

A EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA E A CRIAÇÃO NA FORMAÇÃO DO JURISTA: uma pesquisa sociopoética com jovens estudantes de Direito do Distrito Federal^{143*}

Marta Gama¹⁴⁴

José Geraldo de Sousa Júnior¹⁴⁵

Universidade de Brasília

Resumo

O presente artigo traz os resultados parciais da investigação de doutorado “Percurso em Direito e Arte em uma abordagem Sociopoética”, realizada com jovens estudantes de Direito do Distrito Federal, no período de abril de 2012 a fevereiro de 2013, com o propósito de investigar o que pode a arte na formação do jurista. A abordagem sociopoética de pesquisa, que tem a experiência artística como dispositivo disruptor, um dos seus princípios, foi o caminho metodológico empregado no curso-pesquisa, que oportunizou aos estudantes Formação em Direito e Arte e produção dos dados. O Percurso realizado sugere que a experiência artística, pela violência com que afeta as subjetividades, deslocando-as da sua zona de acomodação, promove o ato de pensar, que, no dizer de Deleuze e Guattari (2010), nada tem de ordinário, pois somente ocorre diante da brutalidade, da violência, que nos retira da opinião, da representação, da reconhecimento. É no encontro com o caos, a partir dessa violência, que somos provocados a pensar e a criar. Nesse sentido, a experiência artística revela-se um potente dispositivo na formação do jurista, porque, promovendo o ato de pensar e a ruptura com a reconhecimento, oportuniza a criação.

143 * Recebido em: agosto/2013. – Aceito em: setembro/2013.

144 Possui Bacharelado em Direito pela Universidade Católica do Salvador - UCSal (1992); Mestrado em Direito, Estado e Constituição pela Universidade de Brasília (2007). Desde o ano de 2004 desenvolve pesquisa no campo de Direito e Arte. E-mail: martagamma@hotmail.com.

145 Professor Associado I da Universidade de Brasília-UnB. Ex-Reitor da Universidade de Brasília-UnB (2008-2012). Jurista, pesquisador de temas relacionados aos Direitos Humanos e cidadania, José Geraldo de Sousa Junior é um dos autores do projeto Direito Achado na Rua, grupo de pesquisa registrado no CNPq com mais de 45 pesquisadores envolvidos. E-mail: jgsousa@terra.com.br

Palavras-chave: jovens, arte, formação do jurista, criação de conceitos, sociopoética.

Artistic experience and the creation of lawyer education: a social poetic research with young Law students at Distrito Federal

Abstract

This paper presents partial results of the doctorate research “Path in Law and Art in a Sociopoetics approach” held with young law students from Distrito Federal, from April 2012 to February 2013, with the purpose of investigating “what can art in the formation of a lawyer?”. The sociopoetics approach of research – which has as one of its principles the artistic experience as a disruptor device –, was the methodological approach employed in the current research, which provided an opportunity to students a formation in Law and Arts and data production. The Path done suggests that the artistic experience – through the violence that affects the subjectivities, displacing them from their zone of accommodation – promotes the act of thinking, which in the words of Deleuze and Guattari (2010) is anything but ordinary, because only occurs when the we face brutality, violence, that takes us the opinion, the representation, the recognition. It’s in the encounter with chaos, from this violence, we are provoked to think and create. In this sense, the artistic experience proves to be a powerful device in the formation of a lawyer, because promoting the act of thinking and break with the recognition, favors the creation.

Keywords: youth, art, formation of a lawyer, creating concepts, sociopoetics.

1. O que pode a arte na formação do jurista?

Esta indagação ecoa, reverbera e abre caminho para a trajetória da pesquisa de doutorado desenvolvida pela autora Marta Gama no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade de Brasília (UnB)¹⁴⁶, sob a orientação dos professores José Geraldo de Sousa Júnior (PPGD-UnB) e Shara Jane Holanda Costa Adad (PPGE-UFPI). O que se busca-

146 A pesquisa de Doutorado, iniciada no ano de 2009, encontra-se na fase de finalização.

va compreender eram os infinitos de possibilidades que a arte, como dispositivo disruptor do instituído pela violência profunda com que opera, pode produzir no ensino jurídico, em suas potencialidades e seus limites.

A arte, aqui referida, não é aquela adequada à esfera da obra de arte, mas da ordem do fazer artístico, da experiência artística, que se encontrava dissolvida no cotidiano das sociedades tradicionais, integrada aos processos de produção de subjetividade, quando essa dimensão da experiência humana ainda não havia sido atribuída ao único espaço de obra de arte, a ser adorada e admirada ou de objeto de consumo (GUATTARI, 1992).

O fazer artístico é adotado como experiência, como a possibilidade de que algo nos aconteça, nos toque, nos atravesse, nos forme e nos transforme. A experiência como um encontro, uma relação com algo que se prova, que se experimenta, que apresenta sempre a dimensão da travessia e do perigo, e que requer a exposição do sujeito, a sua passividade e aceitação (LAROSSA, 2002).

Assim, o *Percurso em Direito e Arte em uma abordagem sociopoética*¹⁴⁷, curso-pesquisa com jovens estudantes de Direito do Distrito Federal¹⁴⁸, com o tema-gerador *A arte na formação do jurista*, aconteceu entre os meses de abril de 2012 a fevereiro de 2013. Nesse período, foram realizadas 12 oficinas. A primeira, com o propósito de negociar os termos da pesquisa, formar o gru-

147 A Sociopoética é uma abordagem de pesquisa ou aprendizagem que destaca os seguintes princípios: a importância do corpo como fonte do conhecimento; a importância das culturas dominadas e de resistência, das categorias e dos conceitos que elas produzem; o papel dos sujeitos pesquisados como corresponsáveis pelos conhecimentos produzidos; o papel da criatividade de tipo artístico no aprender, no conhecer e no pesquisar; a importância do sentido espiritual, humano, das formas e dos conteúdos no processo de construção dos saberes. Misturando arte e ciência, narrativas e teorias, experiências de vida e saberes acadêmicos, em uma visão problematizante, assume uma ruptura com a epistemologia moderna ao admitir que o conhecimento é produzido com todo o corpo, também por aqueles que não estão na academia, pois tem como pressuposto que todos os saberes são iguais (GAUTHIER, 1999).

148 O grupo-pesquisador era composto por oito estudantes de Direito do Distrito Federal, em distintos períodos do curso.

po-pesquisador¹⁴⁹ e definir o tema-gerador¹⁵⁰; em seguida, foram realizadas três oficinas de produção de dados¹⁵¹ com técnicas artísticas e sociopoéticas, desenvolvidas a partir dos conceitos de *corpo sem órgãos*¹⁵² e de *corpo vibrátil*¹⁵³, que apontam para o corpo como possibilidade de criação de uma zona de turbulência hiperinventiva. Buscava-se *abrir o corpo*¹⁵⁴, utilizando o movimen-

149 Para a Sociopoética, o grupo-pesquisador é um ser coletivo que se institui no início da pesquisa, como grupo-sujeito do seu devir. Ele age na pesquisa como se fosse um único pensador, percorrido de caminhos diversos, às vezes contrários, que se encontram, tecem caminhos juntos ou divergem (GAUTHIER, 2011).

150 Para a Sociopoética, é o tema da pesquisa a ser elaborado coletivamente (GAUTHIER, 2011).

151 “[...] em nenhuma pesquisa acontece coleta de dados. Com efeito, qualquer que ela seja, a técnica utilizada induz os dados possíveis de serem encontrados.” (GAUTHIER, 2011, p. 84).

152 Deleuze e Guattari se apropriam da ideia de *um corpo sem órgãos*, de Antonin Artaud, e dão continuidade a ela com alguma ressalva: “não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas.” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 9). O corpo sem órgãos (CsO) é o corpo da experiência, com suas próprias forças. É o corpo livre da interpretação e do juízo que nos impedem novos modos de vida e organizam os corpos. O CsO não se opõe aos órgãos do corpo, mas sim ao corpo organismo enquanto “organização orgânica dos órgãos.” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 21). Sem o aprisionamento em um corpo organicamente organizado, podemos nos abrir ao fluxo, ao devir, à intensidade, à experimentação de nós mesmos. Criar para si um CsO é se deixar atravessar por uma poderosa vitalidade não orgânica (DELEUZE, 1997). É evidente que também nós constituímos em um corpo organismo, mas não devemos depender dele, o que é bem diferente. Quando dependemos do organismo, estamos presos a padrões estabelecidos pela sociedade, ficamos vulneráveis a censuras, repressões, regras, interpretações e automatismos. O CsO é o oposto disso, ele não reprime os impulsos, pertence a uma conexão de desejos, a uma conjunção de fluxos; acontece por intensidades que estão associadas à vitalidade e à existência enquanto criação contínua. O CsO não é um não corpo, mas um corpo instituinte.

153 O “corpo vibrátil” é a potência que tem nosso corpo de vibrar a música do mundo, composição de afetos que toca em nós ao vivo. Nossa consistência subjetiva é feita dessa composição sensível, criando-se e recriando-se impulsionada pelos pedaços de mundo que nos afetam. O corpo vibrátil é aquele cuja especificidade é reverberar os afectos em relação aos movimentos do desejo. A cada sensação, outras ondas se sucedem, alterando a paisagem original que se conforma ao corpo. O corpo vibrátil, portanto, é aquilo que em nós é o dentro e o fora ao mesmo tempo: o dentro nada mais é do que uma combinação fugaz do fora (ROLNIK, 2006).

154 A expressão *Abrir o corpo* é do filósofo português José Gil: “[...] O corpo transforma-se num único órgão perceptivo, como já foi dito: não à maneira de um órgão sensorial, mas como corpo hipersensível às variações, ao seu tipo, à sua intensidade, às suas mais finas texturas. Corpo particularmente sensível às vibrações e aos ritmos de outros corpos.” (GIL, 2004).

to, algumas vezes até a exaustão; o toque, o contato, como formas de afastar a vigilância racional, os condicionamentos físicos e intelectuais, permitindo o fluxo das intensidades do mundo.

Entendo que o movimento proporciona uma experiência singular que atravessa cada sujeito, na qual cada corpo pode ser provocado, tocado ou vibrado de ilimitadas maneiras, ou, ainda, como um momento em que o corpo pode expressar e acolher incontáveis pensamentos, sentimentos, sensações. Como as cordas de um instrumento harmônico que produzem múltiplos sons, justamente no espaço fronteiro, não em uma corda ou em outra, mas no entre as cordas, na vibração sonora produzida entre cada corda, por vezes sons graves, ou agudos, por vezes sons longos, curtos, afinados, desafinados (ROLNIK, 2006).

Assim, privilegiaram-se as práticas corporais, que por meio de exercícios e de orientações, abrem o corpo ao fluxo de intensidades, em movimentos de desconstrução e de reconstrução do próprio corpo e da sua relação com o mundo. Trata-se do que podemos chamar de “técnicas da imanência”, que não propõem um modelo a ser seguido ou atingido comum a todos os corpos, mas, ao contrário, criam um contexto de pesquisa corporal que valoriza as experiências de seus praticantes nas suas singularidades.

Foram empregadas as técnicas da Escultura¹⁵⁵, do Pa-

155 Para a produção de dados com técnica da escultura foi empregado o seguinte roteiro: 1) alongamento e aquecimento do corpo; 2. deitar no chão de olhos vendados e realizar os seguintes movimentos: esfregar-se de um lado e de outro no chão imaginando que o chão está cheio de tintas coloridas. Em seguida, abrir braços e pernas, sentindo-se expandir para cima e para baixo. Flexionar as pernas juntando-as ao tronco até ficar em posição fetal, permanecer por alguns minutos nessa posição. Lentamente sair da posição fetal até ficar de pé. Ainda vendado, imaginar que o corpo é um pincel e com ele pintar todo o ambiente, utilizando os três níveis de movimento: baixo, médio, alto. Usar o corpo todo: braços, mãos, pernas, tronco, cabeça, cabelo, cintura, etc. 3) balé das mãos: formar subgrupos, sentar no chão, tocar o outro apenas com as pontinhas dos dedos; 4) sentado no chão e vendado, cada subgrupo receberá um monte de argila e um copo com água e deverá seguir os seguintes movimentos: pegar/sentir a argila; fazer uma bola; fazê-la em pedaços; depois juntar tudo, dar forma ao pedaço de argila, criar uma escultura. Concluída essa fase, as vendas são retiradas e cada subgrupo deve dar um título à sua criação. Em seguida, é realizada a exposição de todas as esculturas e os subgrupos as relacionam com o tema-gerador. Foram produzidas as seguintes esculturas: O Fauno; Homo juris sem olhos e Sentido coletivo.

rangolé¹⁵⁶ e dos Sentidos¹⁵⁷ da arte na formação do jurista. Em seguida à produção, todos os dados foram reunidos em uma exposição artística com o propósito de que o grupo-pesquisador

156 A técnica do Parangolé foi criada a partir da obra Parangolés, do artista plástico brasileiro Hélio Oiticica, que são “capas, estandartes, bandeiras para serem vestidas ou carregadas pelo participante”. A técnica foi elaborada com duas etapas. Na primeira, após o alongamento e o aquecimento, os estudantes escolheram um pedaço de tecido e o customizaram criando o Retalho da arte na formação do jurista; na segunda etapa, todos os retalhos foram reunidos para criar o Parangolé da arte na formação do jurista. A criação coletiva somente efetivou-se com a dança ritualística de cada um dos jovens com Parangolé.

157 A técnica dos sentidos foi elaborada a partir do trabalho desenvolvido pela artista brasileira Lygia Clark, nos anos 1970-1978, com a proposição “Estruturação do Self” e também na proposição “Penetráveis” de Hélio Oiticica. Da “Estruturação do Self” foram tomados os “Objetos Relacionais”: Objeto de ar e pedra: saco de rede contendo em seu interior um saco plástico inflado (objeto de ar) e uma pedra oval; Objeto leve: almofada de tecido recheada de bolinhas de isopor; Objeto leve-pesado: almofada de tecido com costura no meio separando-a em duas partes sendo uma delas recheada com areia e a outra com bolinhas de isopor; Objeto leve-áspero: meia-calça feminina com bolinhas de isopor amarradas numa das pernas e na outra uma escova de cabelo de cerdas duras; Agua-viva: objeto feito de manta acrílica costura com varias linhas, recheada de bolinhas de isopor e com uma franja no final; Objeto de água: saco plástico contendo água; Objeto pesado-pesado: almofada de tecido com uma costura no meio separando-a em duas partes sendo uma delas recheada com areia e a outra com pedras; Tubo de plástico: tubo de plástico por onde o ar é soprado no corpo do participante; Baba antropofágica: novelos de linhas mergulhados na água e desenrolados sobre o corpo do participante; Saco de plástico cheio de agua gelada; Tecido de seda; Lixa fina de parede; Luva de esfoliação corporal; Tecido com franja; Luva de polir automóvel. Da proposição “Penetráveis” foram utilizadas as Caixas das Sensações: Úmido-mole: caixa de papelão contendo areia úmificada; Seco-duro: caixa de papelão contendo pequenas pedras; Seco-quebradiço: folhas secas espalhadas pelo piso; Molhado-morno: caixa de papelão forrada com plástico contendo água; Piso de tecido de algodão felpudo e macio; Plástico bolha. Foi realizado o seguinte roteiro: 1) alongamento; 2) brincar de condutor/conduzido: um estudante é vendado e conduzido pelo espaço por outro estudante sem vendas, após algum tempo os papéis são trocados; 3) vendar todos os jovens estudantes e introduzi-los um a um na sala. Conduzidos pelas mãos das facilitadoras cada estudante “atravessou” as “Caixas de Sensações”. Em seguida, era deitado e os “Objetos Relacionais” passados, esfregados, deixados repousar aleatoriamente nos seus corpos, por cerca de cinquenta minutos. Ao final os jovens estudantes fizeram seus relatos orais relacionando a experiência vivida e a arte na formação do jurista.

os analisasse. Após esse momento, os pesquisadores oficiais¹⁵⁸ realizaram a análise dos dados; inicialmente identificando-os e separando-os por categorias e, em seguida, executando a sua transversalização. Então, foram elaborados textos literários com o objetivo de submeter ao grupo-pesquisador a síntese disjuntiva dos resultados dessas análises, na etapa da pesquisa denominada de contra-análise, fundamental para que os copesquisadores confrontem seus pensamentos com as análises do pesquisador oficial, de modo que se retifiquem, se reexaminem e se tornem mais precisas suas reflexões. O estudo filosófico, última etapa da pesquisa, é o momento de fazer o atravessamento do pensamento do grupo-pesquisador com o saberes acadêmicos, de modo a se constituir um campo polifônico apto a produzir uma construção filosófica. Pretende ser um espaço onde possa ocorrer a produção de sentidos, de acontecimentos ou de conceitos e, ao mesmo tempo, de subjetividade.

As técnicas sociopoéticas provocaram a produção de uma quantidade abundante de dados; exuberantes em sua beleza, naquilo que dizem e silenciam; exibem zonas de obscuridade e, como que num ato de *malandragem*, um convite à brincadeira, ao abandono sem a preocupação com as exigências acadêmicas: a força de Dionísio. O cipoal de ideias a tensionar, animar e emprenhar confetos¹⁵⁹, problemas¹⁶⁰ e personagens conceitu-

158 Para a Sociopoética a pesquisa é uma obra realizada em coletivo pelos pesquisadores-oficiais, que facilitam as oficinas de produção de dados, realizam a sistematização dos resultados das análises, escrevem o relatório de pesquisa e o grupo-pesquisador ou copesquisadores (GAUTHIER, 2011).

159 O grupo-pesquisador cria três tipos de produção intelectual: problemas, confetos e os personagens conceituais. “Os conceitos criados na Sociopoética são sempre perpassados de afetos, resultado das intensidades que percorrem os corpos e da fusão entre arte e filosofia. São, portanto, um misto de emoção, razão, sensação, intuição, não consciente. [...] Assumindo a originalidade de sempre mexer com o racional e o afeto, criamos a palavra “confeto” para nomear essas misturas íntimas de conceito e afeto que o grupo-pesquisador vai criando. [...] Dessa forma, os confetos são mais do que enunciados intelectuais, são a expressão de experiências coletivas que implicam o corpo sensível, portanto, uma forma potente de pensamento que não se limita à razão.” (ADAD; PETIT, 2009, p. 5).

160 O problema filosófico “[...] enquanto criação do pensamento, nada tem a ver com uma interrogação”. DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 166). Ele é uma dificuldade para o pensamento, toma a forma de contradição ou paradoxo em todos os casos, de conflito no pensamento.

ais¹⁶¹, formando rizomas. Desse complexo emaranhado, foram cartografadas três linhas do pensamento do grupo: o ensino jurídico; a arte na formação do jurista e o corpo do jurista. Neste artigo, serão apresentados alguns dos confetos, personagens conceituais e problemas presentes na segunda linha do pensamento do grupo: a arte na formação do jurista.

2. Arte na formação do jurista: uma linha-pensamento do grupo-pesquisador

Para fazer o atravessamento dos saberes do grupo-pesquisador com os saberes acadêmicos, busca-se um solo, em uma tentativa de territorialização do tema-gerador da pesquisa: “arte na formação do jurista”. Então, uma dificuldade: o tema-gerador remete à interface da arte com a formação do jurista. Conexão ainda pouco problematizada na produção acadêmica nacional.

Em Luis Alberto Warat, são encontrados os primeiros movimentos para a composição do campo de atravessamento entre Direito e Arte, que vão proporcionar a instauração dos planos de

161 A criação de conceitos se dá a partir da instauração do plano de imanência e da invenção de personagens conceituais. Os personagens conceituais operam os movimentos que descrevem o plano de imanência do autor, e intervêm na criação dos seus conceitos, inspiram conceitos originais. Eles têm o papel de manifestar os territórios, desterritorializações e resterritorializações absolutas do pensamento. “O personagem conceitual não é o representante do filósofo, é mesmo o contrário: o filósofo é somente o invólucro de seu principal personagem conceitual e de todos os outros, que são os intercessores, os verdadeiros sujeitos de sua filosofia. Os personagens conceituais são os ‘heterônimos’ do filósofo, e o nome do filósofo, o simples pseudônimo de seus personagens. [...] O personagem conceitual nada tem a ver com uma personificação abstrata, um símbolo ou uma alegoria, pois ele vive, ele insiste. E o destino do filósofo é de transformar-se em seu ou seus personagens conceituais, ao mesmo tempo em que estes personagens se tornam, eles mesmos, coisa diferente do que são historicamente, mitologicamente ou comumente.” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 78-79).

imanência¹⁶² e de composição¹⁶³, de onde serão criados personagens conceituais, confetos, problemas sobre Arte na formação do jurista pelo grupo-pesquisador. A primeira entrada nessa composição é a obra *Derecho al derecho*¹⁶⁴, publicada no ano de 1970, na cidade de Buenos Aires, uma coletânea de textos de autoria de Warat e Ricardo Entelman, em que a assunção da linguagem artística para abordar temas jurídicos revela a tentativa de subversão da linguagem e do pensamento jurídico; a busca de romper com o imobilismo, com os lugares de conforto que incitam à reprodução incansável de verdades pré-fabricadas, para produzir o novo.

A capa do livro anuncia a tentativa de demarcar um horizonte crítico, transdisciplinar, complexo, recortado pela arte, que seria traçado por Warat em obras posteriores: em um fundo branco, o título em letras negras, o debuxo de três cabeças de homens de perfil, ênfase no crânio. Uma obra de arte surrealista, cujos apelos e sentidos permanecem abertos em face do título da obra. A apresentação por si já seria de grande subversão no mundo editorial jurídico, diante dos modelos das publicações naquele momento, e que ainda vigoram atualmente. Contudo, era apenas um anúncio. Seguindo-se aos agradecimentos, há a transcrição de um verso do Alcorão, mais uma peça do quebra-cabeça que não iria se ajustar ao todo ou o anúncio da utilização

162 Para Deleuze e Guattari, a filosofia tem por função a instauração de planos de imanência e a criação de conceitos. A instauração do plano de imanência é fundamental para a criação filosófica, pois ele é o solo e ao mesmo tempo horizonte da produção de conceitos (DELEUZE; GUATTARI, 2010). Um conceito “[...] não pode ser completamente entendido fora do plano que lhe dá consistência e vida própria, apesar de que se deve ter cuidado para não confundi-lo com o próprio plano. O conceito não existe fora dele, embora não possa ser distinto dele. O conceito é como um raio que corta o céu cinzento; o raio não é o céu, mas também não existe fora desse mesmo céu. Na verdade um não pode ser visto sem o outro, ainda que sejam distintos um do outro.” (SCHOPKE, 2004, p.139).

163 O que define o pensamento “[...] as três grandes formas do pensamento a arte, a filosofia e a ciência, é sempre o enfrentar o caos, traçar um plano, esboçar um plano sobre o caos. [...] A arte quer criar um finito que restitua o infinito: traça um plano de composição que carrega por sua vez monumentos ou sensações compostas.” (DELEUZE; GUATTARI 2010, p. 233). O plano de composição é o solo de criação da obra de arte.

164 WARAT, Luis Alberto; ENTELMAN, Ricardo. **Derecho al derecho**. Buenos Aires, 1970.

das metáforas¹⁶⁵, um recurso que esse autor passaria a usar de forma recorrente quando buscava produzir rupturas no instituído e, tantas outras vezes, abordar o absurdo não somente da condição humana, mas, sobretudo, do mundo jurídico.

Nas *Palabras liminares*, os autores advertem os leitores dos desvios dos lugares comuns cometidos. Afirmam uma trajetória que apela ao poético, ao sensível, como forma de ver o mundo e de produzir uma quebra perceptiva no modo tradicional de abordagem do Direito. As linguagens acadêmica e jurídica foram abandonadas dando lugar à expressão poética, ao conto e à crônica, incorporados como linguagem emotiva, porém não menos qualificada que aquela reconhecida como científica. Também estão presentes os apelos ao humor e ao fantástico como possibilidades disruptoras.

Em *Derecho al derecho*, Warat não formula conceitos da “arte na formação do jurista”, apenas coloca essa obra como uma perturbação na linguagem jurídica, uma ruptura no horizonte que tenta conter o caos, fazendo passar um pouco do caos livre e tempestuoso, pautando o movimento infinito que possibilita o absurdo e a invenção (DELEUZE; GUATTARI, 2010). Aqui é clara a referência que fazem Deleuze e Guattari à imagem produzida pelo poeta D. H. Lawrence, ao descrever o fazer do poeta,

[...] os homens não deixam de fabricar um guarda-sol que os abriga, por baixo do qual traçam um firmamento e escrevem suas convenções, opiniões; mas o poeta, o artista abre uma fenda no guarda-sol, rasga até o firmamento, para fazer passar um pouco do caos livre e tempestuoso e enquadrar numa luz brusca, uma visão que aparece através da fenda, primavera de Wordsworth ou maçã de Cézanne, silhueta de Macbeth ou de Ahab. [...] Será preciso sempre outros artistas para fazer outras fendas, operar as necessárias destruições, talvez cada vez maiores, e restituir assim, a seus predecessores, a incomunicável novidade que não mais se podia ver. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 239-240).

165 Warat assume as metáforas como instrumentos hábeis para a produção de estranhamentos, provocações, sempre na pretensão de instigar o conhecimento posto e estabelecido.

Nesse plano, o grupo-pesquisador cria o confeto *Parangolé-quebra-de-padrão-quebra-de-paradigmas* que é o enfrentamento, a despadronização, pois a arte na formação do jurista está aí para mostrar, para chocar, é o oposto, o caminho do confronto. A arte na formação é quebra de paradigma, porque a arte não trabalha com as coisas só de uma forma, senão com todas as formas e possibilidades. (Grupo-pesquisador).

Vestir o jurista com o Parangolé é uma quebra completa de paradigmas, a quebra com a ordem estabelecida. O Parangolé quebrando a ordem, a ordem fica evidente. Ele é o oposto, revela como as coisas são, mostra a evidencia da ordem castradora e, é justamente mostrando o jeito que as coisas são, mas necessariamente não precisam ser, que ele é libertador. (Grupo-pesquisador). Assim, o Parangolé traz ideia de liberdade justamente porque você percebe o quanto não é livre. É no momento em que o Parangolé permite ver a presença de uma ordem explícita que fica aparente como algo artificial e construído, o estudante passa a compreender aquilo como algo que está lhe conformando sem a sua participação, esse pode ser um momento de abertura para que ele se imponha como o protagonista na sua formação. (Grupo-pesquisador).

[...] permite ver a presença de uma ordem explícita que fica aparente como algo artificial e construído, o estudante passa a compreender aquilo como algo que está lhe conformando sem a sua participação, esse pode ser um momento de abertura para que ele se imponha como o protagonista na sua formação. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. ???)

O Parangolé incomoda e a formação também pode vir a incomodar. Porque a gente está acostumado com a formação tradicional que segue a linha daqueles que detêm o poder, mas acho que esse poder pode ser subvertido. Dessa forma, o Parangolé, tal qual o guerreiro nômade, afirma sua singularidade contra todos os meios de apoderação e captura do Estado. Ele jamais poderia ter as mesmas relações que um sedentário em qualquer âmbito da vida, visto que ele vive todas as coisas em relações ao devir. (Grupo-pesquisador). Nada mais natural para

um nômade – homem de espírito aventureiro, incansável nos seus objetivos e implacável quando o assunto é a defesa do seu próprio modo de vida –, do que tomar o devir como o verdadeiro “destino” para a sua existência incerta. Afinal, o guerreiro não obedece a ninguém; ele desconhece as exigências do Estado e a sua moral é a do bando. Duas existências diferentes: a do homem de Estado e a do guerreiro (DELEUZE; GUATTARI, 2007).

Prosseguindo na investida proposta, a obra *A ciência jurídica e seus dois maridos*, publicada no ano de 1985¹⁶⁶, é outra camada que vai se sobrepor para a constituição dos planos de imanência e de composição. Nela, outro movimento é realizado, dessa feita mais radical, de inscrição da arte no pensamento jurídico e, agora, também, no ensino, por meio da tentativa de fazer atravessá-los pelos aportes teóricos da Teoria da Carnava- lização, de Mikhail Bakhtin¹⁶⁷, prolongando “[...] o olhar da carna- valização como experiência marginal e cosmovisão do mundo, que permitisse a reconciliação do homem com suas paixões.” (WARAT, 2004, p. 149).

É no ambiente da ambivalência carnavalesca, quando a vida é desviada *da sua ordem habitual, em um certo sentido*

166 WARAT, Luis Alberto. **A ciência jurídica e seus dois maridos**. Santa Cruz do Sul-RS: Gráfica Universitária Apesc, 1985. Sobre o título da sua obra e a referência aos personagens do romance *Dona Flor e seus dois maridos* de Jorge Amado, diz Warat: “A Jorge Amado devo o título deste livro e a Cortázar a liberdade de usurpá-lo sem culpa [...]” (2004, p. 61).

167 Mikhail Bakhtin parte da análise do carnaval, como fenômeno próprio das manifestações populares, para elucidar a sua influência na literatura e, assim, criar a sua Teoria da Carnava- lização Literária e os conceitos de Carnava- lização e de Literatura Carnava- lizada. Para ele, o carnaval não é um fenômeno literário, mas uma forma de espetáculo compartilhado por todos os participantes, de caráter ritual, muito complexa, variada que, sob base carnavalesca geral, apresenta diversas matizes e variedades dependentes da diferença de épocas, povos e festejos particulares. O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos. Essa linguagem exprime de forma diversificada uma cosmovisão carnavalesca, que penetra em todas as suas formas, que não pode ser traduzida com o menor grau de plenitude e adequação para a linguagem verbal, mas é susceptível de certa transposição para a linguagem da literatura, por caráter concretamente sensorial das imagens artísticas. É essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que ele vai chamar literatura carna- valizada (BAKHTIN, 1997; 2002).

un monde à l'envers, que o romance de Jorge Amado¹⁶⁸, tomado como inspiração por Warat, tem o seu eclipse. Em meio aos festejos carnavalescos emerge o ponto de onde o curso da narrativa será desviado. Mas o povoamento do carnaval e seus devires, em ambas as obras, não se estancam por aí, fazendo crer que não se trata de simples coincidência. Os personagens do romance, também presentes na obra waratiana, sua polifonia, seu dialogismo e sua intertextualidade, juntamente com a fantástica narrativa amadiana, prolongam a ambivalência carnavalesca para além do momento do carnaval.

No universo amadiano, construído no romance *Dona Flor e seus dois maridos*, a Bahia da década de 1940 é descrita como lugar enraizado de magia, religiosidades e uma culinária exótica; um conjunto de casarios barrocos perdidos no tempo recorta a linha do horizonte que se debruça no mar e nos convida a perder-nos por suas ruas, sem receio de qualquer temporalidade. Nesse cenário, Dona Flor, mulher exuberante que derrama erotismo, conhecedora dos segredos da alquimia dos sabores e dos prazeres, casada com Vadinho, homem “solto, preguiçoso, cara-de-pau, jogador, perdulário, provedor de desejos e fantasias ardentes”, vê a chegada da viuvez prematura em pleno carnaval.

Vadinho mostrara-lhe “o sentido erótico da vida, transformando-a em um algo lúdico”, pois com ele “tudo poderia ser misturado, ambíguo, ele e a rua, a irresponsabilidade, a malandragem, o jogo, a incerteza” (WARAT, 2004, p. 68). Autêntico “filósofo do subsolo, o primeiro marido de Flor encontra a possibilidade de desejar” e a sua morte na festa dionisíaca afirma a encarnação desse deus. Theodoro Madureira, o segundo marido de Flor, é a antítese do primeiro, homem “meticuloso, insosso, dono de uma cultura sem surpresas, um homem que nunca sai de suas gavetas, tedioso, que pede permissão e hora para amar, exteriorizador contido dos seus desejos, dono de uma intrigante mania cartesiana de etiquetar tudo.” (WARAT, 2004, p. 68).

As personagens de Jorge Amado, tragadas por Warat e por ele colocadas em tensão, seguindo as leis da ambivalência carnavalesca, fazem surgir Dionísio e Apolo, os dois deuses gregos da

168 AMADO, Jorge. *Dona Flor e seus dois maridos*: história moral e de amor. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

arte. A tensão é criativa e criadora e interpela-nos desde sempre acerca das energias encarnadas por esses deuses e a sua presença mundana. *Novamente a referência não é à toa, ainda que tenha sido ao acaso, isso porque o grupo-pesquisador, durante o Percurso, inventa o personagem conceitual Fauno:*

Homem-bode, criatura dionisiaca, ligada à terra e aos instintos mais primordiais, vontade e pulsão, é a busca de atravessar o racional e o animal. Ele é o exercício da vontade de viver, o agir corporal, que nos convida à dissolução, à entrega, ao encontro com o coletivo. O *Fauno* produz e é produzido, anti e obra-de-arte é em sua natureza um ato de puro de criação. Ele é tão livre que sua própria existência é um ato de rebeldia. O *Fauno* é efêmero, tem movimento, está inacabado porque sempre recomeçando e o próximo passo é sempre desconhecido. Ele nos tira da nossa zona de conforto, então neste momento podemos começar a viver uma vida autêntica. O *Fauno* não convive em sociedade, mas vive em bandos, nomadizando. (Grupo-pesquisador).

Difícil não perceber no personagem conceitual o devir-dionisiaco, como aquele que opera rumo à dissolução, sendo Dionísio identificado como o deus do êxtase, da música, da dança; não aparência e racionalidade, e sim instinto, paixão, sentimentos selvagens, embriaguez, loucura, caos, desmesura, fúria sexual, vitalidade, alegria de viver; não princípio de individuação, mas “saída de si mesmo”, abolição da subjetividade, sentimento místico de unidade, fusão do homem com a natureza e com os demais homens.

O caráter dionisiaco do personagem *Fauno* agencia na Formação comunicando o movimento infinito de dissolução e de criação, sua marca, seu devir; movimento que falta à *Formação tradicional do Direito*, porque “não importa o quanto os estudantes estejam infelizes, ela não muda”. Assim, o devir-dissolução-movimento-dionisiaco emprenha o confeto *Formação-efêmera-que-tem-movimento-inacabada-porque-sempre-recomeçando-cujo-próximo-passo-é-sempre-desconhecido*:

Que é uma formação que tem movimento, não é linear, deixa-se atravessar por muitos saberes, por isso o movimento. É uma formação inacabada, sempre recomeçando, porque reflexiva. Uma formação que está aberta para se reconstruir a partir do que está sendo feito agora. É uma formação cujo conhecimento sabe-se precário, provisório. Porque os conteúdos são aprendidos, mas sabe-se que o importante é construir condições para pensar, articular conceitos, muito mais do que aprender os conteúdos. Por isso, é uma *Formação-efêmera-que-tem-movimento-inacabada-porque-sempre-recomeçando-cujo-próximo-passo-é-sempre-desconhecidos*, porque o conhecimento sempre está sendo reconstruindo. (Grupo-pesquisador).

Para o grupo-pesquisador, o devir-dionisíaco estaria em tensão em face do devir-apolíneo carregado pela *Formação tradicional* do jurista, constituindo um paradoxo: “O *Fauno na formação do jurista* carrega uma contradição porque a formação é a criação de regras, de códigos, tem a dimensão apolínea”. O devir-apolíneo, encarnando o deus grego Apolo, associado à luminosidade, à racionalidade, à sabedoria, à busca pela perfeição da forma. É pela presença do apolíneo na natureza que cada coisa possui um contorno específico, distinguindo-se de todas as outras. Por isso, Nietzsche identifica Apolo como o deus do princípio de individuação, princípio pelo qual, “nos sentimos indivíduos colocados em um ponto preciso do espaço e do tempo” (NIETZSCHE, 1992, p. 7). A arte apolínea seria, então, um impulso de ordenação do “caos da vida”, uma justificação estético-racional originada na perplexidade diante da natureza, do devir e do absurdo da existência.

Essa tensão levaria ao esvaziamento do devir-dionisíaco: “Assim, o sentido do *Fauno* vai se esvaziando na formação atual”. Diante da tensão das forças e do esvaziamento do dionisíaco, o grupo-pesquisador pondera: “O desafio não é libertar o *Fauno* ou encarcerá-lo, mas articular Apolo e Dionísio, porque os dois fazem parte da experiência humana”. E concluem: “Reclamamos a articulação de Dionísio e Apolo, porque levar qualquer um dos

dois ao extremo o resultado é o mesmo, a falta de alteridade. A formação deve abarcar as duas coisas e muito mais”.

A articulação entre as forças de Apolo e Dioniso já foi apontada por Nietzsche (1992), que acreditava que o desenvolvimento da arte estava ligado à duplicidade do dionisíaco e do apolíneo. O mundo grego teria encontrado uma síntese entre estas duas tendências. Nesse momento de integração entre Apolo e Dioniso, o primeiro transforma um fenômeno natural (o dionisíaco) em fenômeno estético; isto é, o dionisíaco puro, bárbaro, torna-se arte na união com Apolo. Se o dionisíaco puro é aniquilador da vida, se só a arte torna possível uma experiência dionisíaca, não pode haver dionisíaco sem apolíneo. A visão trágica do mundo é um equilíbrio entre ilusão e verdade.

O *Fauno*, agora afetado pelo devir-apolíneo, investe em um tronco-de-árvore, suporte para variações e intensidades; tronco-de-árvore-vivo-cheio-de-bichos, uma base sólida, mas cheia de movimento:

*O Fauno tronco-de-árvore-vivo-cheio-de-bichos-coru-
jas-pousadas* na formação do jurista ao mesmo tempo em que é um tronco, portanto estático, está cheio de coisas em movimento, coisas vivas. O tronco é um suporte para várias outras formas de vida. Juntos são uma coisa viva, dinâmica, se mexendo, uma força da vida muito livre, solta, um fluxo muito leve de vida. Apesar de crescer a partir da base sólida, é um tronco indefinido, não tem uma forma específica, o que abre muitas possibilidades. (Grupo-pesquisador).

Na trama Apolo-Dionísio, a *Formação-Fauno-tronco-de-árvores-vivo-cheio-de-bichos-coru-
jas-pousadas* está “além da pura racionalidade, é a incorporação de outras dimensões do ser humano”, pois:

É uma formação que abriga tudo, todas as possibilidades, é o lugar onde tudo é válido, onde não existe a distinção entre racional e irracional, animal e humano. Uma formação que se constitui de acordo e a partir das experiências, das vivências de cada um, sendo muito mais um processo de orientação

para o encontro com esses desejos. Uma formação sem forma, totalmente livre, parece um problema, porque talvez tenha o risco de assim não se formar uma base sólida. (Grupo-pesquisador).

Retomando o fio de instauração dos nossos planos de imanência e de composição, observa-se que Warat, devorando os apostes da carnavalização, cria o conceito de “Epistemologia Carnavalizada”, a sua proposta é carnavalizar a Epistemologia que significa reconhecer que as verdades propostas pelas ciências sociais são explicações assustadas, respostas omissas, conceitos mutilados que provocam práticas mutiladoras, montagens insensíveis, questões sem desejos, hipóteses deserotizadas, convicções sem futuro. Para Warat, carnavalizar as ciências sociais “[...] é deslocar uma herança, subverter o ideal de uma ciência rigorosa e objetiva, estabelecer o caráter imaginário das verdades e compreender que, através do “gênero” científico, nunca poderá efetivar-se a crítica à sociedade e reconciliar-se o homem com seus desejos.” (2004, p. 164).

Como estratégia para realizar a compreensão do devir incerto das verdades, o autor propõe a substituição dos discursos tradicionais, que falam verdades, pela poética. A epistemologia carnavalizada substitui o método pela cartografia, a hierarquização e verticalidade dos saberes pelo rizoma, as identidades pelos devires. Admitindo que a arte é o espaço de ruptura com o instituído, despedaçando as suas certezas, trazendo novidade, ele aposta na carnavalização como inscrição da experiência artística no conhecimento e no ensino jurídico (WARAT, 2004).

As ideias presentes na carnavalização são projetadas no ensino jurídico com o intento de tentar “[...] tornar visível o envelhecimento de certas versões sobre a produção do saber jurídico e social, assim como suas práticas de ensino” (2004, p. 139). Trata-se de contestar o instituído, por meio do poético, propondo a invenção de um plano diferencial. A cosmovisão carnavalesca do mundo é a efetivação de mecanismos de redescoberta da efemeridade do conhecimento, que agencia a busca pela sua constante criação, assim é criado o conceito de Didática ou Pedagogia carnavalizada.

A opção pelo inesperado, pela criação, é agenciada pela experiência que conduz para essa travessia rumo ao desconhecido, pois precisamos “[...] ter a experiência do ourives para tentar permanecer sempre no inesperado e para conviver com os desejos que enfrentam com força a razão que os queria explicar.” (2004, p. 157). Nesse espaço, rejeita-se o predomínio da racionalidade científica, dissolvem-se “discretamente os padrões assertivos através do desenvolvimento de formas poéticas que vão nos revelar o sentido da experiência como coisa viva.” (2004, p. 172).

A experiência, então, é admitida como o lugar do encontro com os territórios desconhecidos e da invenção. Mas a experiência, tal qual referida, não é algo vulgar ou sorrateiro. Ao contrário do que se pensa, a experiência não é o que se passa, não é o que acontece. A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos atravessa, o que nos marca. Podemos observar que, a cada dia, se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. O mundo atual é caracterizado pela pobreza de experiências, pois nunca se passaram tantas coisas, sendo a experiência cada vez mais rara. E o que impede a experiência é o excesso de informação, a opinião, a falta de tempo e o excesso de trabalho; a resistência ao desconhecido, a dificuldade de entrega, a impossibilidade de arriscar-se (LAROSSA, 2002).

A experiência requer do sujeito sempre uma exposição, uma abertura, com tudo que isso tem de vulnerabilidade e de risco. Por isso, é incapaz da experiência aquele que se põe, ou se opõe, ou se impõe, ou se propõe, mas não se expõe. O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião. E, expondo-se, não receia a fragilidade, não receia a falibilidade, na verdade elas o constituem. Experimentar, assim, pode ser entendido como deixar-se atravessar, deixar-se vencer, deixar-se alcançar, ao contrário de atravessar, vencer, alcançar.

Criar o Retalho da arte na formação do jurista para, em seguida, compor coletivamente o *Parangolé* efetuado no ato de vesti-lo e com o ele inventar uma dança, significou para o grupo

-pesquisador uma experiência que envolveu o arriscar-se, o entregar-se, o compartilhar, a criação. Nesse sentido, para o grupo -pesquisador o Parangolé “não é a obra de arte, não é a roupa, é a fusão com aquele que dança” e é no momento da experiência que o Parangolé ganha significado, ganha vida: “No Parangolé o corpo não é apenas o suporte da obra, ele faz parte da obra. A obra é o Parangolé e o corpo é o que dá vida ao Parangolé”.

O ritual de vestir-se com o *Parangolé* e com ele dançar, momento em que o seu significado é inventado conjuntamente, autêntico acontecimento, convoca o corpo ao movimento, à saída da imobilidade, do repouso que se encontrava em séculos de descrença. A molequeira do *Parangolé* investe na ruptura dos padrões admitidos, na gramática legitimada para o corpo:

O uso do corpo tem um manual do que pode e o que não pode. Com o *Parangolé*, estes limites se perderam. Havia o que a roupa permitia fazer e também a sensação de que não era somente o seu corpo, não era só você, era você e todo mundo. Não era só a dança, não era só o Parangolé. Eu consegui sentir a gente se unindo com o mundo. Foi um acontecimento. Não é que de repente pode tudo, inclusive porque algumas pessoas não conseguiram se sentir livres para fazer o que queriam, para dançar e criar. Pensando nesta experiência, a formação, eu diria que o corpo do jurista que experimenta a arte na sua formação pode, se não dissolver os limites, levá-los mais além, repensando os códigos que lhes foram impostos. (Grupo-pesquisador).

Vestir o *Parangolé* “permite fazer coisas para as quais você tem potencial, mas não faz. A gente só faz ou se sente à vontade para fazer porque está vestido com ele, como uma roupa de super-herói”. O *Parangolé* “dá possibilidade de ser coisas que eu sou, mas não me sinto livre para ser.” Ele traz para o corpo do jurista liberdade para que cada um faça o que está dentro de si. “Eu senti o poder no meu corpo quando vesti o Parangolé”. Então, é o *Parangolé-potência* porque “quando o veste, você sente que tem possibilidades. Ele possibilita que os seus poderes fluam. Ele te dá possibilidades de viver os seus poderes; você

já tem os poderes, não é o Parangolé que te dá poderes, ele te empodera dos seus próprios poderes”.

O *Parangolé* potencializa os corpos dos jovens estudantes, que, ao vesti-lo e ao dançar com ele, permitem-se viver os seus próprios poderes, realizar as suas potencialidades, aquilo que podem. Maravilhosa alquimia que efetua as potencialidades, pois “efetivar algo de sua potência é sempre bom”, já que “a tristeza é quando estou separado de uma potência da qual eu me achava capaz, estando certo ou errado”. E, então, é dado a pensar: “Eu poderia ter feito aquilo, mas as circunstâncias não permitiram etc. Daí decorre a tristeza.” (DELEUZE, 1988, p. 54). Impedir “alguém de fazer o que ele pode, é impedir que este alguém efetue a sua potência.” (DELEUZE, 1988, p. 55). Daí o confeto *Retalho arte-intervenção-no-natural na formação do jurista* “é prestar atenção no potencial das pessoas, entendendo o que elas já têm de incrível para não acabar com aquilo, não tolhê-lo, aumentá-lo e incentivá-lo, reforçando e dando sentido a um potencial que já existe”.

O *Parangolé*, convocando o corpo ao movimento, produz deslocamentos que chamam a conhecer o mundo como campo de forças; invita a sensação operada pela sensibilidade em seu exercício intensivo e engendrada no encontro entre o corpo como carne percorrido por ondas nervosas e as forças do mundo que o afetam. O corpo vibrátil, de que fala Rolnik (2004):

Eu não tenho sensações somente com os objetos que foram passados no meu corpo, mas com o meu corpo todo de uma maneira geral, seja um abraço, ou outro contato. As sensações que a gente tem com o corpo nos afetam. A experiência do tato mexeu comigo, porque quando a gente pensa no tato, pensa só nas mãos, só que o tato está no corpo inteiro, coisa que a gente não consegue explorar. Até quando os objetos eram passados no meu corpo, apesar de serem objetos comuns – um lenço passando no seu corpo, você já sentiu um dia – a sensação foi diferente. (Grupo-pesquisador).

A experiência encarnada em cada corpo, atualizada em cada movimento, encontra ressonância no confeto *Parangolé-*

singularização que “permite a singularização, porque cada um dançou no seu ritmo, do jeito que quis, apesar de estar cumprindo o que deveria cumprir, mas permitiu que cada um se expressasse, por isso nos sentimos pertencendo”. Essa experiência não é vivida somente por aquele que dança com Parangolé, ela é vivida por todos que compartilham o momento, porque, mesmo quando “não estou vestindo/dançando com o Parangolé, quando é o outro que está no movimento, faço parte/participo do acontecimento”. É um acontecimento construído no entre, no entrenós:

Foi muito envolvente ver outra pessoa se expressar vestindo o Parangolé, foi um momento de admiração. Se você se move junto não observa, não vivencia, vira uma experiência à parte, mas quando está observando o outro, compartilha e sente como a pessoa. Todo mundo se envolveu com o que o outro estava fazendo e não conseguiu dançar ao mesmo tempo. (Grupo-pesquisador).

Envolvidos na sedução de ser/vestir o Parangolé, o Grupo deixou-se afetar¹⁶⁹ por diversas sensações: “Eu gostei de vestir o Parangolé, me senti diferente, tribal, perto do chão, apegada mais ao mundo, parte do mundo, conectada diretamente. Foi como criar uma tradição, um ritual”. O sentido de pertencimento, de criação de um ritual, de fusão com a natureza aproxima-se da embriaguez da magia dionisíaca de que fala Nietzsche:

Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem. Espontaneamente oferece a terra as suas dádivas e pacificamente se achegam as feras da montanha e do deserto. O carro de Dionísio está coberto de flores e

169 O termo “afeto” está sendo usado aqui e também em outras partes com um sentido espinosista, ou seja, no sentido das “afecções”, como sinônimo de paixão. Todo corpo, todo existente tem o poder de afetar e de ser afetado por outros corpos ou seres. Um afeto é uma “paixão da alma”, que tanto pode ser alegre (caso aumente nossa potencia de agir) quanto pode ser triste (caso diminua o nosso poder de ação) (SPINOSA, 2011).

grinaldas: sob o jugo avançam o tigre e a pantera. [...] Agora, graças ao evangelho universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com o seu próximo, mas um só [...]. Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. Assim como agora os animais falam e a terra dá leite e mel, do interior do homem também soa algo de sobrenatural: ele se sente como um deus, ele próprio caminha agora tão extasiado e enlevado, como vira em sonho os deuses caminharem. O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-primordial, revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez. (NIETZSCHE, 1992, p. 31).

A magia dionisíaca, agenciada na embriaguez dos cantos ditirâmicos, do erotismo desenfreado, do entorpecimento do corpo com o álcool, importa dissolução das formas conhecidas, que invoca o movimento da criação. O par dissolução/criação novamente interpela a formação do jurista e se entrelaça, há profusão de movimento:

A Formação-movimento é uma formação que incomoda e por isso transforma. Como o Parangolé, ela *afeta* não somente as pessoas que estão vendo, mas também as pessoas que vestem e dançam. Ela permite a criação de um espaço onde as pessoas não se sentem ridículas ou inapropriadas quando se arriscam diante do novo. (Grupo-pesquisador).

O “movimento que falta à *Formação tradicional do Direito*” afirma o grupo-pesquisador, “é experienciado com o Parangolé e empresta diversas possibilidades à formação”. Na *Formação-movimento*, os afetos levam à criação de um espaço onde é possível se arriscar, onde é possível viver a experiência, favorecendo a constituição do sujeito da experiência. E o vestir/investir o Parangolé, que impregna a formação de movimento, pelo efeito da cosmovisão carnavalesca, também opera a sua descontinuidade.

Do mesmo modo que o Parangolé se atualiza a cada vez, a *Formação-desalinhavada-partilhada-inexata*, firme na experiência, “só existe quando experimentada, não tem uma forma fixa, pré-determinada, vai depender de quem veste e como dança, vai depender do corpo de cada um”. A *Formação-desalinhavada-partilhada-inexata* “valoriza o que cada um é, o que cada um tem, mas só funciona quando posta no coletivo; cada um com a sua singularidade e as diferenças, criando algo novo”. É uma formação “que valoriza o que é imprevisível”. Assim, nessa formação, “não existe uma fórmula, o que leva à criação”.

A formação é investida de criação, um contínuo movimento, uma rejeição às forças que impelem à estagnação, à conservação, à reprodução, pois criar é estar sempre efetivando novas possibilidades de vida. Para o grupo-pesquisador, a “criação passa sempre pelo processo de destruição”, pelo processo de violência, que

não tem um sentido necessariamente negativo. Depende também o que chamamos de violência, qualquer modificação na realidade é um ato de violência, porque você está reduzindo as possibilidades no momento em que você age. Existiam várias possibilidades que poderiam acontecer, mas não aconteceram porque você agiu. A formação é um ato de violência, mesmo que seja para depois abrir possibilidades, você está reduzido em um momento inicial. (Grupo-pesquisador).

O criar é a vontade de vir-a-ser, dar uma forma e, no criar, está o destruir (NIETZSCHE, 2012). Sem a destruição, não há processo criador, que mantém a vida, a sua força. Força que, ao se voltar sobre si mesma, vai além de si, para novamente voltar a si mesma e retomar o processo criador, uma ação contínua, um fluxo de vida incessante. Criar é fazer da realidade devir, isto é, aos olhos daquele que cria não há mundo já realizado ao qual é preciso se integrar, mas mundo sempre por ser criado. Não há começo, nem ponto final; tudo está ainda por se fazer. Tudo está em mudança, tudo está sujeito às leis da destruição. Criar não é buscar um lugar ao sol, mas inventar um sol próprio (NIETZSCHE, 2001).

A criação ocorre não porque falte algo à existência, não é a vontade insatisfeita e teimosa que leva à prática do ato de violência, de destruição de algo que já é perfeito, que é caro ao criador. O que leva à destruição é uma necessidade imperiosa de criação, porque não há vida sem criação:

No momento de produzir o retalho, não tinha ideia do que queria fazer, só não queria acabar com o movimento que o tecido já tinha, tanto que achei um anel, mas não coloquei porque era pesado. Uma coisa pesada que limitaria o tecido, queria alguma coisa que mostrasse o movimento, o mantivesse, que não fosse uma interferência, pois o tecido era massa, não precisava fazer nada. O legal não era o formato, nem o desenho, era o movimento, uma coisa que eu não tinha como mudar sem estragar. Eu não tinha como melhorar, era perfeito, mas eu tinha que fazer alguma coisa, eu era obrigado a deixar minha marca nele e cometer o ato de violência de limitá-lo, aí eu tentei respeitar, não colocar nada pesado, e colocar algo que seguisse o seu movimento. (Grupo-pesquisador).

Formação-desalinhavada-partilhada-inexata, perturbada pelo par criação/ destruição, incessante processo de criação, “afeta as pessoas de diferentes maneiras, da mesma forma que a arte”. A arte é percebida pelo grupo-pesquisador como o dispositivo que afeta o corpo, fazendo-o vibrar, sair das zonas de conforto e segurança, produzindo sons que destoam do que é conhecido.

Arte-na-formação do jurista “é uma carga emocional, não é uma coisa ruim, é como se fosse uma dor, uma dor boa de quando a gente faz exercício e sente o corpo, sente os músculos, sente porque mexeu. Senão não sentia nada”. *Arte-na-formação do jurista* é o poder de afetar os corpos, de retirá-los da acomodação, de fazê-los sentir novamente.

Arte-na-formação-elefante-cachoeira-para-cá-estômago-órgão-cavidade do jurista “é uma formação que vai mais no íntimo, que mexe com os afetos. É uma formação que traz do íntimo para o exterior, que faz sangrar”. É uma *Formação-arte* “como expressão do dentro para o fora”. É uma *Formação-arte*

que expõe, deixa visível o que tem dentro de você. Essa exposição do estômago, das vísceras, é a exposição do que temos de humano e nos *constitui na tragédia e na dor*. Pois,

A arte como expressão da subjetividade nasce dos seus afetos, em relação ao mundo. Da maneira como você percebe o mundo e você reage a isso, é de onde você tira a vontade, o impulso inicial da criação artística. E no saber acadêmico você tenta depurar isso. Eu acho que isso influencia a maneira como trabalhamos, porque nossos afetos influenciam o nosso trabalho. As afetações positivas ou não movem a gente para que possamos pensar e até mesmo nos implicarmos com algum tema. A questão da violência doméstica, para mim, é algo que me afeta por conta de situações que vivi no contexto familiar. Isso para mim é positivo. (Grupo-pesquisador).

Para o grupo-pesquisador, a violência produzida pela experiência artística toca os corpos, fazendo com que eles saiam da sua imobilidade, recobrando o movimento que tende ao infinito, que *“move a gente para que possamos pensar”*. O *“pensamento só consegue pensar sob a ação de forças que o violentam”* (DELEUZE, 1976, p. 51). Uma violência original, de uma estranheza, a única a poder tirar o pensamento de seu estupor natural. Tanto quanto só há pensamento suscitado, coagido com mais forte razão, é absolutamente necessário que ele nasça, por arrombamento, do fortuito no mundo. O que é primeiro no pensamento é o arrombamento, a violência. Não contemos com o pensamento para fundar a necessidade relativa do que ele pensa; contemos, ao contrário, *“com a contingência de um encontro com aquilo que força a pensar, a fim de elevar e instalar a necessidade absoluta de um ato de pensar, de uma paixão de pensar.”* (DELEUZE, 2009, p. 230).

Pensar não é um ato involuntário e banal, mas algo que pressupõe uma relação imediata como o *“fora”*, entendido aqui como um campo intensivo que se desloca a uma velocidade infinita. O *“fora”* funciona como uma máquina abstrata que emite singularidade e envolve o momento infinito do pensamento (DELEUZE; GUATTARI, 2010). Não sendo o ato de pensar uma

tendência natural, mas o efeito de uma força externa que nos violenta, retirando a razão de sua função recognitiva, tem-se que o ato de recognição não é pensamento. O pensamento é apenas “reconhecimento” quando está submetido e regulado pelos princípios da representação, que subordina a diferença à identidade. O modelo de recognição se define “pelo exercício concordante de todas as faculdades sobre um objeto suposto como sendo o mesmo: é o mesmo objeto que pode ser visto, tocado, lembrado, imaginado, concebido.” (DELEUZE, 2009, p. 221).

Há uma clara distinção entre pensar e reconhecer, entre o pensamento e ato de recognição. A recognição está no centro da filosofia platônica, pois, para Platão, conhecer “é relembrar”, é “reconhecer”; ele, o reconhecível, o reconhecido, inspirando conformidades. O pensamento é apenas “reconhecimento” quando está submetido e regulado pelos princípios da representação. A representação, no sentido clássico, é a imagem semelhante de um objeto concreto, ela só nos permite ver as coisas de forma parcial e nunca absoluta. Significa conter a semelhança da coisa a ser conhecida. O conhecimento representativo é prisioneiro da generalidade e, por essa razão, não nos permite conhecer aquilo que um objeto tem de único e, por conseguinte, de inexprimível. A representação não pode apreender o que há de diferente em cada um de nós, o que há de singular em cada objeto (SCHOPKE, 2004).

O problema da representação mobilizou Deleuze e aparece em várias de suas obras sob a forma de distinção entre duas imagens do pensamento: uma imagem definida como moral, representativa, dogmática; outra, nomeada de nova imagem do pensamento ou pensamento sem imagem. A imagem dogmática do pensamento pode ser reconhecida partindo-se de quatro postulados básicos. O primeiro postulado é o que o pensamento se exerce “naturalmente”, como unidade de todas as outras faculdades, consideradas seus modos. Tem uma boa natureza e uma boa vontade. Goza de uma natureza que tende para a verdade, considerada um universal abstrato. A verdade absoluta é buscada e amada pelo pensador, sujeito de “boa vontade” e de princípios indiscutíveis. O segundo postulado diz-nos que o bom senso e o senso comum apresentam o pensamento como uma

potência compartilhada por todos os homens de modo natural. O terceiro postulado presume que existem forças avessas ou estranhas ao pensamento, que acabam por impedir o seu perfeito e natural funcionamento. Essas forças advindas do corpo, das paixões ou de qualquer interesse sensível, desviam o pensamento de seu objetivo específico, fazendo-o tomar o falso pelo verdadeiro. O erro é visto como o efeito dessas forças que atuam sobre o pensamento, restando ao filósofo o exercício de uma prática ascética de “insensibilização”, de mortificação do corpo. O quarto postulado supõe que necessitamos de um método que nos leve a pensar verdadeiramente, que nos dirija retamente ao conhecimento pleno da verdade. Só um método rigoroso pode conjurar definitivamente o “erro”. Somente por meio desse método, experimentaremos a certeza de que, independentemente de momento e lugar, somos capazes de penetrar no domínio do que “vale em todos os tempos e em todos os lugares.” (DELEUZE 1976; 2009).

O pensamento, submetido à imagem dogmática, torna-se um puro ato recognitivo – uma faculdade reconhecadora do mundo e de seus valores; torna-se enfadonho, puramente formal e conceitual, impedindo o exercício de sua natureza criativa e absolutamente insubordinada. O pensamento, “em vez de ameaçador, inventivo e criador, torna-se melancolicamente um “re-conhecedor” dos valores vigentes, um espectador distanciado da vida – sem forças para produzir novos modos de existência.” (SCHOPKE, 2004, p. 28).

Confundir pensar com reconhecer, representar, ou mesmo com o simples raciocinar é negar o poder demolidor do pensamento e de sua principal capacidade, que é a de produzir, criar novos mundos e novas maneiras de ser e de sentir. Se o pensamento estiver submetido e regulado pelos princípios da representação, “a atividade mais fecunda do pensamento está paralisada, sua natureza está reprimida: o seu poder de criar, de pensar e de produzir sua própria diferença.” (SCHOPKE, 2004, p. 24). Sem a ação demolidora do pensamento, somos prisioneiros dos valores vigentes e dos poderes estabelecidos, e nada mais fazemos do que confirmar a nossa escravidão. O seu poder de liberar ou mesmo de produzir a diferença está direta-

mente ligado ao rompimento com a representação. Além disso, só parece ser legítimo falar de “poder de criação”, em “atividade plástica do pensamento”, quando esse assume toda a sua potência: a criação (SCHOPKE, 2004).

Assumir toda a potência do pensamento significa romper com um determinado estado de coisas, significa atingir a máxima força criadora, capaz de produzir algo de original num mundo que persegue, como ideal, a igualdade e a semelhança. A originalidade de um pensamento deve ser medida pela qualidade e intensidade de seus afetos e pela força de conexão entre as suas ideias. “O pensamento como atividade criadora, reinventa a existência e não se submete aos valores preestabelecidos. Ele os recria para si, produzindo uma nova apreciação das coisas e do mundo.” (SCHOPKE, 2004, p. 28).

Fazer do pensamento um “modo de existência”, uma “máquina de guerra nômade, cujo desafio é permanecer livre de modelos da representação” (SCHOPKE, 2004, p. 29), é torná-lo afirmação da diferença, afirmação da nossa própria diferença. Como no confeto *Formação-arte*, o importante “é se ver e se sentir, sair da situação de anestesia, parar de repetir o que está fazendo”. É “a chance de levar uma vida autêntica, fazer algo que seja de fato o exercício da sua vontade, não continuar seguindo a vida como uma correnteza que te leva, da mesma forma que as outras pessoas”.

Com uma *Formação-arte* assim, diz o grupo-pesquisador, “talvez encarássemos todas as dimensões das possibilidades humanas, dos afetos, as possibilidades da experiência”, porque “pensar é experimentar, mas a experimentação é sempre o que se está fazendo – o novo, o notável, o interessante, que substituem a aparência de verdade e que são mais exigentes que ela.” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 133). E “nenhuma criação existe sem experiência” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 152).

Formação-arte, da mesma maneira que o *Parangolé*, “é um espaço do que pode ser construído e não do que nos é dado, porque no Direito tudo é dado. É muito raro um momento de construção e o *Parangolé* é construção”. Aqui é importante a referência que o grupo faz à *Formação tradicional* como no modelo cognitivo, no qual “são ensinados conceitos já definidos e

fechados”, dados como prontos e acabados; nela os estudantes recebem os conceitos jurídicos como imutáveis e têm interditada a sua capacidade inventiva, cuja consequência é a impossibilidade de “repensar os conceitos que já conhece”, de “articulá-los de uma maneira diferente de que você aprendeu”. Fechado “nas suas possibilidades de se relacionar com os conceitos”, o estudante “não consegue perceber que os conceitos que existem são de um jeito, mas não precisam continuar sendo assim, até mesmo porque nem sempre foram assim e provavelmente não continuarão sendo”.

Dizem que na *Formação tradicional* “tudo está conceituado. Somos cobrados a conhecer os conceitos que já existem e nunca duvidar dos mesmos. Não há espaço para a dúvida, não existe espaço para a incerteza, que é o espaço de liberdade de criação”. A incerteza é “o momento em que você percebe que não sabe e tem que criar”. Desse modo, na *Formação tradicional* “existe dificuldade para criar, porque para criar, para ter ideias novas, ressignificar conceitos, é preciso ter experiências novas”.

Em contrapartida à *Formação tradicional*, fixada na reconhecimento, *Formação-arte* “mostra que a gente pode criar”. *Formação-arte* é, assim, uma possibilidade de criação do no mundo jurídico. É uma possibilidade de redefinição dos contornos já presentes no campo jurídico, de interpelá-los, desconstruí-los.

As afetações provocadas pela experiência artística são possibilidades, são aberturas para a criação, já que promovem rupturas, descontinuidades. Então, o confeto *Arte na Formação buraco-no-meio-estável*:

O buraco pode não ser uma falta, ele pode compor a coisa. Os buracos não são da arte, ela pode abrir buracos ou revelar aqueles que já existem como espaços de possibilidades. O importante da arte é que ela te afete, que ela não fique alheia a você, então é abrir um espaço, um buraco. (Grupo-pesquisador).

Contudo, é necessário que se considere: “É difícil criar”. As dificuldades “no processo de criação surgem do embate com a novidade, já que, ainda que se conheçam os métodos e as matérias, quando temos que atuar é sempre uma novidade”. Para

o grupo-pesquisador, “a dificuldade que a gente tem para inovar na arte é a mesma que a gente tem no Direito só que aqui [no percurso] a gente consegue arriscar, pois a arte possibilita arriscar, uma coisa que, no Direito, como tem outras pessoas e é mais concreto, eu não tenho essa oportunidade”. A arte permite essa abertura para o risco, “para a saída da zona de conforto, e no Direito isso tem repercussões importantes, porque devemos nos arriscar para compreendê-lo melhor, seus limites e suas potencialidades”.

Com a arte você se arrisca muito mais, porque quando você está em um processo criativo, talvez você vai se dá um caminho que ninguém trilhou antes e a maneira como as pessoas vão julgar aquilo pode ser negativo ou com muita resistência. Uma abertura ao risco, pois você está aberto para sentir alguma coisa e não gostar, porque pode ser agradável ou não, mas você está disposto a assumir o risco. (Grupo-pesquisador).

Contudo, “lidar com a arte pode abrir para outras experiências, repensar os conceitos que você usa para trabalhar, mas isso não quer dizer que a abertura vai acontecer. Existem artistas conservadores”. Com efeito, “nem todo pensador é nômade e muito menos ainda é verdadeira a ideia de que todo artista é um subversivo em potencial. Muitas vezes a arte e a filosofia serviram ao aparelho de Estado.” (VASCONCELOS, 2010). O *Sentido coletivo* da arte na formação do jurista:

É um lago seco. É a arte que não é emancipadora, que se rendeu ao mercado e à reprodução. É a submissão porque estamos sempre cercados de regras, de repetição e a arte-resistência vai ficando sem espaço, vai secando. Às vezes a gente não consegue criticar porque não tem espaço. Os espaços da crítica também são reservados, para pertencer precisa se legitimar, porque existe um controle também. (Grupo-pesquisador).

Um fluxo atravessa o plano de composição, afetando o pensar do grupo-pesquisador que agora sofre uma dobra, compõe outra camada, realizando um movimento de aproximação

do Parangolé e a representação. Assim, o confeto *Parangolé-contexto-representação* que “não é uma roupa, não é uma toga”, é uma ideia, que pode ser representada por uma roupa, que leva a uma forma de agir:

É um contexto, porque no tribunal você está no contexto, veste a toga, então se permite agir como um juiz. Aqui você se permitiu agir como uma pessoa que veste o Parangolé, da mesma forma você se veste como um palhaço e age como um palhaço, você se veste como um homem, como uma mulher, você tem vários contextos e você age de formas diferentes. O Parangolé da arte na formação do jurista é um teatro, cada um com um papel diferente: o réu, o juiz, o professor, ou seja, você veste um personagem e age como um personagem, pois está preso a uma forma de agir, uma forma de se comportar, da mesma forma que a roupa de super-herói está presa a atuação do super-herói e a roupa do juiz está presa à atuação do juiz. Se me visto para representar um personagem, aquele contexto de estar vestido daquela forma traz o texto de agir como o personagem. A roupa nunca vem sozinha, a gente sempre se impregna, pega alguma coisa da roupa. (Grupo-pesquisador).

Para o grupo-pesquisador, “a toga como o *Parangolé* é uma roupa de profissão, uma representação”. Apesar de o Parangolé na formação do jurista “levar a uma atitude de liberdade e a toga levar à atuação do jurista, as duas roupas levam a uma forma de agir, um significado de *representação* e de *ação*”. O *Parangolé-toga na formação do jurista* é uma representação porque:

quando ele veste interpreta, porque o cara vestido de toga pode não ser juiz ou promotor, nem trabalhar no poder judiciário, mas naquele espaço, se ele está vestido de toga, você atribui uma autoridade a ele e ele sente a autoridade. A toga é fórum e o juiz pode até se sentir investido, se sentir com poder, mas não se sente livre ou feliz vestindo a toga, porque não foi uma opção pela toga, foi uma opção por uma coisa que felizmen-

te ou infelizmente, ou conseqüentemente veio com a toga. (Grupo-pesquisador).

Dessa perspectiva, o *Parangolé* “na formação tem limites”; os limites impostos pela representação, o que já é conhecido, aquilo que nos fora dado, o mesmo-desde-sempre, cujo enredo é conhecido e previsível. Resta interdita a velocidade do pensamento que enseja o encontro com o caos e a criação.

Uma linha de fuga corta esse horizonte traçando: “O *Parangolé* na formação do jurista não é a roupa que o jurista veste, porque é o *Parangolé* da arte”:

É uma roupa, mas não pode ser comparada com uma toga, porque o *Parangolé* da arte na formação do jurista é o sentido oposto da toga; porque não fomos obrigados a usar o *Parangolé*, cada um construiu o seu Retalho, criamos o *Parangolé* juntos e todo mundo concordou com o que foi criado. A gente construiu o *Parangolé*, a gente usou porque quis e se sentiu bem usando. Então, em termos de ideia, a toga e o *Parangolé* são diferentes. A toga e o *Parangolé* são diferentes, porque a vestimenta padrão, a toga do juiz, são roupas impostas, o juiz não construiu a toga, não se identificou, não fez a roupa, mas ele é obrigado a usar. (Grupo-pesquisador).

A tensão criadora é reativada sobre um solo que ameaçava ressecar-se nas regularidades da representação, nas suas armadilhas, tornado estéril as possibilidades de produção da diferença, da criação de outros possíveis para a formação do jurista. Porque pensar “a formação como arte é vê-la como um processo cujo resultado é desconhecido, inusitado”. É tornar possível o pensamento, que deve efetuar-se como uma verdadeira “máquina de guerra”, sendo capaz de produzir uma existência singular, um “modo de existir” ético e estético para lá das práticas sociais vigentes. Em outras palavras, são modos de vida inspirando maneiras de pensar e modos de pensar inspirando maneiras de viver o novo, novas formas de existência. Afinal, de que valeria o pensamento se ele não arrastasse consigo a vida, se não a transformasse, se não a recriasse continuamente?

3. Pensar é sempre seguir a linha de fuga do voo da bruxa¹⁷⁰

Os jovens estudantes de Direito deixaram-se afetar pelas intensidades do mundo, se permitiram dançar os fluxos desenfreados que tudo estranha, rompe, interrompe, dilacera. Entregando-se à experiência artística e à sua violência, viram-se no campo de enfrentamento do trágico, compreendido como a tensão persistente entre a permanência e a transformação, ou, metaforicamente, a vida e a morte. Uma tensão produtiva num mundo que se apresenta pacífico e desproblematizado, repleto de certezas e de conceitos fechados em si mesmo.

O pensamento atizado percorreu milhas, deslizou nas superfícies, alçando o voo da bruxa, rumo à velocidade infinita do caos. Desterritorializado, seguiu no rumo da criação, reinventou-se, tornou-se outros. “É que não pensamos sem nos tornamos outra coisa, algo que não pensa, um bicho, um vegetal, uma molécula, uma partícula, que retornam sobre o pensamento e o relançam.” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 53). A força de invenção presente nos confetos, personagens conceituais e problemas nos dão conta dos infinitos de possibilidades da arte na formação do jurista.

A vida como vontade criadora, como potência de invenção de si e do mundo. Essa é uma das possibilidades da experiência artística na formação do jurista, libertar os corpos dos lenitivos infantis, da subjetivação imobilizadora, rumo à criação de um corpo que vibra à produção do novo.

Referências

ADAD, Shara Jane Holanda Costa; PETIT, Sandra Haydée. Ideias sobre confetos e o diferencial da sociopoética. **Entrelugares**. Revista de Sociopoética e abordagens afins, v. 1, n. 2, mar./ago. 2009. Disponível em: <<http://www.entrelugares.ufc.br/phocadownload/sandraeshara-artigos.pdf>>. Acessado em: 2 mai. 2010.

AMADO, Jorge. **Dona Flor e seus dois maridos**: história moral e de amor. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

170 DELEUZE, Giles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010, p. 53.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1997.

_____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec/ UnB, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Tradução Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

_____. **Crítica e clínica**. Tradução Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 28 de Novembro de 1974 – Como criar para si um Corpo Sem Órgãos. In: _____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 3. Tradução Aurélio Guerra Neto *et al.* São Paulo: Editora 34, 2007a. p. 9-29.

_____. 12.1227 – Tratado da nomadologia: a máquina de guerra. In: _____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2007b. p. 11-110.

_____. **O que é a filosofia?** Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

_____. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Munoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

GAUTHIER, Jacques. **Sociopoética: encontro entre a arte, ciência e democracia na pesquisa em ciências humanas e sociais enfermagem e educação**. Rio de Janeiro: Editora Escola Anna Nery/UFRJ, 1999.

_____. **O oco do vento: metodologia da pesquisa sociopoética e estudos transculturais**. Curitiba: Editora CRV, 2012.

GIL, José. Abrir o corpo. In: FONSECA, Tânia Mara Galil; ENGELMAN, Selda (Orgs.). **Corpo, arte e clínica**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004. p. 13-28.

GUATTARI, Felix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Tradução Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

LAROSSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, jan./fev./mar./abr. 2002.

LÉVINAS, Emmanuel. **Entre nós**: ensaios sobre a alteridade. Tradução Pergentino Stefano Pivatto. Petrópolis: Vozes, 1997.

NIETZSHCE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **A gaia ciência**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Fragmentos póstumos 1887-1889**. Volume VII. São Paulo: Editora Forense Universitária, 2012.

ROLNIK, Suely. “Fale com ele” ou como tratar um corpo em coma. In: FONSECA, Tânia Mara Galli; ENGELMAN, Selda. (Orgs.). **Corpo, arte e clínica**. Porto Alegre, RS: Editora da UFRGS, 2004. p. 231-238.

_____. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina, 2006.

SCHOPKE, Regina. **Por uma filosofia da diferença**: Gilles Deleuze, o pensador nômade. Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: Edusp, 2004.

SPINOSA, Benedictus de. **Ética**. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

WARAT, Luis Alberto; ENTELMAN, Ricardo. **Derecho al derecho**. Buenos Aires, 1970.

_____. **Territórios desconhecidos**: a procura surrealista pelos lugares do abandono do sentido e da reconstrução da subjetividade. v. I. Coordenadores: Orides Mezzaroba, Arno Dal Ri Júnior, Aires José Rover et al. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2004.

VASCONCELOS, Jorge. A filosofia e seus intercessores: Deleuze e a não filosofia. **Educ. Soc.** Campinas. v. 26, n. 93, p. 1217-1227, set./dez. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-73302005000400007&script=sci_arttext>. Acessado em: 3 jan. 2010.