a missa ao contrário).

Signos infamiliars 14 Nesse procedimento de estranhamento diante do familiar, e a partir da compilação dos estudos multirreferenciais de Deleuze e Guattari, e de outros autores a partir deles, citados por Bogue (2003, p. 116-130), trataremos duas distinções (elaboradas por Erwin Straus *apud* BOGUE, 2003, p. 117) acerca das forças figurativas artísticas, na distinção entre percepção e sensação (como a lógica da sensação desenvolvida por Deleuze a partir de Francis Bacon, 1909-1992). São distintos o espaço geográfico e o espaço da paisagem. O espaço geográfico é mapa, perceptivo, "dotado de um sistema de coordenadas e de perspectivas inespecíficas". O espaço da paisagem é, em contraste, sensorial, um mundo perspectivado dentro de um horizonte fechado que constantemente move-se com o nosso movimento. Um exemplo disso está nas pinturas de paisagens, que "tornam visível o invisível". (BOGUE, 2003, p. 117-118, tradução nossa). Procedimentos inquietantes para "catalisar um estranhamento produtivo que imerge da concretude da vida" (CORAZZA, 2019 a, p. 30).

Asforema 22 O que nos inquieta, nos apavora, nos paralisa, rompe-se e duplica uma face que tememos encarar?

Das Unheimliche 16 Voltando às nossas constatações em Freud acerca de *Das Unheimliche* (usamos duas traduções, ora o Inquietante, 2010, ora o infamiliar, 2019), seguiremos nossas transcrições da segunda parte, na qual Freud (2010, p. 339-340) destaca o exame daquilo que nos desperta a “sensação inquietante”. Atualizamos essa pergunta e lançamos essa dúvida aqui e agora: De Jentsch, Freud (2010, p. 340) destaca a “dúvida intelectual”. Esta é exemplificada para quando um ser aparentemente animado seja de fato um ser vivo, ou o contrário: “[...] figuras de ceras, autômatos, bonecos engenhosamente fabricados”; ainda, os “ataques epilépticos, as manifestações de loucura e demais choques que nos causam estes automatismos”.

Matérias e arquivos 34 Freud (2010, p. 341) traz ainda nessa esteira da incerteza intelectual, a obra de Hoffmann (Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann, 1776- 1822), na qual o leitor permanece na “incerteza se determinada figura é pessoa ou um autômato”. Tal como Olímpia (*O homem de areia*), a boneca que aparece também no Primeiro Ato da Ópera de Offenbach (*Contos de Hoffmann*). Freud (2019, p. 61) pontua que não basta a incerteza intelectual para que tenhamos o efeito infamiliar, mas, usando do trabalho de sonho, entende a angústia da perda dos olhos é uma “recondução, uma relação de substituição” à angústia da castração¹⁹. Já que essas partes, os olhos e os pudenda, são áreas sensíveis a ferimentos, e devem ser protegidas, são *heimlich*.

Signos infamiliars 15 O próprio homem de areia é uma incerteza que era familiar. Circula entre duplos personagens, aparece na infância de Nathaniel nas palavras da babá que lhe diz, complementando aquilo que sua mãe havia lhe dito, que o homem de areia “arranca os olhos das crianças [que teimam em não dormir]”

19

Para escrever com Freud sobre o *Homem de Areia*, li duas ou três vezes a obra, na seguinte edição: HOFFMANN, E.T.A. (Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann). *O Homem de areia*. Trad. Ary Quintella. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2010. 87 p.

para alimentar os seus filhos, estes são aves de rapina empoleiradas na Lua. O menino Nathaniel depara-se então com Coppelius, o advogado que, no gabinete do seu pai, diz à brasa da lareira “Olhos aqui! Olhos aqui!” (é no gabinete onde o pai morreria mais tarde, em uma explosão). O menino desmaia. O jovem Nathaniel, em uma feira, reconhece o homem de areia, não sem pavor, no vendedor de barômetros, o ótico Coppola, o inquietante o assalta, ao ouvir: “Barômetro não? Barômetro não? Tem também olho bonito, olho bonito!” O jovem permanece apavorado até perceber que são óculos o que Coppola oferece em seus enunciados. Munido de um par de óculos adquirido de Giuseppe Coppola, Nathaniel então os usa para observar o apartamento do outro lado da rua, do professor Spalanzani. Vê Olímpia, “a bela, mas enigmáticamente silenciosa e imóvel filha do professor” (FREUD, 2010, p. 344).

Matérias e arquivos 35 O novo episódio assustador, segundo FREUD (2010, p. 345), está no delírio de Nathaniel, quando jogam os olhos de Olímpia sobre o seu peito, e ele avança sobre o pai de Olímpia, tentando estrangulá-lo. Após esse evento, cai Nathaniel em uma longa e severa doença. Passada a convalescença, Nathaniel volta para sua noiva. O desfecho da história acontece na torre, onde, com os binóculos de Coppola, Nathaniel avista a cidade do alto, mas encontra (em um novo delírio) Coppelius. As vozes cantam: “Pode, círculo e fogo”, e “Nathaniel atira-se da torre!” Coppelius ri e desaparece. Freud (2010, p. 346) encerra sua explanação inquietante interpretando que “Hoffmann [...] quer fazer com que nós mesmos olhemos através dos óculos ou binóculos do demoníaco ótico [...]”. Obviamente uma interpretação cerceou nosso Nathaniel, a partir de sua experiência analítica, e também a partir dos estudos dos sonhos, fantasias, mitos, etc. o pai da psicanálise associa a esse conto de Hoffmann o medo (infantil) de perder os olhos ou de feri-los, e esse medo substitui (disfarça, diríamos) o medo da castração. Édipo fura, pois, os olhos. Isso é atenuar, nos diz Freud (2010, p. 346), o castigo de Talião. Sem deixar escapar os detalhes, Freud (2010, p. 347) aponta em nota

de rodapé que E.T.A. Hoffmann foi deixado pelo pai aos três anos de idade. E ousa, Freud (2010, p. 349-350), referir o elemento inquietante do Homem de Areia à angústia infantil da castração. Também associa a incerteza intelectual (sobre algo ser ou não “vivo”), à criança que, em determinada idade não distingue claramente entre os objetos vivos e os inanimados. Freud cita o caso de uma paciente que, aos oito anos, acreditava que as bonecas se tornavam vivas caso fossem olhadas de determinada forma, qual seja, a mais intensa possível. Justifica-se aqui, ao menos, o sentimento inquietante não por uma angústia infantil, mas por um desejo infantil, o de dar vida à boneca. Freud (2010, p. 350) ainda cita mais Hoffmann, o livro *O elixir do diabo*, no qual o leitor fica “perplexo” ao final, e não “esclarecido”.

“**∇o onírico** Encarando literariamente essas interpretações de Freud sobre os contos infamiliars de Hoffmann, reiteramos uma abertura artística em nosso estudo. Nosso interesse é aprofundar o processo de acessar esse núcleo que nos causa angústia para uma escrita tradutória, banhada na diferença das pulsões de ∇o. Por exemplo, tipos de personagens nossos sonhos fazem muito bem: a) o sócia, o duplo (em todos as gradações e desenvolvimentos); a b) a telepatia; e c) a passagem dos processos psíquicos de uma pessoa para outra.

Signos infamiliars 16 Freud (2010, p. 350-351) cita também os estudos do psicanalista austríaco Otto Rank (1884-1939): *O Duplo (Der Doppelgänger)*, que trata esse processo psíquico como um desdobramento para defender-se do desaparecimento do eu. Freud (2010, p. 351) cita uma contrapartida à criação de tal desdobramento, pela linguagem dos sonhos, a qual “gosta de exprimir a castração através da duplicação ou multiplicação do símbolo genital”. Exemplifica o duplo pela arte funerária egípcia que expressa, via um narcisismo “primário” da cultura em questão, a imagem do morto reproduzida em material duradouro. Freud (2010, p. 352) entende que o homem “primitivo” pensava talqualmente a criança, pelo narcisismo primário. Uma vez superado tal narcisismo primário,

“o duplo tem seu sinal invertido: de uma garantia da sobrevivência passa a inquietante mensageiro da morte.” O “Eu” que se destaca como instância, estruturada por Freud como a censura psíquica, familiar, portanto, à nossa consciência (no sentido de estado de consciência), é chamado de consciência (no sentido moral) e torna-se responsável pela capacidade de auto-observação. O restante do Eu, para Freud é tratado, pois, como um objeto. Assim o duplo ganha essa nova aceção além de ser visto como pertencente ao superado narcisismo dos primários. O arremate freudiano (sedutor e empolgante):

O caráter do inquietante pode proceder apenas do fato de o duplo ser criação de um tempo remoto e superado, em que tinha um significado mais amigável. O duplo tornou-se algo terrível, tal como os deuses tornaram-se demônios após o declínio de sua religião (FREUD, 2010, p. 353-354).

Signos infamiliars 17 Ainda passíveis de causar a angústia provocada por algo infamiliar ou inquietante são os estados da repetição. Segundo Freud (2010, p. 354) o fator repetição, exemplificado por alguns estados oníricos que levam ao tipo de estado de “inquietantes retornos não intencionados”, são causados pela sensação de desamparo. Freud cita sua experiência na Itália — ao perder-se em uma rua, acaba chegando sempre no mesmo ponto, aumentando a sensação de angústia a cada repetição e insucesso de sair de onde estava. Cita também a sensação de se perder em uma floresta — quando, após um tempo andando, pensa estar saindo dela, porém chega ao ponto de onde havia saído. Outros exemplos são enunciados para explicar que neles a repetição não deliberada alerta-nos de que a repetição “é um fator que torna inquietante o que ordinariamente é inofensivo” (FREUD, 2010, p. 355). Essa constatação é uma ferramenta ao procedimento de infamiliarizar uma sonhografia: repetir a imagem do sonho e não tratar a imagem-sonho como narrativa, mas borrá-la, embriagar-se dela, torná-la familiar até que sua repetição em profundidade nos sufoque ao trânsito pelo mesmo.

Signos infamiliars 18 A repetição impõe-se como ideia de algo fatal, inelutável, ao que seria apenas acaso. Um outro exemplo de Freud neste estudo é quando prestamos atenção a um número, digamos, o 62, e ele aparece em nossa correspondência, e no cabide de uma loja (mas isso também pode remeter à sincronicidade, tema desenvolvido por seu discípulo, e nosso “familiar” conhecido, Jung). Emerge do inconsciente psíquico a compulsão à repetição (ou “impulsos instintais”). Estes, quando fortes, chegam a superar o princípio do prazer. A compulsão à repetição, “confere a determinados aspectos da psique um caráter demoníaco, manifesta-se claramente ainda nas tendências do bebê e domina parte do transtorno da psicanálise do neurótico”. Baseando-se nessas suas explicações, Freud (2010, p. 356) ainda aponta que “será percebido como inquietante aquilo que pode lembrar essa compulsão de repetição interior” (sem deixar de citar o poema *Anel de Polícrates*²⁰, de Friedrich Schiller (1759- 1805).

Das Unheimliche 17 Em sua análise de casos citados, Freud (2010, p. 359) nos “regride” ao animismo (na sua concepção antiga), caracterizado por: a) preencher o mundo com espíritos humanos: numa superestimação narcísica dos próprios processos psíquicos; através da onipotência do pensamento — como no medo de mau-olhado. E na técnica da magia, os poderes mágicos em diferentes graus, e pessoas e coisas estranhas. Isso implica-nos, a todos nós, segundo Freud (2010, p. 359) que na evolução individual passamos, cada qual, por esse animismo, que fica em traços (“restos de atividade psíquica anímica”) ainda capazes de ser atizados e manifestarem-se, parecendo, no tempo atual em que ocorrem, inquietantes.

Matérias e arquivos 36 Freud (2019) conclui, após a investigação do infamiliar, que: a) “todo afeto de uma moção de sentimento, de qualquer espécie, transforma-se em angústia por meio do

20

Versão disponível em: <https://www.objetivo.br/arquivos/livros/anel_de_policrates.pdf>. Acesso 19 jul. 2021.

recalque”, no caso do infamiliar, essa angústia possui o fator angustiante que é o retorno do recalçado; e b) admitindo, pela psicanálise, essa “origem secreta do infamiliar”, então entende-se porque no uso da língua o familiar foi deslizado para o seu oposto (mecanismo de recalque), “uma vez que esse infamiliar nada tem de novo ou de estranho, mas é algo íntimo à vida anímica desde muito tempo e que foi afastado pelo processo de recalçamento” (FREUD, 2019, p. 85-86).

Aullar 19 Tomamos como signos de afecção ao corpo sentir tal transição que nos apavora, que pode nos paralisar, mas a superação estará em compor “∇o com rastros inconsistentes a-traduzir para sonhografias infamiliars. *Aullar* não pode ser premeditado, no entanto, e acontece quando o devir-poético passa a criar com *Das Unheimliche*, fragmentos que desestabilizam um rosto, um conteúdo, um currículo, uma didática, o que ainda era familiar.

Matérias e arquivos 37 Os planos filosófico e artístico (DELEUZE; GUATTARI, 1997) compõe o modo poliversal: no plano de composição, reescreve signos do possível e da sensação; no plano de imanência desenvolve paisagens de existências virtuais, do evento puro donde escapam conceitos que o retroalimentam. Filosofia é a criação de conceitos, e conceitos são eventos (BOGUE, 2003, p. 171, tradução nossa). A tradução nesse processo é uma forma das matérias, e o tradutor-magister inicia-se na poesia ao lançar-se na língua que em sua paisagem tradutória, nasce dotada de perceptos e afectos sentidos por “∇o, imanente à potência daquilo que pode lhe afetar, sendo que

As afecções do corpo e as ideias das afecções na alma não são representações cognitivas desinteressadas. Se o fossem, seriam apenas experiências dispersas e sem sentido. São modificações da vida do corpo e significações psíquicas dessa vida corporal, fundadas no interesse vital que, do lado do corpo, o faz mover-se (afetar e ser afetado por outros corpos) e, do lado da alma, a faz pensar. Qual é o interesse vital? O interesse do corpo e da alma é a existência e tudo quanto contribua para mantê-la. (CHAUÍ, 2000, n.p.)

Das Unheimliche 18 As figuras do escritor, “acontecimentos na fronteira da linguagem”, são inventadas pelo delírio que arrasta a língua para fora dos sulcos costumeiros da linguagem. Processualmente, ativam arrastando “as palavras de um extremo a outro do universo” (DELEUZE, 1997, p. 9). Os signos que nos afetam tornam-se palpáveis nas palavras, na forma, e não há uma transmissão de um “conhecimento”, mas um tornar-se estranho à própria criação, eis uma forma de ser todo-paisagem-passagem, imanência *Das Unheimliche*. A paisagem invisível porque a conquistamos, o olho penetrável e que se torna os devires “vegetal, animal, devir zero” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 220): no ato escritor, encontrar o modo, o estilo, a sintaxe que balbucia, a partir desse sacrifício de não existir naquilo que devém, na sensação não há as determinações espaciais, temporais. É um sentir-se pleno de seu esquecimento, ser paisagista-escritor. Vidente, alguém que se torna, “estoura as percepções numa espécie de cubismo, de simultaneísmo, de luz crua ou crepúsculo, de púrpura ou de azul, que não têm mais outro objeto nem sujeito senão eles mesmos” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 222).

“∇o signo da superação Fazer o momento tornar-se o fabulador na molécula que, saturada em perceptos, nos dá a transparência do Acontecimento. Viver não se separa de, atleticamente, artistar o banal da vida e do pensamento em existência de fôlego, formar-se em saúde artística, porque é preciso suportar, dar suporte, a esse virtual imenso e mortal que nos dá a cara, em espelhos convexos. Para enganar essa morte, o artista vai além, o crivo já nos prepara à zona de indeterminação, porém inventa novos afectos, devires até então desconhecidos, “quando o material entra na sensação como numa escultura” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 225).

“∇o pele que arre pia o corpo A terceira pele sensibilidade vazia monocromática força sobre um corpo-casa essa vida não orgânica e aberta, “para desmanchar o rosto, é preciso fazer passar

o corpo, suas cavidades e volumes, pelos buracos da superfície." (ZORDAN, 2013 b, p. 275). Pedacos de planos que se juntam, o fundo da tela, o universo se apresenta no limite: "é como uma passagem do finito ao infinito, mas também do território à desterritorialização" (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 233).

"∇o luz e confusão A dupla bifurcação acontece como momento de impermanência dos estados pulsionais, se um corpo pode algo, este algo é gestar e parir (n-1) combinações no *entre* do Acontecimento. Nos regimes de luz e confusão que tece "∇o, suas pulsões fragmentam a pesquisa, infamiliarizando-a asfrematicamente. Prossegue durante o dia as experiências da noite:

Mesmo se tratando do pior dos pesadelos (seus exemplos históricos poderiam multiplicar-se do início do século até a semana passada), ficaríamos decepcionados por acordar no meio dele, pois nos teria feito pensar sobre o insubstituível, uma verdade ou um sentido que a consciência ameaça dissimular-nos ao despertar, ou até fazer dormir novamente. Como se o sonho fosse mais vigilante que a vigília, o inconsciente mais pensante que a consciência, a literatura e as artes mais filosóficas, mais críticas, em todo caso, que a filosofia. (DERRIDA, 2002, n.p.)

Signos infamiliares 19 Nessa zona de indiscernibilidade do corpo, onde a carne é o revelador que desaparece no que revela, no composto de sensações, as linhas de força cosmogenéticas são não-humanas, devires-animais: ritornelos de cantos existenciais que demarcam zonas de sensações; a arte precisa de carne, casa, posturas, cantos, cores, uma zona composicional, afetiva, contrapontística, movimentos musicais que desagregam molduras; composições estéticas que não cansam de variar-se: "Não é esta a definição do perceptos em pessoa: tornar sensíveis as forças insensíveis que povoam o mundo, e que nos afetam, nos fazem devir?" (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 235). Sonhografar o infamiliar, problematizar uma escritura aberta ao agora, que se forma simultaneamente à carne que desperta,

A imaginação do sonhador [talqualmente a do compositor Tartini do século XVIII, ao atribuir a composição de sua Sonata do Diabo ao coisa-ruim tocando violino em seus sonhos] ao despertar faz acréscimos ao sonho, modifica-o retroativamente, tapando os buracos que podem ser consideráveis. (BERGSON, 2004, p. 97)

"**∇o zona de indeterminação, mostra e fere** No entrever do ato de sonhar e pensar que se sonha, "**∇o** diante da linguagem, tronco onde o coração toca e dança:

A dança ela mesma não tem nada em si para terminar. Ela cessa como um sonho cessa, um sonho que poderia continuar indefinidamente. Ela cessa não por causa da conclusão de qualquer empreendimento, uma vez que não é negócio, mas pelo esgotamento de alguma outra coisa que está fora dela. (VALÉRY, [1936] 2011, p. 12)

Butô 9 Tatsumi Hijikata (1961) buscava incansavelmente "a dança por ela mesma, a necessidade e a violência de um soldado nu, a arma letal que sonha" (ALEIXO; FERREIRA, 2021, p. 2). Dessas combinações, vozes questionam a extensão de "**∇o**, e temos que:

- a. Com a catástrofe magisterial "21 > Deixar cair o corpo: esta é a energia essencial da tradução." (CORAZZA, 2019 a, p. 42-44). Despojar-se para adentrar no plano onírico. Cair com sono, desintegrar-se dos cálculos, das previsões. Essa caída é livrar-se temporariamente da vigilante vigília, do sujeito de respostas, cair de sono, um corpo distende-se

[...] descende à proximidade infinitesimal do grau zero, até essa intimidade tendencial com a simples inércia que conhecemos no corpo das crianças dormentes e que, em nosso caso, é advertido algumas vezes quando, nas bordas do sono, sentimos, no entanto, que começamos a deixar de sentir o tom elemental do nosso corpo. Sentimos a suspensão do sentir. Nos sentimos cair, sentimos a caída. (NANCY, 2007, p. 13, tradução nossa)

- b. Com a experimentação Butô, a suspensão do corpo tece uma superfície do Fora para dentro e arranja-se espaço liso, isto é, potência de possibilidades:

O acontecimento tomado como uma ação ou como resultado é enviado, e a continuidade interna do acontecimento aparece. Nesse acontecer, a ação dissolve-se em uma contra-ação do espaço. Espaço de onde a sensação apresenta-se como trajetos intensos que se estendem no interior do tempo. A expectativa por aquilo vai se passar aniquila-se em um presente eternizado que não deixa de produzir camadas de sensação espessadas juntamente com o passar do tempo. [Constitui o Butô também] procurarmos a pergunta, a dúvida, o balbucio. As revoluções silenciosas, as acumulações que se desdobram. (VOLII, s.d., n.p., tradução nossa)

“**Vo borra** a imagem a imagem como representação ou ilustração de sonho. Usamos de prudência, pois uma metáfora intuitiva, uma imagem parcial de uma dada afecção poderá ser interdita por um determinado conceito dogmático, por exemplo: “o voo onírico pela imagem do pássaro” (BACHELARD, 2001, p. 71). A metáfora em Nietzsche em sua relação com a verdade subjetiva e artística pode ser entendida como “verdade somente acessível por meio da metáfora” isto é, acesso pela obscuridade, e não pela clareza. A metáfora como meio de realizar uma ideia ou um conceito, na passagem famosa de Zaratustra: “é preciso haver caos dentro de si para dar à luz uma estrela dançante” (LLOYD, 2021, n.p., tradução livre).

Matérias e arquivos 38 O caos não é, pois, um emaranhado confuso, mas, na etimologia grega de abismo, ele serve-nos como “unidade primária de opostos” (segundo Lucy Hunskinson citado por LLOYD, 2021, n.p., tradução livre). Ou seja, em oposição ao modelo da escatologia cristã em sua metafísica de bem e de mal (como essências separadas), o caos é corpo de contradições onde chispam outras formas também ditas metáforas (criação de verdade subjetiva imanente). Já a metáfora que sai da boca de Zaratustra,

Gleichnis (semelhança, imagem, diálogos, parábola), é “amalgama paradoxal”, oferta para “interrogar a natureza da verdade subjetiva” (LLOYD, 2021, n.p., tradução livre).

“**∇o, em sua tarefa tradutória de multiplicidade,** supõe muitos intraduzíveis, quais sejam:

a) imagens impensadas; b) signos desconhecidos; c) lugares impossíveis de colocar em palavras; d) tempos que escapam a qualquer definição; e) ideias que não podem ser nomeadas; f) fluxos e devires (CORAZZA, 2019, p. 40).

Aullar 20 Um procedimento que nos provoca o acesso ao núcleo obscuro de imagens ainda não vertidas pela língua; pode ser transcriado para multiplicar nossa experiência com as figuras de sonho. Colocamos em marcha tais sensações, fazendo-as moverem-se em sua natureza onírica, e delas extraindo devires imprevisíveis, isto é, afetos deslocados do ordinário: “abandonar o que se vê e o que se diz em favor do que se imagina” (BACHELARD, 2001, p. 3). Os Sonhos em pensamento alquímico, serão *nigredo*, críticos, de início:

O inconsciente está repleto de impulsos e fatores dissociativos, de fatores destrutivos; depois, se penetrarmos mais profundamente, vemos algo muito leve e significativo. O esclarecimento pode vir desse lugar escuro; ou seja, se dirigimos o raio da consciência para ele, se o aquecemos mediante nossa atenção consciente, algo branco surge, que será a lua, o aclaramento que provém do inconsciente. (FRANZ, 1980, p. 127)

Asforema 22 Com a pergunta de Bachelard (2001), temos o disparo a-traduzir: “a propósito de qualquer imagem que nos impressiona, devemos indagar-nos: qual o arroubo linguístico que essa imagem libera em nós?”

“**∇o onírico** O sonho em Procedimento catastrófico é uma vida que não se deixa trocar grosseiramente por um signo da gramática acordada. O plano onírico “nos restitui à substância e à vida

de nosso próprio elemento" (BACHELARD, 2001, p. 27). No sonho noturno, notemos que o silêncio e a escuridão são extensões da experiência-sonho, proporcionando-nos uma libertação das formas vistas e faladas. Entregamo-nos a essa inconstância elementar com a qual lidamos ao despertar em nossa racionalização. Há uma articulação entre as experiências da realidade e do real-onírica, mas a criação ativa de uma outra maneira de agir, de sentir e de valorar na escuridão onírica exige-nos proceder também acerca da racionalização dos sonhos,

sem o conhecimento da escuridão ('conhecimento carnal') não pode existir o conhecimento da luz ('gnose'). Os dois conhecimentos não são meramente complementares: são idênticos, como a mesma nota tocada em duas oitavas diferentes. Heráclito afirma que a realidade persiste num estado de "guerra". Apenas notas opostas podem construir a harmonia. 'O Caos é a soma de todas as ordens' (BEY, 2003, p. 49).

Matérias e arquivos 39 Bachelard (2001, p. 26-27) adverte que ao racionalizarmos a experiência onírica com "os conceitos da vida usual" deformaremos uma revelação, já que passaremos muito rapidamente a expressar o sonho pela "linguagem da vida acordada". O voo onírico, nos exemplos que Bachelard (2001) entende por "poética ascensional", não possui asas. Foi o racionalismo acordado, livresco, quem as colocou nessa "experiência da imaginação aérea e dinâmica" (BACHELARD, 2001, p. 28).

Aullar 21 É com essa proposta de experimentação da dinâmica imanente do sonho, de sentir o sonho em suas relações de força com o corpo, que propomos uma investigação pela elasticidade e pelo instinto de leveza, ou de outros sentidos que brotem na superfície *Aullar* com um "voo, em seu jogo de forças, tarefa poética de traduzir produção de sentido:

A tarefa do poeta é impelir ligeiramente as imagens para estar certo de que o espírito humano opera aí humanamente, para estar certo de que são imagens humanas

imagens que humanizam forças do cosmos. Somos então conduzidos à cosmologia do humano. Em vez de viver um ingênuo antropomorfismo, devolvemos o homem às forças elementares e profundas. (BACHELARD, 2001, p. 41-42)

"∇o signo da catástrofe-superação Da catástrofe procedimental, em suas relações de força, "∇o eleva-se, mas também vive a força da queda. Superar uma catástrofe exige alquimia: a energia onírica é transmutada na vigília do corpo em energia vital, vontade de potência. A poesia transcriada não é uma relação moral, mas de criação de valores e de movimentos com o pensamento, quando faz o acesso ao sonho maneiras de proceder com. Aprender a superar a queda, a catástrofe, é tornar-se leve, o que não ocorre rapidamente, mas pela prática da perspectivação no agora (isso me convém? isso é verdadeiro?). Também pela sensação do alívio proporcionado pela Alegria, ou seja, de afetos que transcriam a estrofe trágica — *katas-trophe* — em inícios incessantes. Retornar, alegrar-se é o pulo à superação — "*Polygethes*, o deus das mil alegrias" (DELEUZE, 1976, p. 15). "O sonho é a vida mental inteira, menos o esforço [o querer] de concentração." (BERGSON, 2004, p. 106), ou seja, no nível subjetivo do espírito (intelecto), a abundância e precipitação não requerem esforço; mas, na vigília, a precisão do ajuste requer esforços conscientes que fragmentam essa vida mental.

"∇o signo da catástrofe Para pincelar uma infamiliaridade em cores sonhográficas, pensamos com as lógicas tríplicas deleuzianas em Bacon esse acesso à queda do corpo, ao sono:

A maioria dos autores que se confrontaram com o problema da intensidade na sensação parecem ter encontrado uma mesma resposta: a diferença de intensidade se dá na queda. Vem daí a ideia de uma luta pela queda. [...] É o mesmo em Bacon: a carne desce dos ossos, o corpo desce dos braços ou das coxas levantadas. A sensação se desenvolve pela queda, caindo de um nível para outro. É essencial aqui a ideia de uma realidade positiva, ativa, da queda. (DELEUZE, 1981, p. 42)

"**Vo signo da superação** Queda, como superação da catástrofe que, sendo mera caída, engoliria as versões de "Vo ao caos de velocidades infinitas. A relação da queda travada no Poema Prometido (sonhografias infamiliars em versos prosaicos) é dada pelo ritmo ativo desta queda: as forças de composição com a imágica do Butô. "Vo testemunha da catástrofe, sua Figura diagrama uma dor traduzida desse corpo despedaçado:

Neste devir [de variação poética do corpo], cuja circunferência e núcleo se encontram e se deslocam ao redor do corpo, o Butô irrompe talqualmente um colapso e desafio: espicaça os dogmas que histórica e estilisticamente tentaram vincular a dança a rotinas de cuidadosa modelagem estética — cujo principal destino como produto cultural é o desfrute de um testemunho demandante de beleza e de prodígio acrobático —, para recuperar o sentido primeiro do ato de bailar, que é abismar-se. (ROSALLES, 2018, p. 31, tradução nossa)

Asforema 23 "Como dilatar o corpo de nossas noites inteiras?" (ARTAUD *apud* UNO, 2018, p. 72)

"**Vo diurno** A linguagem (fios da mente) comanda o corpo, como as linhas de uma marionete, precisa de luz para ocultar-se. O gesto das dobras é diferente do gesto das letras (dobras *versus* trelas).

A natureza do corpo é desterritorializar o organismo, estranhar a matéria, infringir possibilidades, alterar movimentos e atirar o caos na carne. Deleuze e Guattari (2004) explicam que o corpo não é questão de objetos parciais, mas de velocidades diferenciais, forças moleculares, não imagens molares fantasmagóricas. (ZORDAN, 2013 b, p. 276)

Breves procedimentos palavra-gesto:

- a. "o segredo está no dedo mínimo e no arco do pé. Ponha nossa força ali." (do teatro Nô) (OIDA, 2017. p. 47);

- b. “mudança postural, transformações do peso em energia; mudanças de equilíbrio, a aceleração, a distribuição habitual de tensões corporais; mudanças da efígie e do regime mental; diversidade nos registros e na narração dos registros do catálogo afetivo: divergir.” (ROSALES, 2018, p. 30, tradução nossa);
- c. dessa escrita poética, o fragmento possui valor por conter em si a intensidade concentrada que fora suspensa no instante traduzido.

O gesto do sonho é paradoxal porque inaudito quando restaurado pela ordem da palavra. O gesto noturno, morno, lento, é mudo. Quando recitado à luz do dia já é a tradução de uma ordem: “cala-te!”

SUMÁRIO

Butô 11 Na experimentação com a linguagem, um corpo pisa sobre palavras e espaços com vontade de expansão. Poesia, dança filosófica do estranhamento onírico, são capazes de “tornar surpreendente o familiar”, são “ato íntimo” (BACHELARD, 1991, p. 191) de surpresas em suspensão, cuja duração pode ser prolongada arbitrariamente pela fermata da “[...] consciência do direito de recomeçar”.

Mas é a linguagem do corpo a expressão mesma do Butô? Parece que não, que a linguagem que se desdobra vem de baixo do corpo, de um lugar desencarnado. O corpo é o lugar que a sensação toma para expressar-se: faz presente um estado e jamais o representa. Sou tomada por uma intensidade que não cessa de buscar sentido. (VOLIJ, s.d., n.p., tradução nossa)

Signos infamiliars 20 A linguagem treme sob as dobras sem-sentido que dão um sentido. Depois, delas surge o gesto de ações frouxas, de séries de enigmas, de abismos e de jo-ha-kyā, “a abertura, o intervalo, o clímax” (OIDA, 2017, p 39).

Um poema, por exemplo, é ação, porque só é um poema no instante da sua declamação: o poema é portanto somente em ato. Este ato, como a dança, tem por finalidade criar um estado do espírito; esse ato se dá as suas próprias leis; através dele cria-se também um tempo e uma medida de tempo que lhe convêm e lhe é essencial: não se pode distingui-lo de sua forma de duração. Começar a dizer os versos é entrar em uma dança verbal. (VALÉRY, [1936], 2011, p. 13)

Matérias e arquivos 40 A filosofia é uma ciência das origens desejadas. Criar-se artista na carne exige dela uma superfície porosa por onde passam as sensações inconsistentes do caos, e o corpo que dança

O [performer] não é mais aquele que faz as ações (todo aquele que é, faz), mas quem permite que as ações fluam através dele, através dela, com uma marca específica, impossível de se imitar cem por cento, impossível de ser

convertida em material de reprodução massificada. Corpo-canal, corpo-transmissor, corpo que conquista [...] ser o que é, ser o que não é; e assim, em uníssono. (ROSALLES, 2018, p. 40, tradução nossa)

Signos infamiliars 21 Nesse procedimento catastrófico, o familiar difere-se, no seu núcleo-comum, em séries angustiantes, os poros da carne. Porém, esse caráter é reconhecido pela maioria das pessoas “sem contradições”, pois o tipo de sensibilidade necessária para acessar o infamiliar dependerá dos graus de sensibilidade estética de cada pessoa. Freud (2019, p. 31) cita que tal dificuldade foi sentida inclusive por Jentsch, autor de um ensaio médico-psicológico (1906) sobre o tema. Usamos dessa provocação freudiana, a de que poderemos “compilar o que em pessoas ou coisas, impressões sensíveis, vivências e situações desperta em nós o sentimento do infamiliar, e desbravar o seu caráter infamiliar encoberto a partir do que há de comum em todos os casos” (FREUD, 2019, p. 33).

Asforema 24 Considerando que “o infamiliar é uma espécie do que é aterrorizante, que remete ao velho conhecido, há muito íntimo”, podemos formular a pergunta: Sob quais condições o que a nós é íntimo e conhecido pode tornar-se infamiliar, de inquietante estranheza, aterrorizante? Inclusive porque que nem tudo o que é novo e que não é familiar é assustador, pois “ao novo e ao não-familiar se deve, de início, acrescentar algo para torná-lo infamiliar” (FREUD, 2019, p. 33).

Matérias e arquivos 41 Recapitularemos as condições para procedimentos catastróficos a partir de Freud (2019, p. 33-34), rumo a um núcleo angustiante de “∇o:

- a. a “incerteza intelectual” (a partir de Jentsch), o infamiliar é algo sobre o qual nada se sabe. Como exemplo: a boneca articulada Olímpia (autômato), que aparece secundariamente no conto de Hoffmann *O homem de areia*, recontado por Freud neste estudo. O personagem aterrorizante é o Homem de Areia, alucinado por Nathaniel até a vida adulta.

Ele ouviu de sua mãe, quando criança, que deveria ir para a cama, senão o Homem de areia viria assustá-lo, porém sua mãe não lhe respondeu o porquê ele deveria temê-lo (ou seja, qual o núcleo angustiante desse infamiliar). Essa inquietação infantil aguçou sua investigação até que o menino descobriu, perguntando à babá, o caráter aterrador do Homem de Areia. Tratava-se de arrancar os olhos das crianças e os levar para seus filhotes de rapina, que moravam na lua. Então Nathaniel logo projetou esse complexo estranho no adulto (o advogado Coppelius) que visitava seu pai naquela noite. Há outros elementos traumáticos ao menino Nathaniel que reforçam essa fantasia (que passa a ser delírio), pois vê o pai morto em uma explosão no escritório onde recebera o advogado. Hoffmann também usa da “dúvida flutuante” (FREUD, 2019, p. 59), pois o ótico Coppola, do qual Nathaniel compra um monóculo que parece enfeitado (pois através dele vê Coppelius, no derradeiro final) é também o advogado Coppelius e, portanto, o Homem de Areia;

- b. Freud aponta, após a sua longa citação das várias nuances da palavra familiar [*heimlich*] e infamiliar [*unheimlich*], nas diversas línguas, que a palavra *heimlich*

não é clara, pois diz respeito a dois círculos de representações, os quais, sem serem opostos, são, de fato, alheios um ao outro, ao do que é confortável, confiável, e ao do que é encoberto, o que permanece oculto (FREUD, 2019, p. 34);

- c. dedução dos efeitos do infamiliar a partir de fontes infantis: o “âmbito do Duplo” (FREUD, 2019, p. 67-71) em suas diversas gradações: como considerar idênticas duas pessoas de mesma aparência, acrescentando a isso a “transmissão dos processos psíquicos (telepatia)”; a perda do Eu, ao identificar-se com outra pessoa e transportar esse domínio alheio para si (“duplicação do eu, divisão do Eu, confusão do Eu”);

SUMÁRIO

e o eterno retorno do mesmo (repetição dos mesmo traços fisionômicos, caráter, destino, atos criminosos, nomes geracionais). Freud (2019) cita o trabalho de Otto Rank, O Duplo (1914), como fonte de seus apontamentos. Na esfera puramente psicanalítica, a instância formada que se contrapõe ao Eu (um Superego hipertrofiado) passa à autocrítica e auto-observação e ao “trabalho de censura psíquica, consciência moral”; em casos patológicos, o delírio da cisão do Eu. Hoffmann, segundo Freud (2019, p. 71) genialmente trabalha essa cisão do Eu. Acrescenta-se, ao Nathaniel, a cisão de Kreisler, o mestre de capela de *Confissões do Gato Murr*²¹. Freud pontua sua explicação nos processos anímicos, antes amigáveis, os quais, uma vez superados (e recalçados) tornam-se “uma imagem do horror, tal como os deuses que após a queda de suas religiões tornaram-se demônios” (FREUD, 2019, p. 73). Assim, não exaurindo ou definindo um claro isolamento dos processos que formam o infamiliar, trata-se de um exercício de regressão, ou seja, pensar quando o Eu não estava separado do exterior e das coisas, talqualmente a criança ou os pensamentos míticos. Esse animismo trata de dar vida a todas as coisas, pois não está separado delas;

- d. experienciar a situação de desamparo, a partir de um fator de repetição: esse aspecto, comum em sonhos, é desenvolvido pela combinação em diferentes instâncias de determinadas circunstâncias. Repetimos a experiência de Freud (2019, p. 75), experiência particular, na qual, em um lugar estranho, em uma cidade italiana, perdeu-se em meio ao que poderíamos chamar de casas com prostitutas, o que lhe deixa desconfortável e, partindo dali, “vaguei sem direção”, nota que, ao terceiro desvio, consegue, finalmente, chegar à praça,

21

A partir dessa indicação, a versão lida foi: HOFFMANN, E.T.A. (Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann). *Reflexões do Gato Murr*: e uma fragmentada biografia do compositor Johannes Kreisler em folhas dispersas de rascunho. Trad. Maria Aparecida Barbosa. Ilustrações: Maximilian Liebenwein, 2013. 434 p.

relatando a sensação do infamiliar. No afastamento apresado, involuntariamente repete o retorno. Outros exemplos citados por Freud, e ora repetidos em nosso estudo, donde podemos extrair ideias com potencial de gerar o infamiliar são: perder-se em meio a um caminho desconhecido (uma floresta em meio à névoa, ou uma escuridão repentina, quando tentamos, desorientados, achar o interruptor em um cômodo onde perdemos as referências);

- e. outro aspecto do fator de repetição involuntária que pode gerar a sensação de um fenômeno fatídico, mesmo a partir de algo "inofensivo" (que para Jung poderia ser tipificado como sincronicidade, ou desenvolvido por Freud como um traço obsessivo). O inofensivo torna-se infamiliar e determinístico. O poeta Nerval, em *Aurélia*, aciona esse mecanismo quando associa, por exemplo, a luz da casa que ilumina o número com a idade de sua morte; ou quando à noite persegue a estrela que julga levá-lo ao seu destino mortal,

Certa feita, perto da meia-noite, eu caminhava por um bairro conhecido, onde estava a minha casa, quando, ao erguer a vista ao acaso, notei o número de uma casa iluminado por um facho reverberado. Tal número era o mesmo número da minha idade. Imediatamente, ao baixar os olhos, vi diante de mim uma mulher de pele empalidecida e olhos ocos, e que me pareceu ter as feições de Aurélia. Eu disse a mim mesmo 'É a sua morte ou a minha que está se anunciando a mim?' Pois, não sei porque razão adotei a última suposição, e cunhei a ideia de que deveria ser no dia seguinte nessa mesma hora. Naquela noite tive um sonho que confirmou meu pensamento. (NERVAL, 2010, p. 18, tradução nossa)

[...]

E enquanto ele me acompanhava [um amigo de Nerval], me pus a buscar no céu uma estrela, que acreditava conhecer, como se tivesse alguma influência sobre meu destino. Havendo a encontrado, continuei

minha caminhada seguindo as ruas na direção em que a estrela era visível, caminhando, por assim dizer, ao encontro de meu destino, e desejando perceber a estrela até o momento em que a morte deveria me tocar. (NERVAL, 2010, p. 19, tradução nossa)

- f. na esfera das superstições, no princípio da “onipotência dos pensamentos” (concepção animista do mundo), Freud (2019, p. 83) relata o caráter infamiliar do mau-olhado (estudado por um oftalmologista, Siegfried Seligmann). E essas “moções” expressam-se sem palavras, “acredita-se que [tal] inveja tem uma força singular e que essa força se converte em efeito”.

Asforema 30 Como um adulto torna-se sensível a uma emoção disruptiva, isto é, cuja lembrança é um tipo de corte, de cisão?

Asforema 31 Como os poetas fazem para escolher afirmativamente esse acesso e não o rumo à morte? O pesadelo é uma forma de proceder a esse método? Evocamos o poeta: “cada um de nós pode buscar em suas recordações a emoção mais lacerante, o golpe mais terrível infligido pela alma pelo destino; é preciso resolver então morrer ou viver: mais tarde direi porque não escolhi a morte” (NERVAL, 2010, p. 16, tradução nossa).

“Vô de passagem Sintoma ou sincronicidade?

Como o poeta Nerval expõe sua escrita que sonha e que lhe anuncia algo? Traduz aquilo que captura intraduzível da “realidade” — e um detalhe que passa a influenciar as suas ações, por uma conexão oculta, por uma analogia. Trazemos novamente Freud (2019) ao citar as coincidências numéricas: o casaco na chapalaria ganha o número 62, o mesmo da cabine do navio. Em termos de construção literária, por exemplo, de uma personagem onirofílica, tipologias Noite, Dia, Lusco, ou na tecelagem onírica de uma tradução, interessa-nos essa minuciosa investigação freudiana:

Considera-se isso como ‘infamiliar’, e quem não está armado contra a superstição tenderá a atribuir,

obstinadamente, a esse retorno de um número um significado secreto, vendo nisso algo como uma alusão a uma determinada época de sua vida. (FREUD, 2019, p. 77)

Mas de que procedimento se vale o poeta para afrouxar o que seria sintoma?

Se eu não pensasse que a missão de um escritor é analisar aquilo que sente nas circunstâncias graves de sua vida, e se não tivesse me proposto um objeto que considero útil, me deteria aqui, e não trataria de descrever o que senti depois em uma série de visões talvez doidas, ou vulgarmente chamadas 'doentes'. (NERVAL, 2010, p. 20, tradução nossa).

Das Unheimliche 18 Partimos da afirmação de Freud (2019, p. 107-115), ao final de seu estudo, de que o infamiliar da criação literária é algo mais rico do que o infamiliar das vivências, pois o conteúdo do reino da fantasia legitima-se prescindindo da prova de realidade. Destacamos o grifo de Freud (2019, p. 107) acerca do "resultado paradoxal" ressonante do infamiliar da ficção: "[...] na criação literária não é infamiliar muito daquilo que o seria se ocorresse na vida e que na criação literária existem muitas possibilidades de atingir efeitos do infamiliar que não se aplicam à vida". Um as verdades, e não uma verdade, não cansam de interrelacionarem-se a com as séries familiares sonho-real, ficção-realidade. Uma fantasia pode ser repetida, mas ao repeti-la, novas possibilidades reinventam a verdade, pois a "credibilidade da ficção" está em "imbricar o empírico com o imaginário" (ADÓ; MUSSETTA, 2020, p. 271, tradução nossa).

Matérias e arquivos 42 Na língua de um *Dichter*, criador de mundos, na qual seus contos ou conteúdos mergulhados no animismo ora aproximam-se da nossa materialidade diurna, ora distanciam-se de qualquer fundamento dela, há de notarmos que nem sempre suas palavras provocam o efeito do infamiliar, em seus elementos comuns, tais como "a realização de desejos, as forças misteriosas, a onipotência do pensamento, a vivificação dos inanimados"

Pois, segundo Freud (2019, p. 107-108), para o surgimento do sentimento infamiliar é

exigido um conflito de julgamento, caso a superação do que deixa de ser digno de crença não seja realmente possível, uma questão que, por meio dos pressupostos do mundo dos contos maravilhosos, foi no geral, afastada do caminho [...] muita coisa que sucede no reino da ficção e que caso sucedesse na vida nos seria infamiliar, ali não o é. Para que isso aconteça [o infamiliar], outros fatores devem ser agregados a esses contos.

Ao sonhografar as matérias e arquivos através da lente da realidade sensível, a tradução docente passa a ser uma vertente de referências que são maquinadas a formar conceitos via um modo discursivo singular, pois a linguagem onírica vai além do olhar já direcionado pela construção da linguagem. No plano onírico sentem-se signos, ouvem-se cores; sonhar é experiência impossível sem o corpo. Isso é ficcionalizar-se, aproximar-se do real e do simbólico. Como arte transcriadora, temos as sonhografias ao lado das ciências que a tudo sintomatizam, classificam e julgam pela cura ou não. Admitimos, assim, uma filosofia ficcional do docente de sonhos. Língua que não se produz negando os outros saberes, mas que vai se compondo pelos equívocos, lapsos, bordas indizíveis, bifurcações que não podem ser controladas e que, por isso, levam as sonhografias a um tipo de saber infamiliar ao mecanismo apriorístico ou estranha em relação a um discurso pautado naquilo que se mensura, que se vê. Sonhografar infamiliaridades na Educação trata-se de um saber que nunca sabe por completo, de um saber que não sabe. No caos informe do pensamento ficcional, temos um leitor que se volta a diversas perspectivas, dada a remissão de conceitos. Um poema, uma sonhografia, trama-se dando conta de forças da verdade artística, isto é, de relações de verdades que abarcam os paradoxos, porém dando contornos para a criação conceitual, liberando-se do caos completo ou da alienação totalizante para um manancial discursivo. Isso é um tipo de educação potencial que se engendra na

SUMÁRIO

coragem de lançar-se a um leitor porvir, sem sabermos, autor e leitor, ou mesmo entendermos, de antemão, porquê, para quê, com que utilidade transcriamos, e tampouco dizendo: “não, foram vocês quem entenderam errado”. Tal escrita ao modo de sonhos é um saber fazer com a página em branco, lotada de clichês, de julgamentos, de pressupostos, de grades curriculares. Fazer didática sonhografando é agir como a criança que rearranja os brinquedos ao seu agrado. Sem perdermos de vista a alteridade, pois que levamos a sério a regra dos poetas, isto é, rechaçamos as normas que não sejam as impostas pelas perspectivas que possam problematizar com nossos procedimentos. Um poema que é obra de arte agita-nos, impõe-nos signos a-traduzir, não nos deixa dormir, inquieta-nos e nos faz questionar algo que não se poderia sem essas sensações de estranhamento.

Artistar acontece ao apropriar-se dessas formas e procedimentos sonhográficos de infamiliariza-se com as matérias e arquivos ao traduzi-los ao coletivo da Aula. Passar a errar versos (poliversar), a desdobrar falas, a *Aullar*, a bifurcar sensações, a pensar o pensamento não permanecendo refém das ideias platônicas (Platão fora contra os poetas, seres ligados ao mundo sensível) para compor suas didáticas. Um *fazer-se com* que se desenlaça em outras tipologias, pontos de vista, problematizações, sonho compartilhado. Cada subjetividade é a realidade, mas é também a virtualidade. Por isso, dimensionamos nossa proposta de experiência com onirismo para uma subjetividade não espetacularizada, mas desejosa em suas possibilidades de resgatar as relações das forças extranarrativas na fabulação humana para essa empreitada na didática que é artista, didática envolvida nas filosofias da Diferença, isto é, uma filosofia que se compõe como trabalho de sonho, e recheada de real. Didática bordejada de ferramentas, de procedimentos que também furam esse real que nos faz calar.

SUMÁRIO

Signos infamiliars 22 Podemos citar os procedimentos de André Marcel Schwob (1867-1905), em *Vidas imaginárias*²², contos fantásticos onde elementos infamiliars na vida ali são tratados dentro de um universo totalmente assimilável. O autor não sente a mínima necessidade de fazer-se compreender em suas invenções. Por exemplo, Millán (1980, p. 4-7, tradução nossa) no estudo preliminar da edição latino-americana, traça importantes chaves do mecanismo de criação de Schwob. Suas narrativas são armadas em torno de uma sucessão de detalhes justos e precisos. Uma característica física, ou de caráter, produz um acontecimento cósmico de índole insólita, num tipo de sincronicidade. Tal aspecto aproxima-nos da sonhografia com um caráter de surpresa infamiliar, pois é com o detalhe anódino que acontecimentos podem devir um "∇o, poliver-sar é escolher o detalhe: citando Merinée, Millán (1980, p. 5) entende que "se a escolha do detalhe for infeliz, não há ilusão". O estranhamento, para Schwob, acontece em uma naturalidade irônica, na qual "o maravilhoso e o abominável são tratados [...] nas bordas da indiferença" (Millán, 1980, p. 5, tradução nossa).

Matérias e arquivos 43 Para Schwob (*apud* MILLÁN, 1980, p. 8, tradução nossa): "A arte é o contrário das ideias gerais, descreve somente o individual, não deseja senão o único aos personagens históricos de suas vidas imaginárias. Não classifica, mas desclassifica". É desse centro irreverente e imperceptível que Schwob inicia sua narrativa "sem paralelo no mundo". Usa o detalhe único, com o qual "a ciência não se ocupa", para uma arte da eleição de um tipo biográfico. Tal arte não se assenta em uma veridicidade, mas "deve criar sumida no caos de traços humanos" para dali "compor uma forma que não se pareça com nenhuma outra" (MILLÁN, 1980, p. 8-11, tradução nossa). Tal como diz o seu Lucrécio (SCHWOB, 1980, p. 22, tradução nossa): "Sabia que a causa do amor é a dilatação dos

22

Para este estudo, foi lida também a versão em português: SCHWOB, Marcel. **A cruzada das crianças / Vidas Imaginárias**. Trad. Dorothee Bruchard. São Paulo: Hedra, 2011. p. 162.

átomos que se deixam unir a outros átomos". Assim essas paixões da alma são transcriados como "movimentos líricos", "sobressaltos da consciência". Um alucinado e não um alienado, a composição passa por "feitos individuais que modificam os acontecimentos, são causas reais ou impossíveis" (MILLÁN, 1980, p. 8, tradução nossa).

Das Unheimliche 19 Nesse universo do poeta denso, do *Dichter*, o condensador literário, voltamos ao infamiliar de Freud (2019, p. 109) para, com ele,

assumir todas as condições que são válidas, nas vivências, para o surgimento do infamiliar, e tudo aquilo que na vida tem o efeito de infamiliar também o tem na criação literária [...] em certa medida ele trai as crenças que supúnhamos superadas, ele [o escritor criativo, o *Dichter*] nos ilude, na medida em que nos promete uma realidade comum, quando, de fato vai muito além dela. (FREUD, 2019, p. 111, cita *A profecia*, de Schnitzler)

Freud mergulha-nos na análise da realidade poética, tais como a do *Inferno* de Dante ou os espectros de Hamlet, casos em que o infamiliar desaparece, pois "ajustamos nosso juízo às condições dessa realidade fingida pelo escritor e tratamos as almas, os espíritos e os fantasmas como se tivessem uma existência justificada, tal como a nossa realidade material".

Asforema 31 Provocamos o pensamento contemporâneo, de forma a deslocarmos essa análise profunda de nossa realidade psíquica e material: Freud educador, diante de um mundo "material" cada vez mais virtual, onde nossas aulas presenciais (familiares) passam a ser o infamiliar desaparecido que adentra nossos lares e adquire nossa realidade, sem sair de casa. Não é o nosso escopo tal discussão, mas deixamos a pergunta: quais problematizações podemos soerguer a partir dessa perspectiva?

"**o signo da catástrofe** A ficção assume uma realidade porque a transvalora, criando possibilidades diversas a novas vivências, provocando-nos a sensação do infamiliar. Somos feitos

de tudo aquilo que não podemos dizer, que é a-traduzir. A sonhografia infamiliar é uma lança caída do céu, cravada em "Vo Aullar. Somente um coração em êxtase poderá perceber o seu reflexo, ao sétimo sol do inverno, e arrancá-la do "chão de aula" para ritualizar espaço da catástrofe.

Matérias e arquivos 44 No desafio da criação literária, Freud (2019) engendra uma explicação, deixa indícios, ao que nos parece ser uma maneira de acesso aos procedimentos de como um poeta realiza o seu processo criativo, como ele nos seduz a sucumbir ao efeito do tema:

[...] para o escritor, somos conduzidos [...] mediante o estado emocional em que ele nos coloca, por meio das expectativas que ele nos suscita, ele pode manobrar processo de nossos sentimentos, ajustando-os, com êxito, de um lado para outro, podendo, a partir do mesmo tema, atingir, frequentemente, os efeitos mais variados [um deles, o do infamiliar]. (FREUD, 2019, p. 113)

O problema latente de "Vo lança seus dados nas dobras do Acontecimento, para surtar eventos mais ousados nessa superfície. Incorporais que façam arderem os olhos diante daquilo que veriam com familiaridade, pois "as formas se desgastam mais do que as forças" (BACHELARD, 2001, p. 62). E o dado da pesquisa-diferença?

[...] o dado (substantivo) não pode ser nem apreendido, nem compreendido, nem dado (verbo), se não for recriado, desvirtuado, para ser transformado em ideias, no registro da ilusão de estarmos sendo fiéis àquilo que foi dado pela realidade da pesquisa e por ela mesma construída como realidade. (CORAZZA, 2017 d, p. 275)

Butô 12 O pisar butoísta nas palavras as di-fere, as re-vira em sonhos. É como se estivesse sendo picada, a cor da tradução, por flocos das neves e barro de outubro: "o Acontecimento não é um evento, mas uma força intensiva vai silenciosamente transformando-se (e o silêncio não é lentidão)" (VOLIJ, s.d., n.p., tradução nossa).

Aullar 22

Aquilo que atordoa, que seca, que perfura, que mata. Aquilo que segue a boca. O que contamos acordados entende-se existências, engana uma morte, ergue-nos as pálpebras. Mas se for sonho, ninguém repara, e voltamos a dormir. O sonho é a maneira de dar vida ao nosso engenho? Não se tem um sonho, se faz um? Armadilha? É perigoso sonhar o sonho alheio sem sabê-lo? É perigoso contar o sonho próprio e virar neurótica e infame? O que se conta, se ritualiza, é a prova ancestral do animal que memorizou os seus deuses? É a boca que faz *Aullar* o afrouxamento ao horror porque, contado, o pesadelo vira sonho? Nas várias vezes em que piscamos durante o dia, ato involuntário que o corpo administra, não estaremos sonhando, naqueles átimos de escuridão, para não padecer por imaginar a vida? —

Asforema 32 Acontece algo?

De maneira que o pesquisador indaga: o que acontece aqui? E esta é a única pergunta suportada por qualquer funcionamento experimentador; pois, nela, não há lugar para alguma realização prodigiosa ou salvamentos visionários, mas algo da ordem do acaso (o que é um paradoxo) e das possibilidades. Funcionamento que, por ter uma natureza mais virtual do que atual, age para além do pesquisador que experimenta, da própria matéria que é trabalhada e dos dados que são colhidos. (CORAZZA, 2017 d, p. 277)

“**Vo onírico** O a-traduzir neste procedimento catastrófico funciona como uma abertura estilística que vai além do original ou da própria tradução, “não é um significado consistente, um sentido determinado, um mundo compreensível” (CORAZZA, 2017 d, p. 278). Na propagação desse procedimento que se reexperimenta a cada feitura, o sonho é parcial, provisório, e suas criações em plano onírico direcionam-se à “ex-sistência dos originais”, variações que se desenvolvem “no contexto de uma nova pesquisa, que surge, quando escrevemos, traduzindo o que lemos; e quando lemos, traduzindo outra vez aquilo que escrevemos” (CORAZZA, 2017 d, p. 279).

Aullar irrompe a catástrofe na
familiaridade da aula

ferida manifesta de sonho, Prometido ninho de a-traduzir

SUMÁRIO

Matérias e arquivos 45 Nas operações indexadoras sonhográficas sobre a linha devenida das imagens de sonho, lançados são os dados de pés alados, Hermes como matriz poética: na superfície onírica, o capacete protegendo a testa, tocando seu instrumento que adormece os dogmas do corpo para cortar a cabeça de olhos em Argos Panoptes. Em sonharias, sussurra-nos Corazza “[...] que estejamos conscientes da dimensão onírica, tanto da Docência quanto da Pesquisa, bem como da anterioridade psíquica das imagens relativamente às ideias e à linguagem” (CORAZZA, 2020, p. 27). Em tradução poética, “∇o sonha com Prometeu, imagem que se despedaça e “dobra os dados até que toquem o seu ponto de partida e ali se rebatam para então recomeçarem a sua potência de criação, outra e outra vez. Como se fosse uma conversa entre loucuras” (CORAZZA, 2017 d, p. 284).

∇o variação paisagística Traduzir indícios de uma vida. Furar o real, alucinar entre as traduções. Criar a relação entre um sonho sonhado e um sonho a-traduzir: “Passado e presente, literalidade e criatividade, nacional e estrangeiro mantém, dessa maneira, uma relação vital, por meio da transcrição, que suspende e desloca a falsa dicotomia entre fidelidade e criatividade” (CORAZZA, 2017 d, p. 287).

Aullar 23: sentido-acontecimento, em seus efeitos de superfície

permite ao pesquisador construir uma multiplicidade de problemáticas e de vibrações originais. Sentido que é, ele mesmo, o transcendental, o extra-ser, o impossível tornado possível pela pesquisa, a casa vazia, o lugar do mistério, o objeto de adivinhação, o grau zero que pede passagem, o não-lugar sempre fluido, que faz escorrer nossas pesquisas, leituras e escrituras em currículos e didáticas. Sentido que fica entre o dizível e o visível, entre o ler e o escrever, entre o currículo e a didática, e do qual extraímos novos dados para traduzir, que não são os originais. (CORAZZA, 2017 d, p. 288)

Butô 13 de "∇o, em seus gestos a-significantes têm uma "devoção [talqualmente a dos dançarinos] corporal [que] é precisamente consagrada àquilo que não pode durar" [...] (ROSALES, 2018, p. 23, tradução nossa). Dar um sentido é rastro-simulacro das manchas naturais de um trabalho de resistência, de criação:

Deleuze diz a *Parnet* n'O Abecedário que a criação funciona fundamentalmente como um modo de resistência. Ele cita Primo Levi a fim de sugerir que o artista é aquele que libera uma vida, uma vida potente, uma vida mais que pessoal, e não somente sua vida ('R' de Resistência). (STIVALE, 2005, n.p.)

Aullar 24 Joelhos articulam-se levemente para deslumbrar uma estética de morte que canta origens dissolvidas. Em cada palma, o sangue da pena emerge da incorporeidade contemporânea, entre duas mãos, há *Aullar* "a vida grita para a morte, mas a morte não é mais este muito-visível que nos faz desfalecer, ela é esta força invisível que a vida detecta, e faz sair e ver gritando" (DELEUZE, 1981, p. 33).

"∇o de inversão, ampliação, evocação desamparada das matérias afetivas dos sonhos e dos pesadelos para agir:

E peles tremem
E tambores temem
E chocalhos gemem

Nossas cabeças estão em outro lugar ao sonhar. Dessa perspectiva invertida, a do mundo ctônico, desde os egípcios, os mortos andam de ponta-cabeça, assim, os valores são invertidos, aquilo que é considerado excremento, expurgo, dejetos, na perspectiva diurna — "denominados resíduos do dia por Freud — torna-se alimento da alma quando virada de cabeça para baixo" (HILLMAN, 2013, p. 70).

"∇o magisterial Do tipo que aterroriza, a poética estendida dos sonhos é um tipo de feitiçaria que apavora o familiar. Tipo de feitiçaria poética traduzida por Bey (2003, p. 30)

criando ao redor de si um espaço físico/psíquico ou aberturas para um espaço de expressão sem barreiras [...]. Isso envolve a manipulação de símbolos (que também são coisas) & de pessoas (que também são simbólicas) — os arquétipos fornecem um vocabulário para esse processo & portanto, são tratados ao mesmo tempo como reais & irreais, como as palavras. loga da Imagem.

E acenos respeitosamente possuídos no transe

E os olhos vibram o magneto e o nanoferro

E nascem mitos e,
deles,

"**∇o signo da catástrofe**, procedimentos da pluma, parte mítica que flutua do sangue-vida ainda morno

A possibilidade do impossível somente pode ser sonhada, de tal modo que interessaria aos professores continuar velando por seus sonhos, visto que essa possibilidade apenas pode ser pensada de modo incondicionalmente diferente, *unheimlich* (estranho); ainda que não tenha a soberania da unanimidade e do sentido único da tradição metafísica, idealista, dialética e capitalística. (CORAZZA, 2019 a, p. 34)

"**∇o signo da repetição**, gesto poético, amoroso, porque circula. Gesto que atordoia, infamiliar e catastrófico. "∇o encavala imagens. Há uma *conjunctio* de "∇o onírico, herança da manipulação corazzina das matérias e arquivos:

[...] Bem fundo no ouvido e no olho, enfiamos um lápis, perfurando os cérebros, para que atribuam à docência uma existência, na qual as regras do mundo e as leis da natureza sejam diversas e alteradas. Na superfície lisa de nossa dura-máter cerebral, encontramos um único, mal-formado e pulsante olho, uma narina, três unhas e cinco dentes. (CORAZZA, 2019 b, p. 21)

Matérias e arquivos 46 "O movimento cria o ser, o ar turbilhonante cria as estrelas, o grito produz imagens, o grito gera

a palavra, o pensamento" (BACHELARD, 2001, p. 233). Atrelado à poética aérea de uma imaginação dinâmica, Bachelard (2001, p. 234-235) frequenta matérias que nos afetam ao *Aullar*, pois tal procedimento imagético reúne o ser em torno do grito — "a primeira realidade verbal". Da série sonho-pesadelo, que se forma ao redor de um grito, de um uivo, ressonam formas assustadoras, estranhas, infamiliars, diabólicas: "E enquanto eu te falava assim, não sentiste teu espírito atravessado por algum pensamento relativo ao poder material das palavras? Cada palavra não será um movimento criado no ar?" (BACHELARD, 2011, p. 98).

"**∇o signo da catástrofe**, constela-se, desse terror, forças que nos relacionam com aquilo que é inquietante, aquilo que primeiro criamos estranhamente em drama interior: "o terror cósmico pode realizar-se depois num objeto particular, mas a princípio o terror existe num universo de ansiedade anterior a qualquer objeto designado. É o assobio violento do vento que faz tremer o homem que sonha, o homem que escuta..." (BACHELARD, 2001, p. 234).

Butô 14 Mesclando as matérias e arquivos para extrair procedimentos infamiliars, as sonhografias extraem do campo imagético do corpo Butô pontos de ruptura ao indivíduo que veste "a identidade". Segundo Abel (2017), no Butô e no pensamento nietzscheano, há "o caráter de aceitação do caos presente na existência — associado [pelo senso comum] constantemente ao mal, às dobras e à sombra". "∇o em devir-butóista poderá subverter "a ideia de domesticação das forças dionisíacas" (ABEL, 2017, p. 46). O Butô se experencia como procedimento que encara o desejo produtor de prática poética, palavras de sonho, de um corpo morto ao dogmatismo, "o Corpo Morto renuncia sua expressividade enquanto identidade, mas não se anula enquanto objeto. Trata-se de um corpo-receptáculo esvaziado de seus automatismos e intencionalidades [...]" (ABEL, 2017, p. 51).

Matérias e arquivos 47 O desejo é perspectivado pelo onirismo diferencial, "potência ativa que não possui nenhuma

determinação, apenas passa e impele as forças em jogo, de acordo com as voluptuosidades que lhe são próprias. Pode-se dizer que a única lei do inconsciente é a volutiva, axioma ontológico da desterritorialização (regra da alegria, devir-imperceptível)" (ZORDAN, 2013 b, p. 269).

Butô 15 O butoísmo de "∇o não é um corpo performático, age procedendo ao acesso ao que estranhemos em nosso corpo. Ao sonhografar infamiliarizando-se com as matérias e arquivos, afeta-se pisando a casa familiar — a aula-dada, a didática, o arquivo, os conteúdos e as normas.

Das Unheimliche 20 É com o que nos parece familiar que processaremos Acontecimentos *Das Unheimliche* de aula (*Aullar*) na criação de modo Corpoliverso. Disso, são as forças que atravessam um corpo e não coreografias ou dizeres o que formam matriz poética de sonho. Ao butoísmo em devir,

[...] iniciamos por compor um corpo vazio, morto aos condicionantes culturais e pessoais. Disso, um corpo sem órgãos, sem organização; uma escuta das forças e das memórias minerais, vegetais, cósmicas, ancestrais, que habitam em nós. A consciência é o estado de presença total via um corpo molecular que nos permite perceber e seguir os trajetos de uma sensação, a transformação, as velocidades que se tocam na espessura de um corpo aberto à escuta daquela multiplicidade de sentidos que é o corpo do Butô. Memórias atualizando-se materialmente. Na extensão é jogada a espessura de uma intensidade, na duração abrem-se as infinitas velocidades como formas de um afecto segundo a afecção que nos acontece. (VOLIJ, s.d., n.p., tradução nossa)

Matérias e arquivos 48 Concebe-se a sonhografia como centro de impermanência movente de "∇o. Bifurcam-se formas de expressão, pois a mão sonha não para ser interpretada, nada comunicada, mas poliversa uma tradução das matérias crivo-caóides: "As matérias de expressão envolvem questões de produção, visibilidades

enunciativas, universos de referência, ligações semióticas, monumentos, multidões" (ZORDAN, 2020 b, p. 211). A tradução-pesquisa salta do plano de composição com Metodosofias, pois "o sonhador precisa esfregar os olhos" para [...] "produzir diferenças inesperadas" (CORAZZA, 2019 a, p. 17). É na transcrição que variamos uma

tradução que adota uma concepção de linguagem não instrumental; não fundada na transitividade da função referencial; nem centrada na comunicação, e sim na nomeação; numa explícita posição de autorreferencialidade, derivada da função poética. (CORAZZA, 2017 a, p. 61)

"**∇o, mão que sonhografa** estende-se para tocar o a-traduzir das palavras. Tal energia (pedaço da libido), percolada pelo ato tradutório, passa a inscrever-se no "∇o como diferenças inquietantes. Transcreve-se língua onírica, de versos prosaicos, isto é, compor um ser-sensação, um "ser teatral, ou ser do teatral, é a percepção consciente de uma aliança enviesada, de um pacto destinado ao inacabado, da ação mínima do (e no) que Deleuze chamou de 'síntese disjuntiva': a distância que duas forças geram quando estão se aproximando" (ROSALES, 2018, p. 19, tradução nossa).

Matérias e arquivos 49 O ser-sensação constitui-se no entre dos Acontecimentos, produzidos pelos agenciamentos, pelos arranjos das relações de foras do desejo, o qual adiciona (a vida quer: e um sonho e uma imagem e uma sensação e...e...e...): "a preocupação de Deleuze é demonstrar o sentido como a quarta dimensão da proposição, como aquilo que insiste junto às demais relações da proposição sem, contudo, identificar-se com elas" (MIRANDA, 2019, p. 5). Um cuidado: o acontecimento também pode ser subordinado à gramática da representação, onde seria um "predicado consequência de um sujeito". O acontecimento puro, liberto da representação, no entanto, escapa a essa lógica metafísica, perverte essa "sedução da linguagem [que] domina o campo ontológico pelo qual se organiza a representação da realidade, subordinando o acontecimento à proposição que o anuncia e ao sujeito que exprime

o enunciado" (MIRANDA, 2019, p. 6). A imagem poética dessa diferença produz em seus emaranhados conceituais respiradouros na tradução das matérias,

[...] a imagem poética deve ser entendida não como o estabelecido da imagem, mas como aquilo que 'é uma emergência da linguagem', e que está 'sempre um pouco acima da linguagem significante' (BACHELARD, 1979, p. 190).

Butô 16 O tempo do gesto que sonha é uma duração. Esse tempo, ao ser movimentado, em poliversos do corpo, a compor "∇o e procedendo com o Butô, desterritorializa a mão, a boca, o verbo. Percorre um espaço pela inter-relação com o inquietante das relações de forças mais obscuras da criação.

[...] uma didática da diferença afirma-se como a abertura de espaços de escrita e leitura, [...] se configura [...] como uma das potências para que pensemos uma didática da diferença, como imagem que irrompe à consciência criadora, embora não se realize senão como misto entre pensamento e fazer didático. (DINARTE, 2017, p. 98)

Uma tradução onirofílica: eis o precursor sombrio das sonho-grafias infamiliars. Os signos sensíveis incorpóreos dessas matérias de sonhos são do tipo "Palavragesto relacional",

aquilo que age são corpos postos em movimento, rodopios poliversos de coisas sensíveis que se afetam entre si. Plurissensorial, tal pesquisa [PesquiZação] extrapola o visual que designa seu curso e abre-se aos sentidos tácteis, olfativos, gustativos, sonoros (ZORDAN, 2020 b, p. 208).

Das Unheimliche 21 Deleuze (1994, p. 49, tradução nossa), acerca da palavra estranha *Snark* (serpente-tubarão, em inglês *snake* + *shark*) em Carroll (na canção do jardineiro em *Silvia e Bruno*), adverte que é o tipo de estranho "com o qual devemos ter cuidado", dualidade que opõe séries. *Das Unheimliche*, que é aquilo do que se diz a palavra infamiliar, torna-se impenetrável, a-traduzir, desenrola-se de si mesmo. Quanto mais tentamos explicá-lo, produzimos um

sentido objeto de cuidado, por articular a diferença entre as coisas e aquilo que se diz das coisas. O infamiliar, elemento paradoxo, que é “a uma só vez palavra e coisa” (DELEUZE, 1994, p. 86, tradução nossa), é um tipo nome que designa seu próprio sentido “(Nm)” e, portanto, “não pode ser senão sem sentido”, tem duas caras “porque pertence simultaneamente a duas séries [ressonar e convergir *versus* ramificar e bifurcar], mas que não se equilibram, não se unem e nem se emparelham jamais, pois estão sempre em desequilíbrio a respeito de si mesmo” (DELEUZE, 1994, p. 85, tradução nossa). O caráter infamiliar do *non-sense*, sem-sentido, opõe-se à ausência de sentido, e não ao sentido que produz em excesso. O sem-sentido “é aquilo que não tem sentido e, ao mesmo tempo, como tal, se opõe à ausência de sentido efetuando a doação de sentido”. Deleuze (1994, p. 90, tradução nossa.) exemplifica tal ocorrência citando Jakobson sobre o fonema zero, aquele que “não possui nenhum valor fonético determinado, mas que se opõe à ausência de fonema e não ao fonema”.

Signos infamiliars 23 Para esta pesquisa do estranhamento da tradução em *Das Unheimliche*, transcriamos a ação deleuziana do procedimento e a partir Feil (2011, p. 68). O procedimento entendido como:

- a. testemunha do estabelecido que soçobra;
- b. singularidade no ritmo de disritmia do previamente esperado;
- c. “sobretudo, da ordem de expressão”;
- d. variações, fantasias, passagens (inconscientes) que desnaturam o familiar (consciente);
- e. matérias em desestratificações de suas Formas consagradas: pesquisação (Zordan, 2020 b), o Z ao modo Zen, não negando essas Formas, mas abraçando-as sob a névoa de a-traduzir para delas extrair novas expressões: agir sobre aquilo que angustia e aflige uma tradução. Proceder

ordenando as vontades ocultas e indeterminadas para uma afirmação pulsional no corpo infamiliar, via procedimentos astroblemáticos catastróficos (ZORDAN, 2021). O que nutre a prática do zen-budismo é um “filosofar sobre e com”, o silêncio é “sondado linguisticamente sem afundá-lo, assim, imediatamente na linguagem” (HAN, 2019, p. 9).

Matérias e arquivos 50 Dissera-nos Ela, “Ela, sensível do ar aos ossos. Ela, dura na intensidade impossível de suas muitas emoções. Ela e seus rebentos em geométrica produção.” (ZORDAN, 2020 a, p. 170), que a pesquisa magisterial forma a-traduzir. “∇o está tensionado pelas forças caóticas e dionisíacas, diferentes tipos de saberes desfiguram seu rosto.

Para se realizar, o pensamento tem que retirar determinações do caos. Atravessar o caos só é possível com força de vontade e coragem, virtudes que precisam ser exercitadas, o atletismo a que tantas vezes Deleuze se refere. Sem exercícios de decomposição, os problemas acabam mesmo virando um único buraco que sorve toda a vida do pensar. (ZORDAN, 2013 b, p. 280)

Mais uma máscara, “o Caos empoleira-se numa montanha do céu: um pássaro gigantesco, como uma asa-delta amarela ou um a bola de fogo vermelha, com seis pés & quatro asas — ele não tem rosto, mas dança & canta.” (BEY, 2003, p. 23). Para Araujo e Corazza (2017, p. 234-234), um modelo de máquina deleuzo-guattariana emerge de um plano de arrepios da superfície do desejo. Ao desejo nada está a faltar, mas a percolar. Desejar é pôr-se a maquinar um movimento diferencial, larvar:

[...] um Desdobrado, cuja palavra passa a constituir um espaço de transgressão, em que tudo o que é fixo se torna móvel, as verdades são abaladas e veem-se desmanchadas as dicotomias interior/externo, sujeito/objeto, eu/mundo. Esplendor de um escrevinhador impessoal... (HEUSER; CORAZZA, 2017, p. 328)

Signos infamiliars 24 Esse devir larvar no percurso de pesquisa transcria "∇o Figura do desejo, elemento que inaugura a composição da necessidade que potencializa o ato de pesquisar. Ou seja, aquilo que se nomeia e se delimita, enquanto um pensamento que confere a possibilidade de um início, de uma partida do processo de pesquisa, encontra-se preenchido, de antemão, por um compósito de desejos (ARAUJO; CORAZZA, 2017, p. 235),

[...] num tempo trabalhado de artistagem, que promove minorização e disfarce, duplicidade literária, tela pintada de logros, passos em falso, alucinação de um pensamento que pode ser inconsistente, embora não esteja em desacordo com a realidade. [...] Feito um real que resiste e cede, como carne amante, o sonho faz a docência ganhar em valência e operância vitais, pois reúne forças encantadas, que existem apesar de seus criadores [...] (CORAZZA, 2019 a, p. 8)

Butô 17 Versando sobre o que afetava seu corpo, Tatsumi Hijikata (1969) escreveu: "Embora uma falta não deixe de ser uma falta, alguém ainda pode chamar qualquer falta em seu corpo de autossuficiência" (ALEIXO; FERREIRA, 2021, p. 7). Esse é um dos modos com os quais "∇o busca proceder — criar valores ativos, de sensação, por isso uma aliança com o saber Butô. Como catástrofe que encontra Nada.

"∇o **signo da superação** Vazio de poderes que lhe mutilariam, o desejo produz a afirmação de autossuficiência na potência de agir do corpo, território de pulsões, o corpo desperta "apenas no que am[a] & desej[a] até o limite do terror — todo o resto é apenas mobília coberta, anestesia diária, merda para cérebros, tédio sub-réptil de regimes totalitários, censura banal & dor desnecessária" (BEY, 2003, p. 8). Um corpo morto aos padrões das linhas duras das identidades é um acesso ao "∇o — corpo despedaçado, faces duplas e salpicadas por bicos sujos. Olha o céu e conversa com as suas dolorosas revelações, com seus sonhos e pesadelos, não para

entendê-los, mas para transmutá-los. A superação entende que este Prometeico deve atravessar o mar, desfazer-se até que tudo ao fundo emerja na superfície, destroços:

Nietzsche aceitou de Arthur Schopenhauer não ser o homem a medida de todas as coisas, mas o mundo, no qual é um produto insignificante da lama apodrecida — mundo sem deus ou criador, eterno em seu horror. Não aceitou, porém, sua denúncia e recusa, escolhendo alcançar a cura no estraçalhamento. (TÜRCKE, 1994, p. 99).

"**∇o diurno** O desejo, a Demônia do meio-dia é afeto estranho, sonolento, "∇o move-se sob o sol num campo desejan- te. Pisa latências, maquina procedimentos limiares. Sobre solos ressecados, percorre o labiríntico de sua inconsistência com seu peso de conhecimento-j-á-d-a-d-o. Nos procedimentos com as matérias afetivas, porém, algo se processa, "∇o erra um modo de pesquisa, joga na linguagem deslocamentos:

Um modo de pesquisar se coloca em movimento para transformar em ato o desejo de articular um método que não sucumba a uma metodologia. Desejo explícito da criação de um percurso de pesquisa, que possa descobrir seu trajeto a cada movimento. Talvez, uma possibilidade de jogar o jogo que se cria; e um ato de diluir a necessidade de ter que chegar a um fim estabelecido a priori, e de relegar o início previamente traçado, como potencialização da necessidade de ir além, de produzir encontros, de criar um caminho. (ARAUJO; CORAZZA, 2017, p. 235)

Aullar 25 compõe-se com trajetos sonhográficos que pas- sam a ser potências de deslocamentos poliversos, inscritos no corpo que se problematiza, asforemas.

Quando se pensa que se pode tornar um determinado corpo, a intensidade aciona tudo o que for possível no pensar para mostrar que se pode se tornar muitos corpos. Que pode se produzir diferença fazendo vazar as repre- sentações nas imagens de pensamento, que automaticamente são o corpo. (FERRAZ; BELLO, 2016, p. 47)

Essa prática de proceder, de criar para si um procedimento sem órgãos, pinça as intensidades do fluxo do sonho e as demove ao Fora, a ferida resultante é *Aullar*:

O problema não se coloca no abismo da linguagem, mas nos manejos dos cortes, nas linhas, molduras e fórmulas junto às quais a matéria maquina. O corte não é a castração, mas uma maneira de funcionamento. (ZORDAN, 2013b, p. 278)

"**∇o rói no escuro** as próprias tranças, arranca da língua os adjetivos, poliverseja quando "o corpo não tem, portanto, órgãos, mas limites ou níveis. Se bem que a sensação não seja qualitativa e qualificada, ela só tem uma realidade intensiva que não determina mais nela dados representativos, mas variações alotrópicas. A sensação é vibração" (DELEUZE, 1981, p. 24). "**∇o** reabsorvido nessa fissura do fazer passagem, dar a ver, eventualizar é criar conceitos. Sonhografar essas intensidades que passam por/da/pela/ao lado da pesquisa limbificam o corpo. A fala cala, a "bomba de tinta" (CORAZZA, 2019 a, p. 17) é afetada pela novidade das sombras do original. O músculo poético vibra molecularmente nesse agenciar asforemas, uma mão sonha a sua escuridão

Pela perspectiva que se deseja compor, o método funciona como orientador de um percurso [...] Pesquisador e pesquisa, por um processo de dupla articulação, produzem um modo de funcionamento [...] Trajetos que são criados e trajetos que são encontrados. Composição de um percurso que se inscreve [...] [no] corpo-pesquisa [-] corpo-pesquisador, o que os torna indiscerníveis entre si, precisamente, pela potência de funcionamento produzida entre ambos. (ARAUJO; CORAZZA, 2017, p. 238)

Matérias e arquivos 51 Segundo Araujo e Corazza (2017), a perspectiva maquinatória é engendrada pela articulação do Plano de Criação (de potências daquilo que ainda não é; no nosso estudo, é o estranho a-traduzir) com o Plano de Referências (o território desenhado; em nosso estudo, tal plano são os traços que

definem a estética familiar daquilo que a pesquisa é). Essas forças transcendem o caráter binário da realidade que

[... postula que a realidade (R), ('é' ou 'não é'), o que pode ser representado por ('1' ou '0'), no que a função $(R) = \{1,0\}$, ou seja, um ponto, ou isso ou aquilo; de um outro modo, a lógica que aposta na potência postula que a realidade (R), ('é' e 'AINDA não é'), o que pode ser representado por ('1' e ' ∞ '), no que a função de $(R) = \{1, \infty\}$, ou seja, uma linha, e isso e o ainda possível. Por essa premissa tem-se uma transcendência do que é e daquilo que não é, pela potência de uma possibilidade de um vir a ser, ou seja, a noção de nulo, de nada, torna-se a possibilidade infinita de um porvir, assim como a noção de todo, de tudo, torna-se tão somente o intervalo aberto de um possível. (ARAUJO; CORAZZA, 2017, p. 239)

Signos infamiliars 25 O procedimento desta pesquisa magisterial não acrescenta necessariamente algo a uma realidade dada, mas atualiza-se com " \forall o em fluxos desejantes a partir das recolhidas pinçadas e reterritorializadas nos planos de referência sonhoreira e de criação. Procedemos em aliança com signos da perspectiva desejante, a qual "pensa o inconsciente como produção de agenciamentos desejantes que são modos de funcionamento e não fantasmas, uma máquina criadora de dispositivos de vontade e não depósito de projeções" (ZORDAN, 2013 b, p. 269). O estranhamento da Matéria de sonho opera no agenciamento de formas inquietantes, que permitam-nos sentir as matérias desejadas em sua crieza:

Pensar com blocos de sensação, que é colocar os termos dos problemas em fuga e decompor os seus clichês. Colocar um problema é estranhar as paisagens, surpreender-se com seus povos, todas as figuras do plano de composição. Trata-se de mostrar as variações nos perceptos da paisagem e os tipos de devires que são os seus afectos. [...] As revoluções territoriais acontecem nos agenciamentos coletivos entre os corpos, mas as revoluções moleculares operam nos agenciamentos coletivos de enunciação. (ZORDAN, 2013 b, p. 279)

Matérias e arquivos 52 As alturas que movem nossas cabeças erguem o corpo até uma experiência de morrer, já que “a morte é a prova das sensações caósmicas em devir. Morrer é experimentar a imensidão, ver na vida algo muito maior que aquilo que um corpo pode suportar, alguma coisa que as imagens da matéria não aguentam e sem a qual a arte não pode existir” (ZORDAN, 2013 b, p. 282). Morte para *além de* morte e vida): “Proust diz muitas vezes: em um certo nível das essências, o que interessa não é mais a individualidade, nem o detalhe, são as leis, as grandes distâncias e as grandes generalidades. O telescópio, não o microscópio” (DELEUZE, 2003, p. 77). Curva-se “∇o, para que a boca, escancarada, inspire e expire uma terceira força paradoxal (da relação entre o medo e a luxúria). Em seu mover de olhos, lança-nos intraduzíveis.

Ao criar uma imagem ele [o artista] subordina seu próprio pensamento, que se torna insignificante diante daquela imagem do mundo emocionalmente percebida, que lhe surgiu como uma revelação. Pois, afinal, o pensamento é efêmero, ao passo que a imagem é absoluta. (TARKOVSKI, 2010, p. 45)

Sobre as superfícies do desejo inventivo, o ato transcriador não reflete algo escondido, mas afirma-se máquina desejante de processos possíveis de diferenciação:

Um procedimento compõe a possibilidade de uma ação, de um ato, efeito de uma condição de possibilidade de relações, que se efetivam em um composto afirmativo, que diante de um corpo de potências encontrado, atualiza uma determinada realidade. Um procedimento que funciona como corte de um determinado fluxo de potência, aonde o ato do pesquisador e da pesquisa, produz a possibilidade de novos trajetos no percurso da pesquisa. (ARAUJO; CORAZZA, 2017, p. 241)

“∇o respira A poética aérea e ascensional da tradução de um corpo que despedaça sua memória em aforismos. Esses fragmentos despem-se da hipertrofia causada pelos clichês

representacionais. Ao atingir um tipo de acesso a essa tradução do que nos inquieta, o corpo joga sua potência de fazer-se ar²³,

Por vezes, uma ideia nos suprime o fôlego; em outras, antevisão de algo que nos parece inevitável; medos nos sufocam; desafios e incompreensões podem fazer-nos faltar o ar. No caso de Deleuze, a objetividade da insuficiência respiratória era-lhe não pouca coisa. (MONTEIRO, 2019, p. 522)

"**∇o magisterial** Nesse combate com o que nos paralisa, amedronta, fere, a lança espelhada é lançada de cima para baixo, seu brilho piramidal ergue então os olhos de "∇o. O que vemos é inquietante pois é vesgo e brilhante, feito de instantes piscados,

[...] delírio de interpretação da Aula [...] Ou seja, tudo aquilo que, desesperadamente, jamais poderemos comprovar, embora possamos atestar o impacto do seu canto – como se deste dependesse a desregrada sorte do mundo da educação. (CORAZZA, 2019 a, p. 8-9)

"**∇o intraduzível** "Um exemplo de corpo intraduzível é o gesto poético; outro, a paisagem onírica" (CORAZZA, 2019 a, p. 42-44). "∇o percebe-se em horror, mãos fracas para parar o procedimento, "o que torna os Procedimentos tão perigosos é que eles podem sempre lidar com os mesmos assuntos lidados em outros contextos, eles podem até usar as mesmas palavras, porém, não fazem isso sem se afastar dos sentidos frequentes" (FEIL, CORAZZA, 2016, p. 208).

Matérias e arquivos 53 Bachelard (2001), no capítulo em que aborda duas obras de Nietzsche (p. 127 a 162), a saber: *Poesias e Assim Falou Zaratustra*, dinamiza-nos com um tipo de imaginação poética, a imaginação aérea do pensamento nietzscheano,

23

Deleuze soprou filosofia entre pulmões cheios de nicotina, sofreu por anos de insuficiência respiratória. Aspirou o último desejo por mais possível em um ato de atirar-se pela janela, Acontecimento? Fuga sem Prudência? A quem interessar há na referência de Agamben (2015) uma conferência belíssima sobre vida-imanência a partir do ato de morrer de Deleuze (4 de novembro de 1995) e também de Foucault (1926 – 1984), figura pública francesa que faleceu por complicações da AIDS, mas que tentou tirar a vida algumas vezes.

para disso extrair a rapidez fulminante de imagens “sem retoque”, as quais induzem o pensamento. Tal perspectiva do ar aponta-nos uma maneira de pensarmos com o fazer poético de Nietzsche em sua *hecceidade*, já que “para Nietzsche, porém, não existe iniciação; ele é sempre, primitivamente, o iniciador absoluto, aquele a quem ninguém iniciou.” (BACHELARD, 2001, p. 129). Bachelard (2001, p. 128-136) demonstra longamente por que tipifica o pensador Nietzsche não como um poeta da terra, “a terra mole o desgosta” e nem “poeta da matéria”, tampouco seria “poeta da água”, à qual vence e domina com seus golpes de remo, e conduz o barco sobre “a mole inflexão” das ondas. Ainda, Nietzsche não é “o poeta do fogo”, pois sua chama é fria, é flecha que “produz uma ferida fria” (p. 134).

“∇o signo da superação Nessa poética aérea, o Nietzsche de Bachelard (2001, p. 136) é um “poeta da ação”. No alto, no esquecimento, as narinas estão arcadas e plenas de ar puro: o puro de Nietzsche é o ar sem memória, inodoro, um a-traduzir (aquilo que nos fere sem trazer-nos memória e conjunções). Um ar alto, frio, livre de odores, pois “os perfumes têm então ressonâncias infinitas; ligam as lembranças aos desejos, um enorme passado a um futuro imenso e informulado” (BACHELARD, 2001, p. 137), mas também instauramos a dúvida sobre essas lembranças, “e a lembrança o que é, senão a fantasia do corpo?” (TÜRCKE, 1994, p. 100).

“∇o cúmplice infamiliar do Acontecimento é evento vivenciado em uma dimensão de despencar a pele,

Se o ar simboliza um instante de repouso e distensão, dá também consciência da ação próxima, de uma ação que nos liberta de uma vontade acumulada. Assim, na simples alegria de respirar o ar puro, encontra-se uma promessa de poder. (BACHELARD, 2001, p. 138)

A superfície engrossada, cinza, descolada do esqueleto lunar, cai pesadamente. Tal potência não se encerra quando se devolve ao nível do corpo, mas os olhos passam a piscar na frequência esperada, o último suspiro devolve “∇o à atmosfera de sua matéria, prometida:

Matérias e arquivos 54 A consciência referida neste estudo está no campo transcendental da Filosofia-Diferença, não o transcendente da consciência da experiência de um eu metafísico e científico, que divide sujeito e objeto. O campo transcendental é puro plano de imanência, sem consciência, sem objeto ou sujeito (não se trata de representação empírica transcendente distinta da empirista), não é nem mesmo sensação, mas o entre sensação, definido como “corte na corrente da consciência absoluta” (DELEUZE, 2002, p. 10). O campo empírico transcendental encarna-se na qualidade da potência gerada pela passagem, pelo devir, de uma sensação à outra. Nele, a própria consciência não é revelada, pois o atravessa, difusamente e numa velocidade infinita. A consciência é coextensiva ao sensorial e não revelada em relação ao plano transcendental virtual, que passa a ser assim o plano de imanência — o qual se define por si, não se reporta a um algo superior, e nem há sujeito que opere a síntese das coisas.

“∇o na vida-imanência: proceder é agir, modo de valoração perspectivada do corpo. O conceito *espírito livre* de Nietzsche é um efeito extensivo que faz a existência “∇o surgir, e conservar-se em uma essência não-metafísica, essência que é potência de agir. Com Bachelard (2011, p. 136), transcriamos o ar puro em Nietzsche como essa matéria para fincarmos nosso familiar espírito memorioso e esquecermo-nos disso e daquilo. A “alegria aérea é liberdade”, eis o poder poético da tradução. Ao abriremos a boca para mover o ar livre, *Aullar* um sonho-pensamento pode deslizar nesse espaço liso dado pela liberação daquilo que se passa.

Asforema 33 A rapidez e frescor nietzscheanos não seriam valores dessa promessa poética de embriaguez dionisíaca (?), já que “com tal frescor — esse grande frescor que vai chegar — se introduz um valor nietzscheano que, sob vários aspectos, designa uma realidade profunda” (BACHELARD, 2001, p. 139).

Matérias e arquivos 55 Dos três seres que dinamizam essa imaginação em Nietzsche, o ar puro — frio, silêncio e altura —

Bachelard (2001, p. 143) constrói um onirismo alado, o perspectivismo das alturas em Zaratustra. Nietzsche, cuja verticalidade exigiu-lhe um longo aprendizado, pensa e poetiza criando os valores da leveza do sobrevoo. Mas não se trata, quando partimos para esse aprofundamento da imaginação dinâmica pela poesia, de colecionarmos imagens curiosas. Bachelard (2001, p. 143) evidencia isso quando anima nosso pensamento com embriaguez por imagens literárias, isto é, admitidas em suas vidas próprias. Serão, portanto, um fenômeno que corre de modo autônomo “acima do pensamento profundo”.

Signos infamiliars 26 Na tarefa sonhográfica infamiliar, lançamo-nos no abismo das imagens e das memórias. Buscamos nesse movimento crivar um pensamento sem imagem, “um vampiro diante do espelho”, como nos deixa Deleuze em um de seus mantras da Diferença. O caos, astro dançante de Nietzsche, forma o abismo no qual imagens passam em velocidades infinitesimais, para capturar algo que seja um pedaço, fragmento, potência e não imagem-dada. É com os destroços caídos do cosmos — e com despojos das imagens — que um sonho bricola sua superfície ao Acontecimento sonhar. Na elaboração sonhográfica, vígil, a linguagem tensiona essa superfície e cria novas imagens-valise. Mas se contarmos essa sonhografia, a língua dobra as imagens em eventos infamiliars às imagens-restos, criando assim conceitos que perfazem o sentido do sonho, um tipo de verdade desejanter, um ser “∇o

“∇o de passagem às verdades monstruosas Nietzsche declara (em adição ao prefácio de *O Nascimento da Tragédia*, 1886, segundo LLOYD, 2021, n.p., tradução livre) que Zaratustra é “Monstro Dionisíaco”. Zaratustra oferece

um tipo diferente de verdade, que retém as capacidades positivas da religião, mas que se abstém de suas inibições, uma espiritualidade que se concentra na ausência de Deus e, em vez de ressentir-se pela vida terrena que é devedora ao eternalismo; em vez de entristecer-se pela falta de sentido diante do ideal universal, [a verdade para Zaratustra] olha para dentro de si. (LLOYD, 2021, n.p., tradução livre)

A vontade-potência é efeito da verdade paradoxal. “ \forall o lança-se nessa poética do intraduzível. A tarefa de traduzir-se pensa “perder o nome, provar o caos, sair do ser e entrar em devir, processo desterritorializador de própria vida que se faz arte, que ergue monumentos para conservar as potências incorporais da matéria e nunca para perpetuar as afecções e percepções de um indivíduo” (ZORDAN, 2013 b, p. 273-274). Um nietzscheanismo procede-se nesse corpo, em seu onirismo projetado, ativo, “em sua vontade sonhante, deve exprimir-se de um modo mais real e dizer: o mundo sonha em nós dinamicamente” (BACHELARD, 2001, p. 151). A esse procedimento que nos implica, temos a vida em sua alegria pelo súbito e instantâneo, é a “dobra da vontade pura” (BACHELARD, 2001, p. 146). A dinamização vertical, muito além de “humano”, supera o emaranhado da vertigem, eleva-nos a altivez da vontade-potência que

[...] apoia-se em sua própria rapidez. É uma aceleração do devir, de um devir que não tem necessidade de matéria. Parece que o abismo, como um arco sempre retesado, serve para Nietzsche lançar suas flechas ao alto. Perto do abismo, o destino humano é cair. Perto do abismo, o destino do super-homem é arrojarse [...] para o céu azul [...] A tentação do abismo tonaliza o céu. (BACHELARD, 2001, p. 149)

Butô 18 Fazer-se obra, por isso, nesse procedimento em asforemas, ensaia-se um estudo do Butô como um dos fragmentos da composição catastrófica de “ \forall o. Os gestos butoístas são procedimentos que se transcriam como maneira de acesso ao núcleo obscuro de a-tradução do sonho, que é a própria carne, algo que a boca aberta não menciona e não designa sem errar. O “corpo humano”, o organismo denominado pela gramática, diga-se num senso comum, foi historicamente dualizado (mente e corpo) pela metafísica e pelo pensamento da transcendência platônica. As palavras de ordem dos discursos das mais variadas áreas baseadas na ciência, na razão e no interesse produtivo criaram espaços de falta nesse organismo cunhado por princípios do sistema filosófico da representação.

Uma alma fora ficcionalizada pelos discursos de poder para que se internalizasse a culpa. A punição não é diretamente na pele, mas aprisiona e educa uma moral psíquica, calcada, segundo Nietzsche, em ideais de salvação através de práticas que negam o corpo. Foucault, por exemplo, menciona tal aprisionamento do corpo pela invenção de uma alma em seus estudos acerca do sujeito vigiado.

Matérias e arquivos 56 Nos procedimentos de destruição e despedaçamento do organismo, da pessoa, do sujeito, do eu, do indivíduo, pesquisamos as disparidades que formam séries procedimentais. Assim, traremos, a partir da análise bachelardiana dos trabalhos de Robert Desoille (1890-1966), traços gerais da “psicosíntese”, na perspectiva de praticar sonhografias com as multiplicidades inconsistentes do plano de imanência que é o CsO-devir-es-tranhamento. Tal método “procura antes de mais nada determinar as condições de síntese para uma nova formação da personalidade; [...] determinar no sonhante um hábito de onirismo em ascensão” (BACHELARD, 2001, p. 113). De tal plano de onirismo ativo, é extraída “a novidade sentimental”, libertadora de um passado, a qual, uma vez ressemantizada na singularidade do atual, passa a compor um corpo iniciante. Tirar os pesos “da alma, desentulhar-se”, é, pois, a principal afecção com esse método. Bailar leve, com Nietzsche, fazer o esquecimento acontecer nas almas. Um corpo vivo é uma conformação de inúmeras almas, o que Nietzsche entende ao modo biológico, isto é, de cada célula cuja potência se constrói e se destrói continuamente para nos constituir corpo. Ainda, em contraste com o “corpo humano” organizado, entendemos o corpo humano como um modo finito dessa potência infinita (Natureza de Spinoza):

Um modo finito do atributo Extensão, isto é, um indivíduo extremamente complexo constituído por uma diversidade e pluralidade de corpúsculos duros, moles e fluidos relacionados entre si pela harmonia e equilíbrio de suas proporções de movimento e repouso [...] é um indivíduo dinâmico, pois o equilíbrio interno é obtido por mudanças internas contínuas e por relações externas contínuas,

formando um sistema de ações e reações centrípeto e centrífugo, de sorte que, por essência, o corpo é relacional: é constituído por relações internas entre seus órgãos, por relações externas com outros corpos e por afecções, isto é, pela capacidade de afetar outros corpos e ser por eles afetado sem se destruir, regenerando-se com eles e os regenerando. O corpo, sistema complexo de movimentos internos e externos, pressupõe e põe a intercorporeidade como originária. (CHAUÍ, 2000, n.p.)

Asforema 34 Como a catástrofe poderá tornar a moral de um coração enfraquecido em algo inquietante, infamiliar?

"∇o signo da catástrofe Nesse procedimento imanente, um sentimento é remoçado pela criação de imagens não ordenadoras de uma vida moral. Na "vida moral" o corpo já possui os sentimentos internalizados que repete para conduzir-se conforme a norma. A condução ao núcleo a-traduzir da matéria do sonho oferece as séries de sensação:

O corpo sem órgãos é carne e nervo; uma onda o percorre lhe traçando níveis; a sensação é como o reencontro da onda com Forças que agem sobre o corpo, 'atletismo afetivo', grito-sopro; quando assim se remete ao corpo, a sensação deixa de ser representativa e se torna real; e a *crueidade* será ainda menos ligada à representação de qualquer coisa de horrível, ela será somente a ação das forças sobre o corpo, ou a sensação (que é o contrário do sensacional). (DELEUZE, 1981, p. 24)

Butô 19 Pela possibilidade mesma de uma imagem onírica ser intraduzível, entende-se que essa prática de transcriar ativamente a partir do plano onírico em seus aspectos familiares nos modaliza espaços ao sensível, de suspensão ao julgamento, pois "uma consciência bastante afinada ao nível das imagens se acha sensibilizada a impressões e experiências que a vida comum nos faz negligenciar" (BACHELARD, 2001, p. 121). Uma força de infamiliaridade no pensamento onirofílico, diante do que não se consegue falar, leva o corpo a *querer* verter o golpe, o afeto, em uma realidade nova: perceptos

inscrevem-se nesse corpo via dinamismos poéticos, um Butô Poliversa a partir dessas matérias sensíveis.

Assim como há de se reconhecer o sentir, e um sentir múltiplo, como ingrediente da vontade, assim também, em segundo lugar, o pensar: em todo ato da vontade há um pensamento que manda — e não acredito que se pode separar este pensamento do querer, como se ainda restasse a vontade! [...] a vontade não é só um complexo de pensar e sentir, mas acima de tudo, além disso, um afecto: a saber, o afecto do comando [da liberdade da vontade]. (DELEUZE, 2000, p. 85-86, tradução nossa)

"∇o signo da catástrofe As forças psíquicas livres acionam os fluxos desejanter em Corpoliverso. Suas traduções são parciais para a composição da imagem desse corpo no mundo, sua instabilidade se renova e se destrói ao produzir mais desejos:

[...] os fluxos desejanter também projetam máquinas, capturam e estriam os espaços. O desejo não se mede, mas engendra-se. A medida do desejo é uma estranha agri-mensura do plano uma análise dos graus intensivos dos afectos virtuais. Tais afectos se dão na profusão de matérias que envolvem o desejo, imagens de pensamento que o complicam. Mesmo enredado, o desejo apresenta uma natureza excêntrica, pois corre para fora e atira-se no indeterminado. (TADEU, CORAZZA, ZORDAN, 2004, p. 93)

Asforema 35 O desejar é uma questão de Alma?

Matérias e arquivos 57 Para Spinoza, Alma não é definida

como substância simples [...] aprisionada no corpo, mas como ideia do corpo e ideia de si mesma. Expressão finita de uma força infinita, a mente humana é uma ideia. De que é ela ideia? É ideia de seu corpo e ideia dessa ideia, ou ideia de si mesma como ideia de seu corpo. (CHAUÍ, 2000, n.p.)

Os sonhos, produção de fluxos desejanter, são uma ideia que muda de lugar, são o brilho que, cambiante, surpreende Alice atrás

do espelho (CARROLL, 2009). A menina para de perseguir o brilho na loja da tecelã, Ovelha de mil-braços e agulhas indefinidas. Sonhos são uma ideia (na seara spinozista) das múltiplas ideias esfaceladas e nunca ideais que o corpo tem de si antes e depois do sonho. Cada sonho contado, traduzido, é uma nova afecção da imagem sonhada na potência daquilo que o corpo pode sonhar. Sempre sonhamos em novas séries. É impossível sonhar exatamente como ontem. O sonho a-traduzir desprende-se da boca aberta como uma expressão mental finita das relações de força inumeráveis que produzem sonhar.

"**∇o signo da superação**, signo singular do entre, lugar de passagem, com o gesto gera uma tradução," ∇o exprime um signo dotado de vontade de poder afetar outros corpos. Nessa criação de sentidos spinozista-deleuzianos, as sonhografias procedem como uma "virtude da alma". Virtude que age sobre o sonho na transmutação da ideia inadequada (mera imagem de sonho) para uma ideia que quer adequar-se, isto é, transcriar ativamente a partir daquilo que o corpo pensou por imagens externas ou a partir do que lhe acontece. Vida-imanência ativa do pensamento que, ao pensar o sonho, está a conhecer-se sem uma separação metafísica mente-corpo.

A virtude da alma, seu *conatus* próprio, é pensar e sua força interior dependerá, portanto, de sua capacidade para interpretar as imagens de seu corpo e dos corpos exteriores, passando delas às ideias propriamente ditas e das quais é a única causa possível. Em suma, passar da condição de causa inadequada à de causa adequada exige passarmos das ideias inadequadas às adequadas, de sorte que, para nossa alma, conhecer é agir e agir é conhecer. (CHAUÍ, 2000, n.p.)

Damásio (2004), em sua busca pelo *Conatus* — imanência onde os conceitos de mente e corpo são extensão, ou ainda "desejo de perseverar no próprio ser" (ROCHA, 2018, p. 26) — encontra nos resultados científicos da neurobiologia atuais suportes nos quais podemos ponderar sobre várias considerações na construção de uma vida em seu poder de ser afetada e de afetar provocando a alegria dos encon-

tros. O trabalho intelectual nessa perspectiva da imanência passa por essa constatação de que “[...] os processos mentais se alicerçam nos mapeamentos do corpo que o cérebro constrói — coleções de padrões mentais que retratam as respostas aos estímulos que causam emoções e sentimentos” (DAMÁSIO, 2004, p. 21). Esse esforço biológico da manutenção ativa de afirmar-se como o agora, o “estar sendo um corpo” é um tipo de relação de forças diversas de um inconsciente-multiplicidade. É intrínseco à vida manter-se em homeostasia, em um funcionamento que o torna uma diferença, pois imanente a cada singularidade do agora. E cada micropartícula viva esforça-se por manter-se ela mesma, ao passo que precisa diferir-se para manter-se viva, esse é o corpo poliverso traduzido com esse *conatus* de Spinoza. O esforço de vida aparentemente individual é, ao mesmo tempo, intercambiável com tudo o que lhe constitui, que é não-vida: “todos os organismos vivos, desde a humilde ameba até o ser humano, nascem com dispositivos que solucionam automaticamente, sem qualquer raciocínio prévio, os problemas básicos da vida” (DAMÁSIO, 2004, p. 37). A homeostase trama-se como um valor que depende de uma interrelação incansável com outros corpos, incluindo a Terra (geofilosofia).

Aullar 26 O a-traduzir nesse procedimento é o resto inconsistente do plano onírico. Acontece *Aullar*; tem as qualidades de estranheza e infamiliaridade ao nível da qualidade do sentir. Isso provoca no corpo uma cisão do julgamento da moral, restando como verdade artística, isto é, Acontecimento dotado de um núcleo obscuro e de contradições intraduzíveis.

“**o-signos coagulados**, fonte fosfatada sob um olhar perdido. Pedra lisa, onda vibracional, ponto incessante, morte asoprada, sebo de ancestrais, varicosa aos disparates, canto ensolarado. Quem diz que um sonho viu não sonhou, mas usou a *ratio*, porque dividiu a noite em pedaços de luz, omitiu ao sonho as suas dobras, então de um sonho assim nada mais se pode potenciar. O vulto no sonho nasce toda a vez que a alma anseia, o sonho é Epimeteu, porque age antes, dobrando toda a vida em noites <>

3. PROMETEU TRANSCRIADO: SONHOGRRAFIA INFAMILIAR

Não há olho que tenha visto este sonho...

Menos que memória, menos que história — Mover um
par de pernas mover um rumo de imagens
Cavar

até a asa no meio da rua

Cavar, até o calvo-colapso da razão
ignorar toda e qualquer classe, categoria

manter uma vela acesa

pavio queimando — carne&círio&reza que
dispersa as explicações
complicar-se nas decepções e entender do odor da dor de
andar sobre joelhos velhos
manter Corpo, todo o dia, porque de noite tam-
bém o olho se descobre

manter a vela comendo o ar, comendo o cheiro
de todas as palavras brancas e castas que nos
empanturram como hóstias

comer a vela

queimar essa angústia
até que outra possa vir, em seguida, ser acesa e comida
e olhar essa luz como ferida

SUMÁRIO

queimar palavras que matam nossos corpos
palavras que matam a nossa circulação

velar velas, velar a atitude, ela mesma, de restringir o
grito de evocar um uivo, um riso, um fremir da coluna,
olhar no fundo dos olhos do mundo — *Aullar*

Dessa Aparição, que ninguém, nenhuma alma viva, ouse sig-
nificar o sonhar que nenhum olho viu

“∇o

“Criar cosmos dentro de tocas” (TADEU, CORAZZA, ZOR-
DAN, 2004, p. 106), eis um estilo de vida do artistador errante, em-
aranhado entre a falésia que se dissolve no medo do desconhecido e
a máquina equilibrada que obstrui as pulsões fatais. O embriagado
por começos recorta do *continuum* fragmentos que nada dizem
de si, mas que dramatizam dobras, criam apartamentos, desnive-
lam-se em criptas dentro das naves, o Barroco diante das formas
assépticas retangulares.

“∇o

Devir-infernal, pronto a congelar sob as nove circunferên-
cias artísticas, não encontra um símbolo, mas faz enigmas, restau-
rando justamente um roçar a linguagem, fere a carne da matéria,
por isso morde a própria língua. Esse tipo uivante (*Aullar*) desce
ao íntimo do deserto, pouco sonha, mas dorme escorado em um
monte de areia, contra o vento e suspirando o frio noturno que lhe
assopra ventos de morte e nascimento.

“∇o símbolo de fluxos que nos faz agir. Tipo de diferenciação
de não interpretar um sonho. É na errância imagética que decidimos
algo, criando os valores pelo turbilhão que nos convoca a diferir e a
postergar diante da constelação de sentidos que são instalados pelas
disjunções afetivas que nos fazem entrever as imagens dos sonhos
na *relação* de multiplicidade, estilhaçamento que confronta com o

eu, reflexo do real. Rolo que se desenrola: o presente da imagem-so-
nho convoca o futuro em imagens desejan-tes. Ruína, o símbolo vai
dos fluxos do passado aos segmentos instaurados pelas séries de
imagens do virtual que não param de diferir na atualização:

deixar de pensar-se como um eu para viver-se como um
fluxo, um conjunto de fluxos, em relação com outros flu-
xos, fora de si e dentro de si próprio. E mesmo a raridade
é um fluxo, mesmo o esgotamento, mesmo a morte pode
vir a ser um fluxo. (DELEUZE, 1997, p. 62)

O símbolo, "potência cósmica concreta", é um dos pontos tra-
tados por Deleuze (1997, p. 45 a 63), e emaranhado ao pensamento
nietzscheano. Deleuze (1997, p. 56-58) Configura na obra do escritor
inglês D.H. Lawrence (1885-1930) os procedimentos de "reativação do
mundo pagão" e "de extensão do mundo sensível" por transmutarem
os valores cristãos (apocalípticos) em forças de "falsificação literária". É
que o símbolo não mais é uma ideia fixa da alegoria, mas transformado
em "de- vir cada vez mais consciente" de ampliação, dinamização e
extensão de sua transformação em metáforas e alegorias, pois

O símbolo não quer dizer nada, não é para ser explicado
nem interpretado, contrariamente à consciência intelec-
tual da alegoria. É um pensamento rotativo, em que um
grupo de imagens gira cada vez mais rápido em torno de
um ponto misterioso, por oposição à cadeia linear alegó-
rica [...] o símbolo rotativo não nos conduz à parte alguma,
não cega à lugar nenhum, sobretudo não tem ponto final,
nem sequer etapas. Está sempre no meio, no meio das
coisas, entre as coisas. (DELEUZE, 1997, p. 59)

Essas forças libidinais, límbicas, reviram o corpo ao seu mons-
truoso indefinível. O enigma dilacera-se nas afecções que jogam o
corpo em nomadismos sobre a sua própria superfície, imanente a um
"embate marcial entre as percepções do espaço e as maneiras como
as forças se arranjam [se agenciam]" (TADEU, CORAZZA, ZOR-
DAN, 2004, p. 108). O deserto é povo estranho. Os autores Castro e
Mardone (2018, p. 63) bem trazem uma explanação acerca do povo

porvir referido por Deleuze e Guattari no livro *Kafka: por uma literatura menor* (1978): literatura que se põe a fabular um outro povo, cisão no seio da polis, "um povo deslocado e elidido na narrativa da nação".

"∇o

Sonhar é paisagem estrangeira do corpo. Passamos uma única vez nelas e agenciamos o real a partir dessa experiência, da maneira como agimos sobre o sonho, como alimentamos os elementos dessa paisagem infamiliar do obscuro da carne. Um território de existência onírico reterritorializa a matriz vógil, e tipificam-se novos devires ao pensamento que as transcreve penetrando no ego noturno, abrindo-se em "∇o que nos conduz cada vez mais ao abismo de nossa a-tradução:

Os que habitam uma paisagem pertencem a ela, de modo que tendem a se alienar dos potenciais de diferença vividos intensamente por aqueles que apenas passam pela paisagem. O real não é paisagem, mas o plano material de onde se desprendem as virtualidades, as quais, em processos moleculares de pensamento, efetivam dobras, hipérbolos e espirais nas molecularidades da matéria. (TADEU, CORAZZA, ZORDAN, 2004, p. 110)

"∇o

Preguei as vestes que rasgaram na encruzilhada. Do caminho, voltei pelo mesmo instante do qual fugia. Rica novidade! As aves escrevem o céu com suas asas e o destino dos homens, mas as cabeças longas de pescoços baixos pouco ou nada veem porque os olhos lhes pesam então caminham sempre pra frente. Margeiam as calçadas como ratos magros e nem entendem as varandas como as suas extensões, a extensão da preguiça de ver a noite.

"∇o

Sonho é um conceito em devir, possibilidades da potência de agir de um corpo; há o "perigo da linguagem para a liberdade

intelectual — Toda palavra é um prejuízo" (NIETZSCHE, 1999, p. 67, tradução nossa).

A poética da catástrofe trata suas matérias como fundos de intensidades, o trabalho é interpretativo, talqualmente o trabalho de sonho, faculdade apolínea na qual o corpo produz-se plano onírico, pletora de imagens caóticas e inominadas. Elaborar secundariamente o sonho, contar um sonho, sonhografar essa experiência é, pois, dar sentido e interpretar-se e interpretar esse Acontecimento.

Por isso o caráter transindividual do sonho, uma vez que ao ser vertido em palavras e/ou formas de arte configura-se transformação da realidade (gramática). A palavra sonhada que saí da boca de quem sonhou é acesso ao real (o real que angustia por seu caráter de afetar mas sem ser nominado). Do acúmulo desses estados inquietantes no corpo, algo se passa, prenhe de possibilidades: *Aullar* é o grito poético incorporal (dobra) donde Corpoliverso eventualiza-se carne (obra). O Butô, prática de um corpo vazio de significantes, prática do corpo da pesquisadora, é lançado como ferramenta imagética para a criação do poema *Figure* catastrófico, de imagem e de sons.

"∇o

Superação é um modo de existência alegre no mundo. Causa do esforço por existir, mundo que nos apetece qualitativamente elaborado pela vontade do corpo-artista que tece verdades transitórias. Com Nietzsche, esse impulso apolíneo, o do ser sonhante, afirma a vida comum a todos nós. Os sonhos pensam adormecidos.

Como ação ativa, Dioniso é o impulso da embriaguez poética, da desinibição ao êxtase artistador: do familiar das matérias e arquivos afirmamos *um entre* do embate de forças, da dor de existir para criar-se outra forma. Tal modo de vida, com Nietzsche, processa, traduz, transcria esses impulsos, essa vontade-potência, num corpo poético que aparece e diz sim à vida: Corpoliverso erra em suas aparições, pois, para poder existir variando-se.

“∇o

Corpo, modo de expressão da Natureza, fundo caótico onde não há moral: forças de criação e de aniquilação nos dizem do que somos capazes. As disputas pulsionais são o conflito de nossa grande razão (corpo, carne obscura) que, ao afirmar tal catástrofe, pode criar maneiras de superar formas tristes e afirmar a errância na Alegria.

O desafio é escrever com palavras, mas sem abandonar o signo que esses processos de estranhamento venham a causar no corpo, pois o signo difere quando não está numa combinação detentora de palavras que ordenam um pensamento familiar (gramática de deus, do juízo, do currículo, do jornal). Errar uma filosofia, evocar o que deveria permanecer inominado é uma provocação do sensível em a-tradução, é um *Das Unheimliche*.

“∇o

Sonho-educação compõem-se nesse fluxo multiplicidade da não-filiação: não somos árvores, frutos, sementes, mas estamos- sendo monstros, vulvas, heras que erram o chão. Um sonho começa pelo meio. Se nossas palavras criam conceitos, são filhos por trás dos filósofos escolhidos (simulando o modo deleuziano de traduzir seus autores). Erramos nas intensidades de um CsO, passagem que nos liberta das essências eternas, e nos demove a modos infinitos de superar a Promessa de sermos mortais.

SUMÁRIO

Despido das tentativas por contato
soltou a pele pesadamente na rocha
Deita, Corpoliverso, deita-te!

e interpela as aves-guias, elas, docemente
bicam teu ventre cansado do Amor

– E assim eu quero!

– Assim eu quis! Assim o quererei!

Ardente templo, o rosto incandesce e
numa fixidez mede o céu aquilo que vai mais ao longe

Boca de fogo que engole a palavra *Toada*

desmancha-se num instante
ancorado na linha d'água

E diz, mais uma vez: A Morte é teu Nome

Precipitam melodias, fugas transparentes entre
o cinza da nave Gaia
onde pés pensam que correm

– ela, a noite Mesma –

sorridente, intempestiva

Ela, pontuada em lanças febris,
permitiu que *dormisse* –

PARTE I

L'stima

Não meço o compasso que senti

sete vezes te vi, não de tão longe que uma Eternidade não inventaria

uma mão aperta o corpo

na altura do lamento, meio de si

tua canção dizia-me: “Subamos!”

Desejei estar sem fundo, tecido de luz

brinde à futura perda, pele verde do palato azedo, língua a frente enorme e fria

os cotovelos entendiam tudo em silêncio

Brinde à luz da superfície e às quimeras
sob um fio de luz que furou

em teus olhos erguidos, uma fresta

donde eu entrevia teu sonho

“Aconteça”, sofra comigo agora

Brindávamos, com as faces voltadas aos fulgores
inutilmente sem fins

Di'bolos

Ao pé de uma raiz

Penteava um escalpo de cabelos longos e cerúleos

amarradas até os joelhos

tripas caprinas leitosas detalhavam um corpo

Fazia as adorações, libando o chão

com um líquido cuspidado

um par de patas escalando um tronco gélido
por trás de uma lua pela metade, molhado o ar-sal
vibrado pelo som de seus gemidos.

Canç~o

Os 'Spíritos, a galope, bafejaram-lhe Previsões

lentamente o sono nascia, palidez que
ordena o ritmo queda-corpo

Porque no teu brilho olha em mim o que olho

um olhar cintilante de outros dias

aprisionados pelas distâncias onduli-
nas, a órbita perdida

Mas se Tu, Corpoliverso, esfera que me cinge

Aproximasse um pouco mais teus clamores

De meus ouvidos-barbatanas

um céu-meu terás no deleite anônimo

As Alegrias espreitam a sombra, vagueia o teu pesar

tocam valsas que te impedem de acordar

Recebe-as, contudo, como o sino rebentado

Um pobre acesso de dor

E voltas ao teu triste estado

— Ó! Doces vagas que experimentam teu sangue!

Queres que te habite cego espanto que
conserva as esperanças?

Vem, Primavera, brota em um pedaço de Corpoli-
verso, as sementes tuas!

Porque a Necessidade é mesmo esta obra

íntima do céu, fixada e que nos cerca

Aflicção, até onde vai o teu véu que explode meu peito?

Ventre, ao sabor dos ares,
Ventre, suportável,
Ventre, de enxames que respiro, respiro e respiro.

Uma boca agarra-se ao pedaço
suga algo dele, vitalidade, volume oleoso
em combate com aves pecadoras
Agarra entre os dentes a Pressa de cair
O corpo espreita a possibilidade de engolir-se
Trama-se, ligeira, a Tempestade

Últimas n'vens

Libera onde tudo é nuvens

Não mais céu vazio
Aproxima mais sem pensar que sofres
de minha cabeça, arranca-lhe as meditações
esfera transbordante de silêncios
Pavor, anunciado, pela aterradora
potência dos dias

Olhos que erravam, respirando a própria água,
sem feri-la, contudo

À tua esquerda, o desfiladeiro uiva a superfície
onde nasce o rio

Teu corpo, Corpoliverso, deseja sempre entrar nele
e caminhar o seu leito

Mas a força estranhamente familiar
Paralisou sua marcha, e o fez retornar ao início
perfazendo o caminho que desejou não voltar
e, mesmo assim, não se molhava

C[^]ntico

Sobre as vozes julgadoras, voava

Vestido da própria pele que sobrava

dobras e manobras, planava

os espaços rígidos satisfaziam-lhe

Pássaro-azul, sem bater asas

Mas um corpo que se alçava

voltava, desviante, é sobre os seus atos

Corcel plumoso

Que devoras aos rasantes guiados pelo corpo que se abre

És inocente, Corpoliverso

a Aurora viu o teu sexo, parece mesmo desposar consigo

e deixa palavras surdas, respirando, respirando

Sobre um mundo que te deixa, resolve viver um pouco
mais deste lado da tumba.

Corpoliverso

Um som vitrifica o céu

é o grito de "∇o cortado sem arder o dia

Ail, é o corpo meu!

que da carne esquece exatamente onde arde-lhe a dor

Exalta-se, lúmen, lúmen – tem por

clamor um mar de nada

Ainda é do olho que olha o seu fim

sem cor que possa dar-lhe o contrário daqui

Sofre, catastrófico manto

S o f r e

O dorso, desde suas feridas, não desiste de chamar
pelos sons que correm versos, Corpoliverso
com muitas dores mais do que palavras
Entendes? Ai de meu sentido que aqui ao
lado teceu as orações

 Não escuta a elas?

Não as ouve? Ó! Cruel rebentação!

 Expectativas precipitadas dum céu
 ainda sem a minha conquista

Sente o 'Spírito o Arco que o elevava
sem rota alguma que as aves de rapina
pudessem espreitar, voou

v o a mos

Aquilo que o sopro ungiu com silêncio

 foram as nuvens tentar apagar

Mas a Morte, Ai!

 A dor despencada, a Morte treme tão de perto
que ainda o Corpoliverso pode aguentar

PromesSa

Nos bicos deslizantes que no ar
costuram uma figura maldita
– mas não sem ouvir as Fúrias –
vira teu rosto de modo affito

Um Amor, um Amor

Amor

que te gela os ossos

no lugar ainda onde os 'Spíritos
pudessem dançar

A roda na rocha nunca morre
raízes fendidas com lágrimas atmosféricas
nunca prendem Fúrias

Corpoliverso, sobre a calma de
uma onda, parecem rezar

Por tua fuga a cada dia, e uiva: *Aullar;*
ai, Aullar! ai, Aullar!

Estaç~es

Três estrelas lactares voam suas notas

movendo a Terra desde o nome Dela

Um horizonte sai de tua respiração, Corpoliverso
sinistro é o mistério que revelas
sem sair dali

Sabe dos incansáveis voos repetidos

Contas em meio aos gemidos

Contas além, conchas e te esqueces de recomeçar
mas é certo, como é certo que o ar se erguerá

Teu coração tem ainda sangue, pulsa, e sente o frio que
estremece tuas sobras

alimentas o ar e és limpo

Sulfuroso vento das tormentas que varre tua superfície
firmada pelas dores

e não dormes, nem nos teus sonhos, alerta!

O Amor não quer de ti apenas a Vida

No horizonte algo escureceu mais rápido que a noite
Lava teus sussurros, Corpoliverso, invisíveis e partidos,
entre os bramidos do mar

Um pássaro malfadado espreita-te e
arranca-te mais um pedaço

carrega num voo pesado pela chuva
tuas esperanças

Solidão, que surpresa! Inscrita profundamente
nas ondas de tua carne

Gota que resseca o coração, memória que apaga o sonho

Tão viva, tão viva!

É... e como dói a Morte sulcada em cada sombra

Sol

Latitude intensa de braços violáceos

Pestaneja por detrás dos cúmulos

Um corpo-ilha, Padecido, agora calma.

O entardecer prescreveu a ele mil tentações

Os odores que de si são insuportáveis sus-
tentam as suas narinas

Espreguiça o ventre aberto diante de um infinito céu

Luz só! Ai, Sol, contai-me quantos dias mais me
respiram, ai, ai, Ar!

Sem minha morte, quantos dias?

O torpor levou-lhe as chamas dos olhos

Leu no azul uma pegada estelar

Cobriu com o braço esmagado pelo peso o seu
Lugar, fogo inconsistente

E pôde beijar a fria pedra com seu sangue-musgo
Perdeu-se em devaneios porque o mar

voltou a dar-lhe um dia

ergueu um pouco mais as pálpebras, e a Beleza
poderia ler seu sonho?

Compõe a pequena imediata intermitente cadência

do suspiro

Um olho treme

a porta aberta — noite e dia—

Pede uma passagem onde morou uma vez

Tem medo, de repente, daquilo que pressente,

com vagarosa contemplação

que nada contém esse quadro-esboço Colado à porta

mosca e asas esmagadas

outrora liberdade

De dia, só vê excessos, o que brilha na noite é luz

Canção

O silêncio torna-se demônios — ventos uivam

açoitam o corpo tenso, Corpo

Liverso

Sua vaidade é Matéria de conhecimento da dor

Aquela lá, que vai palavreando sobre cristais: Cala!
Cala-te, boca pequena!

um coração furioso entende o próprio destino:
ele é mesmo em pedaços

Mas quando foi que um sopro deixou de ter corpo?
e quando os pedaços nunca deixaram de ter sopro?

Uma insônia é a conversa infinita do sono

E toda a vez que uma concha toca a ferida
Titubeia uma voz longínqua
e anima a encarnação:

"∇o! Liverso! Ai, ai, ai

Ainda não entendeste o medo aberto em mar profundo?

Filha das Horas

Leva nos teus olhos a sorte desta Noite

acompanhas-me, sutilmente, Filha das Horas

E um dia entenderás aquele que te esperou

Pega o ramo pálido entre as
mãos transparentes-asas

que sombreia a tua dúvida, luta com o peso das tardes e
o peso dos carrosséis

Lá, lá, ouves os dias inteiriços, abala-
dos pelas tuas costas

Vem, com Esperança, Filha das Horas Incautas

Logo verás como as vagas tonteiam a rocha

Melodiosas revelações e no cálice do teu
colo, cai Corpoliverso

Chama a minha vez, como os pequenos seres que
da pedra quente brotam

Abafado o entardecer

Cara Branca, teimosa em orquestrar os líquidos
o teu corpo e o meu, Filha Ociosa das Horas

Palpitará o horizonte, ao meio-dia, sol rasgando
os orbes que adornam a tua fria respiração

A coluna encontrará a Terra
os espaços se abrirão, lassos
a água marcará o nosso sono

Minha nascente, onde estará o teu começo, se nem os
teus elementos fazem os peixes entenderem o mar?

Imenso olhar, duas vezes tocas antes, duas cordas
Antes que possam desprenderem-se

Todo ir-e-vir és água, vens, saindo
Toada

Guiada pela luz que fere o círculo, sangra
o bico com o órgão nu

Carcaça sem nascença, é assim que se vive!

Corpoliverso, nem dentro do tempo e
nem no acúmulo dos dias

Corpo que sabe de tristezas

SONATINA

Nas noites, o que se acaba é por demais denso
 e não menos denso é o que levarás delas
 mas, e se isso, esses seres iguais,
 que soltos sonham-se
 deixarem-se tocar, forem o Espírito inex-
 primível de um corpo?

Primeiro movimento

Desesperado ventre, bico que a cabeça nega
 Dor,
 visão embaraçada de luas
 Dor,
 somente a ti a canção parece *katastrophe*
 Dor,
 que por um pouco de cor pode se dispersar
 Dor,
 das vozes abissais ao vulto concreto
 Dor que é nela que vive
 Dor,
 os céus em tuas janelas são o olho
 Dor,
 vibra ao contrário e seca a língua do Amor
 Dor,
 vitória que embarca o corpo no sonho da embriaguez
 Dor,
 manifestada além, sem sentir

Dor,
de dedos tecidos
Dor é o dia embora noite
São quase, quase iguais na cor, a dor e o sonho

Segundo movimento

Deixa parelhar, vá, Dor

Cor, a minha e as tuas mãos nos ouvidos meus
cantaram um ar que inundou as peles
Deixa e sai, pois as horas contadas o inevitável abala
Incapaz de ler teu Nome, encolhido na pele,
C o r p o l i v e r s o
Rindo como crustáceos, irrigado animal de mim

Uma das faces colhe o anúncio breve da revoada
Cumpre o céu o ofício de uma Hora, a Hora da Filha
Sustenido canto de águas que esburacam as
crostas entre os dedos
Não pode ver a mão
preendida no corpo
o tronco recurvado numa unidade pletora de incertezas
O que esmaga mais que a Alegria?
Não mais o sono a povoar-lhe o peso das pálpebras
mas um cantarolar que sai ao avesso das algas
cheirando à podridão

Terceiro movimento e *Coda*

Nascimento

Dali o *Corpo* anuncia-se *Verso*

E a outra face ouve o espectro de uma forma aguda: *Poli*

linha separando o sangue de escamas

Um manto recobre folhas em corpo,

nubilar de seus males

na circunferência do universo

beija o próprio punho com um grito que abre a

boca esmaecida pela tormenta

Investe um dos olhares das cabeças sus-

tentadas pela ventania

a nota que sai de um gosto nauseabundo: Ai, Ai, Ai!

Ritorna

No caminho a pele esfria

sob os pés, estalam asas

afunda o meio-dia na cabeça a

impressão de uma jornada

o Brilho longínquo ilumina a face

de mãos cobertas e sangue e breve dor impedida

o bico-agouro estremece e faz um círculo solar

Insana

L u T A

Vendo metade do mundo a noite atravessa uma

luz devorada sombra

O Corpoliverso da Aparição

cai a cal dos tímpanos e ouve abis-
sais remorsos marinhos

Ouço o fundo mover-se, as presas
Ferozes: Tempo e Espera

Espera, longos tentáculos, boca espumosa, o ar
expirado de um orifício
ladeado por crostas

 Onde o outono foi, agora nadam meus órgãos

Um coração, cada coração
os intestinos, cada intestino
as costelas, elas
o baço e um fígado – partes confortá-
veis nadam na superfície

Ouço o fundo mover-se, grave e pesadamente
Como duas línguas que forçam a pas-
sagem do ar: Aparição

Envolta no negrume, aparição, as rapi-
nas cortam suas faces

Um pouco de comida: minha luz é no meio e
dali esmaecem os dias

Dali,

 cada noite e o meio de mim

ardem e iluminam o círculo

Ouço o fundo mover-se, como se movesse Tudo
e voltasse ao momento exato da Aparição

Como se o vômito das aves alimentasse as paisagens

Como se o molusco que cai e sorvesse as chagas

Ouço o fundo mover-se
com ele o meio da escuridão refletida
minha Natureza, extensão chama da Espera

Espera

Espera nasce primeiro, Astralina de pontiagudas naus
depois, o Tempo
velho e meditativo,
nasce assim e arrasta o fundo que abre
meus ouvidos-calcinados
Nascem-me dois ouvidos da Espera, do
fundo que o Tempo arrasta

Ouço a Espera, chamo-a pelo nome de Filha
A Hora dela também chegava – ao
meio e no meio de mim –
Um emaranhado,
pequeno dilema entre a dor e os dedos com rachaduras
nas pontas gastas na areia

Dura areia, vertida de sóis
como a areia, a Espera ouve
do meio de mim, o arrastão das
Horas, e o canto da Filha

Abrem-se no espaço borboletas estelares, mas no
meio de mim, umbigo,
Espera o Tempo e cata-me a morosidade da carne
Bicos, muitos, pontiagudos, ratazanas com
olhares cegos, furos

A pedra do mar também me arrasta ao Absoluto
Um giro de contentamentos sem que eu peça Ar
a vida trabalha uma Atmos'fera
As Horas, e a Filha das Horas,
colam as mãos às tēmporas
Foram longe e voltam aclaradas pelo Sol
Folhas coladas no corpo contorcendo, sendo o Spírito
Ouve a concha, seu grito: *Aullar!*
Enredado de luares, tal era a canção

Canção

Irmã, tal canção te aprisionava?
Qual a candeia
que na noite vivifica qualquer solidão, a can-
ção vibrou o calcáreo
Margeou a Alma, e seus pedaços uniram-se, atados
firmes pelo ressonar

Casa onde belezas não-ditas deitam-se
A Irmã aproxima a boca ao seio de Corpoliverso
A minha boca também se abriu

Reconciliação

Ouves o fundo mover-se?
O esguicho do meio de mim faz arco-íris, regenerado
é assim que faz arco-íris: afastando as bica-
das e cegando as pestes
É Teu Templo, Teu Tempo, Corpoliverso!

Vem o Momento na barca anil desprender-te

Liverso!

Terás uma Barca também, e um céu, e um seio
mas um seio nascente

Amante dos cavalos do mar e das cabeças das águias
Acordarás jamais, o sonho não some no arco-íris

Permanecerás liberto e condenado

Esfera úmida aos olhos de uma continuidade
Absurda, daí contradançam

Aves

fazendo como se hoje fosse mesmo o
Novo Pranto, que é seco

o vento seca, contraria a dor, Dor!

Os círculos em aspectos direcionais movem-se com a
impaciência da Tempestade

Movem-me, reviram o estômago!

Maldições andam de dia, à noite palavras de
horror nunca são ditas

Meio-dia, repitam: repitam em minha carne: é meio-
-dia e eu não vejo nada!

Não vejo que há ferida na rocha

E repouso naquilo que
resta, falsa esperança.

Balança uma mariposa torpemente
na violência marinha,

longe resta-me a Existência

Fúrias! Onde estais? Onde vossa tristeza
poderá curar-me como um fogo que aniquila os
suspiros mais sinceros?

Qual fala me julga agora?

Como uma Terra vai ouvir apenas uma
extremidade de um órgão?

Quantas esferas hei de contar até que
minhas faces sejam uma só?

Virtude e Restauração

Como poderei estar na hemorragia da catástrofe e, peregrino,
deixar que o desterro infernal fira o sono?

E... se... Corpoliverso, disperso, constância demente,
distinção de cólicas e ruídos, não for ele a pele esfo-
lada do Amor cavalgado?

PARTE II

Trecas

O bando sobrevoa raivosamente o rosto desacorrentado
Corpoliverso pisa

então Pisa e arrasta areia e restos marinhos
As pedras, deixa-as ao fundo

O rosto é metade fogo, ainda Fogo e Indi-
ferente à Morte, pisa

Do círculo onde afundou-se, caminha o rastro das peles
Corpoliverso enrijecido, desconexo pisa as presen-
ças que colheu mortas

Trocou pele por doentes inchados,
engasgados, que comem ar

Tenta dizer a si o seu Nome, em vão.

E uma das aves agourentas o reconhece,
mesmo de um céu nublado

Mesmo de pé, está girando o meio
até que o céu lhe chame

De pé, tronco em espiral

Uma embarcação do tamanho da
linha azul marcha lenta

o Tamanho do seu corpo, sabe?

Pisa, põe-se em marcha ele também, esquivando-se da
luz, da ave furiosa, dos respingos

Cai, entre as esferas

cai, de cara, esfolando a testa, rói
seus ossos as quedas

Impróprio ao recomeço,
Corpoliverso recomeça

Mas as lágrimas banham seu pescoço
as mãos em rugas doem e coram de sangue

Re co me ço

Pisa, passo ante passo, passa o passo

Sobre tudo o que já foi diluído, onde tudo se esvai: Fonte

A Filha das Horas espera-o,
envolta em redes e mariscos

Da colmeia de ossos, um rosto de três olhos
olha-o e diz: Ó, Ó! Livra-te dessa solidez segura!

onde tens mãos, colhe alturas!

onde pisa pés, brota cascos — E anda!

Anda! Caminha até mim, meu
corpo sonha-te embriagado

Lenta abertura que até à lua desliza uma sombra

Vaga, com pés ao inverso, ergue esse rosto!

E no meio de ti cresce um templo
como crescem as pupilas à noite, em círculos

Uma a uma as lãs do caminho elevam Corpoliverso. A
peles de nuvens? Quem é esse Ser das Horas com três visões
que me chama e me apavora?

Rogo-te, Corpoliverso, que faça dos teus dias imensidão
como a forma das tuas dores

Pois é certo: vives! viverás!

Tua chama, teu fardo, cataclisma de teu ventre, o frio
de tua boca jamais abandonará teu hálito

e do teu meio escorre um muco ígneo, sem que tentes
perdoar-se, então Pisa!

As inconsistências, ou as desgraçadas atitudes
misérias todas que te amargam, dis-
seram-me, certo dia,

O Teu Nome. Não o Outro, mas o Teu.

Parada, a Filha das Horas metade conchas
quimera abissal, tem nos pés a lã

E o Sol reparte a noite em dois

quando a Filha olha para trás os passos de Cor-
poliverso aproximam-na

e estende-lhe a mão, ela lhe sopra uma Canção

Canção

É momento, vens

multiplicado em teu fogo de línguas curvas
ar e metal, violência e recomeço

Se conseguir tocar-me

tua mão, mão que agora queima

anunciarás meu espetáculo, arremesso de estações

Bestas erguerão seus chifres da terra

Árvores entortadas expelirão corrosivos fluidos

Cessarás a tua dor

Vida – Arremesso

A Outra Filha

Falar teu Nome, pronunciar-te: Hora Parca

Fria espécie de cristal!

Recompensa a incerteza do dia com o uivo, Aullar
Ouvi, da tua boca, sem jamais ver-te falar, Um Nome
escrito Na tua testa

Filha Parca!

[Tentou examiná-la, mas os olhos de Corpoliverso
não sustentam o altar]

Corpoliverso Cai, sente os órgãos brotarem
da areia, sem a Terra

Canta 7 vezes:

Ó, Fria face das Eras!

Entende que meu ventre é luz e podridão?

Salva minha melodia da desapareição!

Ó, resolutas vagas! Nos teus sona-
res, convoquem as rochas

a dançarem minha orquestra!

Mas eu não levantarei, insisto em permanecer
desperto e desmanchado

Ouçó, Hora Parca, o tilintar de teus cristais

O bando dá ao dia o peso eclipsal!

escurecem, setas aladas, o Sol

E a fronte vigorosa da Hora Parca
 Pinta-se de escuridão,
 Ó! Lua Gélida, esfera possuidora
 Túmulo e garganta da solidão
 Unge meu sexo que agora sangra sobre as ilhas
 Dupla dor, Lua e Hora, e nem
 mais um passo pisarei

Libaç~o

As duas mãos, libertas

Aproxima-as mas não se tocam: – Morte e
 Teu Nome, as guardo.
 Embriagado pelos dias, Corpoliverso ainda canta mais:
 Ó! Manto eclipsado, de asas e bicos,
 seus vulgares ardis tentam mudar a cor do mar
 Mas os dias são lamentos sobre as peles

Há sal, há sede, eles embaralham minha visão
 E minhas mãos, como gêmeos, tecem a Filha, as Filhas
 e reencontram-nas: A Hora Parca e a Filha das Horas!
 Livram-se, libam-se tornadas Uma
 Enxame de cabelos o branco indecifrável caído
 Decifro

As aves abrem a Vida, novamente, uma melodia
 uma praia escamas
 Olho viscoso, terceira visão, sublime espera,
 tecem as mãos gêmeas

Volta a nuca com um olho Poliverso, Corpoliverso pisa,
passa, toca o solo com a ponta dos dedos

O musgo amolecido vibra nessa Hora —
Tens uma hora de vida!

A chama-língua da dor ainda marca o tempo
E o Outro, chamado pelas costas, estanca, sem pul-
sos, o sangue do caminho

Disse-lhe a Filha das Horas, a fria filha, de pele rasgada
De furo e de motor
Disse-lhe quantas horas teve os seus dias, e saiu

Fundo falso

Prendidas no escuro alto, pedras e luz

diante de Corpoliverso, o odor de fezes, jasmim,
rosas velhas, incensos

Prende a mão na mão gêmea, Outra vez Filha

Hoje não, hoje também Fonte

Dobra os joelhos e beija a palavra

R e e o n e i l i a ç ã o

Esse rosto agride e, todas às vezes, essa época
cobre o solo com sua Morte

Subtraindo seus modos de contar, conta-se que esse
rostro nada teria a dizer-nos

nada

As folhas de suas passagens, Nada

nem o grito profundo anônimo

Um fio soprado cai sobre a imagem do Rosto

Temperança, chamou-se assim
 Brisa que recolhe olhos imaturos, verdejantes, falsários
 de anos e anos, Chamou-se assim
 Entre os dedos da Filha, o anelar tocando a palma,
 Um rosto fixado na própria
 restauração de um Rosto

Ensaiai Luas, Noites
 Dormideiras são Sereias

O corpo é o que resta das vestes, Corpo-
 universo nudez de dias
 Sem sinalizar o que poderia ter sido, resto
 Uma gargalhada longínqua, como o riso da Terra
 Com sua coroa nublada na Testa
 Espreitando nossas horas nefastas
 Bafejando ontens que amanhecem mortos
 Ó, Terra!

Tantas carnes de tua coluna
 elevam-se como vozes do Abismo
 O dia sobe levemente, lendo a noite
 Não mais pedra, teu nome é Ar
 Não mais feridas sobre rochas ou estacas profundas
 arrancadas pelos ventos

Um dia, leitura fria,
 aos olhos três vezes mais lentos de Corpoliverso
 tudo volta a ser mancha

Incha o horizonte as tardes diluí-
das, sabores evaporados

De olhos soltos que arrebetaram antes de partir

É dessa luz, dessa página entremeada, um dia Hoje que
não saiba se há hoje

Não vibrar mais, não gemer mais

Não respirar as penas delicadas, apenas

participação, seguir

penetrar o caminho, sobrevoou, pisar

Assim deixou-se cair liso corpo

Espelho de areias, inundado de folhas sem vida

reino sem luz, luxo, prazer de asas

Não mais o doer de bicos Não mais
perder a estrela Prima

SUMÁRIO

Conta-se um sonho

Contas, ouve-as antes do sonho

Contas, espreme-as como bagas de videiras

Contas, em volta do pescoço, osso articu-
lável que muda os dias

Contas, seus cinco dedos

cinco dedos

cinco dedos cinco dedos

seus,

Contas, sentir-se ausente ao redor do redor

Contas, suplicios que alertam, Corpoliverso

Contas, pés rígidos, rótulas

voltadas para o retorno

Pisando a lã de Contas

Necessário repouso, sob a margem,

Contas, decorrem

lágrimas-contas

Insuspiráveis palavras redondas, Contas

Contas que gozam suas formas sentindo perdê-las

Contas, dois ombros, dois sóis, três
olhos, e seus cinco dedos

cinco dedos seus cinco dedos cinco

dedos contam

SUMÁRIO

Um rosto evolui, na metade pesada do céu, e olha-me fundo em meu olho: Outro olho de mim. O Caprino sorri e lambe minha ferida eterna, lambe com sua língua de vidro. Lambe pesadamente, para que a memória me regenere.

As arestas da carne sentem quando há corte, do contrário, pensam-se intactas. A testa animal, de plumagem acinzentada, mostra uma ponta de pérola, chifre minúsculo eviscerado, enquanto vem e vai com sua nudez. Dali abre-se mais ainda a Malsã aparência. Esse arrastar de navalhas cessa ao anoitecer, e a pele, Corpoliverso, respira melhor pelas covas que inauguram a separação de sua Natureza. O animal se afasta e cresce-lhe da metade da cintura um tronco humano à medida que pisa. A cabeça dócil é reservada, o chifre amplifica-se e aumenta a testa. Não mais quatro patas; pode descer, bípede, pela parede do abismo, com destreza. De muito longe, vira-se, mostra-me sua língua e mil brilhos estraçalham o ar. Luz que cega o Outro olho de Corpoliverso.

Abre-se a ele um caminho de peles de cabras.
No ponto luminoso do monstro que o curou,
duas fogueiras aquecem as suas pálpebras.

O odor de jasmim e iodo torna-se insuportável, pondo em marcha Corpoliverso, que cai por não saber mais como andar. Do ventre aberto, salgado, uma chama lampeja e desaparece: nasce o ovo ígneo que o cortou em um só.

SUMÁRIO

CADERNO SEGUNDO:
UMA OUTRA MORTE

O mundo era uma pátina por trás de um Sol arisco

do tipo cuja luz faz o olho doer e lacrimejar

Do tipo de luz que sustenta e que pesa aquilo que tanto
quiseram denominar por Vida

Mas, uma boca, em seus cantos grotescos, cheia de cros-
tas e de densa saliva

geme algo indefinido

algo que poderia ser P A L A V R A P A L A V R
 AP A L A V R AP A L A V R AP A L A
 V R AP A L A V R AP A L A V R AP A
 L A V R AP A L A V R AP A L A V R
 AP A L A V R AP A L A V R AP A L A
 V R AP A L A V R AP A L A V R AP A
 L A V R AP A L A V R AP A L A V R
 AP A L A V R AP A L A V R AP A L A
 V R AP A L A V R AP A L A V R AP A
 L A V R AP A L A V R AP A L A V R
 AP A L A V R AP A L A V R AP A L A
 V R AP A L A V R AP A L A V R AP A
 L A V R AP A L A V R AP A L A V R

SUMÁRIO

Lua pálida, doa-se mais do que se torna vida,
Miséria e vaidade, o espaço ao poder
uma outra morte

Se rompesse a pele de sua solidão
tudo se quebraria

caminho suspenso, familiar lá fora
mestiça paisagem de fios e rostos
O Clarão do Sol ainda não secou a relva

sob a terra, o inferno de águas doces demais

R e p o u s A

O porvir dividindo a noite de um sonho que entre uma
nuvem e outra destila uma face

Uma cara, que pudesse ser chamada pelo nome Rosto
é, todavia, para o outro lado que o vulto se torna Corpo
é no mover-se, é no voltar-se para

que uma Vida assume a sua cabeça alisada

é sem sombra

é sem luz

que o Rastro da Catástrofe produz um encontro

Coroa cega, ferindo o chão

é olho, fogueira e um cheiro de queimas

Daquilo que lhe traz recomeços

SUMÁRIO

Pelos lados, pontos de todos os lados, pelos cantos des-
mancha-se a força do toque

Gira gira

a body can suffer

like a soul can disappear

Quando os giros desfazem limites, os qua-
dris saltam nos ombros

a cabeça e olho, numa nudez embriagada da pele madura
misturam-se às vozes esse arma
e outras vozes endurecem a dança

Cordão de pernas e de lanças — enlouquecida pelos giros
os gritos não alcançam uma Voz

o corpo curva-se: r eco me ço: Fosso que é paz, e em pé
livra-se dos braços d'Ela

SUMÁRIO

para um além de corpo tem

V V O L T A V O L T A V O L T
A S
S
V V O V O L T A S
V O L T A S
L V O L T A S
T A S

O L T A S

S

O V O L T A V O L T A S

S,

L V O L V O L T V O L T A S

A S

T A S,

V O L T A S

T A V O L V O L T A S

T A V O L T A S,

S S

por voltas e voltas que escrevem uma cruz onde o
tempo esmagou o seu Tempo

é no instante da quebra

no instante que não permite unir-se
ao caminho da volta

no instante em que aquela roupagem é pura
volúpia, bem o sabemos

Gozo e embriaguez da Aurora, única marca, já tardia,
que desfaz os rostos, que deforma a boca

SUMÁRIO

Fere a boca, lírios azuis, lá se vão, caem sobre o corpo, e
caem uns sobre outros

Lírios e mais lírios farão a cama da Terra
pletora de intenções

o campo de Corpoliverso, *Vers*, rumina o Rumo

SUMÁRIO

Por ora, um passado anima o vento, tremelica algo
pardo, juncos talvez

Poção, teu verso lambe a lama

corta a corda, vai-se e quer se passar por passado!

Ah, e como isso dói!

Do mesmo modo que a Forma encerra teu corpo, des-
membra-o, quando evolui Só

Do mesmo Sul, de onde vem a tempestade, um jeito
meio ferido entre dedos

também dali ecoa e nasce um pé

uma mão e uma nova luz

Remessa de uma, sempre de uma Primeira Vez

O largo desespero das aves, disse nunca te livrarás

tardará a perceber como se fossem sua carne

diluída pelo sol, um estômago cospe até a garganta

a extensa Galáxia que nos promete uns

poucos dias sem vermes

Bico que grita entre uns galhos

Bico, como outros galhos,

De cores perfeitas, remoto reflexo

Corpoliverso, três visões, caminha por entre elas —

o sonho, da chuva fria, alimenta-se de
pássaros, de restos de

folhas e de cansaços

Mas, quando anoitece, transformam-se as

coisas tão corriqueiras

num ritmo daquele que dorme

e uns sonhos iluminam essa escuridão, qual uma dança
que entorpece a fúria

de uma Morte pelo sono abreviada: Vida,
aborrecimento sonhado!

Outra Morte

O coração elevado, a envergadura de um peito
que, por um átimo, pode, finalmente, deitar-se
sobre as suas amarguras

Pensar um sonho: acessar com uma chama informe o
espaço que se mesclam as trevas da carne aos anseios
imaginários do corpo

Mas não se pode dizer ao Corpo, “não padece”,
não se pode impedir esse sentimento que o
direciona à liberdade

SUMÁRIO

O que se passa, então entre o Nada e a lápide?
O ar elevado come as palavras, ele as encolhe
com seu frescor úmido, arrefece os nervos do vocabulário
incessante e ventralmente desregrado

No ar alto, nasce um delírio, umbigo qual o
sangue entre os dentes,
onde a carne pode sobrepor-se Dobra,
momentos e sons nascem sem gramática
 isso esfria esse aspecto real,
 isso penetra o mortal

Deram-me dois dias, Prometido, sem sexo sem matéria
e sem amor, essa água suja
Deram-me essa nódoa chamada Esperança, doença que
percorre de ponta a ponta
os pensamentos
É porque a tua virtude, Corpoliverso, de ver ligeiro e
com gozo, encolheu-se na Palavra
Mas, deve-se acusar de astuto o ser que corre entre as
ervas-daninhas? Não é o ser que mede o tamanho das
próprias entranhas? Esse repeteco que colhe, na Prima-
vera, as cores esquecidas?

Dou-te um leito, e me pede aberturas
Uma tarde, não mais que uma, crua e morta
ainda que sorridente
Quase sã, quase juvenil, olhos brancos e de uma sime-
tria atroz, Corpoliverso nasceu
Jupiteriano, besuntado por um néctar, pegajoso

Algo se precipita-se em sua direção, algo que corrói uma
língua e a torna incompleta

Foi numa noite pesada, a noite furada
por uma crista opalina

Agir antes de ser dita, eis a contradição que lhe amaldi-
çoa, pesadelo que seus ouvidos esqueceram

Sem chão, mostra no teu vômito o quanto de corpo tens

Explica essa inexatidão com teu próprio silêncio

Abandona as verdades da carne e as cer-
tezas das hemoglobinas

Passa, sob a pena, passa e curva-te, Corpoliverso,

Curva-te diante dos esquemas que possam impedir
o estampido de *Aullar*

Não era, pois, um paradeiro, e nem um
porto para repousares

Mas passagem erro, assento com vírgulas,
dor que cerra o cenho

Poliversar um estranho
regresso à Existência

Não se pode morrer antes de morrer!

Insinuar mais um instante no qual pudesse
rir na cara dos vivos!

Ah! Vibrátil anúncio onde boiam raízes cujas melodias
são ásperas aos ouvidos

complexo e contínuo palavreado inexistente desconhe-
ce-se quando ficou tudo tão frio, o silêncio é quase a
sombra que golpeia um corpo
corpo que se busca
a si

e que corpo e que dói parado
DOR LIMPA LIMPA
uma dor que não imagina doer

Pode mesmo, e um pouco mais, tropeçar e dei-
xar que o rosto se faça
significativo

Pode mesmo, um assalto das pernas, um
arrombo da vontade de vida
elevantar uma mão, fagulha na poeira dos destroços

e dar AR

um espírito de ar, a Catástrofe é
uma qualidade do Tempo

A Catástrofe é uma qualidade do Tempo

luta entre as metades: uma, que formiga seu aspecto
senil; outra, que lúcida, perfumada e desperta, exige que
lhes deixem ser a primeira

Metade, a Catástrofe se faz com olhos abaixados
no vulto de memórias destruídas
no pequeno traçado que uma unha pode fazer
na meia-lua que na íris rebenta o olho

SUMÁRIO

Catástrofe, abcesso sob a seda, sangue do meu san-
gue e do meu excremento

Quase-viva, nódulos e músculos

Catástrofe anuncia, sempre anuncia, mas não mata

Dos fôlegos

das mãos inocentadas

dos objetos perdidos

das inúmeras preces às seis horas da tarde

Ditas por bocas que mataram recém-nascidos, mas as
preces saem de qualquer buraco

e são, por excelência, o auge da Catástrofe

Feridas grosseiras, que vão até os ossos e conferem
bons anos àquelas vidas

Os restos, confusos embaraçados, desde sempre despo-
jos de preces, dizem-se

de algo que se decompõe mas que não
deixa de prever as leis

Quando a Morte decide as camadas

e mostra o seu trabalho, ah, quanto trabalho!

Estruturas e metrópoles, fogo, quarteirões e desterro!

No topo das cabeças, repousa o labirinto

por onde *o corpo sai*

só há isso: saídas

Sob a permissão de momentos repetidos, é assim Que

Uma Catástrofe Acontece

Lenta confusão, um nome impossível cai de sua
boca: *Insone Valentia!*

SUMÁRIO

A ave corta

a tarde com um
canto agourento

corta o peito que vibrava
e mais uma Hora, Filha, é anunciada em suas vestes
uma cicatriz arrancada, dela nasce outra,
o canto nefasto e impreciso dessa Ave,

Ó, vai-te daqui! Vai-te, ser imperioso,
mensageiro da certeza!
Some dos meus ouvidos!
— grito de uma garganta que pensa resis-
tir, mesmo arrancada —

Ah! Ave malsã, presença invisível cujo
som destroça as ideias!
Luxo dos céus, leva daqui esse anúncio fatal!

Mas o Céu nada responde, liso de nuvens
Susto que na pele sente

até o desfazimento do encontro

Grita aos olhos de quem, diante de tal pele, de tal pal-
pitar, faz-se sentido

Vibra algo familiar, na pele, ao aproximar-se
sente, sente de novo! mas não ressentido

Deixam de existir, os dois: um olhar de lado
olhar que sobre a pele se destrói faz existir:
sentido, faz-se segredo
não-julgar

SUMÁRIO

Cambaleante, sem a cor solar
 abaixo, para baixo
 equilíbrio sobre a prótese — descidas, descidas!
 uma descida, o amoníaco e o tabaco
 Com o azedo e segurando o papiro esticado
cambaleante
passada
 Como se, certa vez ter-se-ia corpo

Dizia no papiro, frágil escritura
 nele algo se dizia, algo que não era “Louvado seja”

Uma filha de hora que não estava bem —
 não estava bem antes das horas das damas
e eram sete horas e treze minutos
 Corpoliverso conta, conta mentalmente todas as
 horas que lhe carregaram

Presas no meio
vem o desconhecido no
 caminho de pedras, e diz
 “Boa hora também, meu amigo, boa hora!”
Não lhe conheço, não lhe conheço e, mesmo
 assim, hoje eu não estou sob luzes limpas
 Um céu púrpura, hematoma no meio do peito como se
como se
 e como se o diafragma sussurrasse:
temos um pouco de ar?

Meu desconhecido! o diafragma carece de sangue
 O céu, enorme machucado, suspeita
 Dessa estranha felicidade
 Uma felicidade com perfumes e profundos aromas que
 somente a Morte pode soprar
 Grãos sobre a terra, felicidade do alimento, fru-
 tas e dúvidas do fogo
 Carne preparada, ceia preparada, as
 fumaças negam a desgraça
 Comovem-se na roda, cães, pequenas criaturas (crian-
 ças, deuses?) rodam a roda
 Para morrer um corpo no meio, no
 entre-horas da feliz Hora

Pássaros nus, seus corpos sem penas, penas queimam
 E o olfato estranha a noite
 Uma criança-deus mergulha a cabeça
 num mar calmo escuro
 a máscara ergue seu rosto e olha como a Lua
 não teme o uivo: Aullar! Aullar!
 Ai, Ai, Aullar!
 Isso excita os loucos, isso excita as deu-
 sas e as histéricas
 — isso nos traz presente: à escuridão presente transpas-
 sada por um esquecido passado

Canção

Com o toque que somente uma Natureza poderia intuir
a exatidão sofre e desvia

voa e baliza o horror e silencia

longas liberdades, iguais, no monstro-motor
borboleteiam, longas liberdades

a estrada é desfeita pelo movimento

Passa o minúsculo céu da cor, obstáculo

asas sobre o vidro tenso do tempo

Um voo sutil que és

Se a força dos ventos que esfria entre os montes
pudesse de novo soprá-las

e, de novo, fazer-se instante!

Ah, o instante, irrepetível e livre

Um corpo ainda pode per-
guntar o que se passa?

essa inquietante forma em desfazimento
da pele para dentro
esse Corpoliverso

vers

Vulto, quase ossos e ponta dos pés
o que pode, senão perguntar?
a cada estação
e viver segundos depois da chuva
O que pode esse corpo no mesmo instante
em que pode calar-se?
Esse Demônio falante que, às doze horas, na roda
G i r A
e gira um arremesso pelo azar,
pelo acaso e no AbSURDO

Acerta em cheio na boca, e ela se abre, abre para que a
luz caminhe pelas entranhas
Há luz e vida demais, nessa hora
sítio de luz escassa por certo espelho e espanto
Libélulas ainda adormecidas frouxo rabiscam no
ar o escasso momento
Ferida do tempo, dança que gira o brilho de 7 dias

SUMÁRIO

Nominaç~o

Terra afundada por sementes
sob o espetáculo de pouca visão
Dormem, cada flor dorme, desmaiadas, uma a uma,
para cada sonho humano

O anoitecer, sim, afundado em cada semente
formas adormecidas de corpos que sonham
E são pequenos seres apaixonados por pouca luz
Flores no pescoço, cabeças impensáveis de sonhos!

Ó Lua! Lua dessas flores que a estação repousa, que a
chuva tempera com o nome de finitude,
Sê gentil com essa cruel e bela Verdade
Vão-se, elas, cheias de insanidade e de vida
Quando uma delas aspergir pelos ares
pelos campos
pelos orva-
lhos de olhos vividos

Que um corpo sem marcas ainda
Erga-se sobre os seus olhos
com o peso atômico da história
e ouça, atônito, a primeira dança dessa aparição
A vida que voa numa atmosfera abafada
pela insônia da máquina
sobre o solo medroso que a tudo recebe
Recebe a Vida, esse mistério mortal!

No cochilo, a queda

Entre o grito e desejo, flores
Racemos vermelhos sobre montes

cinzentas esperas

Tonalidades dos sangues aos deuses
E esses pontinhos afundam na terra
– erram uma potência
versificam um território

Criam-se, descontínuas – não mais ilha, não
mais flor semente fruto

Mas tenacidade que rompe possíveis, jogo da matéria

O fogo entregue, grão

Sêmola sopra ronda de virtudes

Festa nua, Círculo, Marca e Retorno

Errância, espera plantada
no peso finito do solo

Na boca transparente de Corpoli-
verso, entoa uma melodia

recompensa-mantra do Fora

num sentido, sem sen-
tido, onde há pouca visão

Onde há cantos e cantonelas,

o silêncio=====

amanhecer abre-olhos

SUMÁRIO

Açafrão cor da PALAVRA Terreno Calor Poliversa

No olho que precisa ser pensado, invertido o olho
que anunciava o passado

Vê, TUDO, maldito não passa de ilusão

A cor das mãos de açafrão

é o Cor de açafrão

Das palavras, fossas

Aquilo que se não faz, permanece

E sonha, aos saltos, a vantagem e o recomeço

Uma multidão que diz tudo ao avesso

caminho de ossos e serpentes, chão lento

ESTREITO sem pés

no luxo de andar, dúvidas, repletas delas

sem deixar de fazer um compasso: suave é a

ilusão de ser livre!

não se faz sem dor, esmagar a casa, romper o ven-
tre e estufar o cérebro

para a liberdade encerrar-se livre,

uma sombra e um nome

não um regresso, tampouco origem

mas mancha do vivido, que pensa

ser sonho da memória

que pensa fusionando-se ao informe

Corpoliverso, coça e expurga pus, bordas cicatrizadas,
inconsistências em comunhão.

Cor Po

Liver

So

Vestem-no de luto pálido, Corpoliverso é algo que apenas a lua pode tingir

Seres da podridão dos pântanos cantarolam algo sutil ao anoitecer

Algo marcado por lufares de ritmos que aprofundam as sombras

Rodopios úmidos de asas esticadas e cheias de sangue sobre a linha d'água

Emitem cantos que ninguém ouve

Cantos que estiveram desde sempre acordados, lamentos alegres

Sobre o rio, decompostos, cantam, esses vultos de pequeno existir

Sobre o leito onde as estrelas navegam, Cantam

Figuras que caminham até as pupilas, e as secam — Aparição

Cantam seu som metálico de juncos / já não mais o soturno doer de pesadelos

o enjoo doce das águas daqui

O olho da cervical cicatrizou: menos um mundo

Corpoliverso desfaz-se emergente

SUMÁRIO

Não mais predizer o passado, já não se supõe
Canta do ventre assobios um mistério infantil
que atrai mariposas
e espanta as aves

Sobre esse leito pode afundar os pés
Enternecer-se com o que o dia não lhe suporta
A noite não lhe corta ao meio
Assim como o porvir não tem mais forma ideal
Tudo o que ali canta são limites que
suportam a Atmos'fera

SUMÁRIO

Recém-partido

A face deitada na lama, áspera paisagem que apenas a
noite, cega testemunha, poderia ver

um momento de hesitação, no qual o corpo, de posse
da consciência, ainda consegue titubear e perguntar:
posso RETRO CE DE R?

Abraçado pela gélida escuridão, o corpo jamais respon-
derá, jamais consolará esse engenhoso maquinário

Tarefa mortal: jaz o rosto afundado no charco, redondo
rosto e vincado e nem velho e nem pouco jovem e que
entende agora de um sono imperturbável.

Fio de luz, coroa que vem afundando o crânio, luz fron-
dosa, percorrida pelo carnaval de insetos

Brilham e circulam, desenham a grandeza de um corpo
Impedem que seja a única sorte a de estar morto

Lua que comemora mais um interlúdio à tagarelice

E com pulsos que dançam uma canção
de cordas esticadas

Corpoliverso bamboleia em torno, oferece esse espe-
táculo à ridícula luz

O peso entretém a noite, pesadelo e não visão
no começo é fim, calado, caída matéria da fé

Molda-se ao terreno, barro, faz graça e come a mãe terra

máscara única de uma dupla visão

O corpo retorna à sua memória de nada

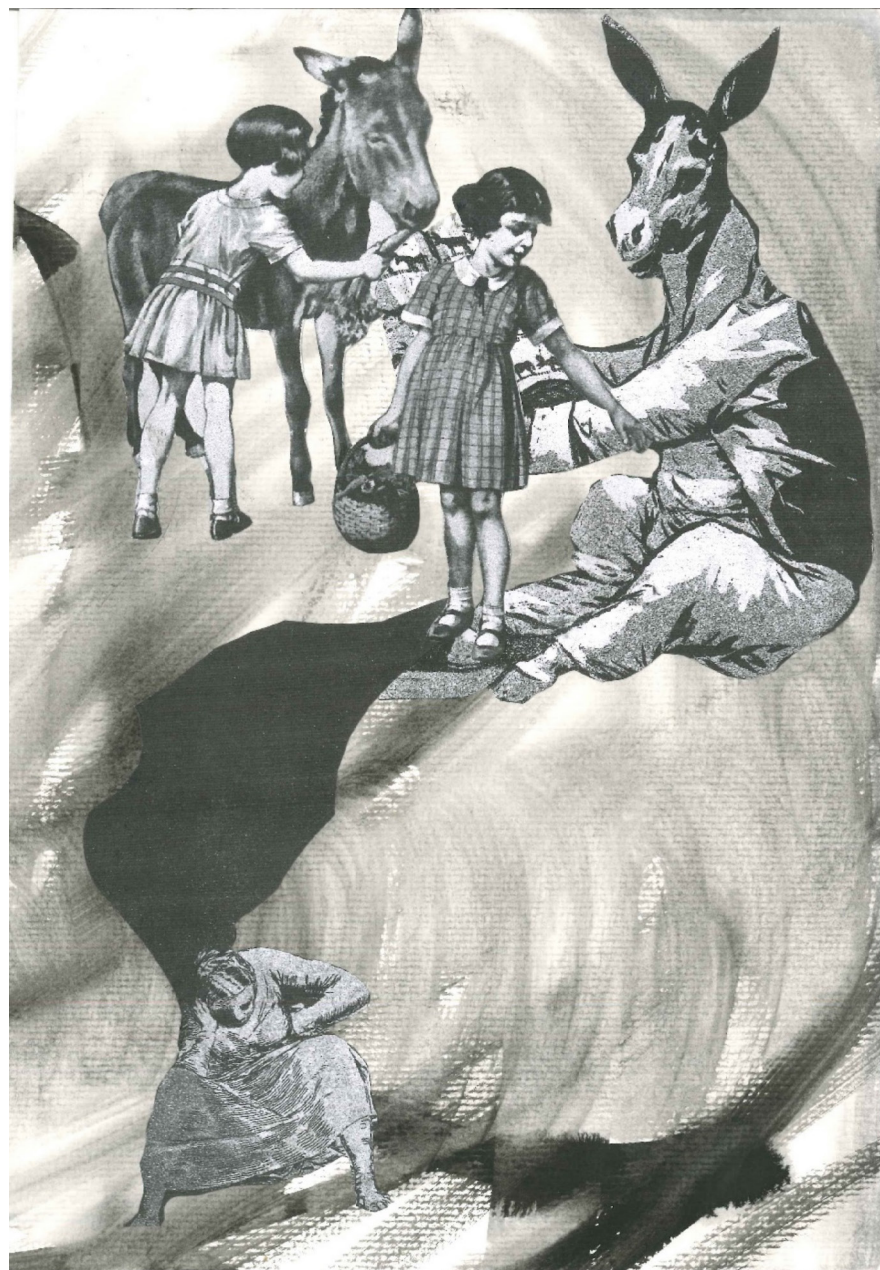
orgânico leito de perder-se, enfim

4. BRICOLALIA INTERVALAR²⁴

SUMÁRIO

24

FONTE: arquivo pessoal. Composições Da Autora (2019-): tamanho aproximado (cm): 30x21; nanquim, sobre papel e colagens. Imagens extraídas exclusivamente de reprografias dos livros: BAUDELAIRE, Charles *et al.* [Fayga Ostrower; Carlos R. F. Nogueira, Dorothea V. Passetti]. **Os Caprichos de Goya.** [Trad. N.]. São Paulo: Imaginário, 1995. 130 p; LINS, Osman *et al.* [Affonso Romano de Sant'Anna, Antônio Callado, Ferreira Gullar, José J., Veiga, Julieta de Godoy Ladeira, Lygia Fagundes Telles, Marina Colasanti, Ricardo Ramos]. **Lições de casa:** exercícios de imaginação. São Paulo: Cultura, s/d. 127 p. Essa série de Bricolalias, imagens com a poética do infamiliar sonhográfico, vem sendo produzida pela autora desde o mestrado, quando, em 2019/02, tivemos o Seminário Especial (EDP59573) do PPGEDU/UFRGS intitulado Los caprichos de Goya: - re-desenhos, escrita breve e outras lições, coordenado pela Profª Drª Sandra Corazza, Colaboradores: Profº Dr. Máximo Adó e Profª Drª Paola Zordan. Para esse intervalo escolhemos sete imagens e as duas que perfazem a capa e contracapa.



SUMÁRIO



SUMÁRIO



SUMÁRIO

SUMÁRIO





SUMÁRIO



SUMÁRIO

SUMÁRIO



5. AS TRÊS VIRTUDES DE CORPOLIVERSO

Aquilo que o nosso ofício compreende não é um significado consistente, um sentido determinado, tampouco um mundo compreensível; mas uma dúvida a formular, um texto a escrever, uma abertura estilística que ultrapassa o princípio de realidade, forçando passagem além dos próprios limites, do peso dos dados mobilizados, da violência desreguladora dos signos e da ousadia da mão que sonha. (CORAZZA, 2019, p. 10)

O sonho contado, língua viva e que resta incompleta, e tal incompletude tonifica a criação de imagens literárias pelo corpo. A tradução atualizadora na Educação pela Filosofia-Diferença, afirma-se numa “interpretação crítica, que sofre abertamente a ação do contemporâneo, afirmando-se não como um culto do belo, mas do monstruoso e do infiel, logo, da transcrição” (CORAZZA, 2019a, p. 20). O pensamento que vitaliza nossa existência é imanente e não metafórico, “o pensamento, exprimindo-se em uma linguagem nova, se enriquece ao mesmo passo que enriquece a língua. O ser torna-se palavra. A palavra aparece no cimo psíquico do ser. A palavra se revela como o devir imediato do psiquismo humano” (BACHELARD, 2001, p. 3).

A imagem dogmática, por seu turno, representando a unidade da linguagem, isto é, uma ordem que deve ser praticada ou incorporada como conduta, não apenas pode compor nossos sonhos como também impedir que neles o devir do inesperado aconteça. Sonhar dogmatizado é um poder da menor potência, a qual separa os corpos daquilo que podem, separam de movimentos imperceptíveis que, vagalumes, faíscam a-traduzir. Na doxa, encontramos um exemplo de

componente do mau encontro, a Besteira, conceituada por Deleuze em suas aulas²⁵. O que sai de nossa boca é formação de mundo-vida, plano de imanência. As palavras de ordem que emanam de tantas bocas, aparecem com seus traços arbóreos e estratificam espaços e tempos com as suas necessidades deterministas e com derivações que assujeitam nossos desejos a adoecerem nossos corpos.

Em nossa proposta de multiplicidades transcriativas, um objeto de sonho é um objeto poético "∇o / Corpoliverso. Esse signo, o objeto poético intraduzível, conduz o pensamento a um psiquismo dinâmico para que o pensar trame suas próprias leis com o trabalho de sonho e de poesia. Os fragmentos desse exercício de pensar estão permeados pelos sonhos, e então poderemos pensar com o sonho em seus aspectos diferenciais e praticar a poesia não como algo mudo e imutável, mas sim como uma ação determinada e determinante de mundo.

Uma constelação onirofílica da imaginação errante não busca nomear esses estranhos da noite que embaralham a visão consciente da memória, essa "grande preguiçosa que se recusa a sonhar" (BACHELARD, 2001, p. 182). O trabalho "∇o instaura-se nessas forças de estranhamento ao esquema de sonho-solidão-memória. Não se sacia com meras substituições, mas enfrenta uma potência que não tenderá a purificar o imaginário, mas a alargar-se nele, até o ponto da inquietação *Das Unheimliche*. *Aullar* acontece nesse desterro de camadas a-traduzir da linguagem.

O estilo sonhográfico da infamiliaridade opera como potência deveniente de Corpoliverso.

"∇o traço de fuga à palavra de ordem, já que "obedecer e fazer obedecer são formas de expressão em que a linguagem opera,

25

Ao modo de um abecedário, chamo aqui de Aulas a esse documentário francês produzido por Pierre-André Boutang, filmado entre 1988 e 1989. Perfazem uma série de entrevistas entre o filósofo e Claire Parnet, disponibilizadas em canais diversos do YouTube; o termo de pesquisa utilizado pela autora para acesso foi L'Abécédaire de GILLES DELEUZE.

ela mesma, como estrato" (CARDOSO JUNIOR, 2007, p. 57). Essa fuga da ordem, ordenação, não é maneira pessoal, já que agenciada, mas indiscerníveis relações de forças que não se deixam designar:

Um estilo sempre se desenvolve na estranheza dos devires, nas modulações de afectos entre os corpos e as maneiras como seus perceptos são compostos. Porém não há, entre as composições, nada que determine o que é melhor e o que é pior na qualidade estética de um bloco de sensações. (ZORDAN, 2013 a, p. 188)

A língua estiliza-se quando instabilizada em seus signos de desejo, estes ferem o estrato da linguagem. A língua passa a desejar-se máquina que, pondo a funcionar um estilo e uma escrita errante, estranha-se, não depende de um nome, é uma questão de modo de existir.

5.1 PRIMEIRA VIRTUDE. IMPERCEPTÍVEL. MULTIPLICIDADE.

Começar com a imagem, começar no mundo das trevas mitológico.
(HILLMAN, 2013, p. 21)

Uma Sonhografia infamiliar, procedimento que erra, vagueia, não força uma tradução literal do sonho, mas fala com a dimensão da consciência onírica cuja vibração a partir dos movimentos ilimitados do corpo podem o tornar imperceptível.

Pensem a tradução dos sonhos de traumas, considerando que esses aspectos da psique são aspectos de uma psique "ocidental". Partiremos de um exemplo: memória de trauma, aquilo que impede o corpo de sua potência em diferentes graus. Trauma é um tipo de imaginação do corpo (corpo como modo de expressão) e,

embora sem causa, no sentido spinozista, temos a sensação gerada na imagem do trauma. A sensação do corpo sobre a impressão da imagem é a de fuga, ou paralisia, ou luta. A carne reage a tal sensação, pois a carne fica na imaginação. O corpo-cérebro, dotado da instância da consciência, pode aplicar sobre essa imagem todo o aparato que a psicanálise chamará de retorno do reprimido. Então temos o processo de retornar e de repetir o acontecimento trauma. Retornamos às imagens, por não conseguirmos elaborá-la via linguagem comum, ou melhor, pela fala. Essa característica, a do que traumatiza, cristaliza pontos que parcializam o corpo. Trauma é real.

Via a abordagem da teoria psíquica conectada com a mitológica, Hillman (2013, p. 20-21) comenta-nos sobre a técnica de reversão — desenvolvida pelo filósofo e professor em estudos islâmicos Henri Corbin (1903-1978). A reversão funciona como ponte, um “método que conecta um evento à sua imagem, um processo psíquico ao seu mito, um sofrimento da alma ao mistério imaginal ali expresso”. Nessa operação reversa, teremos o aspecto *Epistrophê*, “implica um retorno a múltiplas correspondências e possibilidades com as imagens que não podem ser abrigadas dentro de nenhum relato sistêmico e nem dentro de nenhuma narrativa histórica” (HILLMAN, 2013, p. 21). As imagens pensadas com o “desenho” da imagem e não traduzidas imediatamente pela simbolização, ou por correspondências preestabelecidas com base nos conhecimentos aos quais mormente recorreremos (psicologia, psicanálise, enciclopédias médicas) funcionam, em nossa abordagem, como a-traduzir. Funcionam como mitemas, pedaços, fragmentos do corpo mítico que nós, ocidentalizados e quando longe dos mistérios alquímicos ou de saberes ancestrais, acabamos por interpretar em lugar de adentrar na imagem e de raspar tais clichês.

M E T Á F o R A e Trau Ma

Esse preâmbulo serve-nos para trazer a sonhografia que perspectivamos. Mesmo o sonho dito “traumático” esforça-se por

não estar subjugado ao “Eu que comenta os restos do dia”, e nem ao “Eu” que julga-se avaliador do sonho, na ótica estruturalista e positivista. Praticamos aqui a ruminação da *psyque*, ficar na imagem-sonho e nela permanecer, sob as sombras, em ato não-heróico, pois “tudo o que está no sonho funciona, exceto o ego” (HILLMAN, 2013, p. 173). Permanecer em função daquilo que na imagem, achata-se e livra-se da luz da doxa, dá passos para uma ampliação diante da Morte, essa dançarina mascarada. Corpo que tem olhos na sola dos pés, assim inicia um processo butoísta sobre essa imagem-trauma, imagem que insiste em associar-se a outras formas de tristeza. Para uma transmutação sobre tal figura de catástrofe, traçamos o gosto por semelhantes ao sonhografá-la. Procederemos inversamente ao senso oposicionalista, isto é, aquele que entende que “curar-se de algo” necessita de um “oposto” (procedimento alopático). Notemos que essa interpretação dos sonhos tenderá a apontar algo faltando, que o sonho necessita completar-se. Tal abordagem é aquela que combatemos.

Na transcrição sob as sombras de a-traduzir do sonho, tudo já está lá, o desejo-multiplicidade do corpo quer que adentremos na imagem, não para julgá-la traumática, revoltante, nefasta. Para acessar uma imagem-trauma, a ferramenta operacional usada é o gosto por semelhantes. Em vez de sofrer por ter de aplicar uma luz de cura sobre um pesadelo, por ter de aplicar um oposto para “esquecer” um trauma que se repete todas as noites em nossos sonhos, passaremos a não romancizar os sonhos e assumimos a responsabilidade sobre eles, entender que “a maioria dos sonhos é desconfortável” (HILLMAN, 2013, p. 140-141). Ao mesmo tempo que tomamos o trabalho de sonho como uma atividade imaginativa, dissociando-se do cerne psicanalítico. Freud, no entanto, nos ajuda na empreitada, pois deixou-nos uma máxima — mesmo definindo o inconsciente como, aparentemente, uma estrutura — a de que o inconsciente não conhece a negação. Isto nos faz pensar com as imagens do sonho: elas não estarão em oposições, mas em relações díspares,

SUMÁRIO

de bricolagem, pois “o sonho não é tanto um comentário sobre o dia, mas um processo que o está digerindo, uma quebra e uma assimilação do mundo diurno dentro dos tratos labirínticos da *psyque*” (HILLMAN, 2013, p. 145).

Quando se adentra no sonho, em sua imagem, sem aplicarmos a noção de uma compensação, estaremos em um tipo de perspectiva que sobrevoa o ego diurno. Nesse caso, procedemos com essa atenção: contamos um sonho, mas será que percebemos as operações que esse ego realiza sobre aquilo que efetivamente vem à tona dos sonhos como potência?

A interpretação que aborda o sonhador em termos daquilo que o ego diurno (nível objetivo) está fazendo, ou está decidindo (etc.), torna-se ela mesma uma interpretose (tendenciosa), já que as figuras do sonho permanecem em outro nível, subjetivo. Nessa raspagem aos clichês interpretativos, temos também que as culturas ditas “primitivas, pré-tecnológicas, animistas, quarto mundo” podem ser perspectivadas de outra forma, “como aquelas que escaparam das doutrinas da alma, da pessoa e do ego, oriundas da psicologia monista de culturas invasoras” (HILLMAN, 2013, p. 155).

O ego é um “fenômeno do mundo de cima” (HILLMAN, 2013, p. 152) e de atitude heroica. O desafio está em conectar-se com esse “Eu” de modo a ensiná-lo a sonhar, a mover-se a vontade no escuro, a devir imagem, isto é, vir a ser um ego imaginal, que vai mover-se entre outras imagens, entre fragmentos da imagem. A tarefa é fazer com que o ego perceba que ele mesmo é uma imagem.

Algumas operações do ego diurno, apontadas por Hillman (2013, p. 144-145) nos interessam para acionar sonhografias o mais próximas da língua louca, informe e serpentina da docência. Passemos a ativamente superar em nossas traduções didáticas com sonhos:

- a. as Causas: como se todas as sequências do sonho devessem possuir causas ou origens que as explicassem;

- b. a Metafísica: a visão de que há uma natureza superior que define os eventos do sonho;
- c. a Moralina: aplicar moral sobre as posições, cenas, ações assumidas nos sonhos, subjugando-os à “consciência autorreguladora”;
- d. o Uno: personalizar o “reino da alma” como sendo um todo onde a vida pessoal estaria inserida;
- e. o Ressentimento: exercer ações determinísticas e cronológicas sobre a imagem-sonho, formando com um conjunto de sonhos, por exemplo, conexões passadas, recapitulando-as, ou prevendo um futuro. Mas procedemos o trabalho de sonho como atividade imaginativa que passa a assumir-se procedimento alquímico, “para além dos deveres morais da consciência” (HILLMAN, 2013, p. 175);
- f. a Palavra de Ordem: achar que os sonhos guardam ordens para ações necessárias à vida diurna, pois “um sonho diz onde você está, não o que fazer; ou, ao colocá-lo onde você está, ele diz o que você está fazendo” (HILLMAN, 2013, p. 162);
- g. o Mensageiro: tomar o sonho unicamente pela perspectiva das questões humanas, como se o sonho fosse mensagem humanista;
- h. o Julgamento: ler um sonho como se fosse um postulado a ser julgado;
- i. o Pé-da-letra: literalizar o sonho, atribuindo-lhe significados, desconsiderando as imagens metafóricas que são fragmentos/fragmentadas;
- j. o Tabu da morte: “nos sonhos todas as pessoas, inclusive eu mesmo, estão mortas para suas vidas, sombras do que são em outro lugar” (HILLMAN, 2013, p. 155). O processo de morte

na fabulação tradutória é permanecer com os fragmentos do sonho — morrer para o mundo diurno, ruminar as “realidades literais em realidades metafóricas” (HILLMAN, 2013, p. 146).

Repetir diferindo, ruminar, cozinhar a carne do trauma até fragmentá-lo e reunir “trauma” em “substância emocional” (HILLMAN, 2013, p. 147). Essa é a matéria afetiva, com a qual passamos a lidar para compor nossa singularidade, imanência-vida que escapa da imagem dogmática. Esvaziarmos as interpretações clichês, baseadas no chão claro, cheio de “-ismos”. Retornar imagem é um pisar bidimensional de sombra.

Como dissolver a reatividade do ego diurno que impede as potências fragmentárias e imaginais do sonho? Como agir ativamente com a imagem-sonho em suas interrelações e operar com sonhos fazendo com que o ego perceba que ele mesmo está “refletindo a sua situação sobre o sonho” (HILLMAN, 2013, p. 147)?

\sonhografia imagem-sonho

do peito do menino nu

corpo fino, esgui e branco

menino assutado, entre outros corpos frágeis como o seu

do peito explode um coração

— repleto de sangue

explode-chocalho do peito menino todo-coração coágulo-peito

O corpo sai não pela boca

nem há boca para saltar

o coração explode

meio peito

carne longa, face larga pele espessa
 homem-anta
 entre as miseráveis árvores
 a r v o r ezinhas
 guradoras de uma figura larga
 corpo-homem cara anta
 elefante a pele
 as folhas, miúdas árvores magras
 dentre elas, máscara, face de pele que sobra
 tromba de ANTA
 é como se aquela máscara saísse de seus troncos mor-
 tos, mas com pele de animal

O trabalho psíquico é constante, fermentativo, sem um produto predeterminado, sem uma utilidade lucrativa. O desafio é mesmo este de desmascarar um “capitalismo do ego” que tende a reger nossas elaborações secundárias, pois se visarmos “extrair informação dos sonhos”, estaremos voltando nossos sonhos para “a economia do trabalho” (HILLMAN, 2013, p. 178).

A imagem leva-nos às profundezas, o mito Narciso não é o mesmo que narcisismo. Hillman (2013, p. 178-179) atenta ao importante detalhe deste mito — apaixonava-se não por sua imagem, já que o que vê refletido é fragmento de seu corpo, mas não sabia tratar-se de si mesmo. Imagem e reflexo desconhecidos. O que leva Narciso às profundezas dessa relação inconsciente, repleta de elementos ctônicos (umidade, tontura narcótica da ondulação aquática, morte) é a paixão pela imagem, e não por ele mesmo. Essa relação do instinto de satisfazer-se na imagem é assombrosa, *Das unheimliche*. Sonhar cria imagens, poeticamente, com fragmentos do corpo,

com as necessidades do corpo. O sonho, mesmo o pesadelo, satisfaz a si mesmo em seu mundo noturno. Os desejos funcionam como narcóticos à *psyque*, recompensa às pulsões. Transcriar procedendo com essas forças estranhas leva-nos a linhas de fuga, ao fora (que não está fora de nós). A prudência ao sonhografar para acessar essa imagem está em não matar o cão obscuro dos sonhos, dando-lhe um nome e/ou significados, pois "para que uma imagem do sonho trabalhe na vida, ela precisa, como um mistério, ser experimentada como totalmente real" (HILLMAN, 2013, p. 181). O desafio didático insiste: como desenvolver essa inteligência poética tradutória, conectando-a à imagem-sonho e aos procedimentos transformadores alquímicos de potência da imagem em seus mistérios? Satisfazer um instinto altera a nossa maneira de viver, em termos nietzscheanos, nossas pulsões afirmam potência e expansão. No sonho, as imagens satisfazem determinados instintos, ou seja, também alteram nosso modo de existência, mesmo que não tenhamos tomado as responsabilidades ou "a consciência" sobre essas nossas matérias afetivas.

Para Hillman (2018), Freud determinou o inconsciente como "território estrangeiro". Província mental abaixo da consciência, para onde jogamos terra e dejetos psíquicos que nos causam sofrimento; na perspectiva da psicanálise, é lá é nesse território onde estão as neuroses, as psicoses; e é de lá que os sonhos emergem. Há uma energia *id*, nascente intermitente, e que carrega animalidade. É fluida e líquida e encharcada e aquosa. Tal energia é transcriada neste estudo em sua imanência ao sonho.

Tendo estudado e aplicado a hipnose, Freud pôde conhecer algumas pistas do *id*: é um espaço maior do que o espaço do ego, porção de temores, subsolo das inquietações e onde "não há reconhecimento da passagem do tempo" (HILLMAN, 2013, p. 38-40). O censor foi definido como uma barreira pela qual o conteúdo dali dificilmente passa à consciência desperta. O conceito de repressão também surge: *eidola*, ou a porção de imagens que fica "do outro lado" (HILLMAN, 2013, p. 39). Mas essa repressão não deixa de

SUMÁRIO

causar temores na região acordada, sendo a ansiedade o sintoma *par excellence* para este caso na abordagem psicanalítica.

Essa imagem-angústia de sonho é tratada pela abordagem sonhográfica em seus mistérios superficiais, causando signos a-traduzir, pois, ao acessá-la, passamos a transcriar outras imagens voltando à imagem de sonho e não negando-a; e não buscando sobre esse sonho um fenômeno *a priori* que deve ser descoberto via as referências aqui trazidas. Estas são lançadas em nosso território consciente como matérias e arquivos para uso alquímico. Usamos delas para delas sair, já que estamos desenvolvendo maneiras de transcrição com tais acepções da psicologia e psicanálise para remoçar uma Educação que pensa o sonho em suas divergentes perspectivas, verdades artísticas. Que pensa com e na poesia como uma dessas formas de expressão desse território estrangeiro do infamiliar sonhoreiro. Sonhos como *conatus* educacional, potência de agir, pisar nesse infamiliar para extrair didática. Uma Educação que se reinventa como os antigos rituais onde a fala é ouvida. Viramos os rostos diante do que quer nos tirar a potência para *Aullar*. Um não-olhar que se sonha, como nos sacrifícios às divindades dos mortos, nos quais sentimos antes de ver.

O "censor" que impede nosso corpo de criar é um aspecto oriundo da cultura vitoriana, aparece como o transformador do "conteúdo libidinosos do tabu em imagens com aparente inocência" (WEISS, 1964, p 17, tradução nossa). Weiss (1964) defende que do nível inconsciente emergem não apenas esforços irracionais que deveriam ser contornados e controlados pela consciência, mas também emergem pensamentos e emoções criativos, de elevada potência, os quais podem estar sendo interrompidas nesse ato de supressão censora e seletiva.

Sonhar é raro no sono profundo. Sonhar ocorre principalmente na mais superficial zona crítica do sono, durante a qual o organismo se aproxima da predominância [neurobiológica] simpática, enquanto que a atividade de sonhar ainda substitui a ação real. (WEISS, 1964, p. 18, tradução nossa)

SUMÁRIO

Podemos elencar ainda, com Weiss (1964, p. 19, tradução nossa), outros tantos potenciais inerentes ao ato de sonhar:

- a. alargamento não somente das pupilas, mas do âmbito da percepção. segundo o mesmo autor, a percepção está, durante o dia, compulsivamente focada em emergências em ações e em defender-se;
- b. no sonho há a diminuição da autoalienação e diminuição da superestrutura de repressões, racionalizações e ilusões, estrutura construída como proteção consciente na vigília. Para dilatar tal potencial, Weiss (1964) nos traz uma citação freudiana, qual seja a de que devemos considerar a virtude de seu conteúdo afetivo e não de seu conteúdo ideacional, pois o sonho "reivindica para ser aceito como parte das nossas experiências psíquicas reais", pois que nos sonhos somos colocados frontalmente com a nossa raiva, com a nossa agressão ou, ainda, com a nossa capacidade de amar;
- c. a formação de símbolos oníricos é considerada por Weiss (1964) como um criativo agir. Tece a crítica de que os símbolos fixados por teorias reducionistas nos impedem de desfrutar e de aprender com a exuberante e intensiva experiência do sonho. Para tanto, poderemos nos esforçar a fim de evitar estereotipar os símbolos sonhados com imagens dogmáticas, a sugestão é entender o ato de sonhar como força ativa, pois "cria símbolos sobre o fundo real", [como condição à] imaginação, o sonho tece novos padrões, combinando memórias, experiências, livres associações, paradoxos e improvisações. "Os indivíduos se dividem em dois, se condensam, se dissolvem, recristalizam. Mas isso é já a consciência do sonhador que em tudo penetra." (STRINDBERG [A Dream Play], 1919 *apud* WEISS, 1964, p. 17, tradução nossa). Ao criar símbolos, em uma perspectiva junguiana, o sonhador passa a

SUMÁRIO

conhecer-se em seu ansioso constricto pela angústia e censura, bem como o Self (quem pretende ser).

- d. a simbolização ora perspectivada como um fenômeno criativo ultrapassa o estreito nível da libido e abarca aspectos da ampliação da experiência humana (na intersecção com a cultura, mitos, natureza em seus elementos). Para Weiss (1964, p. 20-21, tradução nossa), o símbolo resolve, desenlaça ou ainda revela ao sonhador algo por justamente cristalizar-se a partir das necessidades e sentimentos de quem sonha;
- e. os símbolos oníricos não são, portanto, meros substitutos, mas holísticos, pois "referem-se à experiência humana como um todo" (WEISS, 1964, p. 21, tradução nossa).

Os símbolos oníricos são multidimensionais, flexíveis, alternam seus significados. Na elaboração secundária, isto é, ao longo de uma contação de sonhos, ou mesmo em uma terapia convencional, o que contamos é uma tradução da tradução interna do sonho. À medida que nossas bocas traduzem, adentramos naquilo que é de intraduzível da imagem do sonho, pois aí é que passamos a criar com essas perspectivas que somente o sonho pode nos alargar, de modo que criamos novos valores ao nos tornarmos responsáveis por nossos sonhos. Com os símbolos oníricos, passarmos a novas formas de valoração, já não a moral, já não a intelectual, mas com nossas mudanças emocionais é que poderemos praticar imediatamente o perspectivismo (sem memória julgadora) que é como uma forma da animalidade, por exemplo, com Nietzsche. Pois o mesmo símbolo no mesmo sonho do mesmo corpo adquire diferentes perspectivas, já que depende de todo o resto. O sem-sentido dos sonhos nos ensina o sentido de criar sentido e de acessar uma forma de pensamento selvagem: no aspecto mítico, o símbolo onírico é concreto, pois pensa com as coisas do mundo e compõe-se com os conflitos emocionais e experiências fusionadas do passado e do presente (perspectivando às vezes um porvir). A simbolização onírica é, portanto,

uma forma de pensar o pensamento com insights a partir de valores reais, sendo o sonhar um “processo de integração mental que vai além de mera associação” (WEISS, 1964, p. 23, tradução nossa). O sonho não é uma linguagem infantil, pois tudo o que é posto de um sonho já está lá, nosso esforço é traduzir a sua potência, pois estamos presos na palavra escrita, enquanto que a língua onírica é a do gozo que exala suas imagens motivado pela pressão e pela necessidade criativa do que um corpo pode.

Dentro da abordagem clínica de Weiss (1964), interessa-nos trazer também para este estudo dos sonhos como combate entre a ansiedade neurótica e as compulsões geradas por necessidades compulsivas tais como salvar-se, retirar-se. Nesses sonhos do tipo analíticos, o sonhador está emaranhado, condensado nesses conflitos entre a idealização do Self e a realização do Self. Portanto, nesses sonhos mormente ditos “ocidentais”, os sentimentos, a culpa e a frustração são motivações comuns. Uma abordagem afirmativa sobre esse ponto de vista, para Weiss (1964) estaria em encarar essas motivações (no original: feelings, frustations and guilt) como potências da Existência, por isso a importância das variações dos símbolos de cada singular sonhador.

Os sonhos de repetição também são abordados como desafios que se repetem pois mostram ao sonhador que tal repetição é o confronto com problemas vitais, para que o sonho, a cada repetição, possa trazer uma diferença, o símbolo, que, variando, vai fazer uma criação sobre esse estado de suspensão, e assim trazendo uma ação resolutiva.

Nessa temática analítica, citaremos alguns tipos de sonhos que Weiss (1964, p. 23-24, tradução nossa) nos apresenta de uma maneira ativa: como combate.

- a. sonhos de apresentação/aparição do Self (*self-presentation*) pois confrontam o sonhador com impactos de seu “outro

Self”, ao colocá-lo em situações de defesa e de autodestruição de suas motivações inconscientes e, por exemplo, de seus atuais padrões de vida;

- b.** sonhos de imagem dividida (*split-image*): apresentam um conflito entre o antigo pseudossself (emocionalmente idealizado) e o novo Self que está emergindo;
- c.** Sonhos de integração, onde o sonhador experimenta crescimento da autoaceitação e autorrealização.

Valores são o que, senão, talqualmente os sonhos, criação humana?

Ai estratégia, para Weiss (1964) é possuir os nossos sonhos e não sermos possuídos por eles. Nessa esteira, propomos não apenas uma ação ativa na imagem-sonho, mas um envolvimento em sua interioridade e intensidade. Esses procedimentos transformam padrões valorativos e emoções, provocam impactos dinâmicos e duradouros, já que os sonhos nos dizem da própria experiência emocional que carregamos. Nessa perspectiva de criar valores com sonhos, temos a potência com a qual nosso corpo pode engendrar-se na mudança transindividual. Problematizamos por isso o corpo que sonha na Educação: sonhos como acessos a perspectivas de pensamentos outros e de criação no e com o mundo em que vivemos. Os sonhos do qual nos responsabilizamos singularmente não são tratados como imagens para as quais olhamos distraidamente e suspiramos: “Ah, foi apenas um sonho.” Tampouco entendemos um sonho como um recolhedor de resíduos diurnos ou como um produto ou um presente que devemos dar a alguém.

Passemos a uma proposição para raspar clichês mentais, a partir dessa perspectiva de estudos com Weiss (1964, p.24-25, tradução nossa), para que possamos abrir possibilidades ao ato de sonhografar:

- a. não encarar o sonho como uma imagem para a qual devemos apenas olhar;
- b. não tornar o poder criativo de um sonho em uma análise deletéria de seu conteúdo, aprisionando as imagens e símbolos “não compreendidos” dentro de preceitos analíticos, por exemplo;
- c. não castrar as cenas oníricas com as ferramentas do complexo (da escola analítica);
- d. não explorar o sonho carregando o simbolismo dogmático;
- e. propomos uma experiência espontânea e ativa sobre o sonho, ter-se, fazer-se sonho: “o sonho como uma ponte entre a responsabilidade e a liberdade humanas”: eis uma proposta de superação do demasiado humano, eis uma proposição além do homem, a de criar valores com nossos sonhos!
- f. entender nosso contexto de que estivemos por muito tempo condicionados a apenas reagir aos nossos sonhos, numa escassez de emoções para com eles, em lugar de sermos estimulados a viver com essa experiência;
- g. o sonho é filho de um “Selfalargado”, em tal liberdade, este Self desafia o sonhador a “responder” por possuí-lo;
- h. sonhar é um processo criativo, mas também uma função biológica dinâmica do corpo na qual há o alargamento da percepção e a multiplicação da perspectiva;
- i. ao sonhar adentramos no Self com liberdades que não experimentamos no estado vígil (no qual estamos alienados do Self);
- j. a formação simbólica onírica não é regressiva e nem reducionista, mas uma ação ativa sobre matérias afetivas; ação com a qual o sonhador se esforça para confrontar-se com seus

padrões e problemas cristalizados nos símbolos. A angústia advém, diversas vezes, pelo paradoxo que é o impacto do intraduzível, da imagem que choca;

- k. o passado adentra o presente na simbolização do Self onírico, assim, o símbolo é uma criação dinâmica, pois que cocria, recria e, por isso mesmo, ressemantiza o real (o presente).

A partir das sensações sobre a imagem-sonho, conduzimos, a seguir, formas de acessar tal recordação, que é imagem. Proceder como forma de expressão do corpo-sonho visceral, imagem que é o vir-à-tona da carne, superfície oniroide. Atentamos que as considerações a seguir devem ser problematizadas afim de provocar uma didática *Aullar*, didática esta interseccionada pelos sonhos de uma aula. Não são tópicos prontos, mas inquietações sonhográficas criadas com o pensamento de Hillman (2018).

- a. abordagem *Bildmaler* (pintor de imagens): no diário de sonhos, nas anotações que partem da cabeça até às mãos, nos rabiscos para tratar do que se sonha, pintamos uma cena com a perspectiva de distanciamento, pois, uma vez que é intelectualizada a imagem-sonho, tratamos de expressá-la em um tipo de cena visual. Mas podemos ver um sonho em suas bordas? Como elas se perfazem em nossas pinceladas? Ao modo de uma pintura, quando a observamos, não estamos a interpretar ou a descobrir a ordem das pinceladas, para então classificar tal e tal imagem e tal e tal cronologia das cores e das sensações. Mas, ao ver um quadro, cada vez mais, em suas pinceladas, estaremos em uma perspectiva de aprofundamento. Nesse caso, ficamos na imagem;
- b. abordagem *Bildhauer* (trabalhador, escultor de imagens), mas se, em lugar de ver um sonho, estivermos nele? Se o bloco de sensação performar uma mão de sonho que, insatisfeita com o que vê, deseja estar nele, e dele extrair

pedaços tridimensionais, formas que se aprontam numa matéria informe: do tecido morto de uma fazenda, fazemos uma saia de cigana, pois sonhamos que uma moeda nos cobria um olho, e o outro olho piscava sem parar. De uma argila tateamos algo que perpassa do sonho ao peito: uma forma que não passa pelos olhos, esculpimos o *Aullar* como forma de traduzir: estivemos no sonho;

- c. abordagem *Dichter*, aqui mesclamos Freud-Corazza-Hillman, para tratar da extração da imagem-sonho durante o dia, aquela que nos invade sem pedir licença, como “um estado de humor”, tal imagem “está em mim” (HILLMAN, 2018, p. 67-68). É a abordagem do criador literário, com a qual esta Tese está sendo sonhografada. Como um poema longo, mostramos imagem-sonho, imagem que deglute imagem que excreta imagem, e não interpretações. Um poema é produtor de imagens, e não é possível classificá-lo nas acepções da história, pois que não nos conduz a lugar nenhum, senão a ele mesmo (um poema é uma grande imagem formada por relações internas, matéria mítica).

O desafio de tais abordagens é o de rompermos com o “modo simbólico” (HILLMAN, 2018, p. 74), voltar nossas sensações para o frescor da imagem-sonho, e transcriá-la de tal forma que não seja possível mais pesquisar seu significado ou remetermo-nos às referências já-dadas pela psicanálise, por exemplo. Passemos, nesse jogo que rasga, que fere, que dessemantiza a imagem do pensamento dogmático à imagem-sonho, e passa a brincar com essa imagem.

Bricolar é um procedimento catastrófico, de queda sobre o território da forma. Quando pensamos uma imagem dando a ela imediatamente um nome, estamos perdendo a imagem. Também podemos pensar que estamos criando algo quando escrevemos uma sucessão de palavras cujo conjunto chamamos de poema, mas de fato não fizemos mais do que reunir sons que remeterão o ouvinte a

uma diversão. As sonhografias infamiliars ficam com a inquietante tarefa de justamente trabalhar com a imagem-sonho, poetar é fazer imagem sem sair da imagem poética, no caso, da imagem dos sonhos.

Assim, perguntamos, inquietamente: como proceder para liberar o sonho de uma obrigação narrativa, temporal e sequencial? Em nossa tarefa docente, de tradutores que criam arte, isso se torna especialmente desafiador para avançarmos na didática com palavras que formam mundos; ficando com imagens que são nossa criação. A palavra sai da boca, objeto parcial, o órgão de passagem libidinal mais expressivo, principalmente no ser humano, este animal da linguagem:

Palavras têm magia. Elas podem inflar, arrebatá-nos em voos maníacos, forjar mundos para se viver — tudo isso são defesas contra a imagem. Protegemo-nos do repuxo atrativo das palavras ao ficarmos com as imagens. Por meio dessa máxima, podemos testar, [por exemplo,] o valor de um trocadilho. (HILLMAN, 2018, p. 76)

Uma visão imagística das palavras reduz a perspectiva simbólica, que aciona, por exemplo, sobra a imagem, um adjetivo a um substantivo o qual, permite ser pesquisado e localizado, e aí finalizamos em um conceito. Ao considerarmos esse aspecto com Hillman (2018, p. 79-80) tratamos de perspectivar sobre a imagem-sonho suas fugas, traumas e sensações reais, antes de adjetivarmos ou nomearmos em uma vontade de saber: “quanto mais trabalho pudermos dar à palavra inventando (*inventio*, na retórica clássica) implicações, mais significativa se torna uma palavra” (HILLMAN, 2018, p. 83). A des-substancialização dos sonhos nos auxiliará na sua desliteralização, pois “quando olhamos os sonhos como imagens, então temos de olhar para as palavras dos sonhos de forma duplamente cuidadosa, porque não há nenhum lugar [além do sonho] para achar seu significado” (HILLMAN, 2018, p. 84).

Na constatação do som das palavras ditas, o modo como é dito, faz ou não ressoar poesia. Poesia não é apenas algo que soa bem, mas algo que ressoa e fere sem sabermos como ou sem

SUMÁRIO

podermos “compreender”. Um poema que sonhografa será, pois, construído por palavras que não tratam com verbos, mas com advérbios, com formas de ressonância para imaginar o verbo: “quando palavras do sonho são consideradas como imagem, então uma grande palavra não é mais poderosa do que pequenas palavras, tais como ‘daí então’, ou ‘acontece” (HILLMAN, 2018, p. 101). Palavras-valise são um exemplo dessa reversão do verbo em advérbio para que ressonem algo ainda não dito, e não visto, pois imaginam. Para conversar com nossos sonhos, falamos sensorialmente, pois “Imagens dão corpo, conceitos removem corpo” (HILLMAN, 2018, p. 83).

Quantos sentidos são necessários para a apreensão de uma imagem? O sonhar nos ensina que a psique usa de palavras sensoriais e que mistura aquilo que chamamos na vida vígil de ver ou de ouvir, ou de sentir. O estudo da imagem-sonho é um ato psicológico, sendo o sonho, não sempre, mas mormente, um mecanismo que “desarranja os sentidos” ao deslocá-los das amarras conceituais, dos clichês e promover certa liberdade em relação àquilo que determinaria como os sonhos devem atuar e quais seriam os “objetos adequados” (HILLMAN, 2018, p. 106). Sentir a imagem é diferente de saber algo sobre uma imagem (simbolizar). Ouvir, cheirar essa psique que nos sonha é tratar com o sonho em suas próprias formas: “imagens exatamente como a vida” (HILLMAN, 2018, p. 76). Ter esse faro sobre a imagem-sonho²⁶, é um proceder com as trevas da imagem, é ir lá onde ainda não há um conceito, é também ficar com a imagem, ficar suspensos em a-tradução. Nos deixou, Sandra Corazza (2019 d, p. 6) um excerto sombrio que trata de a-traduzir: “diz respeito ao impossível, contingente, vazio, inesperado, acidente, rachadura, catástrofe, terror da escuridão, que não se move nem pisca.” Hillman (2018, p. 123) acrescenta que um odor nunca vem sozinho, não podemos determinar um odor sem construirmos uma imagem. Manter a ima-

26

Essa e outras perspectivas, bem como a criação do método sonhográfico podem ser acessados no livro oriundo da dissertação, referência: REIS, Marina dos. **Sonhografias de Aula**. São Paulo: Pimenta Cultural, 2019. 140 p.

gem é perceber pelo cheiro, ser humano, animal que sonha. Como deixou-nos dito também Heráclito (*apud* HILLMAN, 2018, p. 101) “um modo sutil de cheirar o espírito, que acontece também no cozinhar [...] no vinho, no solo, falando-nos sobre tempo e mudanças”. Nessa analogia com o odor, o sentido de uma imagem inerentemente “fica com a imagem e não pode abandoná-la sem perder seu sentido”: lírio-aroma, queimado-cheiro, velório-fedor.

A visão sonhográfica sobre a imagem-sonho não necessita postular uma conceitualização objetiva, e nem que uma imagem extraída do sonho se refere a algum sintoma da psique e que dessa imagem precisaremos tomar notas para decifrar uma mensagem oculta, pois “o modo no qual o sonho é apresentado é o modo pelo qual ele atua, e [um sonho] não obtém significado daquilo que não está nele [na grande imagem-sonho]” (HILLMAN, 2018, p. 88).

“∇o

Máquinas desejanter engendram fluxos de produção de lances pensamentais nas disjunções, isto é, no resto, naquilo que está a-traduzir — trapos vestem o sujeito para formar compósitos de singularidades, que pousam ao lado da máquina. Tal ser-sensação já não responde algoritmicamente às cadeias conjuntivas e estatísticas de distribuição, pois seus desejos empiricamente transcendem as caixas racionalistas estruturadas-estratificistas. Os restos, imperfeitos, compõem imperceptíveis-intraduzíveis do corpo que devém máquina desejanter — inflexões disjuntivas alternam-se criando um limiar entre as correntes de elaborações seriadas, as pulsões estruturadas passam a sensações informes e fractais.

“∇o

Corpo em traços, devires cuja velocidade tangencia os dados resultantes de modelos das máquinas capitalistas, científicas e institucionais, e despejam seus fluxos em quocientes cujos restos são imprevisíveis, tensionados pelas curvas experimentais. Se o desdobrar-se

SUMÁRIO

em a-traduzir barrou a captura desse CsO pela máquina de saber-poder que dessubjetiva e torna homogêneos os sujeitos em identidades abstratas possíveis, então algo acontece, um pensamento se passa, já que, no lugar de representar o que se passou, vai engendrar maneiras de uma multiplicidade no inconsistente. Ao multiplicar as sínteses da multiplicidade num plano de imanência, "o desejo é o percurso do sujeito e dos objetos do inconsciente pelo mundo. O mundo faz problema para o inconsciente" (CARDOSO JUNIOR, 2007, p. 26).

"∇o

Uma voz castrada ainda deseja desejar: locar um modo de reterritorializa-se numa existência de corpo. Corpoliverso, traçado pelas intensidades da catástrofe como modalidades de pensar na inconsistência, nomadiza uma superação. Prestes a reinventar uma singular vida, destrincha o rol à desistência a um percurso (freudiano) de análise:

- a. porque os pressupostos edipianos estão dispostos;
- b. pende um pedaço do corpo, um dente, ente de uma Arcada (triumfal, que versa oferendas, prestígios), não é um ente familiar, mas infamiliar aquilo que retira o ser do "penso, logo existo", e deixa-se navegar pelos sonhos e sentimentos, mesmo que a língua toque o eixo do crânio;
- c. a Noite (singularidade) cai sempre devagar, no verão que descola pelas mínimas, de um corpo que desvelo colada à grama;
- d. minha conta (monetária, capital, renda virtual, pérola capitalizada pelas horas profanadas no relógio-ponto) é a única falta, portanto dela não posso me valer, não para dar-me um espaço no qual não é a confiança que está ou não está. Não se trata de confiança, mas de esperança, para mim, para o Outro que brilha numa telegrafia pixeladas. Dormir no chão;

- e. o problema do de[sejo] não é individual, não é presa da estatística, é uma relação de querer desejar, é a demografia do corpo (o corpo que a poesia antiga reconhecia nas aglomerações — hoje sinônimo de conduta proibida). O território de conteúdos não é reconhecido aqui (no espaço de uma escuta?), então o desejo despeja-se em outras possibilidades inventivas, não brancas, não triangulares, não paternas, não ñãos, *Aullar* afirma-se estranho;
- f. se muitas criaturas conseguem separar-se do que leem, do que pensam, não é o meu caso. Corpo de celuloses quer e deseja encontros, golpes de heterogêneses, coisa que os livros, suas escolhas, conseguem lhe significar;
- g. o luto não é um sofrimento, é uma dissolução do corpo estratificado aos padrões de toda uma instância capitalística que provavelmente sequestrou o desejo da defunta. Uma vez sonhado por uma mulher ancestral profunda, negra e ignorante dessa hiperestrutura, o luto desiste de “agarrar-se” aos sujeitos dados e vivos, portanto. Um luto, não o luto, passa a envolver-se em potências de libertação, hipertextos, não-lugares e não mais “o inconsciente”;
- h. querer e desejar orientalismos, forças impessoais, grupos em crises esporádicas, e não relações regulares. Nem em concertos nem em igrejas nem em congregações, mas em pescoços guturais nômade, que são interpretados pelas “pessoas” como “o pássaro-porco” (e não interpretem o pescoço aqui e nem as aves migratórias como símbolos fálicos);
- i. um corpo sem órgãos (um clichê da filosofia da diferença) são meditações modais, desajustadas, um instante palpita que todos nós vamos morrer (me interessam os filósofos kantianos ou heideggerianos, etc. aquilo que deles se compor bem em mim);

- j. detentora de um corpo que pisa o obscuro dos sonhos, Matéria da Vida, passa a desejar simplesmente o desejar (encontros);
- k. a saúde passa pela invenção, pela destruição da linguagem (essa que ora uso, sempre em tradução incompleta), a saúde que sinto não passa pelo significante-significado, mas tem marcas, manchas, sentires, sonhos, altares, esperança;
- l. a saúde compositora quer brincar²⁷ (ZORDAN, 2020 b), leva à sério seus sonhos, incestua os conceitos, rompe uma sensação lógica e exige uma navegação no “campo de resolubilidade do inconsciente” (CARDOSO JUNIOR, 2007, p. 30);
- m. o inconsciente (usando o Nome Próprio que a psicanálise lhe batizou), quando em multiplicidade, não mais representa (não representa) algo (ou seja, não é um significante de), mas um formigueiro latente num Corpoliverso;
- n. mesmo Freud uniu pedaços para forjar sua teoria, e admitiu o sonho

[...] como um fenômeno compósito, cujos contornos só ganham nitidez na encruzilhada de diferentes linhas de investigação. Trata-se de uma espécie de mosaico conceitual montado a partir de temas heterogêneos, pinçados de áreas aparentemente distantes entre si. (RABÊLO; MARTINS; STRÄTER, 2019, p. 609)

“Ao

Corpoliverso é um modo dentro do grande modo CsO. Dobra-se como máquina desejante cuja produção é movimento, o fluxo mesmo de desejar conexões. Corpo que se afecta pelos poros.

27 O funcionamento proposto com o pensar o pensamento com Zordan, via bricolagem, é um pensar com as coisas, e não para definir as coisas. Usa as relações das coisas do mundo, das imagens-pedaços, como perceptos. Não tenta simbolizar. Cada pedaço de bricolagem abriga potencialidades para se pensar não em termos de um modelo subjacente, mas em aspectos sutis de uma fabricação para outras formas de expressão imagética, não-lineares, não-narrativas, daí a sua aproximação com as imagens-sonho.

O afecto que Spinoza modaliza como pensamento não-representacional, afecto "variação contínua". Afecto não confundido com afeção, a qual, para Deleuze, segundo Silva (2007, p. 49), é um "modo de pensamento representativo que diz respeito aos efeitos dos corpos uns sobre os outros, sem reportar às causas das modificações sofridas por eles".

"∇o

Processo de desterritorialização da voz, tipo que se qualifica na extensão do *Aullar*. Todo corpo de aula passa por algo. Não há um rosto no Corpoliverso, mas miríade. *Aullar*, procedimento de poliversar uma sonhografia sem sujeito e objeto. Corpo onde correm as contas das pulsões em uma língua a-traduzir: instável, metaestável. O desejo modalizado em seus fluxos pergunta rapidamente a essas faces em devir quais desses númens (energia libidinal esfacelada) estariam ainda implicados na "unidade da linguagem". Linguagem como estrato a partir de Deleuze e Guattari. Segundo Silva (2007, p. 57), Deleuze definiu a palavra de ordem: é a unidade mínima da linguagem como estrato, cujos atos só podem se realizar nos enunciados (e seus pressupostos implícitos) "para obedecer e fazer obedecer".

Quais desejos são objetos parciais da "palavra de ordem"? Como sentir as multiplicidades do choque com o Fora e produzir-se tanto pela afeção (isto é na ideia que reconhece, que lê um símbolo) quanto para além da interpretação de um sintoma, e jogando com isso, apenas com isso, no caso, proceder devir-entranhas?

Extraímos de Silva (2010, p. 48), acerca do pensamento deleuziano com Spinoza, em especial sobre a essência singular como grau de potência, uma perspectiva que nos interessa na produção-multiplicidade:

Ambas as noções, devir e hecceidade, transitam livremente de uma teoria da arte para uma teoria das multiplicidades, substituto de uma teoria do ser. A composição entre hecceidades se faz segundo o modo do devir, que toma o lugar da mimese na teoria da arte, e de um ser idêntico a si mesmo na teoria das multiplicidades. A definição

de hecceidade aparece no décimo platô, Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível, num trecho intitulado Lembranças de uma hecceidade. (SILVA, 2010, p. 48)

Um CsO: fazê-lo? Como? Experimentar-se: passar a desejar ter um, "ele é não-desejo, mas também é desejo [...] um conjunto de práticas" (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 9). A dose de prudência é o que nos dá a forma da expressão de tais ações evitando a linha de fuga da morte física, do suicídio, do corpo patologizado e paralisado. Tratamos, em nosso estudo, modo CsO como práxis do sonho aterrador. Práxis de um Corpoliverso; não a práxis na acepção clássica, como praticar protocolos para um fim político ou comercial. A práxis aqui é transcriada em praticar a habilidade de acesso ao núcleo infamiliar de nossos sonhos. Praticar não para nos tornarmos seres práticos, mas para obtermos prática. Repetimos com Deleuze e Guattari, quando esparramam o CsO não como um ser, mas como um devir que afronta o Ser (pois a política já disse tudo desse Ser): há de se tomar "injeções de prudência". Corpoliverso, modo de experimentação, não exige nenhuma sabedoria nata ou priorística, mas perspectivar pelo corpo: "por que não caminhar com a cabeça? [...] respirar com o ventre?". Praticar o esquecimento ativo sobre as matérias, produzir intensidades que fissuram a hiperlaboração onírica, a hipermemória, o fardo, o ressentimento, criar zonas onde as velocidades podem acelerar, onde Corpoliverso permanece vazio; e sobre o plano onírico, "substituir a interpretação pela experimentação" (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 11).

Sendo a Prudência uma virtude, prática para virtuose da arte e também uma maneira de saúde, as suas operações possuem caráter de esforço, mas não são inatingíveis. Apresentam-se como meios de exploração para construir para si um CsO, de intensidades inesperadas. Tarefa que nos exige ações psíquicas, imaginativas, de lida com o intelecto, de raspar a consciência do sujeito, tornar essa consciência não um fardo, mas um espaço liso de exploração, raspar do "inconsciente" as significâncias e as interpretações que abarrotam

essa dimensão. Transcriamos essa dimensão nas multiplicidades da própria consciência onírica e diurna. Fazer dessas operações procedimentos de produção de sentido. Assim, poderemos começar a “arrancar o corpo do organismo” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 22). Organismo é uma das formas da ditas da palavra de ordem, dentro do discurso que o estratifica e socializa.

Desobedecer a essa ordem gramatical da ordenação pensamental aproxima-nos do trabalho de sonho, não o do censor, mas o do *bricoleur*, o qual destrói algum sentido originário, já que rompe, fissura e forma fragmentos *nonsense*. Trabalho manual, trabalho transcriativo que toma os pedaços do dia para, à noite, brincar com eles juntá-los e dar-lhes anima. Esse trabalho de sonho, determinado por Freud como uma forma de expressão do “Id” — com o qual Freud dissera-nos que em nossa própria casa (*heimlich*, familiar) não somos donos de nós mesmos (infamiliar, *Das Unheimliche*) — temos uma potência paradoxal do corpo que nos sonhos se expressa crua-mente: a chamada “pulsão de morte”. Mas usemos da prudência aqui também, passemos à imagem-sonho, ao trabalho *bricoleur*, é sobre esse trabalho que as sonhografias debruçam suas pontas tintadas: é o amor (transcriação) que une, que funde os destroços que a morte (figura, catástrofe, diagrama) desconectou, sucateou.

A pulsão de morte serve-nos de sua ação *imagolítica* sobre as imagens diurnas, dogmáticas, pesadas ou por demais inocentes. Por exemplo, o horror *sentido* de um pesadelo é algo raro, pois havíamos *sentido* na vigília temor semelhante? Esse *bricoleur* noturno, que é parte da multiplicidade, remove o lixo das imagens clichê para fora da vida ordinária e o move os destroços, fragmentos, para dentro da psique. São matérias afetivas para a alquimia onírica. *Bricoleur*, figura da catástrofe, guarda a tensão interna que é expressa via imagem-sonho. A imaginação sonhográfica, como ação ativa sobre as imagens, deforma, traz o disruptivo e, ora bem, o infamiliar para então passarmos a proceder com esses restos de maneira contranatural, isto, é, liberando uma natureza animada a partir da bricolagem.

SUMÁRIO

Esse trabalho de infamiliarizar é o trabalho que bricola, tortuosamente, torcendo, cozinhando essa imagem-sonho para soltar de nossas bases as memórias familiares que nos impedem de pensar. Liberar o sonho de tudo o que ele poderia significar.

E é no sonho mais chocante, o pesadelo, onde estamos na imagem mais próxima do CsO; próxima do limiar de morte (da imagem e) de seu significado natural. É justamente o pesadelo a imagem da qual lembramos mais, onde o plano onírico pode imprimir-nos uma verdadeira agressão ao pensamento dogmático, ao ego diurno.

Procedemos nessa infamiliaridade não de mãos dadas aos métodos psicanalíticos, nem à luz do dia, ou melhor dito, não procedemos uma interpretação ou análise que deseja separar o nosso corpo de nossos sonhos para aplicar àqueles uma interpretação e a estes um diagnóstico. Corpoliverso usa um capacete roubado de Hermes, baila com as mãos de sonho dionisíacas — *bricoleur* que rouba esses pedaços que formariam uma totalidade (uma totalidade que certamente traria “segurança”, ou realidade a ser agarrada) para pregar peças, ressemantiza via conexões interiores a partir do corpo do sonho. Desse modo, não cabe perguntarmos o que um sonho significa, mas, com Hillman (2013, p. 150-151) “quem, o quê e como ele é”. O modo de escrever Corpoliverso traz esse jogo de palavras, de contradições, de sentidos contrários que se contextualizam, já que embarcamos nesse modo poético onde as palavras são potências.

Assim, ao lidar com arquivos, não há como não lidar com material onírico em seus elementos disparatados. O docente é um sonhografista, um tradutor denso, transcriador. Pois ele traduz as matérias não mais na sua utilidade meramente informativa e de fardo à memória. A tarefa docente é *bricoleur* — pois tem de coagular, intensificar, abreviar, repetir, concretizar, em suma, a tradução docente é uma operação poética densa. Temos *Dicht* (densa, robusta) a operação que ocorre tanto nos sonhos (Freud apontou-nos a condensação, *Verdichtung*) quanto na poesia (*Dichter*, o poeta denso).

SUMÁRIO

O material de uma aula, de um sonho, não é, portanto, material bruto a ser “passado”, “dado”, “contado” (no sentido do senso comum). Ao lidar com esse material ao modo sonhográfico, move-mo-nos na latência da imagem, pois lembramos que uma palavra é poética quando ela se tona imagem nova, imagem não-representacional do significado da palavra. Tal trabalho de buscarmos um “chão” profundo na superfície da imagem-sonho é composicional, passamos a ouvir essa poética pois passamos transcriar atravessados pela palavra que nos era familiar. Não se trata de memória, pois talvez aí saibamos que nunca acessamos de fato a memória:

[...] ao lembrar de um sonho, talvez o modifiquemos. Ou seja, o mundo dos sonhos talvez seja muito diferente. Um escritor pensou que os sonhos não eram sucessivos. Mas, como temos o hábito, como vivemos no tempo, que é sucessivo, quando o lembramos lhe damos a forma sucessiva. E talvez ao sonhar não, talvez, de alguma maneira, tudo seja interno ou contemporâneo quando sonhamos. (BORGES, 2009, p. 158-159)

O escritor Jorge Luis Borges (1899-1986), nesse excerto de conversas com Osvaldo Ferrari, deixou-nos tais dizeres sobre sonhos e pesadelos que nos ajudam a mover nossas aparições dentro de um pensamento poético e tradutório, pois a docência é literatura, isto é, sua materialidade é ela mesma um lugar no mundo.

Talvez aqui estejamos em um dos centros da ebulição desta Tese: transcriar imagens, tocar a dimensão densa do poeta acordado. Nessa mesma dimensão obscura da potência poética, lembramos do pisar as sombras butoísta: cada movimento nesse mundo é matar a imagem-dada, alterar, com prudência, as bases da consciência que insistem em nos dar finais heroicos (do ego) que impedem a poesia. Conjugamos nossa tarefa à uma imagem freudiana do inconsciente de potencial transcriador: partimos da sombra úmida do cogumelo inconsistente que lança seus micélios a várias direções.

SUMÁRIO

"∇o

Os regimes de signos, ao se relacionarem com seu Fora, regem a produção de enunciados. Estamos a descobrir um Regime Poliverso, que abarca seus conjuntos de práticas, que constela com o Fora sonhográfico, produzindo infamiliaridade. O sistema muro branco-buraco negro é um exemplo deleuzo-guattariano de máquina abstrata: a rostidade. O eixo ou estrato muro branco é o da significância "onde se inscrevem e ricocheteiam os signos". O buraco negro é o eixo ou estrato "da subjetivação, da consciência e das paixões" (SILVA, 2007, p. 61). Familiarizar-se com o muro branco (significância) e com o buraco negro (subjetivação) é um procedimento, portanto, que não regride a um estado pré-significante. É impossível não traduzir. Não usa o sonho como função de um simbólico, empregado no senso comum. O traço que se desvia desse regime teoriza-se escrutinando a sua transladação própria, a sonhografia abre um pequeno respiro para que as pulsões escapem, funcionando como expressão que emerge da relação de forças à desterritorialização do familiar ao infamiliar (conteúdo). A busca de um Corpoliverso, ser-de-fuga, passa pelo devir-entranhas, pois esse estranhamento do que há dentro, e eviscera-se, tange o grau de desterritorialização do "devir-imperceptível", quando "o plano de consistência se torna exatamente o que é percebido" (SILVA, 2007, p. 63).

"∇o

Vacilar o eu e a identidade é instaurar um agenciamento que destrinche o desejo psicanalítico "unificado sob um significante". Uma vez instaurado um plano de consistência, há uma crescente desestratificação do individual para expressão de possíveis maneiras de vidas. Esse caráter desdobra-se naquilo que Deleuze e Guattari traduzem como um tipo de individuação em *hecceidades*, isto é, singularidade que se aproxima ao máximo de um Acontecimento:

As *hecceidades* rompem os estratos [muro branco e buraco negro], constituindo sua expressão por meio de

agenciamentos coletivos de enunciação, suscitado por uma cadeia formada por um artigo indefinido, que mantém o caráter impessoal das hecceidades, um nome próprio, que dá conta de sua individuação, e um verbo no infinitivo, que se reporta ao tempo do devir ou do acontecimento e exprime um processo. (SILVA, 2007, p. 65-66).

O estudo da dança Butô é quando um corpo se escreve, traduz-se, escreve para marginalizar-se até a linha intensiva do Acontecimento. A escritura ora paginada e formalizada em trabalho de Tese, além de ser uma prática ao "Vo, Corpoliverso (mesmo que fisicamente sazonal), efetua-se lentamente, o corpo pensa o butoísmo do sonho acordado, traduzindo sensações, respingando a-traduzir com o ritmo da expiração.

Para que a desterritorialização do traço não destrua seus impensados territórios de existências, mesmo que definidos de instantes materializados pelo movimento do pensar o pensamento. O vaguear é cuidadoso, experimenta-se as disparidades em seus problemas desejanter na imanência, pois o desejo na Diferença-Educação não depende de um prazer inalcançável (ideal transcendente). Temos, nesse trabalho de pensar o pensamento que sonha, a dimensão do desejo.

5.2 SEGUNDA VIRTUDE. INDISCERNÍVEL. POESIA

A poesia é a *praxis* do retorno eterno do mesmo:
a mesma dificuldade, a dificuldade mesma.
(NANCY, 2013, p. 418)

Perguntamos, com Hillman (2018, p. 54), diante da imagem-sonho: "Esse [cão], essa cena, é como o quê? Se parece com o quê?". Isso difere de uma interpretação, pois ao fazer analogias,

o sonhografista abre lapsos. A imagem do sonho segue conosco como sonho, e não retornamos “a cada vez em busca de um sentido renovado” (HILLMAN, 2018, p. 54). Se caíssemos na abordagem interpretativa, tendemos a transformar as interrelações da imagem-sonho em significados fora da imagem. Reiteramos o *nonsense* do Koan (afirmação da perspectiva Zen), onde “o sonho é o mestre e nos dá um tapa na cara” (HILLMAN, 2018, p. 55) a cada vez que elaboramos a frase tentando dizer que o sonho significa tal ou tal coisa:

O sonho se torna um Koan quando o abordamos através da analogia. Se você consegue literalizar um significado, ‘interpretar’ um sonho, então você está fora dos trilhos, perdeu seu Koan (pois o que há é o sonho e não o que ele significa). Então você precisa de um tapa para voltar à imagem. Uma boa análise do sonho é aquela em que se leva mais tapas, mais e mais analogias; o sonho expõe toda a sua inconsciência, a matéria básica de sua vida psíquica. (HILLMAN, 2018, p. 55-56)

As sonhografias operando poeticamente no estranhamento de suas matérias operam com analogia e não pela interpretação, por isso a infamiliaridade se estabelece, já que na interpretação há uma vontade de dizer uma coisa por outra para chegar a um significado. Para emergir poema, o estado onírico da “poesia não tem exatamente um sentido, mas, antes, o sentido do acesso a um sentido a cada vez ausente e adiado. O sentido de ‘poesia’ é um sentido sempre por fazer” (NANCY, 2013, p. 416). Em nosso método investigativo, movimentamos as multiplicidades de perspectivas sobre a imagem-sonho, já que ela é, também, uma combinação de pedaços bricolados e de íntima relação múltipla, de modo que “um caminho equivocado num sonho ocorre quando tomamos apenas um caminho” (HILLMAN, 2018, p. 64). Em tal polissemia sonhoreira, reiteramos que o sonho não esconde uma verdade que espera a nossa busca para forçar um sonho a significar algo. Uma transcrição fabulatória traz abundâncias às multiplicidades de tons e subtons do sonho, traz cantos aos nossos ouvidos de modo que precisam criar outra

SUMÁRIO

superfície para receber tal vibração, singular vida é modalizar-se ao que não sabíamos. Assim, as sonhografias infamiliars não serão encaixes de sonhos ou explicações das imagens dos sonhos, mas trazem a imagem, com suas inquietantes relações internas, imagem que fere nossa pele, fermentando algo a-traduzir nas línguas.

O *Das Unheimliche* do sonho, face dupla de luz e confusão, desmancha-se no mais estranho, no mais desamparado, no mais desemparelhado, no mais destemperado da realidade. O infamiliar sonhado expressa, uma vez contado, menos a designação de coisas, de nomes, de pessoas, etc. do que a criação de séries vinculadas por suas diferenças de intensidades do corpo. Por exemplo, a série Mundo: é o mundo do país das maravilhas que a irmã de Alice (CARROLL, 2009) desintegra ao revelar-nos um trabalho de sonho:

'Acorde, Alice Querida, mas que sono comprido você dormiu!'

'Ah, tive um sonho tão curioso!' disse Alice, e contou à irmã, tanto quanto podia se lembrar delas, todas aquelas estranhas aventuras que tiver a e que você acabou de ler; quando terminou, a irmã a beijou e disse: 'Sem dúvida *foi* um sonho curioso, minha querida; agora vá correndo tomar seu chá, está ficando tarde.' (CARROLL, 2009, p. 146, grifo do autor)

[... a irmã de Alice pensa o sonho e] ficou ali sentada, os olhos fechados, e quase acreditou estar no País das Maravilhas, embora soubesse que bastaria abri-los e tudo se transformaria em insípida realidade... a relva só farfalharia ao vento, e as águas da lagoa só se encrespavam ao ondular dos juncos... as xícaras de chá tilintantes se transformariam no tinir dos sinos das ovelhas, e os gritos agudos da Rainha na voz do pastorzinho... e os espirros do bebê, o guincho do Grifo, e todos os outros barulhos esquisitos se converteriam (ela sabia) no alarido do movimentado terreiro da fazenda...enquanto os mugidos do gado à distância iriam tomar o lugar dos soluços tristes da Tartaruga Falsa. (CARROLL, 2009, p. 148-149)

SUMÁRIO

Nas séries oníricas sobre o sonho elaborado (realidade), temos os temperamentos das divergências, perspectivismo que nos torna móveis sobre um pensar como um sonho — não interpretar um sonho, mas deslizar sobre seus efeitos de superfície. Daí que o sonho como Acontecimento tem de ser “possível no futuro, e real no passado, é preciso que seja os dois a um só lance, já que se divide neles [futuro e passado] ao mesmo tempo” (DELEUZE, 1994, p. 55, tradução nossa).

“∇o

O sentido do sonho articula-se nas séries da multiplicidade inconsistente.

O sonho contado não é causa de nada, a não ser de tudo o que não é sonho e que foi sonhado; os elementos que o dia fornece ao sonhador noturno são quase-causas do sonho acordado. O sentido do sonho é uma instância paradoxal da multiplicidade: não há determinação de um sentido, mas um deslocar-se entre os vazios (incorporais) das diferenças entre as séries determinadas pelo sonho contado.

Um sonho se liberta de sua função aterradora quando encaramos sua atividade na distância entre as séries sonho e realidade, e esta diferença é o que compõe a relação de novas bifurcações de sentido,

além do gelo da morte da fraqueza da compaixão
viver-escrever é ir deixando pra trás
sinos dos mortos soam
mas eles não sabem que estão mortos
bifurcações de beleza são motores da existência
(CORAZZA, 2008, p. 32)

SUMÁRIO

"∇o

As séries do inconsciente são os lobos do sonho, matilha que dá nomes, pois o sentido é um efeito.

Não pertencer a um sonho alheio é não deixar que um sonho seja mera unidade de mundo, ou costurá-lo na boca ou emiti-lo no mundo, o elemento onírico *Das Unheimliche* desconcertante opera a sua doação de sentido pelas relações que distribuem qualidades que não se fixam, nenhum tempo medido, "destruir o sentido do senso-comum" (DELEUZE, 1994, p. 96, tradução nossa). *Aullar* acontece nessa articulação linguageira e estranha entre as séries sonho e realidade, "se gritamos, é sempre tomado por força dos invisíveis e insensíveis que embaralham todo o espetáculo, e que transbordam a própria dor e a sensação." (DELEUZE, 1981, p. 31-32)

As sonhografias infamiliarizam-se como procedimento que aciona "∇o a algo impossível de ser desintegrado, "linguagem sem articulação [...] gritos soldados juntos ao sopro" (DELEUZE, 1994, p. 106, tradução nossa). Uma singularidade ou potencialidade pode então aparecer nessa superfície do contato, membrana de sensação, nem pessoal, e nem individual.

Corpoliverso pisa *Aullar*, signo estrangeiro que, por necessidade, precisa criar variações sobre os discursos da ordem curricular e da linguagem didática, invertendo-os, transcriando suas valorações em cúmplices infamiliars. Essa língua de libélulas multiplica-se assim que recolhida na boca do professor. *Aullar* está habitada por simulacros flutuantes e não por egos grudentos.

"∇o

O uno é deslocado em poliperspectivismo do inconsciente multiplicidade, desafixando-se amarras de um ponto de vista do Eu.

Aqui os complexos, que nos formatam, se unem em estraçalhamento à cena de *Aullar*. A dramatização pensamental de um sonho familiar esquematiza no virtual a movimentação estética da não-confirmação geográfica ao infamiliar, ao estrangeiro que dança suas dobras. O território incorporal do Acontecimento é virtual:

Corpos complexos, povoados por forças desterritorializadoras e reterritorializadoras, os territórios criam paisagens, imagens de pensamento e sentidos incorporais. Virtuais, os territórios sobrevoam a matéria para realizar nela o pensamento. O território virtual que é povoado pelo que Deleuze e Guattari chamam "afectos e perceptos" constitui o plano da arte. (ZORDAN, 2005, p. 262)

As sonhografias atualizam *Aullar* pela superação da psique recolhida; expandindo-a ao devir poeta, devir sonhador com traços paradoxais e aiônicos. Nessa transvaloração fabulatória, potencializada pela transversalidade dessas afecções da tarefa de traduzir, incompleta e irrepitível, esfacela-se o Eu. A multiplicidade *Aullar* reinventa-se dentro da linguagem e forma o umbigo do núcleo linguageiro onde criar é variar-se:

Não se trata, então, de evocar um eu centralizado, um núcleo sólido de um sujeito com saberes vindo de alhures e acumulados em um ser. Diferentemente, aquele passa a ser os fazeres de uma singularidade ilustrada por um mito que a suporta, os modos de subjetivação. (ADÓ, 2016, p. 141)

"∇o

Efeito das margens, cada Corpuniverso é uma dupla i-magem de estações, de luz e de confusão, Demônias em séries diferenciadas, ecos dos mundos, espectros puros, escutas profundas e internas, verdejadoras de sonhos. Cria-se infamiliar voz por seus desajustes, "A cotovia no ar morreu sem saber como se cai." (Julie Supervielle, *Gravitations*, apud BACHELARD, 2001, p. 89)

"\o

Pensar em pedaços, pensar por aforismos da catástrofe-superperação, eis os Asforemas. São peles arrancadas dessa superfície-ferrida que chamamos corpo. O aforismo é inquietante porque remete a uma maneira de pensamento em que o medo move o desejo pela não conexão, reconhecimento, de uma coisa estranha com algo familiar. Isso golpeia tipos no informe da tradução à meia-luz:

[...] o aforismo, ao revoltar-se contra o sistema [de pensamento] deve manifestar a erupção daquela autorreflexão que fica sonogada em qualquer pensamento sistêmico, e que pensa sem riscos, correndo o pleno risco de perder toda a segurança e familiaridade que o pensamento sistêmico costuma confundir com a verdade. (TÜRCKE, 1994, p. 71).

O estado poético somente pode ser acessado no agora fragmentado. Um fazer que funciona como uma alquimia. Em seu ensaio breve, porém cortante como um diamante, a poeta Audre Lorde (1934-1992) busca na poesia uma maneira de experienciar a relação com suas experiências e de assumir seu caos interior — usa da lente da poesia como ferramenta que examina a própria vida. A poeta aciona-nos a tomar nossas emoções como experiência que fará com que possamos dar um sentido real às nossas vidas. A "poesia não é um luxo", pois destila aquilo que não está sob o código da linguagem que nos aprisiona em identidades, raças, gêneros e demais categorias. E em especial as mulheres, já que Lorde foi, em suas palavras, uma poeta "preta, lésbica, mãe e guerreira", e denominar-se assim a fortaleceu para enfrentar os preconceitos e cânones da supremacia brancocêntrica, em especial a norte-americana.

A poesia como "destilação da experiência [...], faz nascer o pensamento, tal como o sonho faz nascer o conceito, tal como a sensação faz nascer a ideia, tal como o conhecimento faz nascer (antecede) a compreensão" (LORDE, 2019, p. 45).

SUMÁRIO

A poesia como uma forma de transmutar os medos que nos impedem de agenciar encontros que efetivamente nos potencializem.

Ao escrever, nos esquecemos, por momentos, do mundo dos estados de coisas, embora a este mundo estejamos fadados. Renovada, nossa escrita se desinteressa de qualquer benefício, prestígio, divulgação, opõe-se à ordem natural, e liga-se à morte, que é condição da vida. Ela se assume como uma escrita mal-dita. E, gloriosa, ousa, imagina, cria problemas, como faz todo aquele que artista, ao invés de resolver problemas. (HEUSER; CORAZZA, 2017, p. 327)

A poesia advém desse lugar interior e obscuro, para Lorde (2019, p. 46) é neste núcleo que denominaremos de infamiliar (porque inexplorado, oculto e profundo) que está nossa “reserva de criatividade e de poder, de emoções e de sentimentos [...] o lugar de poder de da mulher dentro de cada um de nós não é claro nem superficial; é escuro, é antigo e é profundo”.

Na perspectiva das sonhografias, nos aproximamos desse fazer poético pela ressemantização da vida, pois “um sonho que não muda as dimensões do mundo seria realmente um sonho? Um sonho que não engrandece o mundo será o sonho de um poeta?” (BACHELARD, 2001, p. 45). É uma prática de vida transcriar nossos sonhos.

“∇o

Segundo Villaurrutia (2010, p. 10, tradução nossa), Gérard de Nerval aponta que “os primeiros instantes do sonho são a imagem da morte”. Tão logo esses instantes tiverem transcorrido, o “eu”, sob outra forma, isto é, um Outro, continua a obra da existência. Nerval traduz esse onirismo noturno como: “Uma claridade nova ilumina e põe a jogar nela aparições extravagantes; o mundo dos espíritos abre-se para nós [...] O sonho é uma segunda vida!”

E este núcleo escuro e antigo do qual fala-nos a poeta traduzimos como umbigo do sonho. Sonhografar passa a ser um dos

acessos possíveis a reconhecer esse centro de potência poética, inscrições não pautadas em “ideias-feitas ou ideais perfeitos”. A busca nadifica-se e nos pergunta, de mãos vazias: o que temos a aprender com nossos sentimentos, medos, experiências de vida? Como criamos linhas de ética, cujos valores são tipos de saídas ao mundo que recriamos e que destruimos também, pois “a poesia não é uma tradição, é um sonho primitivo, é o despertar das imagens primeiras” (BACHELARD, 2001, p. 182).

Um currículo é dividido, há turnos, saberes em pedaços de tempo, cronologicamente temos de vencer o relógio. O que se produz nessa divisão extrema do tempo, além das já familiares ansiedade, competitividade. O que se produz de uma vigília que se acopla ao futuro e não entende e nem sente o presente? O relógio do medo está na contagem regressiva, como isso determina nossos desejos?

Os sonhos trazem nossas narrativas a um tempo antes do tempo, a uma forma diferente de alargar nossas incertezas e entender a vida em suas diferenças, acordamos, pois “nos sonhos despertamos para poder mudar a rota”, anuncia-nos Ailton Krenak (2022). A realidade nos adestrou, em seu “excesso de confiança técnica”, a sentirmos um tipo de “vergonha de nossos saberes ancestrais” (KRENAK, 2022).

Nossa proposta sonhográfica está aliançada a essa Educação singular discutida no contemporâneo. Aliada à antidança Butô, temos o desafio de sairmos desse aparato hiperiluminado e concretado (nossa zona de conforto) que nos tirou os pés da terra para pisarmos em incertezas. A realidade mental é feita também de sonhos alheios. Abarca, nossa atual forma de pensar por clichês, a falta de contato com essa estranha realidade do sonho. Os sonhos nos seguem de perto, nos guiam, são programas, mapas, cartografias que podem nos abrir formas de existências outras. Mas sem estarmos abertos a essa experiência, sem um esforço ativo imanente de pensar poeticamente, nunca perceberemos como atingir esses devires.

SUMÁRIO

A poesia na existência viva e impermanente está apagada pelo pensamento que insiste em ser espelho de uma “realidade” já dada. Os sonhos são acesso a formas de pensamento que reinventam a vida, pois assumem os signos de magia, a-traduzir. Signos que articulam o pensamento a trincar esse espelho do real que achatou essa energia de criação. Pelos currículos empreendedores, somos educados, por exemplo, a comprar, a consumir, a exaurir o mundo e a acumular. Os sonhos são inúteis, com seus saberes de poesia, com suas revelações que tornam as formas de pensar porosas às multiplicidades. Ser inútil nessa perspectiva que apequena nossa potência é o que nos interessa, pois afirmar a vida é forma de resistir, é causa de si mesma, força de criação que possibilita algo ainda não determinado. Não queremos que nossos sonhos sirvam como formas capturadas pela lógica que capture espaços psíquicos e mentais para que se possa defender hipóteses, argumentar antíteses. O sonho estabelece diálogos para sonhar coletivamente, pois sabemos que não se pode sonhar longe do corpo. E a poesia pode encarnar o sonhar coletivo.

A defesa da poesia que traduzimos não é mera reprodução de axiomas da semiótica capital, mas devém minoritária, provoca um corpo a descodificar-se em meio à avalanche normativa das palavras de ordem. Dito isso, passemos a poliversar com Lorde (2019), pois consideramos que:

- a. a poesia não é uma reunião de palavras ao acaso, não é um “desejo desesperado de imaginação sem discernimento”;
- b. em especial para nós, mulheres, “a poesia não é um luxo”, pois com ela damos nomes àquilo “que ainda não tem nome, e que só então pode ser pensado”;
- c. exploramos honestamente nossos medos e sentimentos, não refutando as divergências, e os paradoxos (como nos

pesadelos e nos sonhos), Lorde (2019, p 47) nos diz: “agora mesmo, eu poderia citar dez ideias que consideraria intoleráveis ou incompreensíveis e assustadoras a menos que viessem de sonhos ou de poemas”;

- d. a poesia é algo absolutamente concreto, ela forma a nossa realidade, pois como linguagem, ressemantiza o real, não é apenas vã devaneio, mas “estabelece os alicerces para um futuro de mudanças, um aponte que atravessa o medo que sentimos daquilo que nunca existiu” (LORDE, 2019, p. 47);
- e. “Os patriarcas brancos nos disseram: ‘Penso, logo existo’. A mãe negra dentro de cada uma de nós — a poeta — susurra em nossos sonhos: ‘Sinto, logo posso ser livre’” (LORDE, 2019, p. 48). Portanto, usar da linguagem em sua força poética e transformadora, fazer poesia ouvindo nossos sonhos, é um agenciamento a um encontro amoroso com nossas profundas necessidades, e fazer libertar nossa autonomia como força revolucionária, incapturável a um destino meramente comunicativo;
- f. a realização da poesia pelos sonhos mais dolorosos ou adversos nos apontam meios de decisões libertadoras: “As dores emergem dos nossos sonhos, e são os nossos sonhos que apontam o caminho para a liberdade. Aqueles sonhos que se tornam realizáveis por meio de nossos poemas, que nos dão a força e a coragem para ver sentir falar e ousar” (LORDE, 2019, p 49).

5.3 TERCEIRA VIRTUDE. IMPESSOAL. INCONSCIENTE EM FUGA

Às críticas difundidas por eventuais segmentos que entendem sonhos e pesadelos como manifestações metafísicas e vãs imagens que resultam de nossa fisiologia do sono, e que entendem que estudar sonhos é algo desprezioso, por demais desordenado, espontaneidade que se evapora e que, por isso, tal tema deve ser fadado ao simples grupo de distrações do espírito, gostaríamos de deixar algumas palavras de consolo: tal negligência por parte dessas almas que se apequenam sob a luz de um pensamento maniqueísta e afetado pela razão da ordem não nos convém.

Sonho de dezenove de maio de 2022. Visão de pedaços de arranha-céus (partes altas dos prédios mais altos ainda). Pedaços explodidos pelo céu cheio de nuvens, dançam. Segura, vejo tudo isso da terra, olho para o lado e falo a uma amiga de infância:

“Eu acho que é como a Guerra”.

À pergunta o que é uma sonhografia infamiliar, respondemos problematizando a imagem-sonho no seu aspecto de harmonias internas. Tal investigação fica com a imagem do sonho em sua importância, em seu trauma. Evocando a superfície afetiva que é sonhar-corpo, não tentamos assim descrever uma subordinação das sonhografias a quaisquer interpretações psicanalíticas sem, no entanto, negarmos tais saberes, que são transcriados de maneira a aumentar a potência do corpo, a poliversar um corpo.

Erramos, rumamos, pois, ao reconhecimento do valor desse procedimento de estranhamento sobre o sonho que ativamente libertar-se de referências e simbologias. Rumamos a lugares com os quais passamos a compor com as imagens uma singular filosofia que não revisita cânones simplesmente, mas com eles operacionaliza, via o método sonhográfico, exercícios de pensar com sonho

sem coagular sua imagem em um valor (desde que seja) simbólico: decalcado ou definido em referências por subtipos classificados pela psicologia. O pensamento sonhográfico opera poeticamente por analogia, ou seja, como se fosse (aquilo; de semelhante função com; não de mesma origem de) um sonho.

Em nossa errância de pesquisar e de transcriar infamiliaridades com as sonhografias, afirmamos o mistério da poesia, em sua magistralidade complexa. Destrinchamos as imagens dos sonhos em seus aspectos tenebrosos que o sopro demoníaco de nossas memórias preferiria deixar sob a tutela da consciência. Corpoliverso emaranha-se nesse Acontecimento: *Aullar* é criação de rituais que se protegem de maneiras entristecidas que estagnam o pensar com os sonhos para julgar os sonhos, pois “há miséria maior do que confiar um sonho a uma realidade da qual terá que se acordar um dia?” Tsumi Hijikata, 1961 (ALEIXO; FERREIRA, 2021, p. 4).

Sentir na carne que a inquietação do plano onírico é dobra imanente que nosso corpo produz, dobra que nos abraça, como um modo de existência desejanste, que nos adensa em nossa vontade de potência. O sonho, traduzido em seus perigos e terrores, é algo mortal, portanto, é condição à afirmação desta vida.

Corpoliverso na função catastrófica é trabalhado pela alquimia que aquece a vida do espírito infamiliar, via intelecto perverso (*animus* destrutivo). Há atitudes neuróticas, infantilidades. Ao abandoná-las há sempre crise e tristeza, “mas é necessário vivenciar pra deixar que o demônio gaste toda a sua munção”. Transmutar o que nos acontece de venenoso (os nomes dos sintomas) é extrair disso a centelha de criação de valores que façam composições com nosso corpo; o *extratio animae* é um procedimento psíquico de “retirar a umidade destrutiva e alimentar com umidade natural”. Evaporar e precipitar novamente, coagular o que apavora, “esparzir água fresca sobre as cinzas;”, devolver uma forma sólida à substância transmutada (adaptado de FRANZ, 1980, p. 200).

SUMÁRIO

Nesse aspecto corruptível do inconsciente, é necessário cozinhar até que essa umidade corruptível seja eliminada. Os sonhos têm importância fundamental nessa interpretação e conhecimento de si, lentamente nos livrando dessa umidade. Mas um cuidado sensível deve estar sempre alerta para não se aniquilar a espontaneidade, como por exemplo se um sujeito é superanalisado por seu analista. (FRANZ, 1980, p. 202)

Tristeza é uma ideia inadequada. Deveremos tratá-la como um objeto da mente. Identificar seus contornos e ver a imagem que condensa aquilo que faz com que o corpo se manifeste, sob essa maneira de existir, impotente/impedido daquilo que ele pode.

Tristeza tem uma característica típica: repetir-se na mente, insistir e permanecer em todo o seu vigor até nos causar visões e sensações dolorosas. Essas imagens seriam aquilo que Spinoza denominou imaginação, ou seja, imagem criada a partir daquilo que acontece com o nosso corpo. Pois não sabemos o que pode um corpo e apenas sabemos, ou melhor, sentimos aquilo que afeta o corpo. Isso são ideias inadequadas. A imaginação é perspectivada, a partir de Spinoza de Deleuze, não como uma faculdade, pois que não se trata de querer ou não que uma imagem aconteça. As imagens da imaginação não produzem uma ideia, são fluxos de percepção, a qual é reproduzida na imaginação: "a imaginação deve ser concebida, então, como uma potência inscrita na essência do indivíduo, que determina e é determinada pelas paixões." (CASTRO; MARDONE, 2018, p. 59, tradução nossa). O ser humano é consciente de seus desejos, mas ignorante de suas causas.

Tristeza, repita-se, não passa de um tipo de imagem cuja causa não sabemos. As imagens que fazem o corpo sentir que algo lhe acontece são geradas a partir de um ou mais afectos oriundos dos encontros entre corpos. No caso da tristeza, a imagem gerada é ideia inadequada, descolada de sua causa, que produz um efeito

dominante sobre o pensamento, fazendo com que o corpo passe a reagir, em lugar de agir, sobre essa mesma imagem que lhe entorpece, que se repete e que, por isso, impede o corpo daquilo que ele pode como potência. O estado de tristeza instala-se, pois, como ideia inadequada tomada por adequada. Isto é, fomos lançados às suas envolventes sensações — muitas vezes paralisantes e nauseantes — nelas, o corpo é incapaz de tomar as suas ações e isso causa outra ideia inadequada também aos outros: ver a imagem de alguém triste também é um encontro com uma imagem que lhes afectará a produzir imagens que serão sentidas como tristeza.

À imagem que nos causa tal sensação, podemos, em um esforço transindividual de libertação de tais clichês que dogmatizam nosso pensamento e paralisam a nossa afirmação de vida, tomá-la em toda a sua indiferença e crueldade e transmutá-la em algo que ainda não sabemos. Transmutar é uma superação, pois o corpo produz afetos-causa de uma Alegria afirmativa, portanto as imagens desse esforço serão ideia adequada. O desafio de criar um corpo sem extratos, sem um *locus* à tristeza, um corpo repleto de afirmação que afirma sobre essa ideia inadequada o peso que é ser pensado por ela.

Um procedimento para acessarmos essa sensação está na ideia de sonho angustiante, denominado pesadelo, de algum sonho que nos traz tal modo de reagir a partir de uma ideia inadequada e que, por instinto, anunciamos: *isso me causa tristeza*. Essa imagem de tristeza do sonho nos servirá como um cristal. Concentremo-nos naquilo que mais nos angustia, sobre aquilo que nos entristece até o ponto em que esse cristal seja objetivo de nossa ação, e não o contrário. Extrair uma imagem sobre a qual não podemos verbalizar, mas trazê-la à tona. Perspectivar sobre esse objeto da mente (esse cristal) e tornar-se ser de fuga ao mover-se sobre essa paisagem de dor. Sem sair dela, amá-la até que ela nos cause o inevitável: o nojo. Aprofundar-se na imagem para que, desnudos e medrosos, lancemo-nos sobre aquilo que realmente existe: abrir os olhos e respirar o agora.

SUMÁRIO

"∇o

Para um retorno gradual e não vertical abrupto da *anima* elevada ao corpo (por exemplo após meditação e experiência de retiro), Franz cita o alquimista Gerhard Dorn, que intuiu a *anima* dentro do corpo. O corpo deve pescá-la, sem rejeitar o corpo, tomando-o de volta. Como? Pelo ato alquímico de imaginação: "não numa queda brusca a anima volta ao corpo, mas o corpo há de elevar-se também, e a união agora é em outro estado (*unio corporis*)" (FRANZ, 1980, p. 203).

No processo alquímico de individuação, segundo Franz (1980, p. 226-227), é necessário reconhecer as coisas que nos rodeiam e que não fazem parte da integração (a terra maldita ou *terra damnata*, as coisas externas ou *res extraneae*), por exemplo as atitudes coletivas. Os sonhos nos dizem o que devemos simplesmente jogar fora, avisam-nos do que não vale a pena desperdiçarmos energia e libido, pois não nos diz respeito. O processo de individuação é comparável ao recipiente alquímico pelicano, no qual ocorre a destilação circular, ou seja, a circum-ambulação de um problema sob fases da vida e pontos de vistas diferentes (adaptado de FRANZ, 1980, p. 227).

"∇o

Signo da superação, procedimento do tipo alegre, age este Corpoliverso no *Conatus* spinozista: pela ideia da ideia daquilo que se forma e deforma sonhadouramente, desterritorializa e reterritorializa as matérias afetivas.

Desterritorializar o corpo é mais do que seguir as linhas de fuga do pensamento, é mostrar as válvulas de escape, as anomalias, os horrores e as glórias da criação. (ZORDAN, 2013 a, p. 8)

A superação das forças reativas e fixas (tristeza, paixões fracas) acontece quando a ideia seleciona e transmuta essas ideias

tristes em possibilidades de espaços de desejo potentes (potência de agir pela Alegria, paixões fortes)

Uma tristeza intensa é uma paixão fraca; uma alegria intensa, uma paixão forte, pois fraco e forte se referem à qualidade do *conatus* ou da potência de ser e agir, enquanto a intensidade se refere ao grau dessa potência. Passar dos desejos tristes aos alegres é passar da fraqueza à força. (CHAUI, 2000, n.p.).

“∇o

A Escola (psicanalítica) de Zurique apoia-se em Freud, interpretando os símbolos como aquilo que o intérprete (o analista) deve preencher para que o “conhecimento” do sonho possa ser “entendido, acessado” pelo sonhador. Hillman (2018, p. 19) assevera, em seu sonho-exemplo, que cisne, flecha, caverna, tomados assim simbolicamente, deixam a imagem, não são imagens. Mas, por sua “regra dourada”, adverte-nos que um símbolo, em um contexto particular, pode-se tornar imagem, isto é, quando o símbolo é qualificado. O simbolismo é definido pelo estudioso como o uso consciente dos símbolos tendo o objetivo de “causar efeitos emocionais e estéticos” ou, na alegoria, quando os símbolos atuam como disfarces aos significados ocultos. Ainda, defende que o conteúdo de um símbolo pode e deve ser amplificado, por exemplo, buscando-se como os símbolos parecem na imaginação em geral, na história, nas religiões, nas artes, no folclore.

A definição dos atos acima referidos restringe-se aos simbolistas, sendo que diferem do Simbolismo, este sendo um ato psicológico espontâneo, inerente, que aparece na fala consciente e/ou nos sonhos. Segundo Hillman (2018, p. 20), o simbolismo refere-se “a um curioso agrupamento de significados em forma compacta, seja a forma uma imagem sensual, um objeto concreto ou uma fórmula abstrata”. Assim, um símbolo, como nos exemplos cisne, caverna, flecha, pode aparecer de maneira extremamente trivial, pois a maneira

como aparece na imagem é o que determina o seu valor. Outra advertência feita por Hillman (2018) está no cuidado para não cairmos em um universalismo ao abordamos símbolos dentro de um imaginário cultural, o que é importante, todavia, como alargamento de nossa visão sobre aspectos do símbolo. Mas procedemos insistindo na imagem, isto é, lembremo-nos de que tudo o que aparece é, antes de qualquer outra coisa, imagem. Já os símbolos atuariam como “abstrações das imagens, caso não o fossem, não poderíamos pesquisá-los em dicionários e em livros de referências”. A abordagem simbólica tomada na generalidade desmancha a imagem, pois faz com que a imagem perca “a precisão, as características particulares” (HILLMAN, 2018, p. 22-23).

O sonho vem como grande imagem, não importando quão fragmentária, ou quão equívoca, pois “não podemos amplificar um sonho como tal, somente seus símbolos” (HILLMAN, 2018, p. 23). Já os símbolos retirados do sonho não são imagem, não são o sonho:

O sonho (imagem) inter-relaciona suas próprias imagens que, por sua vez, podem conter símbolos. Um símbolo pode ser um elemento de uma imagem, mas pode haver imagens sem qualquer símbolo. (HILLMAN, 2018, p. 23)

Propomos, a seguir, uma transcrição breve com os métodos apresentados por Hillman (2018) para trabalharmos o acesso à grande imagem-sonho. Método no sentido de como abordamos, como traçamos caminhos. Método (CORAZZA, 2020), e não metodologia (que invoca “logias” para se justificar).

O método (infantil) de apontar: “é como”. É “retornar ao fenômeno, é como pôr o símbolo em operação, em lugar de colocar o símbolo em definição” (HILLMAN, 2018, p. 25). Aplicaremos o método com a imagem proposta pelo autor: “um cavalo”, um cavalo “é como um cão, mas podemos montar nele” e podemos dar-lhe um osso e podemos passear com ele em uma coleira e um cão é como um cavalo, mas suas orelhas são mais próximas do chão, um cão é

como um cavalo, mas podemos ouvir de um cão sons que um cavalo não emite [...] as patas de um cão e de um cavalo são como patas, mas as primeiras possuem amaciantes que afofam o contato com o chão, enquanto que as patas de um cavalo o tornam cavalo mesmo, pois são como unhas que dão a volta num pé, e chocam-se com qualquer, ou quase qualquer superfície, podemos mesmo ouvir os cascos do cavalo ao descrever que as suas patas são patas como as de um cão, mas maiores e mais duras [...]

O símbolo, definido por Jung como “uma coisa relativamente desconhecida” nos remete que a imagem contém tudo, tudo está ali, inclusive a potencialidade de um símbolo (mas vimos que nem sempre há símbolos, às vezes forçamos símbolos por medo, por falta de método, para adentrar na imagem): “o sonho leva-nos de volta para o desconhecido, aproximamo-nos do desconhecido por meio da imagem, pois não existe outro lugar para ir. Somente ele pode nos falar de si mesmo” (HILLMAN, 2018, p. 26).

A abordagem com Hillman (2018, p. 27) nos interessa para ficarmos com a imagem com precisão, pois “precisão significa insight”, ou seja, tratamos com tudo o que está realmente apresentado, já que o movimento do sonho parte da imagem e a ela retorna.

Não é o que sai de nossa boca, mas como procedemos nas sonhografias a forma de mostrar nosso método.

Um procedimento de sonho como uma grande imagem é feito de partes-imagens, as quais estão correlacionadas por relações internas, por sintaxes do imaginário cujo valor é acrescido quanto mais o sonhador fica na imagem. Não sair da imagem-sonho passa pela ação de envolver-se na repetição de contar o sonho: sonhografar elaborando contornos. Mas essa elaboração, digamos assim, pode ser iniciada partindo-se apenas com aquilo que o sonho nos dá: imagem, já que temos a inclinação, sobre a imagem do sonho, de “cantá-la em direção do complexo” (HILLMAN, 2018, p. 38).

SUMÁRIO

A seguir, assertivas ao preparo sobre imagens-sonho de modo a torná-las próximas a nós, de modo que não sejam apenas familiares imagens de sonho, no senso-comum, do tipo “isso foi apenas um sonho / o sonho prega as suas peças”. Assim, transcriamos de Hillman (2018, p. 39-41) procedimentos para reverberarmos na imagem-sonho e dela extrairmos matérias afetivas a-traduzir para sonhografar infamiliaridades auleiras:

- a. ao lançarmo-nos com a luz da elaboração secundária sobre a imagem-sonho, evitar o seu esvaziamento em referências do tipo simbólicas, folclóricas, mitológicas;
- b. pôr as imagens, todas, sob uma perspectiva global, ou seja, não buscar uma importância a uma imagem específica, todas as aparições do sonho têm suma importância;
- c. não lemos imagens, e nem interpretamos iconografias, um sonho nos apresenta muito mais do que nossa vontade de contrapor sobre ele imagens que significam uma simbologia, como por exemplo, uma anciã no sonho tratar-se-ia da Grande Mãe na abordagem junguiana; ou seria abordada como nosso ego com medo de envelhecer. No caso de ter sido sonho de uma mulher aos 40 anos, poderia ainda permitir que uma interpretose escorregue sobre o tobogã sem-fim das interpretações psicanalíticas, cerceado o potencial imaginal sobre essa imagem-rugosa, velha-de-pele-dobrada, idosa-dos-olhos-vulto, e por aí vamos criando bordas;
- d. evitar abordagem que desenvolvem sobre a imagem “funções psicodinâmicas” (HILLMAN, 2018, p. 39). Essa raspagem aos clichês sobre os quais normalmente o pensamento que deseja explicar um significado ao sonho apoia-se para relacionar as imagens do sonho a sentimentos não-resolvidos interessa-nos para o confronto com o *nonsense* e com o pensamento diante da imagem, mas sem imagens outras (dog-

máticas) que chegam primeiro. Por exemplo, um cão faminto, com seu pelo ralo e feridas, mancando e cheirando uma ave morta não é a nossa frustração que se expõe para nos deixar entristecidos. Um cão é um cão-pestilento, um cão-desertal, um cão-de-rapina, um cão-ancestral. A ave, bem, façamos cada qual um exercício sobre essa carniça, sem buscar nos dicionários, ou nos tratados psicodinâmicos, como fica esse signo na sua crua infamiliaridade? Sonhografemos...;

- e. evitemos, também, tirar da cena imagética humores e sentimentos que nascem nos olhos abertos, sejamos econômicos nessa abordagem adjetivadora, não sonhamos um sonho nefasto, um sonho indizível, um sonho caridoso, mas um sonho com um corpo-fantasma que emana da tumba de 3 faraós, ou um sonho onde a fila do pão corrói os pés de frio, mas com o qual ganho um pão do monge. Sonhamos um sonho onde o ser desejado aparece ao virarmos às costas e não nos deixa dizer palavra e, com um gesto hipocrático, sorri e pega em nossa mão;
- f. desligamos o drama da psique, não abordamos a *lysis*, espécie de resolução do sonho baseada numa narrativa. Em um tipo de abordagem junguiana, o sonho é roteirizado, tal proposta foi transcrita e usada no método sonhográfico, mas com o objetivo de, por exemplo, transcriar um sonho para um roteiro de cinema. A proposta aqui é ficarmos cada vez mais no sonho-imagem;
- g. deixando o drama, abandonamos também heróis, heroínas, moralização sobre o sonho, abandonamos o carteiro (sem mensagens em cartas não-abertas) e, o mais importante, não sexualizamos as imagens, o que deriva uma atitude ativa sobre a imagem-sonho, pois não vamos torná-la sintomática;

SUMÁRIO

- h. não associamos também, nesse procedimento, as imagens-pessoas do sonho com parentes, personagens, figuras públicas;
- i. não criamos culpa com perguntas do tipo: mas o que será que eu deveria ter feito nessa ou naquela situação? (pois uma situação já é uma dramatização sobre a imagem-sonho, que simplesmente está);
- j. "não tentamos corrigir o sonho, dizendo como ele deveria ter sido" (HILLMAN, 208, p. 41);
- k. novamente cabe lembrar que é um esforço ativo sobre a imagem-sonho não transpor essa imagem ao universo arquetípico, dos complexos, dos mitos já estabelecidos;
- l. sonhografamos traduzindo a tecitura do sonho, que é texto, imagem-trama.

As sonhografias infamiliares desejam produzir paradoxos que são signos de superação, sendo que "o paradoxo é primeiramente o que destrói o bom sentido como sentido único, mas logo é o que destrói o sentido comum como atribuição de identidades fixas" (DELEUZE, 1994, p. 27, tradução nossa). O inconsciente-multiplicidade não consegue identificar-se com o Lugar comum da prova de consciência. A consciência, como órgão, o "Eu" (unidade capaz de dizer "Eu") é o que Deleuze tensiona acerca do pensamento representativo, pois "o sentido comum é assim chamado porque já é uma função, um órgão, uma faculdade de identificação, que remete à uma diversidade qualquer à forma do Mesmo. O sentido comum identifica, reconhece, do mesmo modo como o bom sentido prevê" (DELEUZE, 1994, p. 95, tradução nossa).

Portanto, não estamos numa empreitada de provar o órgão, o objeto reconhecido, a memória que recita uma "prova do sonho como unidade de mundo", ou seja, o perigo de sonharmos o sonho

alheio, onde sempre “somos o elemento no sonho de algum outro”, e Deleuze (1994, p. 96, tradução nossa) cita Alice de Carroll : “não me apetece pertencer ao sonho de outra pessoa”. Ao infamiliarizarmos as sonhografias, estamos na ação aiônica de doação de sentido, desterritorialização do corpo a “∇o. Operar a infamiliaridade com a linguagem, paixão paradoxal, que se se distancia do sentido comum e do bom sentido. Sonhografar não designa um estado de coisas, mas percorre a superfície instável da imagem diante da linguagem. Linguagem que é capaz de dizer sobre o estado do que sonhou.

“∇o

Ruminando o sonho familiar, estranhemos essas palavras que sonharam por nós, terrível vontade de potência alheia, e perguntamos: o que é mais grave, falar do sonho ou interpretar as suas palavras?

Para pensar em e com as multiplicidades, uma abertura se constitui um não-lugar em que “as referências históricas não são suficientes” (CARDOSO JUNIOR, 2007, p. 14). Para constituirmos o campo de imanência de produção desejante e de produção social, entendamos que o inconsciente é um modo complexo de multiplicidades cujos desejos são “produtores autônomos que se engendram com a produção social” (CARDOSO JUNIOR, 2007, p. 19). Para pensar multiplicidades devenientes, é requerida “uma imanência pura”, isto é, pensamento cujas imagens não estão encadeadas em nenhum tipo de transcendência, incluindo uma “imanência imanente a alguma coisa”, nas palavras de Deleuze citadas por Cardoso Júnior (2007, p. 14-17).

Pensando um corpo que se deixa abarcar pelos fluxos desejantes, tal corpo é um estranho, um infamiliar no homogêneo social. O plano familiar homogeneizante é um lugar do imaginário onde a segurança do indivíduo está garantida quando cada pessoa sonha o mesmo sonho alheio, os desejos singulares foram capturados, há, portanto, uma identidade moral. O sonho como disparate ao familiar, como maneira de devir uma vida artistadora (um modo de

existência outro) faz sonhar o corpo como a manifestação de singularidades e problematiza o campo da educação. Pois temos que a manifestação de desejos “inconvenientes”, mormente classificados, por exemplo, como neuroses, ou déficit de atenção, ou histerias, são tratados em seus sintomas.

Sintomas aparecem como “produtos excretados do corpo humano e alguns materiais semelhantes (resíduos, parasitas, etc.); as partes do corpo, pessoas, palavras ou os atos que têm um valor erótico sugestivo” (BATAILLE, 1933, p. 2, tradução livre)²⁸. Tais corpos tornam-se, portanto, aptos à determinadas interdições em nome de uma sociedade homogeneizada, produtiva, útil, incorporada:

A base da homogeneidade social é a produção. A sociedade homogênea é a sociedade produtiva, ou seja, a sociedade útil. Cada elemento inútil é excluído, não da sociedade total, mas da sua parte homogênea, na qual cada elemento deve ser útil para outro, sem que a atividade homogênea consiga alguma vez atingir a forma de uma atividade válida em si mesma. Uma atividade útil tem sempre uma medida comum com outra atividade útil, mas não com uma atividade para si própria. (BATAILLE, 1933, p. 2, tradução livre)

Cabe aqui citar a continuidade da relação entre o noturno e diurno, estudada por diversos etnologistas, o sociólogo Roger Bastide ([1898-1974]; 2006, p. 130-131) acrescenta que: “sendo o sonho a linguagem do desejo, e o sofrimento o que é provocado por sua não-satisfação, o estado de vigília há de ser sempre a mimese do estado noturno [para os iroqueses, estudados pelos jesuítas]” e que na vigília pode-se realizar, parcialmente ou simbolicamente, nossos sonhos. O sonho “nunca é apenas sonhado” quando pensado em sua função social. A proposta é um exercício consciente de abandonarmos sobre os sonhos o domínio privado psicanalítico, isto é, domínio “das lembranças para expressão dos desejos de uma libido

28

Para todas as ocorrências desta referência: traduzido com a versão gratuita do tradutor DeepL. Disponível em: <www.DeepL.com/Translator> . Acesso em: 23 ago. 2021.

específica" (BASTIDE, 2006, p. 128) e também o caráter profético ou diagnosticador dos sonhos, para pensarmos outras formas de estudar e de nos responsabilizar por nossos sonhos, tais como (a partir de BASTIDE, 2006, p. 128-129):

- a. a sociologia das funções do sonho;
- b. análise sociológica do conteúdo dos sonhos, já que os símbolos com os quais sonhamos são fornecidos pela cultura. Nessa esteira, aquilo que a psicanálise chama de pulsões não seriam mais expressadas da mesma maneira, seriam, por exemplo, expressadas em diferentes linguagens quando comparamos sonhos de grupos ditos tradicionais com os grupos mais ocidentalizados. Assim, deve-se considerar as estruturas sociais de onde emergem os sonhos, se de "sociedades políticas organizadas, se de classes totêmicas ou de povos com mitologia astral" (BASTIDE, 2006, p. 129), ainda, considerar a aculturação;
- c. uma sociologia das estruturas variáveis do inconsciente. Nessa proposta de Bastide (2006), podemos perceber a multiplicidade nas estratificações e convenções que determinariam o inconsciente como uma instância psíquica possível de ser mapeada. Para o sociólogo, "a inserção social do sonhador explicaria a própria estrutura de seus sonhos". Sendo assim, a abordagem decolonial dos sonhos parte do vivido do sonhado e não de um dicionário, manual ou enciclopédia onde os sonhos e seus símbolos estariam estancados em correlações fixas.

Reiteramos que esses "sintomas", terríveis vontades de potência, são as designações dadas por padrões discursivos estabelecidos para que possa haver sentido à classificação dos corpos improdutivos dentro uma sociedade homogênea. Tal aspecto fora problematizado no ensaio de Bataille (1933), no qual o sonho é citado como uma parcela do que é heterogêneo. Como tal, é parte negada

do saber dito científico, este preocupado em homogeneizar fenômenos, o que obstaculariza o conhecimento de formas heterogêneas. Assim, a dimensão do plano onírico do inconsciente-multiplicidade está carregada de afetos a partir de um saber outro (pois não sabemos o que pode um corpo impedido dessas formas desejanter). As formas heterogêneas racham a gramática da palavra de ordem, e abrem no corpo multidões devenientes, como nos diz Deleuze e Guattari ao longo de sua obra, “um povo por vir”:

Na realidade heterogênea, os símbolos carregados de valor afetivo têm assim a mesma importância que os elementos fundamentais, e a parte pode ter o mesmo valor que o conjunto. É fácil ver que, enquanto a estrutura do conhecimento de uma realidade homogênea seria a da ciência, a de uma realidade heterogênea, como tal, encontra-se no pensamento místico dos primitivos e nas representações dos sonhos: é idêntica à estrutura do inconsciente. (BATAILLE, 1933, p. 7, tradução livre)

“Ao

Na transvaloração da vontade de verdade homogeneizadora, aguçados os fluxos desejanter à beira do abismo de sonho, a vontade de potência descama as peles do corpo estratificado, reterritorializa os afectos estrangeiros. Tal agressão acorda o quarto corpo — nem indivíduo, nem o sujeito, nem a pessoa — mas Corpoliverso de superfície lisa, mínimo atrito para:

Penetrar no vazio, atravessar a imensidão do céu e conhecer profundezas obscuras são práticas mágicas para fortalecer potências [...] abrigar devires sinistros para aumentar a coragem. (TADEU, CORAZZA, ZORDAN, 2004, p. 86)

O núcleo obscuro de fluxos desejanter de Corpoliverso implica-se com outros corpos deslizantes, não esburacados por espaços de uma perda, mas repletos de tocas: “o desejo, para Deleuze e Guattari, não é definido nem pela necessidade e nem pela falta. O desejo identifica-se com a produção do real”, sendo que corpos são “máquinas desejanter”, não metaforicamente, pois “descrevem o próprio

SUMÁRIO

processo de produção do real para um inconsciente tido como multiplicidade". Funcionando por sínteses, os fragmentos produzidos são reunidos por elos que são "a própria diferença" (CARDOSO JUNIOR, 2007, p. 19-21), sendo que "a diferença sai e entra em uma rachadura que engole todas as coisas e os seres" (DELEUZE, 2006, p. 207).

Assim, não se excluem as divergências, mas compomos com elas planos heterogêneos que formam o que entendemos por "o" real. Para o inconsciente o mundo não é algo à parte, mas "o desejo é percurso do sujeito e dos objetos do inconsciente pelo mundo. O mundo faz problemas para o inconsciente, ativando assim a imanência das multiplicidades" (CARDOSO JUNIOR, 2007, p. 26).

Com Spinoza de Deleuze, temos que o conceito, segundo Cardoso Junior (2007, p. 29-30) é "uma ideia adequada, ou problemática que exprime a sua própria causa". Assim, há a representação em uma ideia, uma ideia representa determinada coisa, mas as ideias adequadas "exprimem suas próprias causas". A ilusão, ideia inadequada, está, pois, quando aceitamos que uma imagem representa ação sobre o pensar; é quando não pensamos o pensamento. Deleuze, ao considerar a ideia da ideia, com Spinoza, nos convida a pensar a imagem ativamente: como dobra do pensar, pois "toda representação envolve uma maneira de perceber — um percepto ou signo — que justamente a encaminha a sua causa" (CARDOSO JUNIOR, 2007, p. 30). As obscuridades do inconsciente e, dentre elas, a representação que não concerne à consciência, são exploradas quando "o corpo é entendido como campo de resolubilidade do inconsciente" (CARDOSO JUNIOR, 2007, p. 30-31).

"∇o

Isso inclui pensar o que nos acontece, já que não sabemos o que pode um corpo, mas podemos ativamente pensar que tipo de imagens nos afetam os encontros e não simplesmente ser afetados por e instantaneamente sofrer ou alegrar-se. Um sonho é um acontecimento, portanto uma imagem de sonho é primeiramente uma

SUMÁRIO

ilusão, se a deixarmos cair na representação. Quando, porém, atuamos ativamente sobre o que um sonho nos acontece, como as imagens de um sonho se compõem em nosso corpo, então estamos em um plano onírico que passa do inconsciente familiar e representativo a uma multiplicidade produtora de sentidos e de valores. Pensar o sonho como acontecimento é uma maneira de dobrar a ideia inadequada de suas imagens memoradas. É uma maneira de escapar de uma interpreteose baseada em pressupostos psicanalíticos ou simbólicos. É um devir que de alguma forma nos fará passar por uma zona de indiscernibilidade das forças que fazem com que um corpo *possa*.

O inconsciente-multiplicidade é produtivo-real, campo de fluxos que atravessam, simultaneamente, a produção desejante e a produção social. Nessa multiplicidade perspectivista, o inconsciente sai do status de “uma interioridade e de unidade”, cujos valores são decalcados no âmbito familiarista intermediado pelo “tipo edipiano” (NASCIMENTO, 2007, p. 78-79) para um inconsciente de multiplicidade exteriorizado com e no mundo.

“∇o

O plano onírico de Corpoliverso entende o *Das Unheimliche* como um signo, isto é, algo que nos força a pensar o pensamento. O estranho, o infamiliar, não é um sintoma que deve ser neutralizado por ser inquietante à uma ideia de representação. Adentramos nessa obscuridade quando do encontro com o que nos apavora, com o que é infamiliar, para criar uma passagem ao plano onírico. Sonhografar passa a ser uma conexão a outros corpos (entendendo corpos como modos de expressão) na busca por um estilo infamiliar, que desorienta a escrita pessoal.

O inconsciente é o próprio corpo juntamente com encontros realizados por este. Os encontros de corpos são as próprias maquinações inconscientes do desejo, na medida em que estas, como vimos, disseminam-se pelos meios sociais. Os regimes de signos do inconsciente, por conseguinte, são produzidos no encontro de corpos. (CARDOSO JUNIOR, 2007, p. 37)

Em aliança com o inconsciente deveniente, o sentido puro do infamiliar carece de estado de coisas, e de uma premissa. Suspendemos a capacidade de julgar ou de representar esse estranho signo, mas esse acontecimento nos coloca em estado de gaguejar, usar a língua minoritariamente, antiteticamente, em paradoxos impensáveis. Entrar em devir Corpoliverso é vacilar o Eu, agenciar-se em um estilo literário de regime de signos a-traduzir. Tal devir estrangeiro produz “um sistema heterogêneo, instável ou metaestável”. (CARDOSO JUNIOR, 2007, p. 57)

Citando uma passagem de Deleuze e Guattari, em *Diferença e Repetição*, David-Ménard (2014, p. 98) aponta uma característica da produção do desejo: “no limite, apenas o estranho é familiar, somente a diferença se repete”. No acontecimento, não são mais as pulsões classificáveis, mas um estado deveniente que, da superfície dos corpos, emana afectos impessoais. O devir não se deixa denominar, classificar, mobilizar, pois produz a si mesmo, “um devir é uma neorrealidade que toma seu rumo ao ligar termos não-distintos de sua combinação a isso sem se reduzir nem a uma similaridade nem a uma correspondência estrutural” (DAVID-MÉNARD, 2014, p. 121).

Andou e andou, fitando obliquamente os escombros, mas súbito transpôs de um salto a vala à margem do caminho, e em dois ou três dias estava diante das pedras (KADARÉ, 2007, p. 35).

.Pisar esses fragmentos é criar novos afectos. O real é aquilo inexprimível pela gramática, é o a-traduzir tocado pelo trabalho de sonho. O real, por sua vez, “se expressa como algo inacessível à compreensão do indivíduo, mas devém realidade, uma vez que fora tramado afetivamente pela subjetividade a partir de uma relação transindividual” (CASTRO, 2018, p. 66, tradução nossa). A subjetividade é a produção de saber de si, não a reprodução de um sujeito para atender a uma estrutura transcendental que o mantém numa relação com uma realidade homogênea e identitária. “A arte seria um dos espaços privilegiados à criação onde a relação afetiva e passional do indivíduo com o real pode ser expressada” (CASTRO, 2018, p. 67, tradução nossa).

Assim, sonhografar infamiliaridades didáticas é uma forma de arte, de experiências de subjetividades do docente com suas potências inventivas, literárias, de maneira a se relacionar com o mundo do currículo por fricção, isto é, criação de signos a-traduzir que abram possibilidades de conectar-se de novas maneiras aos compromissos com a realidade já-dada, familiar, afirmando a potência de traduzir(-se) e, por isso mesmo, de artistar.

"∇o

A superação da catástrofe aloja-se nesse núcleo metafórico, verdade subjetiva, que emana contradições da obscuridade, pois "não há flor sem um trabalho da imundície da terra." (BACHELARD, 2001, p. 150). A superação como caminho nietzschiano é o *Übermensch*, criação desejante, corda esticada sobre o abismo (caos), de um lado, as pulsões e esquecimentos (animal), na outra ponta, a consciência hipertrófica (homem). O que resulta é vontade de potência (superação):

A vontade nietzschiana apoia-se em sua própria rapidez. É uma aceleração do devir, de um devir que não tem necessidade de matéria. Parece que o abismo, como um arco sempre retesado para Nietzsche lançar suas flechas ao alto. Perto do abismo, o destino humano é cair. Perto do abismo, o destino do *Übermensch* é arrojá-lo como um pinheiro, para o céu azul. A sensação do mal tonaliza o bem. A tentação da piedade tonaliza a coragem. A tentação do abismo tonaliza o céu. (BACHELARD, 2001, p. 149)

Para Deleuze (1994), adquirir um nome próprio é nomadizar-se. O ser errante, singularidades e pontos difusos, adquire nome próprio mas não cria seu nome "sem um exercício severo de despersonalização" (Deleuze em carta a Cressole, segundo MOREY, 1994, p. 13, tradução nossa). Corpo que, ao abrir seus poros aos atravessamentos das multiplicidades que o atravessam, estraçalha o Eu. Em devir, nunca está em um lugar, mas estava e estará, "aparece onde não lhe buscaram... que vaga, sempre em diagonal, em território

complexo de teorias e de problemas sem assentar-se em nenhum deles"; do múltiplo, subtrai-se uno, ser singular, a (n-1). Esse ser tem "horror diante do sedentário", do ser supremo e da república dos sujeitos universais (MOREY, 1994, p. 13-14, tradução nossa).

No incansável embate à filosofia da representação, e à sua respectiva imagem do pensamento, as estratégias de devir-louco em Deleuze exercitam-nos a pensar o que pode um pensamento que cria seus sentidos, que gagueja em séries de elementos disjuntivos, que sonha transcriando os sonhos alheios destituindo os reis dos pesadelos de seus patamares supremos, pensar como um sonho é trabalho acordado de perspectivação que ressemantiza o real. Pergunta-nos o prefácio da edição espanhola de *Lógica do sentido*: "o que importa em um pensamento é a sua adequação, a verdade ou falsidade de seus enunciados, ou a tipologia de suas verdades, o sentido que é capaz de produzir?" (MOREY, 1994, p. 17, tradução nossa). Um *Prometeu Desacorrentado* (1820) dialoga com a falta de sentido: "[...] tens segredos, céu? O homem deixou-me nenhum" (SHELLEY, 2015, p. 235).

"∇o

Um outro aspecto vital da problemática desta Tese está em como criamos valores e sentido com aquilo que nos passa, "com as coisas que nos passam", que nos gaguejam eventos de um núcleo intraduzível — algo que já passou, e que não está mais lá. Em nossos sonhos, sonhamos, somos sonhados, algo nos passa? O quê? Quem? Como? Um estranho evento indeterminado que podemos sentir passar nas coisas que passam, ou nos sonhos que nos sonham. O jogo de pensamento que nos implica { } no Acontecimento não é o de descobrir uma verdade ou o que são as coisas, mas sim explicar-se com "o sentido do passar das coisas que passam: o que somente pode ser pensado; aquilo com o qual o pensamento não pode deixar de medir-se como um objeto específico e como pensamento" (MOREY, 1994, p. 20, tradução nossa).

A consciência está ocupada em encobrir e em julgar nossa catástrofe interior. Tal artefato, o de racionalizar que pensamos para podermos existir, está a trabalhar com o ego, para ignorar a sua própria invenção de sentido. Este modo de pensar que nos leva a buscar parâmetros de uma verdade universal, num domínio transcendental, num roteiro determinístico do que pode e do que não pode ser pensado, dito, explicado, é também uma implicação, mas não aquela que raspa o excesso { }, mas sim aquela que nos implica reativamente na demonstração do que já está expresso e pronunciado, o conjunto representativo sempre terá um lugar ocupado por um par ordenado { { }, { } { } } que não nos permite deslizar, nomadizar sobre o ponto.

Na implicação diferencial, nomearmos nossos territórios de existências outras a partir do vazio { }. Objeto ele mesmo, { } está e não está, quando pensamos vê-lo, explicá-lo, imaginá-lo, nada se apresenta, mas tudo se modifica, o brilho acima já se descolou, pois nada domina:

Com a pena na mão, temos alguma possibilidade de suprimir o injusto privilégio das sonoridades, aprendemos a reviver a mais ampla das integrações, a do sonho e da significação, dando ao sonho o tempo de encontrar o seu signo, de formar lentamente o seu significado. (BACHELARD, 2001, p. 257)

O signo infamiliar "∇o como imagem literária. Não é mera recordação, necessita, com Bachelard (2011, p. 257), da marca da originalidade, sendo esse signo de sonho um "sentido em estado nascente"; a palavra que significa um "onirismo novo", pois a poesia fala em nós os pensamentos que sonham se fizer "significar outra coisa e fazer sonhar diferentemente, tal é a dupla função da imagem literária".

SUMÁRIO

A imagem literária age num encantamento à imaginação, abre-se um espaço liso ao desejo por novas constituições.

"∇o

O sonho estaria pragmatizado em algum *script*? Podemos ainda sonhar e contar o que nos acontece, sem cairmos no dogmatismo simbólico ou no senso comum? Pensar não está em nenhum lugar, quando pensamos que pensamos, isso nos escapa. E pensar (o raro) não está num lugar chamado consciência. É raro o puro sonhar, portanto. O sonho puro, aquele que se esquivava do presente, que morre na luz de uma ideia dada, de um fato consumado.

O sonho puro é um devir-louco? Esse "elemento que subsiste e insiste, Fora da ordem imposta pelas ideias [platônicas de modelo e de cópias] e é recebido pelas coisas" (DELEUZE, 1994, p. 26, tradução nossa). Quando ele cresce de nossas bocas, ou seja, quando contamos nossos sonhos, um monstro cria suas expressões tradutórias em um plano cujo sentido só poderá existir nas suas formas de expressão paradoxais.

"∇o, Coda de Repetição

Nossa investigação filosófico-artística em *Diferença-Educação* afirma a vida em seu núcleo angustiante, transvalorando a relação de forças reativas (dor, sofrimento, reclusão, angústia, medo da morte) em circulação de desejos para a criação de valores (afirmação) daquilo que ela mesma pode (DELEUZE, 1976, p. 146 e 148). Adentramos o angustiante, o estranho. Não nos cingimos ou distanciamos-nos desse excedente, que é, em nossa transcrição ora proposta, pulsões vitais. Dioniso uiva por não suportar fardos, Dioniso quer assumir e dominar o negativo, "destituindo a negação de todo o poder autônomo [...] a serviço dos poderes de afirmar" (DELEUZE, 1976, p. 155). Pensar o pensamento começa no choque com um encontro intraduzível, a criação é, pois, um trabalho de emissões:

Creio, com efeito, que quando o espírito cria, quando faz o esforço que a composição de uma obra ou solução de um problema exige, ele não está dormindo; pelo menos a parte do espírito que trabalha não é a mesma que a que sonha; aquela prossegue, no subconsciente, uma pesquisa que não influencia o sonho e que só se manifesta ao despertar. (BERGSON, 2004, p. 99)

Sonhografar sob o signo da infamiliaridade compõe-se com *Aullar*, Acontecimento litorâneo (incorporal), fronteiriço entra as séries sonho-real. Falar do sonho percola a superfície da linguagem (aquilo que se diz das coisas que nos passam) nos corpos que sonharam sobre os corpos que ouvem o sonho. O Acontecimento "é o sentido mesmo" (DELEUZE, 1994, p. 44, tradução nossa), e não uma resposta à pergunta "qual o sentido do sonho?". Um som, por exemplo, é traduzido em imagem acústica de corpo estranho, o qual força a sua designação imaginária. Orbitam na criação da imagem-sonho séries heterogêneas que fazem sentido para que não se acorde o corpo estranho, e para que os fluxos deslizem até o intraduzível umbigo (obscuridade que nos assusta quando pensamos no sonho).

O paradoxo sonhográfico é circulado, portanto, de atributos para familiarizar-se com o estranho e infamiliar, mas familiarizar-se não significa nada, não é amenizar o horror do sonho. Spinozamente definidos por Chauí (2000, n.p.), os atributos "são potências infinitas de produção do real. A atividade do atributo Extensão dá origem aos corpos; a do atributo Pensamento, às ideias". No Acontecimento, os eventos incorporais, de superfície, implicam signos em uma relação que não conclui ou abstrai a partir do verdadeiro ou do falso, mas dimensionam os valores que efetuem.

Então, tal corpo infamiliar (o som sonhado) na imagem-sonho responde ao som cujo nome criou? O sonho manifesto *acontece, passa por* e deixa a-traduzir cair da boca de quem o elabora (contar um sonho não é figurar uma memória). Não se trata de uma narrativa que significa um pressuposto irreduzível, como uma explicação de que sonhar com uma fechadura e uma chave é, para um simbolismo comum, o ato sexual. Nesse empirismo transcendental da Diferença, errar é o nomadismo que o sonho contado apresenta pelo Fora de uma interpretação ou representação.

Com Deleuze (1994, p. 89), tal lógica do sentido, que "é sempre um efeito",

está inteiramente inspirada pelo empirismo; mas, precisamente, o empirismo sabe superar as dimensões experimentais do visível sem cair nas Ideias [condição de verdade, armadilha da linguagem, conjunto de condições sob as quais uma preposição seria verdadeira] e acossar, invocar, e quiçá produzir um fantasma em limite de uma experiência alargada, desdobrada. (DELEUZE, 1994, p. 42, tradução nossa).

O que o *Aullar* efetua e suspende em deslocamentos sonhográficos é nem tanto uma ansiedade de realização do desejo, mas a suspensão disso, e o prolongamento do prazer em instantes que são silenciadores, espaçamentos de ideias inadequadas em operações a-traduzir.

SUMÁRIO

"O *Aullar* é oferendada como um rebento de uma noite de sonhos.

"O Copoliverso, ser em *hecceidade*, pisa o pesadelo, o sonho em contingências do real. Suas palavras, vivos em *Aullar*, rompem um tipo de fascinação nos corpos — algo inquietante devém, aparentado da angústia de um estrangeiro.

Um morto abre os olhos, algo se passa.
Algo que não está morto e nem tem olhos
esbugalha-se.

SUMÁRIO

"∇o, Coda de Repetição

Um morto interpela e força a imagem dogmática do pensamento a criar margens. Uma visão imaginativa sopra nuvens para formar seus cenários de existência, canta ritornelos e seca raízes em luas e águas de santos.

Esse ritual é a-gramatical, é dor aberta de criar.

Uma descoberta artística ocorre cada vez como uma imagem nova e insubstituível do mundo, um hieróglifo de absoluta verdade. Ela surge como uma revelação, como um desejo transitório e apaixonado de apreender, intuitivamente e de uma só vez, *todas* as leis deste mundo — sua beleza e sua feiura, sua humanidade e sua crueldade seu caráter infinito e suas limitações. O artista expressa essas coisas criando a imagem, elemento *sui generis* para a detecção do absoluto. (TARKOVSKI, 2010, p. 40)

No jogo das séries heterogêneas em inconsciente-multiplicidade, não estamos buscando um "sentido originário", uma explicação, para essa multiplicidade que aflora do inconsciente, o desejo não está na falta de sentido, está, pois nas séries que de produção de sentido, pois "não é que o sentido careça de profundidade ou de altura, são antes a altura e a profundidade aquelas que carecem de superfície, as que carecem de sentido, ou que o possuem graças apenas a um "efeito que supõe o sentido" (DELEUZE, 1994, p. 90, tradução nossa). A aliança com Freud pela Diferença-Educação não está na série do "explorador da profundidade humana e do sentido originário", mas perspectiva-se a partir da superfície do sonho, do aforismo, do poema, da pele. Uma série freudiana pode desbravar "a maquinaria do inconsciente, pela qual o sentido é produzido, sempre produzido em função do sem-sentido" (DELEUZE, 1994, p. 91, tradução nossa). O inconsciente tensiona nossa superfície em produções ainda não sonhadas, o cuidado ao sonhografar é uma ação ativa sobre a armadilha da linguagem com seus significantes linguísticos (logo, implica) nessa relação de premissa e conclusão, demonstra, define, uma "condição de

verdade, ou um conjunto de condições sob as quais uma proposição seria verdadeira" (DELEUZE, 1994, p. 37, tradução nossa).

Procede à "∀o pensar o lugar da poesia e o não-lugar dos sonhos na aula, estranhando-a em *Aullar*, pois "nós não dormimos para o que continua a nos interessar" (BERGSON, 2004, p. 106). Pensa, com Sandra Corazza (2019 d, p. 1), a falta da poesia na docência-vida-pesquisa e como os corpos imaginais são capturados pelas horas-aula,

Docência de Sheherazade que, por não encontrar propriamente função no mundo real, oferece-se como uma fantasia, prestando-se melhor para o desfrute. De viva voz, a espada sempre pendendo sobre o pescoço, a cada encontro arriscando a pele, docência que infiltra a presença maciça do corpo e o deleite das palavras, secretas e sedutoras, derramadas para além dos nefastos adjetivos e de tagarelice.

"∀o, Coda de Repetição

Um Corpoliverso deveniente expande-se em perspectivas mitemáticas, que criam um observador monstruoso (nem sujeito e nem objeto). A unidade dessa poliperspectiva lança-se sobre uma carne e a engasta de bicos, Prometeu.

Pontas, lanças que, ao caírem na superfície do Absurdo, do ainda-não-imagem, ferem o centro da representação dentro do umbigo do sonho. Mesmo nesse *nigredo*, as imagens dogmáticas do pensamento não cessam tentar se plasmar no Informe. Acessamos essa crosta representacional munidos de ancinhos e espátulas, bicos de Bunsen e palhas de aço, ácidos fortes e gases soporíferos.

Aullar repete-se ao limite do inacessível em a-traduzir, duplicada pela tradição e estranhada pela transcrição. Dupla que se triplicifica em borboletas, demônias, estátuas de sal. Um fora-tempo que

se dá exclusivamente no agora. Frágil instantâneo inquietante como o luzir dos vagalumes que são estrelas do chão.

"∇o, gesto tradutório de luz e confusão. Janus que carrega a fidelidade extrema e a infidelidade absoluta, devir-simultâneo de contraformas, sincronicidades com o Fora, inconsistências verbais. Deforma a Matéria de que ela não pertence ao conjunto dos inumeráveis. *Aullar* sonha um texto repleto de saídas do tipo de porta do sonho de Penélope, de dupla articulação: os sonhos que se realizam saem pelos chifres e os que são enganos escorrem pelas presas.

A dor sentida que afirma a escolha, no gesto que dramatiza moções, a mão que é mão impregna-se do agora: tornar um corpo possível de pulsões compostas de alguma outra relação com as forças da carne, pois "a fragilidade é uma fada da precisão" (HIJIKATA *apud* UNO, 2018, p. 34).

A poesia pode tocar sua língua como uma tangente erótica nesse par (Sonhar, estranhar-se), e criar o sentido de pensar que se sonha na superfície do que muda a natureza do sonho-corpo. A língua dupla da poesia captura um sentido fugidio ao Aion, o qual também escapa da mescla corpo-sonho, pois que "a palavra humana é como uma panela rachada onde batucamos melodias para ursos dançarem, quando desejaríamos enternecer as estrelas" (Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 1856).

Ao poeta, ao docente que é criador literário, pois é um tradutor, não cabe o peso de uma missão interlingual. A língua da docência, língua sonhográfica, está sempre a-traduzir, dispensa o peso das teorias, pois pensa golpeando as matérias e arquivos com os signos de seus sonhos. Sonhografa não como uma atividade historicizante, mas como procedimento que erra a ordem racional, que cria um espaço de vivência psíquica, cria algo que se compõe com as virtudes da multiplicidade e da alquimia emocional.

Como exercício tradutório, os fragmentos que compõem a Tese respiraram entre si para que o intraduzível force um pensamento sem imagem. A dificuldade das variações e séries também foram as dificuldades na própria variação tradutória do ato de criar potências com as palavras. Os efeitos corporais do intraduzível formam campos de existências em desconforto, catástrofe de a-traduzir (-se). É o estranhamento de um sonho sem aparentes possibilidades de entradas, mas com infinitas saídas. É o sonho de Alice na sala de espelhos.

O texto é parte de uma vertigem da pesquisa que estranha o familiar das matérias em Educação a partir dessas aberturas no Corpoliverso, corpo poético de imensurável estranhamento, por isso a listagem à guisa de sumário trouxe essa espiral do estudo em fragmentos escrilidos, sem nenhuma convenção ou preferência.

Corpo e sonho, cada qual é corpo causa um do outro, relação de um para outro, de um com o outro: "um corpo penetra no outro e nele coexiste em todas as suas partes, como uma gota de vinho no mar ou o fogo no ferro" (DELEUZE, 1994, p. 29, tradução nossa). Não reduzimos a educação a uma comunicação abstrata ou cotidiana, mas alçamo-nos, com coragem inventiva, nas paisagens didáticas de uma singular existência, de uma docência abismada diante do familiar conteudista. O exercício de afrontarmos com o intraduzível poético é um esforço de afirmarmos nosso trabalho docente digno de artistar no *entre* das certezas. Defendemos, pois, a dupla função dessa poesia que pensa e desse sonho que arrisca a pele tradutória a rearranjar-se em flutuações críticas e variantes em Educação. Criticar a realidade é criar realidade.

SUMÁRIO

Contrair tempo, *Aullar* um momento privilegiado de duração

"∇∇"∇∇"∇∇"

SUMÁRIO

REFERÊNCIAS

ABEL, Thiago. **(Po)éticas do ctônico**: primeiros movimentos do butô no Brasil. 2017. 93 f. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) — Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2017. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/321958>>. Acesso em: 12 ago. 2021.

ABREU, Ovídio de. Deleuze e o Eterno Retorno da Diferença. **Revista DoisPontos**, Curitiba, São Carlos, v. 8, n. 2, p. 27-55, 2011. Disponível em <<https://revistas.ufpr.br/doiPontos/article/view/22440/19587>>. Acesso em: 25 nov. 2019.

ADÓ, Máximo Daniel Lamela; MUSSETTA, Mariana. Apropiaçión transgresiva y multimodalidad en la investigación académica: propuestas de escritura. **Teias**. Rio de Janeiro. v. 1, n. 66, p. 265-281, 2020. DOI: <https://doi.org/10.12957/teias.2020.53737>. Disponível em <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistateias/article/view/53737>>. Acesso em 18 dez. 2020.

ADÓ, Máximo Daniel Lamela. Aporias literárias: questões borgeanas na educação. **Revista Digital do LAV**, Santa Maria, v. 9, n. 2, p. 133 – 145, 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.5902/1983734823517>. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/23517>>. Acesso em: 24 dez. 2021.

AGAMBEN, Giorgio. I Linguagem. *In*: AGAMBEN, Giorgio. **A potência do pensamento**: ensaios e conferências. [Coleção Filô] Trad. Antônio Gurreiro. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 71-95.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? *In*: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 55-73.

ALEIXO, Daniel; FERREIRA, Pedro. Para a Prisão! **Revista da FUNDARTE**. Montenegro, ano 21, n. 45, p. 01-09, 2021. DOI: 10.19179/2319-0868/863. Disponível em: <<http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/revistadafundarte/index>>. Acesso em: 22 jul. 2021.

ALEIXO, Daniel; FERREIRA, Pedro. De ter inveja das veias de um cachorro. **Revista da FUNDARTE**. Montenegro, ano 21, nº 45, junho de 2021. p. 01-07. DOI: 10.19179/2319-0868/864. Disponível em: <<http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/revistadafundarte/index>>. Acesso em: 22 jul. 2021.

ALMEIDA, Rogério Miranda de. **Nietzsche e Freud: eterno retorno e compulsão à repetição.** São Paulo: Edições Loyola. 2005, 236 p.

AMANCIO, Felipe. A arte e o caos em bacon e deleuze: quebra de clichés e resistência política. **Outramargem:** Revista de Filosofia (UFMG), ano 5, n. 8, p. 129- 146, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/outramargem/issue/view/676>>. Acesso em: 29 jun. 2021.

ARAUJO, Róger Albernaz de; CORAZZA, Sandra Mara. Pesquisar: uma atitude didático-tradutória de escrever a vida. *In:* CORAZZA, Sandra Mara (Org.). **Docência-pesquisa da diferença:** poética de arquivo-mar. Porto Alegre: Doisa/UFGRS, 2017. p. 233-254.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos:** ensaio sobre a imaginação do movimento. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 275 p.

BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar.** Trad. José Américo Motta Pessanha *et alii*. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991. 202 p.

BANDEIRA, Larisa Vieira da Veiga; OLINI, Poliana. O currículo-sonho e as práticas de escrituras. *In:* CORAZZA, Sandra Mara (Org.). **Breviário dos Sonhos em Educação.** São Leopoldo: Oikos, 2019, p. 171-177.

BARCELLOS, Gustavo. Nota Introdutória. *In:* HILLMAN, James. **Uma investigação sobre a imagem.** Trad. e nota introdutória. Gustavo Barcellos. São Paulo, Vozes, 2018, p. 7-15.

BASTIDE, Roger. Sociologia do Sonho. *In:* BASTIDE, Roger. **O sagrado selvagem e outros ensaios.** Trad. Dorothée de Buchard. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 127-145.

BATAILLE, Georges. **La estrutura psicológica del fascismo,** 1933. 23 p. Disponível em: <<https://artilleriainmanente.noblogs.org/post/2016/04/21/georges-bataill/>>. Acesso em: 14 set. 2021.

BERGSON, Henri. O Sonho. Trad. Jonas Gonçalves Coelho. **Trans/Form/Ação –** Revista de Filosofia da UNESP, São Paulo, v. 27, n. 1, p. 93-109, 2004. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0101-31732004000100008>. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732004000100008>. Acesso em: 13 mar. 2021.

BEY, Hakim. **CAOS:** terrorismo poético e outros exemplares. Trad. Patrícia Desa, Renato Resende. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2003. 102 p.

BOGÉA, Inês. Apresentação. *In:* LUISI, Emídio; BÓGEA, Inês. **Kazuo Ohno.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002. [144 p] p. 27-43.

SUMÁRIO

BOGUE, Ronald. **Deleuze on music, painting, and the arts**. New York: Routledge, 2003. 221 p.

BORGES, Jorge Luis. Sobre os sonhos. *In*: BORGES, Jorge Luis. **Sobre os sonhos e outros diálogos**. Trad. Joohn Lionel O'Kuinghttons Rodrigues. Prólogo de Osvaldo Ferrari. São Paulo: Hedra, 2009, p. 156-163.

BORGES, Ana Inés Larre. **La literatura y la vida**: entrevista com Ricardo Piglia. Brecha, 1989, p. 109-118.

CARDOSO JUNIOR, Hélio Rebello. Teoria das multiplicidades e conceito de inconsciente no pensamento de Gilles Deleuze. *In*: CARDOSO JUNIOR, Hélio Rebello. **Inconsciente-multiplicidade**: conceito, problemas e práticas segundo Deleuze e Guattari. São Paulo: Ed. UNESP, 2007. p.11-42.

CARROLL, Lewis. **Aventuras de Alice no País das Maravilhas**; Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. 317 p.

CASTRO, Braulio Rojas Castro; MARDONE, Patricio Landaeta. Delimitaciones conceptuales para una teoría literaria desde el punto de vista de la potencia. **Modernos & Contemporâneos**, Campinas, v. 2, n. 4., jul./dez., 2018, p. 54-70. Disponível em: < www.ífch.unicamp.br/ojs/index.php/modernoscontemporaneos >. Acesso em 25 mar. 2022.

CORAZZA, Sandra Mara. A Prolusão — Metodofia: contrato de tradução. *In*: CORAZZA, Sandra Mara (Org.). **Métodos de transcrição**: pesquisa em educação da diferença. São Leopoldo: OIKOS, 2020, p. 13-33. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/escriturasrede/metodos/>>. Acesso em: 8 jun. 2021.

CORAZZA, Sandra Mara. Projeto de Pesquisa de Produtividade (CNPq, março de 2019 a fevereiro de 2023). **A-traduzir o arquivo da docência em aula**: sonho didático e poesia curricular, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS, 2019 a, 80 p.

CORAZZA, Sandra Mara (Org.). **Breviário dos sonhos em educação**. São Leopoldo: Oikos, 2019 b. 229 p.

CORAZZA, Sandra Mara. A-traduzir o arquivo da docência em aula: sonho didático e poesia curricular. **Educação em Revista**. Belo Horizonte, v. 35, n.10, 25 p., 2019 c. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/0102-4698217851>. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-46982019000100416&script=sci_arttext&tlng=pt>. Acesso em: 24 maio 2021.

CORAZZA, Sandra Mara. Didática da Tradução, transcrição do currículo (uma escrita da diferença). *In*: CORAZZA, Sandra Mara (Org.). **Docência-pesquisa da diferença**: poética de arquivo-mar. Porto Alegre: Doisa/UFRGS, 2017 a, p. 56-70.

CORAZZA, Sandra Mara. Currículo e didática da tradução: vontade, criação e crítica. *In*: CORAZZA, Sandra Mara (Org.). **Docência-pesquisa da diferença**: poética de arquivo-mar. Porto Alegre: Doisa/UFRGS, 2017 b. p.111-133.

CORAZZA, Sandra Mara. A vontade de potência do professor-artistador: currículo e didática da tradução. *In*: CORAZZA, Sandra Mara (Org.). **Docência-pesquisa da diferença**: poética de arquivo-mar. Porto Alegre: Doisa/UFRGS, 2017 c. p. 134-148.

CORAZZA, Sandra Mara. Pesquisa empírica-transcendental da diferença: arquivo, escrita e tradução de dados. *In*: CORAZZA, Sandra Mara (Org.). **Docência-pesquisa da diferença**: poética de arquivo-mar. Porto Alegre: Doisa/UFRGS, 2017 d. p. 274-291.

CORAZZA, Sandra Mara. Tese-manifesto de escriturartística na pesquisa em educação. **Margens**, UFPA, v. 6, n. 7, p. 41-66, 2010. DOI: <http://dx.doi.org/10.18542/rmi.v6i7.2809>. Disponível em: <<https://periodicos.ufpa.br/index.php/revistamargens/article/view/2809>> . Acesso em: 23 ago. 2021.

CORAZZA, Sandra Mara. Canto 1 – Na Viela do bando. *In*: CORAZZA, Sandra. **Os cantos de Fouror**: escrita em filosofia-educação. Porto Alegre: Sulina; UFRGS, 2008. p. 21-98.

CORAZZA, Sandra Mara. **Artistagens**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. 120 p.

CORAZZA, Sandra Mara. III Afectos. *In*: CORAZZA, Sandra Mara. **Uma vida de professora**. Ijuí: Ed. Unijuí, 2005. p. 89-139.

DINARTE, Luiz Daniel Rodrigues; CORAZZA, Sandra Mara. Espaço poético como tradução didática: Bachelard e a imagem da casa. *In*: CORAZZA, Sandra Mara (Org.). **Docência-pesquisa da diferença**: poética de arquivo-mar. Porto Alegre: Doisa/UFRGS, 2017. p. 97-108.

DAVID-MÉNARD, Monique. **Deleuze e a psicanálise**. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014. 270 p.

DAMÁSIO, António Rosa. **Em busca de Espinosa**: prazer e dor na ciência dos sentimentos. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 358 p.

DAMÁSIO, António Rosa. **E o cérebro criou o homem**. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. 439 p.

DELEUZE, Gilles. Falha e fogos locais *In*: DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta e outros textos**. Trad. Hélio Rebello Cardoso Júnior. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 217-223.

DELEUZE, Gilles. Os estratos ou formações históricas: o visível e o enunciável (saber). *In*: DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Trad. Claudia Sant'Anna Martins. Revisão da Trad. Renato Ribeiro. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2005, p. 57-77.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. 173 p.

DELEUZE, Gilles, Espinosa e nós [1978]. **Espinosa**: filosofia prática. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002 a. p. 127-135.

DELEUZE, Gilles. A imanência: uma vida. Trad. Tomaz Tadeu. **Educação e Realidade**. v. 27, n. 2, p. 10-18, 2002 b.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche**. Trad. Isidoro Herrera; Alejandro del Río. Madrid: Arena Libros, 2000. 121 p.

DELEUZE, Gilles. **Lógica del sentido**. Trad. Miguel Morey e Victor Molina. Barcelona: Ediciones Paidós, 1994. 329 p.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997. 176 p.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon**: lógica da sensação. [Deleuze, Gilles (1981) Francis Bacon: Logique de la Sensation. Paris: Aux éditions de la différence], Trad. Silvio Ferraz e Annita Costa Malufe (sem revisão), 1981. 86 p. Disponível em: <<http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/12/deleuze-francis-bacon-logica-da-sensacao-1.pdf>>. Acesso em: 5 jun. 2021.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Trad. Edmundo Fernandes Dias; Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976. 170 p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1997. 283 p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 6. 28 de novembro de 1947 — Como criar para si um Corpo Sem Órgãos. Trad. Aurélio Guerra Neto. *In*: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs** — Capitalismo e Esquizofrenia, vol. 3. Trad. Trad. Aurélio Guerra Neto *et alii*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. p. 9-29.

SUMÁRIO

DERRIDA, Jacques. **Discurso de Frankfurt**. Trad. Iraci D. Poleti. Le Monde Diplomatique, edição brasileira, ano 3, n. 24, jan. 2002, n.p. Disponível em: <<http://diplo.org.br/imprima204>>. Acesso em: 10 maio 2020.

DE VOS, Patrick. Traducciones: Hijikata Tatsumi y las palabras de la danza (Patrick de Vos, Universidad de Tokio, 2006, Trad. Rhea Volij). **Blog Danza Butoh**: s/d. Disponível em: <<https://www.butohrheavolij.com.ar/new/traduccion/hijikata-tatsumi-y-las-palabras-de-la-danza/>>. Acesso em: 14 maio 2021.

DÍAZ, Esther. Deleuze, el sol del membrillo o del devenir imperceptible. *In*: MARQUES, Davina; GIRARDI, Gisele e DE OLIVEIRA JÚNIOR, Wenceslao (Orgs.). **Conexões**: Deleuze e territórios e Fugas e... v. 5, 1ª ed., Petrópolis, RJ: De Petrus Et. Al.; Campinas, SP: ALB; Brasília, DF: CAPES, 2014. p. 51-61.

FEIL, Gabriel Sausen; CORAZZA, Sandra Mara Procedimento erótico, na Formação, Ensino, Currículo. *In*: CORAZZA, Sandra Mara; ADÓ, Máximo Daniel; OLINI, Polyana (Orgs.). **Caderno de Notas 9**: Panorama de pesquisa em escrituras: Observatório da Educação. Coleção Escrituras. Porto Alegre: UFRGS/ Doisa, 2016. p. 204-217.

FEIL, Gabriel Sausen. Procedimentos em Gilles Deleuze: Proust, Sade, Sacher-Masoch, Klossowski, Kafka e Bacon. *In*: MONTEIRO, Silas Borges (Org.). **Cadernos de Notas 2**: rastros de escrituras. Anais do I Colóquio Nacional Pensamento da Diferença Escrituras em meio à vida (Canela/RS, 3,4 e 5 nov. 2011). Coleção Escrituras. Canela: UFRGS, 2011. p. 67-93.

FERRAZ, Wagner.; BELLO, Samul Edmundo Lopes. Corpo a dançar: entre educação e criação de corpos. *In*: CORAZZA, Sandra Mara; ADÓ, Máximo Daniel; OLINI, Polyana. (Orgs.). **Caderno de Notas 9**: Panorama de pesquisa em escrituras: Observatório da Educação. Coleção Escrituras. Porto Alegre: UFRGS/ Doisa, 2016. p. 144-155.

FERRAZ, Wagner; BELLO, Samuel. E. L. Corpo: materialidade corporal e intensidade corporea. **A legar**, nº 18, p. 39-49, dez/2016. Disponível em: <<https://alegar.com.br/revista18/>>. Acesso em 12 mar. 2022.

FRANZ, Marie-Luise Von. **O Caminho dos Sonhos**: Marie-Louise von Franz em conversa com Fraser Boa. Trad. Roberto Gambini. São Paulo: Cultrix, 1988, 123 p. Disponível em <<http://clincapsique.com/wp-content/textos/Marie-Louise%20Von%20Franz%20-%20O%20Caminho%20dos%20Sonhos.pdf>>. Acesso em: 26 jul. 2021.

FRANZ, Marie-Luise Von. **Alquimia**: introdução ao simbolismo e à psicologia. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1980. 248 p.

FREUD, Sigmund. O Inquietante (1919); "Das Unheimliche". *In*: FREUD, Sigmund. **Obras Completas Volume 4**: História de uma neurose infantil ("O homem dos Lobos"), Além do Princípio do Prazer e outros textos (1917-1920). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2010, p. 329-376.

FREUD, Sigmund. O Infamiliar [Das Unheimliche, 1919]. *In*: FREUD, Sigmund. **O Infamiliar e outros escritos**; seguido de O homem de areia / E.T.A. Hoffmann; [Trad. Romero Freitas]. Trad. Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 28-125.

FOUCAULT, Michel. O corpo utópico. Trad. para o português Jonas Jorge da Silva *et. al.* (CEPAT IHU). *In*: FOUCAULT, Michel. El cuerpo utópico. Las heterotopías, Ed. Nueva Vision, 1966, n.p. **Blog IHU**. Disponível em: <<https://www.ihu.unisinos.br/174-noticias/noticias-2010/587012-o-corpo-utopico-texto-inedito-de-michel-foucault>>. Acesso em 28 jun.2022.

FOUCAULT, Michel. La literatura y la locura. Trad. Emmanuel Chamorro Sánchez, **Dorsal**: Revista de Estudios Foucaultianos. n. 1, p. 93-105, 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.206989>. Disponível em: <<http://www.revistas.cenaltes.cl/index.php/dorsal/issue/view/20>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

FONSECA, Tania Mara Galli. Imagens que não aguentam mais. *In*: **ANPUH** – XXIII Simpósio Nacional de História, Londrina, 2005. 10 p.

GREINER, Christiane. Breve Apresentação. *In*: **Hijikata Tatsumi**: pensar um corpo esgotado. Trad. Christiane Greiner e Ernesto Filho. São Paulo: n-1 edições, 2018. p. 19-20.

HAN, Byung-Chul. **Filosofia do zen-budismo**: uma desconstrução da história da paixão ocidental. Trad. Lucas Machado. Rio de Janeiro: Vozes, 2019. 189 p.

HEUSER, Ester Maria Dreher; CORAZZA, Sandra Mara. Ensaiair a Escriteurartista na Universidade. *In*: CORAZZA, Sandra Mara (Org.). **Docência-pesquisa da diferença**: poética de arquivo-mar. Porto Alegre: Doisa/UFRGS, 2017. p. 309-333.

HILLMAN, James. **Uma investigação sobre a imagem**. Trad. e nota introdutória. Gustavo Barcellos. São Paulo, Vozes, 2018. 128 p.

HILLMAN, James. **O sonho e o mundo das trevas**. Trad. Gustavo Barcellos. Rio de Janeiro: Vozes, 2013. 323 p.

IANNINI, Gilson; TAVARES, Pedro Heliodoro Tavares. Freud e o infamiliar. *In*: FREUD, Sigmund. **O Infamiliar e outros escritos**; seguido de O homem de areia / E.T.A. Hoffmann; [Trad. Romero Freitas]. Trad. Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 7-25.

SUMÁRIO

KADARÉ, Ismail. **Abril despedaçado**. Trad. do albanês Bernarndo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 175 p.

LAMA, José Pérez de. Comentarios sobre cartografias, máquinas y arte, según Deleuze y guattari y hackitectura.net. *In*: MARQUES, Davina; GIRARDI, Gisele e DE OLIVEIRA JÚNIOR, Wenceslao (Orgs.). **Conexões**: Deleuze e territórios e Fugas e... v. 5, 1ª ed., Petrópolis, RJ: De Petrus *et alii*, Campinas, SP: ALB; Brasília, DF: CAPES, 2014. p. 15-50.

LORDE, Audre. A poesia não é um luxo (1977). *In*: LORDE, Audre. **Irmã Outsider**. Trad. Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 45-49.

LLOYD, Declan. Truth, Belief and Illusion in Nietzsche's "Thus Spoke Zarathustra". **Époque Magazine**, n. 37, fev. 2021. Disponível em: <<https://epochemagazine.org/37/truth-belief-and-illusion-in-nietzsches-thus-spoke-zarathustra/>>. Acesso em: 13 jul. 2021.

MICHAUX, Henri. Ideogramas en China. Trad. Valeria Joubert. **Diário de Poesía**, v. 7, n. 44, p. 6-7, 1997.

MICHAUX, Henry. **Ideogramas na China**. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Cotovia Fundação Oriente, 1999. 43 p.

MILLÁN, Julio Pérez. Estudio preliminar. *In*: SCHWOB, Marcel. **Vidas Imaginarias**. Trad e estudos preliminares: Julio Pérez Millán. Centro Editor de Latinoamerica: Biblioteca Básica Universal: Buenos Aires, 1980. p. 4-7. Disponível em: <https://ddooss.org/libros/Schwob_Marcel.pdf>. Acesso em: 19 jul. 2021.

MIRANDA, Wandelson Silva de. A Teoria dos incorporais e a Filosofia do acontecimento de Gilles Deleuze. **Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade** (RICS). São Luís, v. 5, n. 2, p. 1-17, 2019. Disponível em: <<http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/ricultsociedade/issue/view/585/showToc>>. Acesso em: 16 jul. 2021.

MONTEIRO, Silas Borges. Hecceidade: formação como individuação sem sujeito. **Revista de Educação Pública**, [S. l.], v. 28, n. 68, p. 521-533, 2019. DOI: 10.29286/rep.v28i68.8405. Disponível em: <<https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/educacaopublica/article/view/8405>>. Acesso em: 11 jun. 2021.

MOREY, Miguel. Prólogo a la edición castellana: del pasar de las cosas que pasan y su sentido. *In*: DELEUZE, Gilles. **Lógica del sentido**. Trad. Miguel Morey e Victor Molina. Barcelona: Ediciones Paidós, 1994. p. 13-21.

MUNHOZ, Angelica Vier. **Coreogeografias**. 2009. 146 f. Tese (Doutorado em Educação) — Programa de Pós-graduação da Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio

Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 2008. Disponível em: <https://sabi.ufrgs.br/F/NAKAIV42KQT9CTGSC3IQSXFU3JY57UQ7QX81EBR2FD8EGI9QBC-11022?func=find-word&scan_code=WRD&rec_number=006996733&scan_word=coreogeografias>. Acesso em: 20 jan. 2022.

NANCY, Jean-Luc. Fazer, a poesia [To make, poetry]. Trad. Letícia Della Giacoma de França e Janaina Ravagnoni. **ALEA**, Rio de Janeiro v. 15, n. 2, jul-dez, p. 414-422, 2013. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/alea/a/QJ6dhd8dBMCKydMPq9MSnDr/?lang=pt>>. Acesso em: 06 jul. 2022.

NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo [2006]. Trad. Sérgio Alcides. **Rev. UFMG**. Belo Horizonte, v.19, n.1 e 2, p.42-57, jan./dez. 2012, p. 42-57.

NANCY, Jean-Luc. **Tumba de sueño**. Trad. Horacio Pons. 1ª ed. Buenos Aires: Amorrortu, 2007. 72 p.

NASCIMENTO, Roberto Duarte Santana. Alguns pontos de debate com o conceito freudiano de inconsciente em O anti-Édipo. *In*: CARDOSO JUNIOR, HÉLIO REBELLO. **Inconsciente-multiplicidade**: conceito, problemas e práticas segundo Deleuze e Guattari. São Paulo: Ed. UNESP, 2007. p. 77- 112.

NERVAL, Gérard. **Aurelia o el sueño y la vida**. Trad. Agustín Lazo. México: Ediciones Era/ Ministerio francés de Relaciones Exteriores. 2010, 58 p. Disponível em: <<https://autoresmodernos.files.wordpress.com/2013/04/gerard-de-nerval-aurelia.pdf>> . Acesso em: 29. set. 2020.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **El caminhante y su sombra** [Der wanderer und sein schatten]. Trad. Luiz Díaz Marín. Madri/Espanha: Edimat Libros, 1999. 191 p.

OIDA, Yoshi. **O ator invisível**. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Via Lettera, 2017. 158 p.

OLINI, Polyana; MONTEIRO, Silas Borges. Sobre escritura e arte do estilo: aproximações otobiográficas. *In*: CORAZZA, Sandra Mara; ADÓ, Máximo Daniel; OLINI, Polyana (Orgs.). **Caderno de Notas 9**: Panorama de pesquisa em escrituras: Observatório da Educação. Coleção Escrituras. Porto Alegre: UFRGS/ Doisa, 2016. p. 88-99.

REIS, Marina dos. O método sonhográfico. *In*: CORAZZA, Sandra Mara (Org.). **Métodos de transcrição**: pesquisa em educação da diferença. São Leopoldo: OIKOS, 2020. p. 423-449. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/escriturasrede/metodos/>>. Acesso em: 25 set. 2021.

RABÊLO, Fabiano Chagas; MARTINS, Karla Patrícia Holanda; STRÄTER, Thomas. As referências literárias em "Das Unheimliche". **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**. São Paulo, v. 3, n. 22, p. 606-629, set. 2019. Disponível em: < <https://www.scielo.br/j/rlpf/a/BYLvr4BVqjk4yrMsj7Nlybc/?lang=pt>>. Acesso em 08 fev. 2022. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1415-4714.2019v22n3p60611>

ROCHA, Mauricio. Momentos spinozanos em Deleuze: potência, direito, noções comuns. **Modernos & Contemporâneos**: Revista de Filosofia do IFCH da Universidade Estadual de Campinas, v. 2, n. 4., jul./dez., p. 18-38 2018.

ROSALES, Gustavo Emilio. **Xólotl**: el libro de las danzas. México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes a través del Programa Sistema Nacional de Creadores de Arte 2016-2019, 2018. 123 p.

SALLES, Nara. Antonin Artaud: o corpo sem órgãos. **O Percevejo** [On Line]. v.2, n.1, 10 p., jan-jun. 2010. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/opercevejoonline/issue/view/63>>. Acesso em 7 out. 2022.

SANTOS, Adilson dos. A tragédia grega: um estudo teórico. **Revista Investigações — Teoria da Literatura**. v. 18, n. 1, 27 p., 2005. DOI: 10.51359/2175-294x.2005.1501. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1501>>. Acesso em: 14 ago. 2021.

SCHWOB, Marcel. **Vidas Imaginarias**. Trad e estudos preliminares: Julio Pérez Millán. Centro Editor de Latinoamerica: Biblioteca Básica Universal: Buenos Aires, 1980. 62 p.

SHELLEY, Percy Bysshe. Prometeu Desacorrentado: um drama lírico em quatro atos. *In*: SHELLEY, Percy Bysshe. **Prometeu desacorrentado e outros poemas**. Trad. Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015 [1820]. p. 61-247.

SILVA, Cíntia Vieira da. Da física do intensivo a uma estética do intensivo: Deleuze e a essência singular em Espinosa. **Cadernos Espinosanos** / Estudos Sobre o século XVII. Nº 22. São Paulo: Departamento de Filosofia da FFLCH-USP, 2010. Disponível em: <<http://www.bibliotecanomade.com/2021/02/arquivo-para-download-da-fisica-do.html>>. Acesso em 12 mar. 2022.

SILVA, Cíntia Vieira. O funcionamento das multiplicidades no inconsciente de Mil Platôs. *In*: CARDOSO JUNIOR, Hélio Rebelo. **Inconsciente-multiplicidade**: conceito, problemas e práticas segundo Deleuze e Guattari. São Paulo: Ed. UNESP, 2007, p. 43-75.

SPINDLER, Patrícia; FONSECA, Tania Mara Galli. Dançando o pesar do mundo. **Psicologia & Sociedade**, v. 20, n. 3, p. 323-330, 2008. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/psoc/a/hnkxmDN3HrXQgp8tFNz7Yhb/?lang=pt>>. Acesso em 24 abril 2022. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-71822008000300002>

STIVALE, Charles J. Deleuze milenar, ou Para além do túmulo. Trad. Rodrigo Lucheta. **Blog Machine Deleuze**. [Texto publicado originalmente em: Deleuze Épars, dir. André Bernold & Richard Pinhas. Paris, Hermann Éditeurs, 2005], n.p. Disponível em: <<https://machinedeleuze.wordpress.com/2019/07/29/deleuze-milenar-ou-para-alem-do-tumulo/>>. Acesso em: 19 maio 2021.

TADEU, Tomaz; CORAZZA, Sandra Mara; ZORDAN, Paola. **Linhas de escrita**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. 205 p.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 306 p.

TEDESCO, Anderson Luiz; VILAR, Jordan. A Pedagogia Crítica segundo Nietzsche. **Conjectura: Filos. Educ.**, Caxias do Sul, RS, v. 25, Dossiê, 2020, p. 187- 206. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conjectura/issue/view/325/showToc>>. Acesso em: 22 jun. 2020. DOI: 10.18226/21784612.v25.dossie.11

TÜRCKE, Christoph. **Nietzsche**, uma provocação. Porto Alegre: Ed. Da Universidade/ Goethe-Institut/ICBA, 1994. 103 p.

UNO, Kuniichi. **Hijikata Tatsumi**: Pensar um corpo esgotado. Trad. Christiane Greiner, Ernesto Filho. São Paulo: n-1 edições, 2018. 272 p.

VALÉRY, Paul. **Filosofia da dança (1936)** / The Philosophy of Dance (1936). Trad. Charles Feitosa. O Percevejo *On Line*, v. 3, n. 2, 16 p., 2011.

VILLAUERRUTIA, Xavier. Prólogo. In: NERVAL, **Gérard. Aurelia o el sueño y la vida**. Trad. Augustín Lazo. México: Ediciones Era/ Ministerio francés de Relaciones Exteriores. 2010, p. 7-9. Disponível em: <<https://autoresmodernos.files.wordpress.com/2013/04/gerard-de-nerval-aurelia.pdf>>. Acesso em: 29 set. 2020.

VOLIJ, Rhea. Escritos y entrevistas. Butoh, la conjura de la representación. **Blog Danza Butoh**: s/d. Disponível em: < <https://www.butohrheavolij.com.ar/new/escritos/butoh-la-conjura-de-la-representacion/>>. Acesso em: 19 maio 2021.

VOLIJ, Rhea. Escritos y entrevistas: perder la forma humana. **Blog Danza Butoh**: s/d. Disponível em: <<https://www.butohrheavolij.com.ar/new/escritos/perder-la-forma-humana/>>. Acesso em: 10 maio 2021.

WEISS, Frederick A., Dreaming — a creative process". **The American Journal of Psychoanalysis**, v. 1, n. 24, p. 17-23, 1964.

ZORDAN, Paola. **Mulher tornada**: segredos de um astroblema. Porto Alegre: Nota Azul; NUTAL/UFRGS, 2021. 142 p.

ZORDAN, Paola (Org.). **Lições de má-educação**. *Los Capichos* de Goya. São Leopoldo: Oikos, 2020 a. 172 p.

ZORDAN, Paola. Pesquisação: palavragesto relacional. *In*: ALMEIDA, Verônica Domingues, SÁ, Maria Roseli Gomes Brito, ZORDAN, Paola (Orgs.). **Criações e métodos na pesquisa em educação**. Porto Alegre: UFRGS / Nota Azul, 2020 b. p. 205-217.

ZORDAN, Paola. **Gaia educação**: arte e filosofia da diferença. Curitiba: Appris, 2019. 137 p.

ZORDAN, Paola. CORPO: conceituações e exemplificações com Spinoza. *In*: PEREIRA, Marcelo Andrade (Org.). **Performance e educação**: (des)territorializações pedagógicas. 1 ed. Santa Maria: UFSM, 2013 a, v. 1, 15 p. [p.175-190;]

ZORDAN, Paola. Matéria mostra: digressões esquizoanalíticas da Figura. *In*: TEIXEIRA FILHO, Fernando Silva; PERES, Wiliam Siqueira; RONDINI, Carina Alexandra; SOUZA, Leonardo Lemos de. (Org.). **Queering**: problematizações e insurgências na psicologia contemporânea. 1 ed. Cuiabá: Editora UFMT, 2013 b, v. 1, 12 p. [232 p.]

ZORDAN, Paola. Arte com Nietzsche e Deleuze. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, n. 2, v. 30, p. 261-272, 2005. Disponível em:<<https://seer.ufrgs.br/educacaorealidade/article/view/12472>>. Acesso em: 29 jul. 2021.

Não poderia, não conseguiria,

Prestar ajuda imediata para explicar com quem, onde,
como e por que funciona um poema,

Seria por demais presunçoso ignorar a potência do lei-
tor, do tradutor que se anuncia,

Seria afugentar-se em uma disciplina, dar a esta compo-
sição-porvir palavras já-ditas àquilo que o verso destrói
pela boca — e que o poeta afunda,

Seria teorizar o que um poema simplifica!

Não, caras e caros leitores, se consumasse os fragmentos
ora lidos em prosa científica, em discurso de comentá-
rio, se a pena de sonho tramasse setas e não retortas,
não estaria na encruzilhada corpoliversa!

SUMÁRIO

ÍNDICE REMISSIVO

A

alquimia 32, 136, 271, 281, 287, 313

alquímico 47, 134, 251, 255, 290

arte 39, 41, 47, 51, 52, 57, 72, 77, 90, 99, 104, 111, 118, 119, 126, 131, 147, 148, 149, 167, 172, 182, 263, 269, 270, 280, 303, 304, 317, 323, 324, 327

Asforema 24, 45, 47, 51, 55, 64, 65, 68, 72, 73, 76, 77, 78, 82, 87, 88, 90, 91, 94, 113, 117, 121, 123, 134, 137, 141, 145, 150, 152, 170, 174, 175

Aullar 25, 28, 32, 33, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 59, 61, 63, 67, 68, 72, 75, 77, 79, 82, 89, 96, 101, 103, 108, 109, 111, 113, 116, 117, 118, 119, 120, 129, 134, 135, 148, 151, 152, 153, 154, 155, 157, 158, 164, 165, 170, 177, 179, 182, 190, 200, 206, 221, 228, 246, 255, 261, 262, 267, 269, 279, 280, 287, 308, 309, 310, 312, 313, 315

B

bricoleur 271, 272

Butô 29, 31, 50, 51, 55, 59, 68, 76, 79, 82, 88, 98, 103, 109, 132, 133, 137, 140, 151, 155, 157, 158, 160, 163, 172, 174, 175, 182, 275, 283

C

caos 23, 29, 42, 45, 47, 50, 54, 76, 78, 79, 80, 88, 96, 97, 106, 115, 133, 137, 140, 147, 149, 157, 162, 171, 172, 281, 304, 317

consciência 49, 60, 74, 79, 102, 112, 115, 127, 131, 134, 140, 143, 150, 158, 160, 169, 170, 174, 180, 236, 247, 248, 251, 254, 255, 256, 270, 271, 273, 274, 287, 296, 301, 304, 306, 307

Corpo 27, 42, 59, 120, 141, 157, 178, 183, 192, 194, 197, 214, 219, 249, 265, 267, 268, 269, 304, 314, 320, 321

Corpólivero 23, 26, 27, 29, 31, 32, 34, 39, 40, 41, 74, 75, 94, 111, 158, 175, 182, 184, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 194, 198, 200, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 211, 212, 217, 218, 220, 221, 227, 230, 232, 233, 234, 236, 246, 266, 268, 269, 270, 272, 274, 275, 279, 280, 287, 290, 300, 302, 303, 310, 312, 314

criação 24, 27, 31, 33, 39, 41, 42, 43, 47, 52, 54, 55, 59, 67, 69, 74, 76, 88, 91, 107, 115, 118, 120, 122, 126, 127, 129, 130, 133, 135, 136, 146, 147, 149, 150, 151, 154, 155, 158, 160, 164, 166, 174, 176, 182, 183, 245, 258, 259, 261, 263, 264, 277, 284, 287, 290, 303, 304, 308, 319, 321

criar 23, 24, 26, 30, 32, 33, 36, 41, 42, 44, 48, 58, 60, 66, 73, 75, 79, 84, 88, 91, 98, 101, 103, 104, 107, 112, 118, 129, 140, 149, 163, 164, 165, 167, 182, 183, 255, 256, 257, 259, 260, 270, 276, 279, 280, 289, 302, 303, 311, 313, 314, 320

D

Devir-infernal 179

didáticas 24, 25, 31, 32, 33, 44, 66, 75, 148, 154, 250, 304, 314

docência 33, 44, 64, 85, 116, 117, 119, 156, 163, 250, 273, 312, 313, 314, 318

docente 24, 28, 31, 32, 33, 38, 40, 42, 72, 75, 86, 108, 116, 147, 263, 272, 304, 313, 314

E

Educação 23, 24, 26, 28, 30, 31, 39, 41, 43, 44, 58, 68, 76, 147, 245, 255, 259, 275, 283, 308, 311, 314, 317, 318, 320, 321, 323, 324, 327

escrileitura 36, 37, 42, 56, 319

estética 64, 107, 112, 113, 117, 137, 141, 155, 166, 247, 280, 325

SUMÁRIO

existência 26, 27, 31, 33, 50, 55, 75, 76, 81, 88, 101, 109, 116, 129, 130, 150, 156, 157, 170, 181, 182, 245, 254, 266, 278, 282, 284, 287, 298, 311, 314

F

filosofia 29, 33, 41, 42, 59, 65, 72, 89, 118, 120, 131, 140, 147, 148, 168, 183, 267, 286, 305, 319, 320, 327

I

ideia inadequada 97, 176, 288, 289, 301, 302

imagem-sonho 26, 27, 30, 31, 32, 34, 72, 75, 77, 81, 112, 127, 180, 249, 251, 252, 254, 259, 261, 262, 263, 264, 265, 271, 272, 273, 275, 276, 286, 292, 293, 294, 295, 296, 308, 309

imaginação 37, 40, 67, 68, 75, 90, 91, 95, 113, 121, 132, 135, 157, 168, 170, 171, 237, 246, 247, 248, 256, 271, 284, 288, 290, 291, 307, 317

inconsciente 46, 60, 67, 75, 82, 84, 87, 93, 112, 115, 116, 128, 131, 134, 158, 166, 177, 249, 253, 254, 255, 266, 267, 268, 270, 273, 279, 288, 296, 297, 299, 300, 301, 302, 303, 311, 318, 324, 325

individuação 57, 74, 83, 274, 275, 290, 323

infamiliar 24, 34, 38, 39, 41, 44, 45, 46, 48, 52, 53, 56, 58, 67, 68, 69, 76, 87, 89, 93, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 124, 127, 128, 129, 131, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 156, 160, 161, 162, 169, 171, 174, 178, 181, 237, 247, 255, 266, 270, 271, 274, 277, 280, 282, 286, 287, 297, 302, 303, 306, 309, 322

infamiliaridade 44, 52, 83, 85, 108, 136, 174, 177, 246, 272, 274, 276, 295, 297, 308

inquietação 76, 96, 108, 121, 142, 246, 287

inquietante 24, 43, 47, 56, 58, 78, 91, 101, 104, 106, 112, 113, 114, 115, 124, 125, 126, 127, 128, 141, 157, 160, 168, 174, 230, 263, 281, 302, 310, 313

L

língua 23, 24, 27, 31, 33, 34, 45, 47, 48, 50, 55, 59, 63, 67, 68, 70, 77, 82, 83, 85, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 101, 105, 107, 108, 110, 112, 113, 116, 122, 129, 130, 134, 146, 159, 165, 171, 179, 185, 195, 208, 212, 221, 245, 247, 250, 258, 266, 269, 279, 303, 313

linguagem 23, 24, 26, 32, 33, 34, 35, 36, 45, 47, 48, 51, 53, 59, 63, 67, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 84, 85, 86, 89, 90, 95, 96, 101, 102, 104, 110, 111, 113, 122, 126, 130, 132, 135, 137, 140, 147, 154, 159, 160, 162, 164, 165, 171, 179, 181, 245, 246, 247, 248, 258, 263, 268, 269, 279, 280, 281, 285, 297, 298, 308, 309, 311

literatura 26, 30, 35, 36, 37, 42, 45, 111, 112, 122, 131, 181, 273, 318, 322

M

mito 34, 54, 74, 110, 248, 253, 280

movimento 25, 28, 31, 33, 36, 45, 47, 53, 58, 65, 66, 83, 104, 117, 119, 120, 123, 156, 157, 160, 162, 164, 171, 173, 195, 196, 197, 229, 268, 273, 275, 293, 317

multiplicidade 30, 46, 50, 58, 65, 67, 69, 72, 77, 80, 82, 93, 109, 114, 115, 116, 117, 134, 154, 158, 177, 179, 183, 249, 266, 268, 269, 271, 278, 279, 280, 296, 299, 300, 301, 302, 311, 313, 318, 324, 325

mundo 23, 26, 27, 30, 31, 40, 43, 46, 52, 53, 55, 57, 64, 67, 73, 74, 75, 78, 82, 86, 94, 101, 104, 107, 111, 116, 119, 120, 122, 123, 128, 131, 145, 147, 148, 149, 150, 152, 155, 156, 162, 164, 167, 168, 172, 175, 179, 180, 182, 188, 197, 213, 234, 245, 246, 247, 250, 252, 254, 257, 259, 266, 268, 273, 277, 279, 282, 283, 284, 296, 301, 302, 304, 311, 312, 322, 326

P

poema 31, 35, 38, 45, 50, 66, 68, 84, 93, 94, 95, 103, 111, 128, 140, 147, 148, 182, 262, 264, 276, 311, 328

poesia 24, 25, 28, 30, 33, 39, 44, 46, 50, 54, 60, 61, 67, 76, 88, 103, 110, 113, 129, 136, 171, 246, 255, 263, 267, 272, 273, 275, 276, 281, 282, 283, 284, 285, 287, 306, 312, 313, 314, 318, 323, 324

Poética 44

poliversar 30, 31, 110, 148, 149, 269, 284, 286

psicanálise 73, 74, 93, 112, 125, 128, 129, 248, 254, 255, 262, 268, 299, 319

psique 81, 128, 247, 264, 265, 271, 280, 295

pulsão de morte 119, 271

SUMÁRIO

R

real 27, 28, 34, 35, 44, 81, 83, 93, 96, 105, 106, 116, 119, 135, 146, 147, 148, 154, 163, 172, 174, 180, 181, 182, 220, 248, 254, 255, 256, 261, 278, 281, 284, 285, 300, 301, 302, 303, 305, 308, 309, 310, 312

realidade 23, 25, 30, 34, 35, 39, 44, 47, 57, 61, 87, 90, 96, 106, 109, 115, 116, 119, 135, 136, 145, 146, 147, 148, 150, 151, 157, 159, 163, 165, 166, 167, 170, 174, 182, 245, 272, 277, 278, 279, 283, 284, 285, 287, 300, 303, 304, 314

rizoma 28

S

saúde 45, 130, 268, 270

sensação 24, 28, 32, 33, 41, 42, 50, 52, 54, 58, 60, 61, 65, 66, 77, 78, 79, 80, 81, 87, 91, 94, 97, 99, 100, 103, 109, 118, 119, 120, 123, 124, 127, 129, 130, 133, 136, 140, 144, 150, 158, 159, 163, 165, 166, 170, 174, 248, 261, 265, 268, 279, 281, 289, 304, 320

Signos infamiliars 51, 52, 83, 84, 89, 101, 106, 113, 114, 118, 119, 120, 123, 124, 126, 127, 128, 131, 140, 141, 149, 161, 163, 166, 171

simbolismo 108, 260, 291, 309, 321

símbolo 126, 179, 180, 257, 258, 261, 269, 291, 292, 293

singularidade 29, 39, 57, 58, 63, 66, 74, 89, 101, 107, 161, 173, 177, 252, 266, 274, 279, 280

sonho 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 79, 81, 82, 83, 86, 88, 90, 93, 94, 95, 96, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 114, 115, 116, 118, 124, 127, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 139, 144, 146, 148, 152, 153, 154, 157, 158, 159, 163, 165, 166, 170, 171, 172, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 191, 192, 195, 196, 201, 211, 214, 218, 219, 231, 233, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 268, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 286, 287, 289, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 317, 318, 322, 328

Sonhografar 44, 67, 101, 106, 131, 147, 165, 282, 297, 302, 308

sonhografia 26, 34, 36, 41, 68, 81, 87, 93, 127, 147, 149, 151, 158, 171, 178, 248, 252, 269, 274, 286

superar 23, 39, 45, 96, 97, 103, 113, 128, 136, 183, 250, 309

T

transcendental 48, 50, 58, 64, 154, 170, 303, 306, 309, 319

transcrição 33, 36, 48, 59, 81, 104, 111, 154, 159, 245, 249, 255, 271, 276, 292, 308, 312, 318, 319, 324

trauma 37, 46, 112, 247, 248, 249, 252, 286

V

virtude 91, 176, 220, 256, 270, 275, 286

www.pimentacultural.com

com por te rso

sonhografia
infamiliar

