ATEMPORALIDADES:
experimentação do pensamento, suspensão do tempo

Angélica Vier Munhoz[1]

Fabiane Olegário[2]

Mariane Inês Ohlweiler[3]

1. INTRODUÇÃO

1.1 A porta se abre

O que fazer quando a lógica do tempo se torna tão "produtiva" no sentido de um tempo que precisa render e atender à lógica capitalista e estagna as possibilidades de um pensar criativo? E afinal, quais são os momentos possibilitados pelas instituições de Ensino Superior para esse pensar criativo? Quais os espaços que a arte habita nas instituições de Ensino Superior? O que fazer quando propostas, envolvendo a área de artes, são ofertadas, mas o público acadêmico não adere às mesmas,

1 Docente da Universidade do Vale do Taquari – Univates. Doutora em Educação.

2 Docente da Universidade do Vale do Taquari – Univates. Doutoranda em Educação.

3 Docente da Universidade Federal da Fronteira Sul – UFFS. Doutora em Educação.

seja pela escassez do tempo, falta de interesse ou mesmo por desconhecer seu teor e o tempo e espaço onde são ofertadas?

Questões como estas se tornaram cruciais para que as ações desenvolvidas pelo "Projeto de Extensão Interfaces - Formação Pedagógica e Pensamento Nômade" fossem repensadas. Desde o ano de 2013, os professores participantes deste projeto têm procurado propor atividades que possam ampliar a formação e o repertório cultural dos alunos dos cursos de graduação, mais especificamente e com forte interesse nos alunos dos cursos de licenciatura, com o intuito de propiciar uma formação mais plural, que possa dialogar com os campos da arte, da filosofia, da literatura e do cinema. Este enfoque suscitou a criação de grupos de estudos, de discussões sobre autores variados, gravações de programas de rádio, oficinas com professores da Educação Básica, entre outras ações que passaram a fazer parte de uma Agenda de Extensão semestral.

Pelo fato de atuarmos em uma universidade[4] em que a maior parte dos cursos de licenciatura são ofertados no turno noturno, a grande maioria do público de alunos, que desejávamos alcançar com as atividades propostas, ficava à margem das mesmas. Devido a isso e, motivados em trabalhar com atividades novas e diferenciadas, na metade do ano de 2016 o grupo de professores sentiu-se impelido a adentrar as salas de aula em tempo real, ou seja, durante o período em que as aulas são ministradas, de forma a atingir o público almejado.

Nasceu então a ideia do que nomeamos como "Atemporalidades", uma suspensão no tempo, uma forma de interagir com o tempo - não necessariamente, mas por vezes - rígido da sala de aula. A partir de então, passamos a irromper o espaço tempo da aula, ou melhor, das aulas. Irrupção, eis a palavra que talvez melhor defina o que passamos a expe-

4 Universidade do Vale do Taquari - Univates, localizada na cidade de Lajeado/RS.

rienciar desde a metade do ano de 2016, tanto pelas irrupções que passamos a fazer através das "Atemporalidades" quanto pelo movimento de mudança que ocorreu internamente no projeto.

Percebemos que era necessário, em especial, fazer a arte chegar aos espaços que não são os seus por excelência, embora devessem sê-los, afinal, não há espaço específico para que a arte aconteça. Então, munidos de textos literários, de repertórios musicais, de personagens inusitados e de cenas, por vezes impactantes, passamos a adentrar o espaço tempo de algumas aulas. Para tanto, bastava uma combinação prévia com os professores de determinadas turmas que permitissem a nossa intervenção artística. Nossa única exigência: que os alunos não soubessem de antemão que haveria uma intervenção. Essas "suspensões do tempo" costumavam ser breves, em média de dez a quinze minutos e uma das marcas que passou a registrar estes momentos era a porta que se abria abruptamente. Do exercício de adentrar de forma abrupta, despindo-se da profissão professor para encarnar personagens outros, evocar falas, gestos e ações que mobilizassem outras formas de pensar, passamos a compor diferentes "atemporalidades", e é sobre este processo de estudo, criação e ação que nos debruçaremos na sequência.

2. ATEMPORALIDADES COMO PROCEDIMENTO EXPERIMENTAL DO PENSAMENTO

O procedimento experimental para pensar nas Atemporalidades emergiu de um problema central, qual seja: De que modo a expressão artística pode provocar outros modos de pensar o contexto social, político, histórico e econômico em acadêmicos de graduação da Universidade do Vale do Taquari – Univates? Partimos do problema, como disparador do pensar, pois entendemos que sem a existência de problemas não há pensamento. Embora, não basta reconhecer a importância do proble-

ma para o pensamento, e considerá-lo apenas como um "movimento provisório e contingente, fadado a desaparecer na formação do saber" (DELEUZE, 2006, p. 228), mas afirmá-lo como potência da diferença.

Considerando que o procedimento era produzido através de processos experimentais do pensamento, não tínhamos a intenção de buscar soluções para problemas. O que nos interessava era inverter a ideia de que o problema deve ser resolvido, a fim de verter a partir dele novas situações problemas. Nessa perspectiva, o compromisso zelado pelo pensamento é com a criação de problema, pois é pelo veio da invenção que o pensamento é engendrado e arquitetado experimentalmente.

É a partir de problemas, que o pensamento busca "aventuras mais estranhas ou mais comprometedoras" (DELEUZE, 2006, p. 197), capaz de desestabilizar o modelo da representação e pôr para funcionar ativamente procedimentos baseados na errância de um pensar. À sua maneira, os procedimentos desenvolvidos nas Atemporalidades, lidam com fluxos e devires menores, escapam de gráficos e índices da grande política do estado, pois são tomados por um problema que não está para ser solucionado e consequentemente "perder a sua verdadeira potência" (DELEUZE, 2006, p. 235). Além de incitar o pensamento, o problema evoca uma necessidade. Sobre a necessidade Deleuze (2016, p. 333) afirmou que "é preciso haver uma necessidade, tanto em filosofia quanto alhures, caso contrário, não há nada". Acompanhada de um problema, tomou-se a necessidade de criar procedimentos experimentais, capazes de suspender o tempo *Cronos* da aula, possibilitando que fluxos moleculares percorressem salas de aulas da graduação da Universidade do Vale do Taquari – Univates.

Não sabemos quais os efeitos produzidos no corpo de cada acadêmico mediante as intervenções que ocorreram nas salas da aula de diversos cursos da Instituição, quais sejam: Pedagogia, Direito, Comunicação

Social, História, Design, Jornalismo, Design de Modas, História, Educação Física, Enfermagem, Administração e Ciências Biológicas. De fato, jamais saberemos em relação aos efeitos, porque não há como quantificar, mensurar os afetos e as sensações que se apossaram do corpo afetável, que "ao captar uma sensação, desfaz-se uma série de linhas de sentido" impulsionando "para a busca de entendimento do que ocorreu" (BORGES, 2017, p. 61). O que se passou? O indizível faz parte do procedimento experimental. A arte é o "processo de irreconciliação entre o sujeito e o mundo", este processo seria o substrato da formação segundo Theodor Adorno, cuja referência encontra-se "na experiência estética e nas obras de arte, que comportam o momento empírico, não se identificam com ele, mas superam sua coisicidade" (NEUVALD, 2015, p. 29). Em outras palavras, ao subverter a ordem do que está dado, naturalizado e compreendido, a arte instaura outra ordem, que pode ser da ordem do indizível, do impalpável, do irreproduzível.

> Por isso, em determinados momentos, no contato com elementos artísticos algo se passa e nem sempre "há palavras para isso [...] pelo menos nossas palavras" (CORTÁZAR, 2016, p. 82). Por outro lado, pode ser que nada tenha acontecido no pensamento; nenhum arranhão, nenhuma agressão, visto que o pensamento só pensa quando coagido pelo signo a pensar (DELEUZE, 2010).
>
> Com Deleuze (2010), aprendemos que o encontro com os signos viabiliza um violento movimento do pensamento. Seja como for, as Atemporalidades são um encontro com algo que não está previsto e, em meio a esta imprevisibilidade são emitidos signos. São os signos que movimentam o pensamento, e tais encontros dos signos com o pensamento consistem em desorientar muito mais do que representar, dão algo a criar mais do que reconhecer. Desnudam a certeza, celebram as dúvidas, enfim, os signos arrebatam o pensamento.

> Aberto às experimentações do pensar, o espaço extrapola os reconhecidos modos de funcionamento de uma aula, visto que experimentar o pensamento é investir em processos inventivos de afirmação da vida e isso nada tem a ver com a vontade de verdade tomada por forças reativas. Para tanto, experimentar reivindica o ato de pensar no próprio pensamento, eis a gênese da criação (DELEUZE, 2006). Trata-se de encurralar o pensamento tomado por verdades inquestionáveis. Mediante a sua derrocada, o pensamento é violentado pelos signos que o força a conectar-se com novas forças, visto que pensar depende das forças que se apoderam do pensamento (DELEUZE, 1994). Eis, que o procedimento "não existe a não ser no pensamento, e que não tem outro resultado além da obra de arte", em que o objetivo está em "perturbar a realidade, a moralidade e a economia do mundo" (DELEUZE, 2011, p. 62-63).

A criação dos procedimentos para as Atemporalidades consistiu em ações efetivamente experimentais do pensamento, as quais se efetivavam ao abrir a porta de uma sala. A criação, porém, perpassou encontros e movimentos anteriores. Durante dois semestres um grupo (de alunos e professores) se propôs a participar de oficinas cujos encontros traziam propostas de experimentações diversas através de jogos e performances teatrais. A partir destas oficinas[5] surgiram algumas ideias de procedimentos que foram colocados em ação com as Atemporalidades.

Os procedimentos mostravam que "o que existe para ser pensado é do mesmo modo o impensável ou o não-pensado, isto é, o [...] que nós não pensamos ainda" (DELEUZE, 2006, p. 209). Ao borrar, escovar, varrer e raspar as certezas que imobilizam o pensamento, os procedimentos das Atemporalidades estavam distantes do equilíbrio e do apaziguamento (crias das verdades inquestionáveis) e daquilo que pode ser facilmente explicado e replicado. Foi pela via da invenção de procedimentos experimentais que tentamos desestabilizar o pensamento.

5 As oficinas desenvolvidas no primeiro semestre de 2017 foram ministradas pelo Professor Marcelo Kozoroski Almeida.

Inventar procedimentos foi afirmar o processo de criação de problemas. Além disso, consistiu em expor e desordenar a forma costumeira de pensar a nossa relação com o mundo. Eis, uma atividade procedimental, que ao seu modo, interferiu "diretamente sobre a maneira de educar" (CORAZZA, 2018, p.8), na medida em que transforma e verte novas formas de pensar. Ao experimentar tais procedimentos, tentávamos viabilizar o surgimento de novos problemas e, com isso, provocar pequenas torções e dobramentos no modo de pensar sobre aquilo que costumeiramente pensamos.

De todo modo, importou aos procedimentos criar vacúolos de vida, estar entre as coisas e dar passagem às novas expressões. Em relação, ao que pode ter acontecido com o pensamento dos alunos e dos professores, como já mencionado, não sabemos, mas algo escapou, e nesta fuga houve algo incomunicável, inominável, da qual compartilhávamos em silêncio. E, naquele instante "o peito se infla, se esvazia, o trabalho do desgaste a todo o vapor, o sinistro se espalha de cima a baixo, em breve terá pernas, a possibilidade de rastejar" (BECKETT, 2009, p. 110). E assim fechávamos a porta e deixávamos o espaço vazio - ou quem sabe esburacado - para novas interpretações.

Importa dizer que a partir dos problemas, das necessidades e das impossibilidades de pensar o impensável, produzimos essas intervenções no Ensino Superior, cujos procedimentos artísticos evocaram experimentações do corpo enquanto pensamento. Nesse sentido, afirmamos a arte como expressão de "algo invisível, incomunicável em uma matéria que carrega a força da transformação de modo tal que permite ao observador transformar a realidade, aberta a devires e à inventividade" (BORGES, 2017, p. 59). Ao encontro da criação, segundo a tipologia deleuziana (2006), move-se a força dos signos da arte no pensamento, pois são os únicos signos imateriais. São signos que propiciam inúmeras possibilidades de criação de sentidos, em virtude da sua imaterialidade. Nessa direção, os signos

artísticos teriam o "privilégio de poder suspender momentaneamente o chumbo que corroeu a vitalidade [...], abrir o corpo e permitir que as inscrições revitalizem a existência, a inscrição do tempo [...] possibilitando sua constante deformação" (BORGES, 2017, p. 61).

Ao ser deslocado, o pensamento encontra-se numa zona conflitante, pois é torcido e retorcido pelos signos artísticos, que lhe roubam a paz. Por ora, o pensamento afetado pelas ações desenvolvidas nas Atemporalidades foi capturado pela força do signo da arte, capaz de desprendê-lo das formas prontas e do abrigo seguro, "não podendo parar, procurando por quê, por que essa necessidade de falar, essa necessidade de parar, essa impossibilidade de parar, encontrando o por quê, não encontrando mais" (BECKETT, 2009, p. 148). Invadido pela sensação de impossibilidade de nomear o inominável, o pensamento é convocado "a liberar a vida lá onde é prisioneira, ou de tentar fazê-lo num combate incerto" (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 202).

O contato com signos artísticos vai além da representação e pode produzir afecções. Para Bergson (2006, p. 60) "a afecção não é a matéria prima de que é feita a percepção, é antes a impureza que aí se mistura". Impureza que pode marcar o presente, este tempo tão fugaz que para Bergson significaria a própria materialidade de nossa existência, exatamente por não ser capturável e inominável. Se nomearmos o tempo presente, imediatamente ele se tornará tempo passado. Neste exercício de pensar um tempo inominável, um tempo que se pretende fora da própria lógica temporal instauraram-se as Atemporalidades.

2.1 O tempo fora dos gonzos

> Uma forma, uma vez realizada, não dura eternamente – o tempo se encarrega de destruí-la (DIAS, 2011, p. 30).

Como desativar o próprio tempo? Suspendê-lo por alguns instantes? Desviá-lo do prumo da cotidianidade ordinária? Como pensar um tempo fora dos gonzos, tal qual exclamava Hamlet? Ou como afirmava Deleuze (1997, p. 36), acerca da expressão de Hamlet? "Enquanto o tempo permanece em seus gonzos, está subordinado ao movimento extensivo: ele é sua medida, intervalo ou número", afirmava Deleuze (1997, p. 36), acerca da expressão de Hamlet. Um tempo fora de uma imagem dogmática, propunha Deleuze (2006), ao recusar a imagem de um tempo circular, um tempo reconciliado consigo mesmo, uma estrutura centrada no presente que se movimenta de forma ordenada.

Deleuze (2006), ajuda-nos a pensar em um tempo como forma vazia e pura, liberado de uma causalidade que lhe dá direção. Em tal autor, encontramos múltiplas formas de pensar o tempo, que vão desde a imagem do rizoma, a multiplicidade, o acontecimento, o devir, o eterno retorno da diferença, a dobra, o virtual, as séries infinitas que se configuram em tramas que se bifurcam, convergem, divergem, em meio aos quais o pensamento também não permanece alheio. O que parece interessar Deleuze (2006), é que o tempo não pode mais ser concebido como uma linha, mas como um emaranhado de linhas, fora dos fluxos ou dos gonzos, da história que é sempre temporal.

Assim, frente à perspectiva deleuziana, a pergunta que se impõe, é: como viver esse tempo em turbilhão, em meio a um mundo no qual tudo já é tão previsível? Não se espera mais as cartas que levavam um tempo infindável para chegar. Não se procura mais alguém que não seja possível de ser encontrado. Não se espera ou se procura o ser amado, pois o outro chega onde eu o espero ou encontra-se onde o procuro. E mesmo que possamos nos encontrar diante da espera de algum imprevisível: um telefonema, a chegada de alguém, o nascer do sol ou da lua, já não é mais um tempo esvaziado de sentido, pois tal tempo é interminavelmente preenchido: olha-se o *Whatsapp*, curte-se alguém no *Facebook*, retorna-se alguns *e-mail*, agenda-se um compromisso, felicita-se

algum amigo, faz-se a lista das compras. Perde-se assim a experiência do tempo vazio, do encantamento do imprevisível.

Contudo, o movimento, a velocidade, o devir, a possibilidade de criação, encontram-se sempre, não no desfecho de uma vida, na busca de uma causalidade, no início ou final de alguma ação, mas no meio, onde os diferentes tempos se encontram, se cruzam, se abrem para encontros outros. É somente quando se percebe que não há como deter o movimento do tempo em seu fluxo linear, que nos vingamos da temporalidade e fazemos ruir os pares tempo-determinismo, tempo-eternidade, tempo-historicidade. Ao reconhecer que não há nada de fixo, de imutável, de estável, acionamos a nossa vontade de criação, tal qual nos ensinou Nietzsche (1998), no aforismo 299 de *A Gaia Ciência*, "O que se deve aprender com os artistas":

> Afastarmo-nos das coisas até que não vemos muitas delas ou o nosso olhar lhes tem de juntar muito para ainda as ver, ou espreitarmos as coisas para as ver como que em recorte, ou colocá-las de tal modo que se escondem parcialmente e só permitem ser vistas de relance, em perspectiva, ou contemplá-las através de vidro colorido ou à luz dos poentes, ou dar-lhes uma superfície e uma pele sem completa transparência: tudo isso temos que aprender com os artistas, e em tudo o resto ser mais sábios que eles" (NIETZSCHE, 1998, p. 208).

A vontade criadora, em Nietzsche (1998), deseja o tempo presente, um tempo inesperado, transitório, uma "duração entre passado e futuro que não cessa de destruir a si mesma" (DIAS, 2011, p. 78). Trata-se de uma força que inventa, cresce, se expande. Nessa medida, a criação é um movimento que vem romper com o evolutivo, o acumulativo, o disciplinar, o *logos* e não se confunde com "um fazer prático que diz respeito ao terreno da utilidade: não designa apenas um ato particular, mas um ato fora do qual nada existe" (DIAS, 2011, p. 65).

Criar para fazer funcionar um outro tempo. Um tempo para ser preenchido não com vontade de verdade ou pensamentos dogmáticos, mas destinado a uma vontade de criação, pois "para que haja criação constante, para que haja vida, é preciso que a forma se desfaça, não dure infinitamente, e que o movimento de vir à forma não cesse jamais" (DIAS, 2011, p. 82). Disruptivo, intempestivo, atemporal. Fora dos gonzos, tal tempo é prenhe de possibilidades, em meio ao qual, a única via é a criação.

2.2 O que se passou?

Novamente mencionamos que jamais saberemos o que de fato passou e provocou os estudantes, no sentido das afecções produzidas nas salas de aula, nas quais procuramos suspender o tempo. Por outro lado, em termos de ações procedimentais é possível narrar algumas cenas que foram desenvolvidas durante as Atemporalidades. Tal narração, para nós, significa testemunhar a favor daquilo que acreditamos e afirmamos durante o processo artístico das Atemporalidades. Entendemos que as cenas - oriundas da criação de procedimentos e das necessidades que tínhamos enquanto educadores- manifestavam uma vontade de arte. Sem nenhum tipo de anúncio antecipado, as Atemporalidades se mantiveram distantes da ideia de espetáculo, de preparar o corpo para "receber" algo de teor artístico. Pelo contrário, a irrupção tinha exatamente o intuito de fazer a arte irromper o tempo da sala de aula, com isso, irromper a ordem do que está dado e fazer funcionar um outro tempo, da criação.

2.3 Cena I

Ditaduras do século XXI? Liberdade, democracia, diferença, relações de poder, repressão, controle, punição, aniquilamento da vida. Estas questões foram abordadas durante uma das cenas das Atemporalida-

des, repetidas vezes. Algo novo a cada interpretação se manifestava no próprio movimento da cena, assim como na forma de sentir o que estávamos fazendo. Muitas sensações invadiram os nossos corpos, sem que soubéssemos de antemão o impacto que a cena geraria em nós mesmos. Dez minutos de cena repercutiram a impossibilidade de cessar o que fazíamos quando abríamos as portas e adentrávamos, sem aviso prévio, o espaço da aula.

A cena retratada, envolvendo a inibição e o afrontamento de uma garota que circulava livremente dançando pela sala, apontava a violência eclodindo de forma intempestiva, proibindo sua possível liberdade. Inicialmente, com as luzes da sala apagadas, era o foco de luz de uma lanterna que inibia os movimentos dançantes da personagem feminina, pouco a pouco a aproximação, o contato visual com uma figura repressora que cerca a garota com um tom acusativo para depois imobilizá-la enrolando-a em plástico. A ação, que remete à tortura, inibe os movimentos e a liberdade do outro, podendo esta liberdade bem como a ação limitadora ser interpretada de diversas formas.

Nesta cena, procurávamos atualizar situações vividas em uma determinada época. Embora pautada em um fato da história, nossa proposta era produzir elementos que, ao seu modo, pudessem fazer pensar nas relações sociais do presente. Relações implicadas nas práticas de poder, saber e verdade. Para Deleuze (2005, p. 81) "entre o poder e saber, há diferença de natureza, heterogeneidade, mas há também pressuposição recíproca e capturas mútuas, e há enfim, o primado de um sobre o outro". E, o pensamento quando afrontado, experimenta, problematiza e atualiza as práticas de saber e poder. Experimentar uma problemática, não significa buscar uma solução, mas, de algum modo desconfiar dos enunciados advindos de uma determinada época, e que, por sua vez, são transformados e atualizados ao longo do tempo. Estabelecer, diante disso, uma postura crítica, capaz de suspender o modo como pensamos e somos constituí-

dos pela história, inaugura novas leituras de nós mesmos.

Nesta direção, não procurávamos mostrar na cena um retorno ao passado, mas, atualizar as relações de poder, saber e verdade que institui modos de pensar, em que as ditaduras são/estão muito sofisticadas e sutis. Embora, não se trate de comparar, tudo indica que possamos estar vivendo em um século com ditaduras mais perversas que a ditatura brasileira vivida no século XX.

2.4 Cena II

Adentra-se na sala de aula, intempestivamente. Bob Dylan e a Geração Beat são quem nos acompanham. E nos fazem lembrar do nosso posicionamento no mundo, da forma crua e ao mesmo tempo poética, de como vivemos o nosso cotidiano. O clipe "*Subterranean Homesick Blues*" foi o pano de fundo para essas "Atemporalidades". Cartazes com palavras de ordem tinham como objetivo provocar uma inquietação, em meio a um tempo atual, marcado por uma crise ética política. Entrar e sair da sala sem nada dizer, mas ao mesmo tempo apresentar "muito dizeres possíveis" de forma visual também era uma estratégia política. Estamos cansados de tantas vozes, de tantos rumores. Às vezes, é preciso calar para pensar, é preciso irromper gestualmente para que o corpo possa habitar a sala de aula. O corpo e, quiçá com ele, outros pensamentos possíveis.

Talvez possamos fazer uma leitura audaciosa do que desenvolvemos com as Atemporalidades, no sentido de pensá-las como práticas de resistência ou resistências micropolíticas. Na definição de Heckert (2014): "Os exercícios de resistência desnaturalizam as evidências que compõem nossa vida cotidiana. São práticas anônimas e impessoais que provocam fissuras nos modos de existência instituídos e fazem emergir novos problemas" (HECKERT, 2014, p. 469).

Se partirmos da afirmação do poeta Paul Valèry (1960), de que "o mais profundo do homem é a pele" (p. 61), poderíamos pensar nas Atemporalidades como uma forma de flexibilizar o pensamento, de fazer sentir os poros da pele. "A abertura da porosidade da pele é uma das forças de combate às carapaças teflon dos corpos fechados, em trânsito para lugar nenhum" (FERRAZ, 2014, p. 70). A pele que, por vezes, queremos "protegida" como defesa primeira do corpo

> [...] é dotada de um estatuto paradoxal que se torna cada vez mais oportuno tematizar, no contexto da expansão e consolidação da cultura da imagem, do espetáculo, da performance bem-sucedida e dos modos de vida com ela compatíveis." (FERRAZ, 2014, p. 62).

Quais carapaças queremos manter? A custo de quê? Ou: a quantos custos? Em Foucault, segundo Deleuze (1992) "(...) a superfície torna-se essencialmente superfície de inscrição [...]. A superfície não se opõe à profundidade [...], mas à interpretação." (p. 109). O desejado por Foucault, segundo Deleuze, era a experimentação ao invés da interpretação. A arte e um pouco do que procuramos fazer como procedimento experimental com as Atemporalidades perpassou a experimentação. Talvez, com alguns alunos que assistiram as performances, tenhamos ainda ficado no nível da interpretação, mas quem sabe, em movimentos futuros, com contatos mais frequentes com os signos artísticos, a experimentação se torne mais acessível, os movimentos artísticos se tornem mais vivenciáveis e menos interpretáveis.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que se passou? Esta pergunta ressoou em algumas salas de aula da Universidade. Talvez derivada de alguns primeiros efeitos manifestados pelo pensamento violentado pelo signo, exprimido pelo campo de for-

ças, que obrigam a pensar e a produzir sentido, sendo que "a força nada diz, ela golpeia e se impõe, nada mais" (ZOURABICHVILI, 2016, p. 58-59).

Embora o procedimento experimental das Atemporalidades traga consigo a criação prévia e de processo durante o ato em si das performances artísticas, cabe ressaltar que as temáticas que envolveram temas políticos reverberam para além das performances em si. Talvez seja pretensioso chamar estes procedimentos experimentais de resistência micropolíticas, mas segundo a conceituação de Foucault (1979, 2010), é pela resistência que algo pode ser criado diante da trama das relações de poder nas quais estamos enredados.

Resistir ao "tempo fechado" e "moldado" da sala de aula pode então ser considerado um ato de resistência micropolítica. No sentido do que se dá com pequenas ações, mas que independentemente de seu tamanho e repercussão significam ações políticas, ou como diria Guattari (2007), micropolíticas da existência, pois envolvem o desejo de um agir e existir estético. Política pela ação com e entre sujeitos de convívio e por tentar mobilizar o pensamento sobre as ações que se dão entre estes sujeitos, micro, não só pelo seu "tamanho", mas pelo espaço de pequenas dimensões nas quais se insere. Não se trata, portanto de uma macropolítica, de ações de grandes feitos, mas nem por isso, são exteriores às relações de poder.

Conforme explanou Foucault (2010) sobre o conceito de resistência, esta, quando decorrente de uma relação de poder não é exterior a ela; nos situamos "no poder", assim como os pontos de resistência "estão presentes em toda rede de poder" (FOUCAULT, 2010, p. 106). E são justamente os pontos de resistência que possibilitam outras formas de vivenciar as relações de poder. "As práticas de resistência são aquelas que não atendem ao prescrito, ao designado, ao já esperado, mas esboçam outros modos de ação coletiva" (HECKERT, 2014, p. 470).

E talvez possamos pensar o procedimento experimental como resistência ao espaço que procura garantir à arte - subjugada e cerceada nos lugares já muito formatados e naturalizados, inclusive com um teor de assepsia e limpeza que não aceita o que é "impuro", o que não é imediatamente objetificável, numerável e representável no sentido da nomeação que diz do que vemos sem deixar brechas para pensamentos e ações diversas.

A resistência micropolítica diz do que insiste e persiste em nós. As multidões nem sempre alcançam o efeito desejado e quando isso ocorre, a impotência impera. Nesse sentido, sentir-se fazendo algo acerca da mobilidade do pensamento é uma ação de resistência. Pensar sobre as amarras nas quais nos encontramos, mesmo que delas não consigamos nos libertar, significa uma forma de resistência. Porque pensar é uma forma de resistência. Pensar contra a maré produtivista (no sentido capitalista do termo) é uma forma de resistência necessária.

Segundo Foucault,

> As resistências se fabricam no plural e são constitutivas nos modos de invenção de si; são possíveis, necessárias, improváveis, espontâneas, selvagens, solitárias, planejadas, arrastadas, violentas, irreconciliáveis, prontas ao compromisso, interessadas ou fadadas ao sacrifício; por definição, não podem existir a não ser no campo estratégico das relações de poder. [...] Também são, portanto, distribuídas de modo irregular: os pontos, os nós, os focos de resistência disseminam-se com mais ou menos densidade no tempo e no espaço, às vezes provocando o levante de grupos ou indivíduos de maneira definitiva, inflamando certos pontos do corpo, certos momentos da vida, certos tipos de comportamento (FOUCAULT, 2010, p. 91).

Isso nos leva a pensar também a resistência micropolítica exatamente na "não necessidade" de resultados imediatos e de exigir que algo "se passe" com o procedimento experimental. Esperar efeitos de impacto seria en-

trar facilmente na lógica neoliberal imperante. Como resistência micropolítica de pequenas ações, pequenos movimentos significam muito. Um aluno que com o irromper de uma das cenas da Atemporalidades procurou inibir a figura do "repressor", mobilizou-nos a refletir sobre o que fazemos com o pensamento que emerge como ação. O que fazemos quando o tempo que queremos suspender suspende também a nossa ação? O nosso agir, mesmo que breve, mas minimamente organizado e pensado? O que fazer quando irrompe a micropolítica da resistência dentro do que já considerávamos uma micropolítica da resistência?

Sem dúvidas, tratou-se de um investimento de desejo, no sentido de uma micropolítica da existência que move o pensamento (GUATTARI, 2007), um procedimento político-ético-estético, que borra as fronteiras, torna as formas nebulosas, desfaz as certezas, provoca uma resistência ao presente.

Por outro lado, a não ação, não significa que não há resistência alguma, de acordo com Heckert (2014):

> Proust, seguindo as contribuições de Foucault e Deleuze, assinala que a linha de resistência não pode ser pensada apenas como movimento, velocidade, mobilidade, pois ela pode se expressar simultaneamente como imobilidade, lentidão, prudência (p. 474).

Por isso a micropolítica remete ao "engendramento dos processos em suas porosidades" (Ibid., p. 478). Todavia, gerar o estranho, experimentar o imprevisível, confundir os tempos, impor uma incerteza, inquietar o pensamento, faz-nos viabilizar uma explicação plausível e coerente, mesmo sabendo que o fracasso nos espera. O que se passa? O que se passou? "-E agora? -Mais nada. -Nem gaivotas. -Gaivotas! -E o horizonte. Nada no horizonte? -Que você esperava que houvesse no horizonte"? (BECKET, 2010, p. 71). Talvez seja mesmo por meio de cortes e desvios nos movimentos rotineiros e nos desperdícios do tempo que possamos adentrar a vida pelo meio.

REFERÊNCIAS

BECKET, Samuel. **Fim de Partida.** São Paulo: Cosac Nais, 2010.

BECKETT, Samuel. **O inominável**. São Paulo: Globo, 2009.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória** – Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BORGES, Hélia. A língua do vivo: ressonâncias entre a arte e a clínica. In: COSTA, Luciano Bedin da; PACHECO, Eduardo Guedes. **Partituras do silêncio:** poéticas do movente. Porto Alegre: Sulina, 2017.

CORAZZA, Sandra Mara. Inventário de Procedimentos didáticos de tradução: teoria, prática e método de pesquisa. **Revista Brasileira de Educação**. 2018. (No prelo).

CORTÁZAR, Julio. **Final do Jogo**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

DELEUZE, Gilles. **A lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica.** São Paulo: Crítica e clínica. 1997.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição.** Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Dois regimes de loucos.** Textos e entrevistas (1975-1995). São Paulo: Ed. 34, 2016.

DELEUZE, Gilles. **Foucault.** São Paulo: Brasilense, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche.** Lisboa: Ed.70, 1994.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos.** 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?.** Rio de Janeiro: Ed: 34, 1992.

DIAS, Rosa. **Nietzsche, vida como obra de arte.** Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. Estatuto paradoxal da pele e cultura contemporânea: da porosidade à pele-teflon. **Galáxia** (São Paulo, Online), n. 27, p. 61-71, jun. 2014.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** 25ª edição. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____. **História da sexualidade I:** A vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2010.

GUATTARI, Félix. 1985 – Microfísica dos poderes e micropolítica dos desejos**.** In: QUEIROZ, André; CRUZ, Nina V. (orgs.). **Foucault hoje?** Rio de Janeiro, 7 Letras, 2007. p. 33-41.

HECKERT, Ana Lucia Coelho. Os exercício de resistência no contemporâneo: entre fabulações e contágios. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 19, n. 3, p. 469-479, jul./set. 2014.

NEUVALD, Luciane. Estética, experiência formativa e infância em Adorno. **Impulso.** Piracicaba, 25. v. 62, p. 27-36, jan.-abr, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência.** Lisboa: Relógio d'água, 1998.

VALÉRY, Paul. L'idée fixe. In: **Oeuvres complètes.** Tome II. Paris: La Pléiade, 1960.

ZOURABICHVILI, François. **Deleuze:** uma filosofia do acontecimento. São Paulo: Editora 34, 2016.