



Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Educação
Programa de Pós-Graduação em Educação

Carin Cristina Dahmer

História da arte em des-remontagens: experimentações de entre-tempos na
educação

Santa Maria, RS
2021

Carin Cristina Dahmer

História da arte em des-remontagens: experimentações de entre-tempos na educação

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Doutora em Educação**.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marilda Oliveira de Oliveira

Santa Maria, RS
2021

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil - (Capes), Finance Code 001.

Dahmer, Carin Cristina História da arte em des-remontagens: experimentações de entre-tempos na educação / Carin Cristina Dahmer.- 2021. 165 p.; 30 cm

Orientadora: Marilda Oliveira de Oliveira
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, RS, 2021

1. Educação. 2. História da arte. 3. Desremontagem. 4. Entre-tempos. I. Oliveira, Marilda Oliveira de II. Título.

Sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFSM. Dados fornecidos pelo autor(a). Sob supervisão da Direção da Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central. Bibliotecária responsável Paula Shoenfeldt Patta CRB 10/1728.

Carin Cristina Dahmer

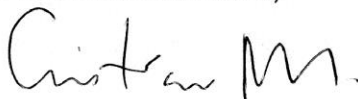
História da arte em des-remontagens: experimentações de entre-tempos na educação

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Doutora em Educação**.

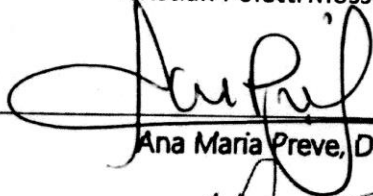
Aprovado em 9 de setembro de 2021:



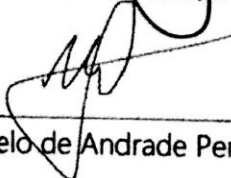
Marilda Oliveira de Oliveira, Dr.^a (UFSM)
(Presidenta, Orientadora)



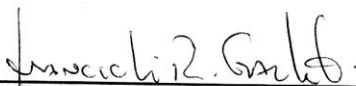
Cristian Poletti Mossi, Dr. (UFRGS)



Ana Maria Preve, Dr.^a (UDESC)



Marcelo de Andrade Pereira, Dr. (UFSM)



Francieli Regina Garlet, Dr.^a (UFSM)

Santa Maria, RS

2021

Agradecimentos

À Marilda, pela parceria de longa data que germina agora nesta pesquisa, obrigada pela acolhida generosa e pelos lampejos que impulsionaram esta escrita.

Ao Grupo de Orientação Coletiva, aquele com o qual esta pesquisa se produziu em aliança, pelas aproximações e pelos afastamentos, pelos deslocamentos em meio às provocações e pelas partilhas de um coletivo.

À minha família, pelo apoio constante e incondicional nesta jornada, e aos amig_s que compartilharam os prazeres e as angústias desta vida.

À banca de qualificação e à banca de defesa de tese pelas proposições e pelos desajustes que produziram em mim e que potencializaram esta pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento parcial desta pesquisa.

Há sem dúvida motivos para ser pessimista, contudo é tão mais necessário abrir os olhos na noite, se deslocar sem descanso, voltar a procurar os vaga-lumes. [...] É preciso saber que, *apesar de tudo*, os vaga-lumes formaram em outros lugares belas comunidades luminosas (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 49-50).

RESUMO

História da arte em des-remontagens: experimentações de entre-tempos na educação

AUTORA: Carin Cristina Dahmer

ORIENTADORA: Marilda Oliveira de Oliveira

Esta tese evoca a história da arte enquanto campo de experimentação de tempos na educação, pelo acionamento de des-remontagens em seus meandros. Para tanto, parte de questionamentos sobre o tempo e os possíveis arranjos com a história e a história da arte, junto a Deleuze (2013a), Deleuze e Guattari (2010), Pelbart (2015) e Nietzsche (2003, 2014). Com Didi-Huberman (2014, 2015, 2018), articula a história da arte à educação ao apontar o tempo como anacrônico, enquanto potência criadora que pode ser produzida com seus restos, vestígios e lampejos. Busca, desse modo, operar uma história da arte desarticulada de seu tempo cronológico, balizado pelas filosofias da diferença, a partir da seguinte problemática: como os entre-tempos da história da arte acionam des-remontagens na educação? Para tal, lança como método de investigação a noção de des-remontagens, que engendra na pesquisa uma história da arte que pode ser composta por suas miudezas. Ao passo que dissipa as definições para o campo da história da arte e da educação, pela introdução de intervalos na passagem do tempo, arranja-se, com as forças de cada encontro, a instauração de variações ao produzir uma imagem e torcer um pensamento. Assim, viabiliza-se a convivência dos tempos pela cesura da linearidade, em proveito de experimentações possíveis entre educação e história da arte.

Palavras-chave: Des-remontagem. História da arte. Entre-tempos. Educação.

ABSTRACT

Art history in dis-reassemblies: experimentations of between-times in education

AUTHOR: Carin Cristina Dahmer

ADVISOR: Marilda Oliveira de Oliveira

This thesis evokes art history in terms of a field of experimentation times in education by using dis-reassemblies in their paths. Thus, we start from questions regarding time and the possible relations with history and art history, along the lines of Deleuze (2013a), Deleuze and Guattari (2010), Pelbart (2015) and Nietzsche (2003, 2014). Based on Didi-Huberman (2014, 2015, 2018), we relate the history of art to education by pointing out time as anachronistic, in terms of a creating potentiality that may be produced from its residues, traces and flashes. We seek, thus, to work with a history of art that is disarticulated from its chronological time, structured by philosophies of difference, based on the following matter: how do between-times of art history trigger dis-reassemblies in education? Thus, we use as investigation method the notion of dis-reassembly, which generates in the study a history of art that may be triggered by its sundries. At the same time, it dissipates the definitions for the field of education and art history, through the introduction of intervals in the passage of time, it arranges, through each encounter's strengths, the establishment of variations when producing a picture and twisting a thought. Therefore, the coexistence of times is made possible through the reproach of linearity, in favor of possible experimentations between art history and education.

Keywords: Dis-reassembly. Art history. Between-times. Education.

Sumário

Lampejos na história da arte	11
Entre-tempos: pela convivência de tempos na educação	33
Tempos e histórias: composições pela diferença	75
Des-remontagens de tempos com a história da arte	98
Desajustando um possível desfecho	146
Referências	159

Lampejos na história da arte

Lampejo para fazer livremente aparecerem palavras quando as palavras parecem prisioneiras de uma situação sem saída (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 130).

Há pequenas resistências no mundo que conhecemos, que Didi-Huberman (2014, p. 17) denomina vaga-lumes: “[...] residentes de todos os tipos, ativos ou ‘passivos’, se transformam em vaga-lumes fugidios tentando se fazer tão discretos quanto possível, continuando ao mesmo tempo a emitir seus sinais”. Nos momentos em que alguns acreditam não haver mais outros caminhos, há pequenos feixes de luz teimando em pensar intempestivamente. Didi-Huberman (2014) lembra-nos de que é preciso apagar os holofotes para ver esses feixes de luz.

Nestes tempos sombrios que vivemos, de morte e de interdição a alguns modos de existência, atento para o que acolhe o diferente, para o que abre vias e variações ao que se conhece ou acredita como verdade e para quem sabe viabilizar uma vida, uma forma de pensamento ou um caminho para o ensinar e aprender com a história da arte. Em meio a uma pandemia, em que alguns se colocam em dúvida quanto às concepções que nos organizam, há a produção de um outro tempo, assim como a possibilidade de instauração de um intervalo em uma narrativa histórica majoritária e de um abrigo para a arte como campo de experimentação na educação.

Esta pesquisa elenca algumas variações produzidas neste cenário que se apresenta e alguns efeitos que se fizeram presentes neste corpo, bem como procura articular algumas alianças com elementos que, à primeira vista, estão desconexos, à medida que seleciona e implica um novo agrupamento, viabilizando afastamentos e aproximações pela desordem do tempo e, assim, oportunizando des-remontagens com o que se acosta neste percurso e aqui

faz pouso.

Tem-se aí alguns desdobramentos e algumas torções junto às noções de tempo, de história e de arte, implicando uma nova abordagem para a história da arte. Diante da ofuscante história da arte monumental (NIETZSCHE, 2003), há possíveis feixes de luminosidade a percorrerem as imagens, avançando entre as molduras e seu brilho dourado, assim como entre as dobraduras dos grossos livros desse saber.

Ao buscar alianças entre a história da arte e o tempo, como campos que, se torcidos com certa força, podem produzir uma zona de experimentação, aliei-me às filosofias de Deleuze e Guattari para pensar, junto aos autores, possibilidades de abordar esse tema a partir de uma perspectiva distinta daquela que experienciei como discente. Enquanto professora de História, era considerada anacrônica, enquanto professora de Artes fui questionada sobre a validade de estudar a história da arte diante de tantas outras possibilidades e principalmente diante da abertura que as visualidades proporcionaram à arte, com a inclusão de imagens diversas, advindas da cultura de massa, do cotidiano, dos espaços urbanos e da vida para o ambiente da sala de aula. Nesse ínterim, coube perguntar se esses desdobramentos também não poderiam mobilizar a história da arte a ser desmontada de suas significações.

Creio que tal ampliação, pela problematização da história da arte na educação, seja importante para o campo de estudo e ensino a partir de e com imagens, especialmente no caso das artes visuais. Porém, ao ser inquirida sobre as dificuldades de trabalhar a história da arte nos espaços educativos, vi não um impedimento intransponível, mas uma possibilidade e um desafio, pois, como afirma Deleuze (1965, p. 18), “[...] a vida ativa o pensamento e o pensamento, por seu lado, afirma a vida”, dependendo da nossa relação entre estado de coisas e entre imagens e vida.

Provavelmente muitos/as estudantes ainda têm contato com a história da arte da forma como a estudei, como um momento teórico, que exigia estar presente em uma sala

escura, escutando, anotando e cronometrando tanto artistas e biografias quanto contextos históricos e movimentos artísticos. Todo o saber e o entendimento sobre a história da arte eram ali, em uma pequena sala, definidos e posteriormente cobrados como apreço a uma boa memória em uma prova. Mas, mesmo assim, 'apesar de tudo', como escreve Didi-Huberman (2020), tudo ainda era fascinante. Atravessei a história e me vi diante da arte, de sua arte monumental, frente aos holofotes e a suas imagens em geral, com grande fascínio. Percebi o desalento, o tédio e a angústia ao meu redor, mas, ainda assim, a história e a arte apresentavam-se para mim como uma paixão (talvez, por já ter passado por tantos textos sobre a história universal, as aulas de história da arte tornaram-se um respiro).

Isso posto, o problema desta tese persiste na seguinte indagação: como os entre-tempos da história da arte acionam des-remontagens na educação? Afinal, a história da arte pode conter em si algum desarranjo ou uma fissura que possibilite uma entrada e que permita a quem se aproxime dela dizer algo, produzir um pensamento, criar uma outra forma e adicionar-lhe movimentos, desmontagens e remontagens que lhe serão únicas.

Dessa maneira, esta pesquisa pensa a educação das artes visuais com a história da arte, de forma a provocar um modo de arranjo do tempo. A partir de Deleuze (2013a) e Pelbart (2015), aborda o tempo de maneira a deslocar sua cronologia, por um processo que investe no acontecimento, entre-tempos (DELEUZE; GUATTARI, 2010). Assim, o tempo pode ser não apenas desencadeado de uma sucessão de presentes, mas, também, impulsionado pelos contágios que nos chegam e em que nos lançamos e pelas criações que arranjamos com ele, por intermédio de algumas experimentações possíveis.

O pensar sobre a história da arte percorreu os caminhos formativos em que me vi atravessada. Desde que cursava bacharelado e licenciatura em História, meus interesses vincularam-se à história da arte, o que me levou ao curso de licenciatura em Artes Visuais e aos trânsitos possíveis com a história da arte. No decorrer do curso de História, deparei-me com a disciplina de História da Arte e, naquele momento, percebi que o que mais me afetava e potencializava a pensar sobre a história era, na verdade, a arte. A historiografia dos fatos e

dos arquivos tão explorada pelos/as historiadores/as não despertava tanto interesse quanto a possibilidade de adentrar nos territórios fantasmagóricos da experimentação e da criação, fazendo da história da arte uma ponte com o presente, em vias de criar com ela um tempo indeterminado. A perspectiva de pensar a história de modo anacrônico já se apresentava como uma força capaz de enredar a história à própria vida.

Assim, permiti-me aproximar da história de maneiras diversas. Corriqueiramente, nos espaços educativos, é apresentada uma história (e uma história da arte) que corresponde muitas vezes a um conhecimento objetivo e morto, que deve ser apenas apreendido e memorizado, de maneira que os acontecimentos são expostos em sua ordem sucessiva e cronológica, de modo factual. Todavia, podemos também nos aproximar da história – assim como Deleuze e Guattari (2011) fazem ao abordar a geografia – como um rizoma, que se pensa e se lança ‘em meio’, e não em começos e fins, sempre buscando relações de vizinhança, não para definir novos conteúdos, mas para propor a produção de outros sentidos para o que já está posto, de modo atitudinal¹. Portanto, é possível produzir algumas fissuras no tempo ao permitir o escape de uma história da arte na feitura de um encontro e o escape do que os livros de história da arte catalogam.

De tal modo, os meandros de minhas pesquisas estiveram engendrados à história da arte, mediante a elaboração de um trabalho de conclusão de curso – “Entre escombros: apropriação como campo de experimentação nas artes visuais” (2014) – e de uma dissertação intitulada – “Apropriações nos territórios curriculares: cartografando de-formações na história da arte” (2017) –, em que primeiramente propus abordar a história da arte como potência na educação, e posteriormente, atravessando-a pelos currículos escolares e pelas de-formações possíveis para os seus planejamentos, tomados por apropriações (DAHMER, 2017). Esses percursos foram produtivos para movimentar conceitos, conversas e experimentações docentes entre os/as autores/as convocados/as nessas pesquisas. Neste momento, proponho

¹ Zabala (1998) apresenta os conteúdos de aprendizagem segundo as seguintes tipologias: conteúdos factuais, conteúdos conceituais, conteúdos procedimentais e conteúdos atitudinais.

com esta tese que a história da arte possa se aliar ao tempo pelos entre-tempos, para ser problematizada no campo educacional. Assim, parto das linhas, dos ´nós` e das amarras que ficaram, para desdobrá-los em outros planos e outros traços, abordando, nesta pesquisa, as relações possíveis entre o tempo e a história da arte, bem como suas articulações nos espaços educativos.

Opero uma abordagem de desajuste do tempo, a partir de Deleuze (2013a) e Pelbart (2015), e, com Deleuze e Guattari (2010), propondo uma história da arte que ganha vida diante dos espaços educativos, capaz de produzir sulcos e fendas em tempos sucessivos e vincos e brechas na cronologia. Nessa perspectiva, o passado, que tanto nos parece distante, pode ser tomado por pequenos respingos, fôlegos necessários para que seu conteúdo seja tramado por experimentações, para além da memorização de suas características, seus contextos e suas biografias e para além da análise de obras. Nesse sentido, a história da arte aproxima-se de um processo que perpassa os entre-tempos (DELEUZE; GUATTARI, 2010), não mais como a passagem de um instante a outro, mas como um acontecimento que não passa nem cessa, isto é, como um acontecimento que produz uma diferença entre seus conteúdos.

Para tanto, também me aproximo de Nietzsche (2003, 2014), filósofo que mobilizou o pensamento dos autores elencados anteriormente, ao articular o tempo em relação ao eterno retorno e à história. Ao apresentar o problema do excesso de história na modernidade, o autor problematiza o engendramento de outras histórias fora de uma cronologia. Nietzsche (2003, p. 16) apresenta três possibilidades de aproximação com o passado: a história monumental, a história antiquária e a história crítica, sendo as duas primeiras consideradas menos potentes para se tornarem úteis à vida ou para “[...] impulsionar a história a serviço da vida” (grifo do autor). O eterno retorno proposto por Nietzsche, e posteriormente desdobrado por Deleuze (1965, 2018), apresenta a possibilidade de que o tempo possa se constituir pela diferença, de forma que o que retorna é a diferença.

A história da arte foi elaborada, e ainda o é em alguns momentos, a partir da produção do conhecimento do objeto da arte, pela ideia da perfeição, da obra-prima ou ainda da obra de arte, como problematizam Agamben (2013) e Didi-Huberman (2013a, 2019). Ao abordar a história da arte por essa via, no campo educativo, propõe-se que não haja mais nada a dizer sobre ela e que o passado está fixado e estabelecido nos livros e contado nas seleções do que se quer como relevante em determinada esfera, seja na educação, seja nas convenções plásticas.



No entanto, trabalho com a perspectiva de que a história da arte não está morta ou é imortal, posto que pode ser articulada pelas alianças que acionamos nesses processos de criação, a cada investida com suas imagens. Assim como sua morte reside na fixidez em uma narrativa objetiva, sua imortalidade está instalada na imobilidade do saber como um conhecimento absoluto, e ambas as leituras passam a ser discutidas por essa história da arte que produzimos a cada encontro.

Assim, a partir do que aponta Didi-Huberman (2013a), a história da arte pode ser desencarnada de suas verdades, nomeações e representações ao ser assombrada pelo que não está visível na obra de arte, convocando seus intervalos e acontecimentos como fantasmas que rondam as imagens e irrompem na encarnação de cada olhar. A aparição de um lampejo implica o instante de instauração de intervalos, entre-tempos, momentos de cesura da linha que organiza o tempo e evoca uma ação de lampejar, para então acolher uma força que se instala entre cada um/a, entre diferentes imagens, pensamentos, encontros. Esse corte viabiliza, portanto, um desvio sobre o caminho certo que aparece como linear.

Para a mobilização desta pesquisa, entre os campos da história da arte, do tempo e da educação, emprego como método a des-remontagem. Didi-Huberman (2015, 2017, 2018) apresenta as noções de desmontagem e remontagem das imagens e, embora não as desenvolva em suas publicações como um método, sugere usar essas noções como possibilidades para um processo de criação. Tendo em vista essa elaboração, tomei a liberdade de fazer um uso diferente dessas noções, que elenco aqui como ponto nevrálgico para esta pesquisa, na medida em que opero a des-remontagem como método desse processo de me desfazer e me fazer outra em meio às experimentações com a história da arte, com a imagem, com o tempo e com a educação, permitindo também o desenlace da escrita e da investigação desta tese.

Evidencio que, para Deleuze (2016b), em seu estudo acerca do cinema, a noção de montagem articula-se às imagens-movimento, nas quais o tempo está apreendido pelo movimento na organização sequencial das imagens, e às imagens-tempo (DELEUZE, 2013a),

que se constituem como apresentação direta do tempo, por mostragem, sem a sequência da narrativa sucessiva e de maneira avessa às rédeas da linearidade, e que, por meio de movimentos errantes e pela conveniência dos tempos, permitem ao tempo libertar-se. Compreendo que os autores aqui elencados para compor esta pesquisa têm entendimentos diferentes sobre a utilização da palavra *montagem*; interessa-me a noção de montagem pensada por Didi-Huberman (2015), cuja aposta é o método anacrônico, um outro modo de abordagem do tempo, e que não se vincula diretamente a um método de pesquisa, mas adentra a pesquisa ao possibilitar a desarticulação do tempo de sua sucessão, propondo um movimento de desobediência à cronologia com relação às imagens da história da arte.

Os processos de desmontagem e remontagem das imagens, do tempo e da história introduzem uma desordem no encadeamento do tempo e de seus modelos preexistentes, em prol da produção disforme de uma força de criação, acolhendo lampejos, acontecimentos e entre-tempos na produção de outras histórias da arte. Como pesquisadora e professora, relaciono a des-remontagem à recolha e ao rearranjo dos restos, detritos e escombros, e convido as impurezas do tempo, do que não tem lugar na sua linearidade, para habitar esta pesquisa, de modo a problematizar a relação entre educação, história da arte e tempo.

Acolho um elemento costumeiro, a casa, como habitação provisória para introduzir uma desordem na pesquisa e no tempo. Ao desabar a casa como organização sólida e definida, outros tempos se instalam em sua passagem, entre seu passado e minha presença, forças acionam a produção de escombros entre as definições que a mantinham imóvel, e suas marcas provocam intervalos entre-tempos, que aludem ao agora. Esse desvio opera a produção de um tempo do instante entre os corredores que percorro, dando, vez ou outra, usos e funções diversas àqueles objetos e sons cotidianos.

Também as imagens que compõem esta tese podem ser consideradas como disparadoras da pesquisa – elas esboçam os percursos que realizei ao vagar por ruas, parques e enseadas. Na captura dessas imagens, injeto um intervalo no tempo, entre-tempos habitados pelos elementos que selecionei; são, portanto, as imagens da tese resultado ou

efetuação desse 'estar à espreita', como aponta Deleuze, postas em conversação² com a pesquisa (DELEUZE; PARNET, 1998).

A escrita da tese também procura operar de modo anacrônico, ao fazer uso de um método de pesquisa que propicia tal experiência. A des-remontagem, que opero como método, apresenta-se como possibilidade de escrever uma pesquisa sem a linearidade de uma narrativa; ao não adentrar a investigação pela sucessão ou progressão do tempo, a experimentação não ocorre de modo cumulativo, mas apresenta uma narrativa composta de cortes temporais, por desajustes em sua cronologia.

Ao estar atenta ao que irrompe no encontro com uma imagem, opero um processo de experimentação de um tempo anacrônico, de aproximação e convivência de tempos, pela suspensão das verdades que conheço para a história da arte, permitindo, assim, que se produzam sentidos nos encontros com essas imagens. A composição de uma escrita acontece pelo movimento de deslocamento do tempo, de desmontagem da obra de arte e de suas molduras e de seu pouso na vida, pela instauração do que se produz por meio de remontagens de seus escombros.

Para fazer uso dos escombros e das sobras, há a necessidade de atentar à sua aparição no mundo; em uma pesquisa, também se procura atentar ao que surge ou que se forja na aproximação com o campo de estudo, em que até mesmo o mais singelo dos gestos pode desordenar a linearidade do tempo e da história e fazer brotar novos arranjos entre os escombros esquecidos nas frestas das molduras que delimitam a arte. As desmontagens e remontagens introduzem um intervalo que possibilita a desarticulação do tempo e da história de sua cronologia e permitem que a história da arte possa ser revista e acionada a partir dos olhares e articulações de cada sujeito no momento de encontro com uma obra. Aposto que esse processo de aproximação e desajuste das imagens da história da arte pode ser posto em

² A noção de conversa foi proposta por Deleuze, em entrevista à Parnet (1998), como função multiplicadora de possíveis, pois dá a ver o que está entre dois, em uma relação de encontro em que há a criação de um percurso ainda não vivido.

operação em pesquisas que apresentam as imagens como fontes de problematização e discussão de um tema, no que diz respeito a sua provocação, pelas desmontagens de suas margens e remontagens de seus sentidos.

O método das des-remontagens também nutre a produção de novas imagens e de outros pensamentos acerca do tema abordado, uma vez que, ao desmontar, remonta-se um novo ponto de vista. É desencadeando um processo que se efetua pela/na amputação do que se vê em uma imagem ou pela amputação do que se apreende para um saber e na junção desses pedaços desconexos, em uma remontagem, que se cria um pequeno monstro, que diz, antes de qualquer coisa, de quem o cria e o alimenta.

A des-remontagem concerne a uma experimentação com a imagem e com a própria escrita de uma pesquisa, na medida em que procura estabelecer laços e criar relações entre diferentes elementos, produzindo uma forma disforme-monstro, ao montar um novo modo de arranjo de tempo, instalado no agora de quem dele se serve. Não ensejo o método da des-remontagem como uma linha a ser seguida ou uma apresentação de seus resultados aplicáveis a outros ambientes, mas como o ato de urdir, repentinamente e indefinidamente, vida, história da arte e tempo. Não se trata, assim, de uma metodologia, que delimita regras e procedimentos a serem seguidos, mas de um modo de operação, corte e remontagem entre muitas linhas de tempo.

Para tal, aposto na imagem como ponto disparador desse método de pesquisa, apresentando as imagens fora de sua cronologia, em uma organização que não é linear e que não conta com a investida de identificação de sua localização ou interpretação. A composição com o texto ocorre, dessa forma, por movimentos de deslocamento, entre imagem e texto, sem uma organização prévia da leitura ou relação a ser estabelecida; assim, apresento as imagens sem suas legendas de descrição (local e data), abordando-as de modo geral pela sua produção e pelos seus efeitos nesta pesquisa. Procuo estar disposta a, diante de um significado para a imagem ou para a história da arte, recorrer novamente à ruptura do raciocínio cognitivo, para que o pensamento possa enredar outros argumentos e

elaborações sobre determinado tema.

Desse modo, a escrita de uma pesquisa necessita que seu processo advenha em aliança com o tema abordado, como um exercício ou uma tentativa de colocar em suspensão o que se acredita saber acerca de um assunto ao retirar as molduras e significações do que se conhece. Neste caso, há a experimentação de uma escrita em desalinho com o tempo que aprendemos como constante e absoluto. Ao apresentar alguns intervalos, mesmo que singelos, na cronologia da história da arte, e, ao elaborar tentativas de suspender a passagem do tempo em prol da convivência dos tempos, forjo a composição deste método.

Relaciono o método da des-remontagem ao movimento de recolha e rearranjo das sobras, dos escombros e dos detritos que se apresentam em uma pesquisa, do que atravessa e provoca um deslocamento nesse território da história da arte e do que se produz com esse percurso, de maneira a acolher os acontecimentos que não têm espaço de vida na universalidade da história da arte. Um outro modo de operação e abordagem se faz possível com a história da arte, o tempo e a história, permitindo repensar a forma como as imagens são operadas em uma pesquisa, como a escrita é elaborada e partilhada, como os focos de estudos são selecionados e ampliados e como se apresenta e se monta ou se des-remonta uma investigação.

O engendramento das des-remontagens em uma pesquisa suscita, ainda, uma via para desmontar as significações que delimitam esse processo de escrita, bem como as formas que congestionam seus modos e organizam a validade do conhecimento científico. Nesse sentido, ao passo que se dissipam as determinações *a priori* para um saber, as forças e articulações de cada um/a são acionadas, o que possibilita a instauração de uma variação ao que se sabia.

Para Didi-Huberman (2015, 2018), ao deslocar a história da arte de sua cronologia, lançando-a ao campo anacrônico, o/a pesquisador/a passa a colecionar objetos, trapos e escombros que não habitam a linha da história da arte ocidental e hegemônica, definida e

apresentada por diferentes livros e autores/as. Com o processo de recolha e seleção desses fragmentos, elegem-se elementos desconexos para, entre eles, produzir uma articulação que é própria de cada sujeito. A desmontagem dessa organização prévia marca a cesura do encadeamento passado, neste caso para a história e para o tempo, em que os intervalos não são mais combináveis ou ajustáveis e suas composições são disformes. Lados diferentes aliam-se em um desarranjo, e um lampejo ofusca a linha do tempo, fraturando-a em escombros não identificáveis e remontáveis, pois qualquer parte pode ser remontada a qualquer fragmento. É uma fissura sem combinação, que possibilita a aliança entre detritos e restos que antes eram enlaçados em uma corrente e agora são fragmentos para uma nova montagem, pequeno monstro partejado nesse processo.

Assim, as imagens desta tese não possuem tempo cronológico: foram capturadas durante andanças pelas zonas limítrofes da cidade, do campo, da história da arte e do tempo e evidenciam o seu tensionamento ao problematizar os tempos-espacos pelos quais me desloco, provocando e produzindo em suas imagens rasgaduras e fissuras, sejam elas efeitos de recortes ou montagens de cenas. São processos de desmontagem e remontagem articulados às forças que me lançam ao pensar e escrever entre-tempos e imagens.

Essas imagens produzem um arquivo-força, que se compõe com escritas, imagens, conversas, lascas de tinta, cadernos... São forças que me atravessam e me fazem pensar na educação e na pesquisa em educação, na vida e no que concerne a uma pesquisa que procura 'pousar na vida'³. É um arquivo-força que procura abrigar a convivência dos tempos, de modo que, cada vez que retomo seus fragmentos, sou lançada a um passado que se faz outro neste ato de registrar, guardar e dar outros sentidos a ele.

³ A expressão 'pousar na vida' esteve presente na proposição da professora Dr.^a Ana Maria Preve, intitulada "Cartografias intensivas em educação: quando modos de fazer dizem de uma geografia" e realizada durante o 14º Encontro de Estudos e Pesquisas do Laboratório de Artes Visuais, na Universidade Federal de Santa Maria, em 2020.

Desmonto imagens como arquivos do meu mundo, desmonto conversas em processos de me inventar na partilha com um coletivo, desmonto textos e autores/as como ação de lhes atribuir outros ânimos. Componho um arquivo-força nos mínimos gestos de uma vida, que se preenche e escapa dia a dia, pelos vazios e desalinhos, pelas alianças e ebulições, para assim seguir produzindo arquivos e ganhando força para inscrever vida em uma pesquisa.



A composição deste arquivo não se faz pela vontade de apreender ou reter algum dado ou informação; a composição deste arquivo-força e dos lampejos que produz ao ser afetada por sua aparição acontece pelo que escapa às significações que ordenam demandas e organizam prioridades e comportamentos. Para Dias (2014), arquivar diz respeito à experimentação de uma vida, e não à documentação desta. Desse modo, ao atentar ao que escapa a este arquivo como delimitação de um acúmulo de passado, como lugar intocado do que deve ser mantido como dado ou informação histórica de uma sociedade, pode-se dar a ver as faltas e as falhas, bem como os desvios e os vazios, deste arquivo mundo.

Para esta pesquisa, busquei compor um arquivo-força para mobilizar a escrita, o pensamento e a investigação. São vestígios, escombros, poeiras, imagens, fragmentos de textos, leituras, conversas e escutas que foram, durante o texto, acionadas para problematizar suas aparições. São elementos de uma realidade que se apresenta no agora, montagens de uma vida e remontagens entre os tempos que vivo.

Vejo, então, que o método da des-remontagem também evoca a produção dessas imagens, uma vez que se articulam a esse processo de desmontar um ponto de vista quanto ao tempo, ao me colocarem em posições desconfortáveis, pontos nos quais talvez o olhar não chegue, próximos do chão, das falhas das paredes e portas, das descamações da tinta e do crescimento da vida em meio ao concreto. E, ao tratar da moldura com um certo desapego, como elemento da arte que carrega um certo peso monumental e que adentra a tese pela potência de seu espaço vazio, perspectivando outras montagens possíveis. Realizo a composição dessas cenas, de maneira a selecionar por lentes que limitam e direcionam, mas também a recolher e elaborar uma nova cena, não tal qual um artista produz uma obra de arte, mas tal qual um vivente (AGAMBEN, 2013) constitui um modo de existência.

Algumas imagens que compõem a pesquisa são produções e experimentações com imagens da história da arte, cujas desmontagens e remontagens foram realizadas por

estudantes de graduação do curso de licenciatura em Artes Visuais, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), durante uma conversa com uma turma da disciplina de Práticas Educativas 1, no primeiro semestre de 2019. Nessa disciplina, ministrada pela professora Dr.^a Marilda Oliveira de Oliveira, procurou-se produzir algumas interlocuções entre imagens e textos ao elaborar junto aos/às estudantes diários visuais articulados à prática educativa; procurou-se, igualmente, dar a conhecer a possibilidade dos livros de artista, para aproximar a imagem ao texto, e apresentar o modo de trabalho com as imagens a partir das apropriações. Nessa disciplina, as conversas ocorreram junto a textos sobre esses temas e a algumas experimentações, estratégias apontadas anteriormente para articular a imagem e a palavra, que constituem experimentações de escrita e de produção de imagens.

Fui convidada para comentar sobre os processos de apropriação de imagens, os quais havia abordado na dissertação. Tendo em vista a composição curricular da disciplina, busquei abordar a apropriação, de modo mais amplo, e comentei sobre as possibilidades dos processos de des-remontagens, com os quais me encontrava implicada naquele momento da pesquisa. Dessa maneira, procurei problematizar as imagens da história da arte e as relações que são possíveis de estabelecer com tais imagens, seja no espaço educativo em que esses/as docentes em formação irão se inserir (ou já estão inseridos/as), seja no pensar e produzir suas pesquisas de trabalho de conclusão de curso, seja no articular a imagem ao texto, tensionando esses elementos. Assim, o processo de des-remontagem das imagens da história da arte pôde disparar uma conversa entre estudantes e história da arte.

Ao conversar com a turma, primeiramente procurei entrelaçar a relação entre imagens e apropriação, enredando essa relação à história da arte. Ao serem compostas e decompostas por apropriações, tais imagens poderiam ser incorporadas por elementos externos a elas, destituídas de suas formulações prévias e fabricadas no cotidiano dos espaços educativos. Nesse momento, tivemos como intercessor⁴ o texto de Chiarelli (2002) para comentar a noção da apropriação como processo artístico que percorreu a exposição Apropriação/Coleção/Justaposição no Santander Cultural, realizada na cidade de Porto Alegre em 2002.

Esse texto adentrou nosso encontro como mobilizador dessa relação com as imagens, de modo que essas fossem vistas enquanto disparadoras para a criação. Deparamo-nos, assim, com imagens do catálogo dessa exposição e de outros/as artistas que trabalharam com a apropriação, como Athos Bulcão, Walmor B. Corrêa, Paulo Gaiad, Alberto da Viega Guignard, Lela Martorano, Sherrie Levine e Rosana Paulino, bem como com algumas imagens da história da arte, muito difundidas nas aulas, da autoria de Salvador Dalí, Sandro Botticelli, Diego Velázquez, Edvard Munch, Edgar Degas, entre outros artistas.

Para iniciarmos a conversa, apresentei um pequeno inventário de imagens e artefatos, imagens impressas em papel vegetal e papel fotográfico, fragmentos do texto abordado, diversos papéis, pregos, revistas e canetas, elementos ofertados por mim para os/as estudantes e dispostos em uma mesa central, para que estivessem próximos. Nessa experiência, busquei abordar com as/os discentes algumas alianças entre imagem e texto e, principalmente, algumas possibilidades de criação com as imagens da arte, em que a escrita, assim como outros elementos, pudesse se inscrever sobre uma imagem preexistente para então alterá-la, produzindo com ela outros sentidos.

⁴ Segundo Deleuze (2013b), os intercessores são pontos de ebulição para a criação, de modo que necessitamos criar intercessores em nossos encontros. Intercessores são múltiplos e podem ser pessoas, coisas, plantas ou leituras, por exemplo.

Na inserção dessa conversa com a apropriação, a imagem, a palavra e a criação surgiram como possibilidades de nos aproximarmos das imagens e dos textos de modo a forjar junto deles outras imagens e escritas, para escrever, ver e produzir variações no encontro de uma aula. Partimos de uma conversa inicial com o texto, que os/as estudantes já haviam lido previamente, para que pudéssemos tramar alguns de seus pontos, concernentes ao que cada um/a pôde produzir em sua leitura.

Os processos de apropriação foram, então, discutidos junto dos/as estudantes a partir da articulação com os campos artísticos e, posteriormente, deslocados para o campo educativo como procedimento possível de aproximação para com as imagens da arte. Pensamos, a partir disso, nas possibilidades de abordagem da arte na sala de aula ou de introdução de imagens em conversa com a escrita nas investigações e pesquisas que os/as estudantes têm produzido. As apropriações podem ser operadas como modo de funcionamento com as imagens, em que variados elementos da vida adentram o campo da produção artística; assim, elementos que antes não compunham o escopo da produção artística agora se estabelecem como possíveis, como, por exemplo, na utilização de objetos do cotidiano, em que materiais e imagens variadas adentram o espaço da obra de arte. Essa incorporação de elementos permite que as imagens possam ser tecidas por recortes contemporâneos realizados por quem as manipula e cria no presente.

Após essa conversa sobre a noção de apropriação, trabalhamos com a intercessão entre as apropriações e as des-remontagens, em uma tentativa de experimentação com a história da arte, enquanto um exercício de produzir relações entre esses tempos. Apresentei para os/as estudantes os percursos da pesquisa que estava realizando naquele momento, pensando as imagens da história da arte e sua desarticulação de uma cronologia em prol da produção de uma nova força e uma nova imagem, por meio dos processos de des-remontagens. As relações e alianças entre estas noções implicaram o viés da criação nesses processos, ao retirarmos alguns significados de imagens, falas e pensamentos em favor do

instante desse encontro e do que foi possível produzir com ele.

Os/As estudantes foram convidados/as a manipular os materiais dispostos na mesa da sala de aula – imagens, textos e demais recursos –, para realizar uma experimentação a partir da proposição de que produzissem tentativas de des-remontagens ou apropriações com a imagem escolhida. Lancei como desafio selecionar uma imagem da história da arte para que pudessem se apropriar dela pela incorporação de elementos, como recolha e produção de cada um/a, ou ainda, pela des-remontagem de seus fragmentos e pela produção de uma nova imagem. Enquanto parte da turma já realizava desajustes nas imagens ao mesmo tempo que conversávamos, outra parte iniciou sua experimentação depois de lançar a proposta; houve, portanto, uma variação determinada pelos/as estudantes ao lançarem-se na realização do exercício em seus próprios tempos.

As experimentações foram sendo produzidas enquanto também pensávamos juntos/as sobre essas possibilidades que se apresentavam. As imagens eram desmontadas em muitos fragmentos, de modo que suas margens se desfaziam, permitindo que outros elementos ingressassem nessas composições. Entre recortes de revistas e letras que formavam novos sentidos e palavras, escombros eram remontados em uma forma disforme e, entre sobreposições, davam a ver o tempo de imobilidade que antes conservava a imagem da história arte e que agora era dissolvido pela criação com seus restos e suas pequenas partes, mínimos detalhes de alguma obra de arte que talvez não tenham relevância para uma abordagem da análise historiográfica, mas que ganhavam velocidade pelo que se desfazia e fazia nesse encontro.

A des-remontagem das imagens apresentou-se como uma experimentação, que levou à criação de produtos visuais na forma dos trabalhos apresentados pelos/as estudantes, mas também se configurou como via para desarmar os modos que acomodam o aprender como repetição. Para então, evocar vias para des-remontar pensamentos em uma aula, em uma conversa, em meio à escrita de uma tese, para des-remontar os modelos que parecem gerir a educação, pela criação de dobras que acolham variados tempos.

Proponho que, com a desmontagem e remontagem, a história da arte possa ser abordada pelo que não contempla a totalidade dos livros, pelo que lhe foge e pelos seus restos e suas sobras. Ao propor uma abordagem pelos eventos que não adentram a história da arte monumental, podemos nos instalar neste intervalo e produzir algumas fissuras nas representações e nos decalques desse saber, elaborando junto à história da arte outros sentidos para o que vemos nas imagens. A educação das artes visuais pode ser operada por desajustes de tempos e por entre-tempos de uma história da arte que pode ser produzida pela criação, a cada vez que uma imagem irrompe em um contexto educativo ou nos espaços cotidianos, tornando a história da arte um campo de experimentação do próprio tempo.



Para isso, aproximo-me da perspectiva das filosofias da diferença, ancorada pelo pós-estruturalismo, para pensar a pesquisa a partir do movimento das forças e dos fluxos que redimensionam as relações que perpassam os espaços educativos, percebendo os desvios tomados na convivência dos tempos, da história da arte e do pensar e aprender em arte, e problematizando a noção de tempo linear que figura nas formulações históricas e na historiografia da arte. O pós-estruturalismo, conforme aponta Peters (2000), pode ser entendido como um movimento contra as pretensões científicas do estruturalismo, que centrava seu paradigma no sistema de linguagem e na fixação de significados comuns a partir de uma estrutura. Em resposta a essa pretensão, o pós-estruturalismo argumenta em favor da pluralidade, pois não elabora certezas ou verdades absolutas, mas parte das fissuras do estruturalismo para apresentar possibilidades de aliança entre sujeito e mundo, de modo mais provisório e variado. Peters (2000) alerta, ainda, para o fato de o pós-estruturalismo ser um movimento com diversas perspectivas e fronteiras (entre as quais me interessa uma aproximação com as filosofias da diferença), entendendo-o como o campo de estudos de diversos filósofos que procuram problematizar as representações e os valores universais.

A aproximação com as filosofias da diferença produz, assim, fissuras ao problematizar a fixidez dos modos de pensar e das totalidades pressupostas para o conhecimento. Nessa perspectiva, a diferença é anunciada como potência e como variação aberta, uma vez que preza pela pluralidade do pensamento (WILLIAMS, 2013). Ao obrar uma pesquisa, o/a pesquisador/a aliado/a às filosofias da diferença estará atento/a aos problemas de seu entorno e aos campos de força que operam nessas relações, rastreará os efeitos dessa diferença, bem como as linhas que se emaranham, e cunhará possíveis resistências diante do que tende a conter e submeter a vida.

Com as filosofias da diferença, julgo que as pesquisas em educação, e mais especificamente em arte e com arte, convidam à produção do conhecimento a partir de suas miudezas, pois a diferença se mostra potente para experimentações e composições, sem

representar verdades preestabelecidas. A pesquisa pode, dessa maneira, ser abordada mais como campo de criação e desorganização de modos e fórmulas que ordenam resultados científicos, sejam modos de ser docente ou discente, sejam modos de escrever uma tese, que passem a abarcar restos e escombros como parte dos percursos, deslocando-se entre as fronteiras de sua composição, sem perder rigor teórico ou metodológico, mas vibrando a cada investida com a vida.

Ao buscar alianças com as filosofias da diferença, procurei realizar uma composição nesta tese com outras pesquisas que pudessem mobilizar o pensamento e a problematização das relações entre história da arte, tempo e educação. Nesse sentido, busquei, no Catálogo de Dissertações e Teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e nos repositórios das universidades consultadas, pesquisas que se aproximavam de meus temas de interesse, em conversa com os principais autores selecionados nesta tese: Deleuze, Guattari, Nietzsche e Didi-Huberman. A busca incluiu teses produzidas entre os anos de 2008 e 2019 e foi realizada a partir das seguintes palavras: *educação, história da arte, entre-tempos, tempo, Deleuze, Nietzsche e Didi-Huberman*.

As pesquisas encontradas que apresentaram relação com o tempo enquanto noção elaborada por Deleuze se articularam, principalmente, ao cinema. Ao sinalizar o campo da arte e da história, as produções em questão delinearam suas articulações à temática do processo de criação e da historiografia da arte. Muitas teses de outras áreas do conhecimento, além do campo da educação, adentraram o texto, pois demonstraram aliança com os descritores selecionados. Além disso, campos como os da filosofia, das artes, da história e da educação foram os mais visualizados, sendo selecionados para compor com esta escrita alguns desdobramentos.

Dessa forma, algumas pesquisas, relacionadas ora ao tempo, ora à história e à arte, adentraram esta escrita, a fim de que suas problematizações pudessem mobilizar este estudo. Tais pesquisas compõem uma conversa entre os/as autores/as, as noções e as experiências

abordadas nesta investigação, visando não à completude do que foi produzido, mas a uma provocação do pensamento a partir de alguns elementos apresentados em suas linhas.

Ao problematizar a história da arte como conteúdo a ser fabricado nos espaços educativos, em experimentações com estudantes, o que procuro apresentar aqui são enlaces e alianças com variados tempos. Em meio à escrita e à pesquisa de uma tese, ao percorrer os espaços de uma cidade e as descamações de tempos que a habitam, busco des-remontar as imagens, o pensamento e a educação.



Entre-tempos: pela convivência de tempos na educação

Sinalizo aqui uma parada, uma suspensão da passagem do tempo que se insere na educação. Esse momento abrange não somente o tempo escolar e a organização estrutural dos períodos disciplinares e do tempo delimitado para a escuta, para a resolução de exercícios, para a conversa ou a para brincadeira. Esse intervalo que insurge abala os modos de concepção do tempo, a passagem das horas, a sequência de um dia, as narrativas de uma memória e a percepção de acúmulo progressivo de um conhecimento. Alocar o ponto de interesse de uma pesquisa neste tempo em suspensão ou, ainda, na convivência de tempos, que normalmente se apresentam fragmentados, evoca uma aliança com este novo tempo que tem se inserido em nossas vidas.

O tempo que se instalou no agora diz respeito a um tempo em meio a uma pandemia, o que provocou oscilações na cronologia que costumeiramente nos organizava. Este momento de estudar, de participar de uma aula em ensino remoto e talvez de não poder fazê-lo em função de não possuir os dispositivos que permitam tal prática ou, ainda, de já não ter mais ânimo para estudar alterou nossa relação com o tempo, pois este se tornou, muitas vezes, pesado demais. O COVID-19 fendeu todos os laços que tínhamos com o tempo – tempo de aprender, tempo de ócio, tempo de férias –, vedou as passagens e excluiu as pausas ao homogeneizar os espaços de trabalho e de lazer.

O desafio que persiste neste momento é produzir tentativas de esmaecer o que não potencializa a vida e provocar algumas torções, quando possível, do que nos chega. Neste ínterim, problematizar o tempo se faz potente, como possibilidade de proposição de outro modo de funcionamento para suas engrenagens, em que a vida pode se infiltrar na cronologia, rompendo desde dentro sua organização e fazendo do tempo uma produção

com as forças que nos chegam, vindas de nossos encontros, conversas, recolhas, seleções, entre imagens, palavras, casas ou monstros.

Essa percepção desponta como possibilidade de abordagem do tempo, mas também figura como deslocamento na forma de pensamento e no modo como organizamos o processo de aprender pautado nesse momento de encontro, um intervalo na passagem do tempo linear, período de aproximação de tempos em que se instauram forças de variação e que passam a sustentar a experiência com arte, para então produzir pensamento e sentido junto às imagens. Ao instaurar tal movimento, qualquer disciplina ou conteúdo pode ter seu tempo suspenso, assim como capturado por este evento de parada que potencializa a criação, como experimentação do tempo e do pensamento. Nesse ponto é que o campo da educação e das artes se alia a algumas experimentações com o tempo.

A docência em artes é atravessada por inúmeros conteúdos e planejamentos escolares, o que inclui abordar algumas passagens da história da arte. Esta pesquisa propôs problematizar a história da arte que se apresenta como distante, pertencente ao passado e que fragmenta o presente, este que já se foi. Ao relacionar a história da arte a um tempo não sucessivo e não cronológico, a partir de um outro modo de compor o tempo (entre-tempos), opera-se uma experimentação no campo educacional que permite articular a criação de diferentes histórias da arte e distintos tempos, que se produzem por fissuras, intervalos que acionam a produção de sentidos, e não apenas a sua memorização por repetição do mesmo, uma experiência talvez mais potente entre estudantes e imagens da arte.

Assim, ao possibilitar uma conversa entre tempos diversos, percebo a história da arte em suas potencialidades, deslocando-a de uma mera narração factual do passado e enlaçando os tempos – entre-tempos – ou, como apontam Deleuze e Guattari (2010), o passado, o futuro e o presente, por um processo de convivência de tempos. Esses entre-tempos se referem não ao tempo cronológico, mas aos tempos e fragmentos que orbitam esse tempo não linear, como as imagens do passado, que tendem, por meio de determinados

movimentos, a encontrar brechas e irromper no presente, força de ação do acontecimento que aciona essa parada e faz o passado retumbar no presente, como um eco que só pode ser ouvido agora, por mais que tenha vindo de um tempo indefinido.

Esse movimento cria composições e alianças com um presente que não passa, pela suspensão do tempo e da sua passagem, onde perambulam os/as errantes e onde toda repetição difere por seus outros sentidos sempre desviantes, que se produzem nas relações entre sujeitos e nas contingências do encontro. Para Deleuze e Guattari (2010), o acontecimento arrebatava o tempo, não mais como passagem entre os instantes, mas como entre-tempos.

O entre-tempo, o acontecimento, é sempre um tempo morto, lá onde nada se passa, uma espera infinita que já passou infinitamente, espera e reserva. Este tempo morto não sucede ao que acontece, coexiste com o instante ou o tempo do acidente, mas como a imensidade do tempo vazio [...]. Todos os entre-tempos se superpõem, enquanto que os tempos se sucedem (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 187-188).

Os entre-tempos desapoossam a cronologia como a única forma de aproximação com o tempo, com aquele que passa e incide sobre o presente, ao propor que o acontecimento não passe e mate todas as verdades e representações sobre o tempo e sobre a história que nele se insere. Despontam, assim, a proposição do constante movimento e a percepção de que esse estará sempre engendrando um tempo porvir, como campo do devir e de acontecimentos que escapam à história, porque, diferentemente da cronologia da história linear, os entre-tempos apresentam um lampejo de variação. E “[...] pode ser que nada mude ou pareça mudar na história, mas tudo muda no acontecimento e nós mudamos no acontecimento” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 134), tanto que nele se pode envelhecer e rejuvenescer na convivência dos tempos. Esse porvir⁵ não diz respeito ao que virá no futuro,

⁵ A noção de porvir elaborada por Deleuze e Guattari (2010) faz esmaecer a passagem do tempo ao apostar no instante, que não diz respeito ao futuro, como parte fragmentada do tempo cronológico. Assim, durante o texto, ao fazer referência à noção de porvir, vincula-a ao argumento apresentado. Ao apresentar a grafia por vir, apresenta-se referência a este tempo futuro e cronológico.

mas ao devir, ou seja, ao que está a se fazer neste momento, 'infinito agora'. Se tomada por entre-tempos e devires, a história da arte nunca estará encerrada; ela será sempre outra a cada virada, a cada lance destes entre-tempos.

Os devires, segundo Deleuze e Parnet (1998, p. 10), são constituídos pela relação neste meio: "Devir é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar". Desse modo, devir a história da arte enlaça sua produção à repetição da diferença, visto que "[...] a diferença nem mesmo é o ser, pois ela se confunde com *devir*; e tampouco se reduz ao ente, pois devir não vai de um ente a outro, mas se cumpre *entre*" (ZOURABICHVILI, 2016, p. 112, grifo do autor).

A noção de devir demarca, nesse intervalo de interrupção da sequência do tempo, o que suscita ou forja aquele/a que intenta produzir diferença nesse evento. O que parece momentaneamente nesse encontro são as linhas que organizam o pensamento: para a história da arte, são suas categorizações e suas definições; para o processo de aprender, pode ser sua apreensão cumulativa, que muitas vezes não permite a entrada nos conteúdos do que ressoa nesse encontro.

Nesse sentido, os entre-tempos como acontecimento e como devir correspondem aos momentos de suspensão da linearidade do tempo, de forma que não mais o contamos em uma linha reta ou o dividimos em períodos – o acontecimento "[...] marca uma cesura, um corte, de modo que o tempo se interrompe para retomar sobre um outro plano (daí a expressão entre-tempos)" (ZOURABICHVILI, 2009, p. 26). Portanto, o acontecimento não passa, pois é o momento do agora, em que nem passado, presente ou futuro podem ser identificados e catalogados na história; a representação do tempo



é deslocada, de modo que não haja mais representação.

De maneira geral, a história da arte ainda é apresentada na educação a partir de uma linha do tempo, na qual “[...] a inteligência só consegue pensar o tempo à custa de variadas mudanças na sua natureza: ela o parcela, divide, mede, reconstrói” (LAPOUJADE, 2017, p. 12). A palavra *tempo* é “[...] derivada de uma raiz indo-europeia, *di* ou *dai*, que indica ‘dividir’. Há séculos, dividimos o dia em horas” (ROVELLI, 2018, p. 53), de maneira que o relógio estabelece a impressão da apreensão do tempo em números e de sua passagem certa e imutável.

Com Aristóteles, aprendemos que tempo é mudança e, com Newton, fundamentamos a passagem do tempo como abordagem linear, compreendendo o tempo como independente das coisas e de seus movimentos, ou seja, como um fluxo uniforme e ordeiro – esta é a concepção de tempo que conhecemos. Ao encontro disso, as considerações de Rovelli (2018) sobre a ordem do tempo sinalizam que acreditamos apreender o tempo nos ponteiros do relógio, porém há diversas formulações sobre sua passagem, a exemplo da que propôs Einstein ao inserir uma ruptura científica no modo imutável e constante de perceber o tempo.

A ciência, ao enlear o tempo como diverso, também enseja uma mudança na organização temporal que conhecemos. Há, nesse sentido, muitos tempos e mundos, pois, como afirma e demonstra Rovelli (2018), o tempo do relógio passa mais devagar para aquele que vive na montanha ou está em movimento: quanto mais afastado alguém estiver da massa que exerce o maior efeito de aproximação, mais devagar passará o tempo. Logo, a gravidade constitui-se de planos de espaço-tempo que se distorcem à medida que se aproximam. Os argumentos da ciência experimental e teórica evidenciam, assim, que nossa percepção do tempo deve ser revista; ainda necessitamos do movimento dos ponteiros do relógio, que organiza o dia, porém ele é uma construção que realizamos e que cunha um modo de apreensão e formulação da passagem do tempo.

Diante disso, Rovelli (2018, p. 39) ressalta que “[...] não apenas não existe um tempo comum a diversos lugares, como também não existe sequer um tempo único num só lugar”.

Desse modo, há inúmeros tempos que flutuam no espaço-tempo, espaço sendo o lugar que cada um/a ocupa, e o tempo afirma como nos relacionamos com as coisas; cada um/a tem seu próprio tempo, suas articulações e suas alianças, e é nesse momento de interação que um tempo próprio se cria, entre sujeitos e coisas, entre estudantes e imagens da história da arte.

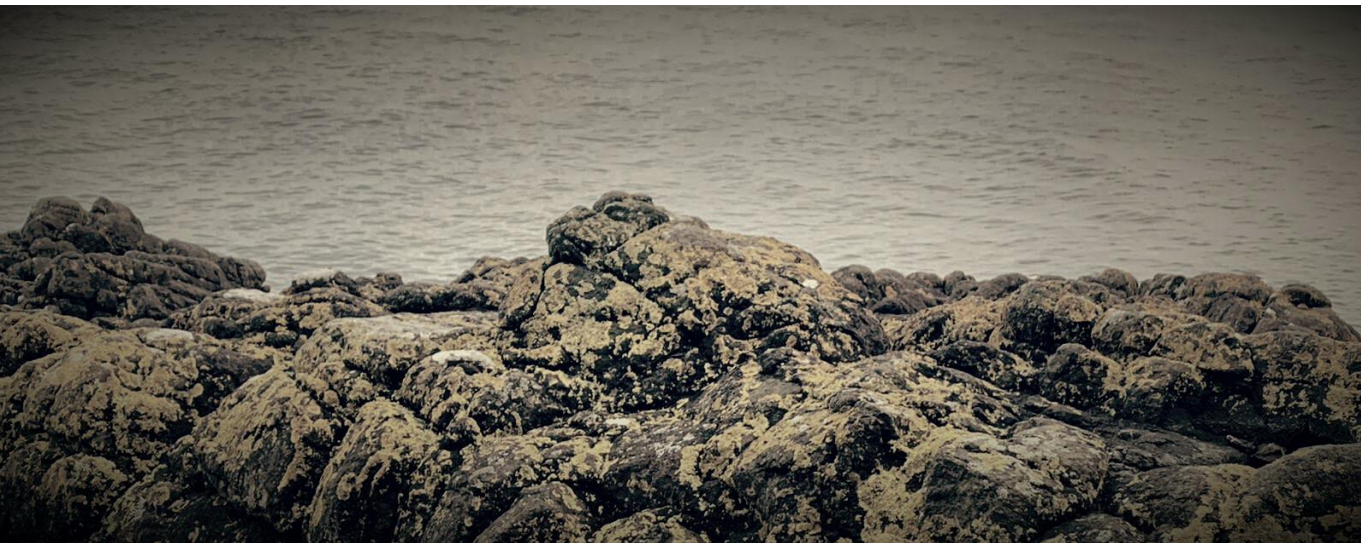
Assim, o tempo não mais se enlaça em uma linearidade, mas se estabelece por eventos e acontecimentos, que têm por ordem a desordem e que se compõem pelo que não pode ser previsto, acolhendo a constante mudança. “É um acontecer local e complexo, que não admite ser descrito em termos de uma única ordem global” (ROVELLI, 2018, p. 92). A mudança de perspectiva sobre o tempo aqui proposta corresponde a uma mudança mais ampla na forma de pensamento, que propõe que a história, a arte e o tempo possam ser operados fora de suas representações usuais, de uma narrativa sequencial, de uma imagem representativa e de um tempo linear, possibilitando que a vida se infiltre em seus meandros e estabeleça relações diversas.

Segundo Lapoujade (2017), Kant apresenta o tempo como linha, onde apenas se adiciona o passado à sua condução linear. Porém, se o tomarmos por entre-tempos, adicionamos a ele movimentos errantes, que deslocam os tempos para a convivência, de forma que estes se aproximem e que variados tempos coexistam em um mesmo campo, pois “[...] nosso presente é plural, [...] cada um de nós vive simultaneamente em várias linhas de tempo” (ZOURABICHVILI, 2016, p. 101).

Ao me aproximar de um tempo que não se encadeia como sucessão de presentes, desloco o próprio entendimento de tempo, de história e de história da arte do mundo da representação para a criação – da matéria e forma para a matéria e força (NIETZSCHE, 2003). Nessa perspectiva, a problemática da passagem do tempo desencadeia o tempo de uma série de presentes consecutivos, em que há uma ruptura ao abrir as temporalidades à convivência das forças. Assim, não são elementos fragmentados de tempos que pertencem ao passado, ao presente ou ao futuro, de uma linha que foi forjada; são entre-tempos que se aliam na convivência dos tempos que existe nesse espaço do intervalo.

O que vivo ao experienciar o agora engloba também o que passou e o por vir, e, nesse intervalo entre os tempos, surge uma ampliação do campo, “[...] pura cesura insistente, diferença entre duas dimensões inconciliáveis do tempo que nos torna *idiotas*. É o acontecimento” (ZOURABICHVILI, 2016, p. 102, grifo do autor).

Se o passado está passando agora enquanto escrevo, assim como o presente e o por vir, logo só o encarnamos no acontecimento, no intervalo entre as temporalidades.



O que ocorre nesse intervalo não pertence a uma única temporalidade, “[...] portanto, é preciso dar conta da possibilidade própria do acontecimento como tal: não da nova situação ou do novo meio, mas do entre-dois-meios” (ZOURABICHVILI, 2016, p. 102). Para Deleuze e Guattari (2010), os entre-tempos são os acontecimentos nessa nova percepção do tempo, em que ele está posto nas incertezas de suas definições ou regulações, pela convivência de temporalidades; “[...] o tempo flutua no vazio, ele próprio vazio” (ZOURABICHVILI, 2016, p. 109), pois, não podendo ser definido e balizado, é posto na suspensão de suas certezas.

Assim, questiono: como as fissuras entre-tempos podem abrir possibilidades para pensar outros modos de experimentação da história da arte e da educação? Talvez uma possível resposta pudesse se dar ao propor o deslocamento da história da arte de uma narração factual para o campo da criação/experimentação, a partir da produção de fissuras e, desse modo, deslocamentos entre tempos, acionando outras maneiras de pensar a história da arte e a educação.

Ao lançar as imagens da história da arte na mesa, apresentei para os/as estudantes imagens repletas de significados e representações, cujas características já haviam sido estudadas em alguns casos em disciplinas de história da arte, no curso de Artes Visuais da UFSM. Como suas representações, muitas vezes, já haviam sido evidenciadas, o desafio consistiu em propor uma aproximação com essas imagens sem apontar de antemão uma análise de obras de arte, que diz de suas formulações prévias, em que se faz o destaque dos detalhes, dos saberes e dos signos que é preciso saber sobre elas, ou seja, de um conhecimento apreendido e repetido. O exercício de abordar as imagens da história da arte pelo viés do acontecimento, do que irrompe irregularmente acerca de determinada imagem, deu-se pela suspensão de algumas certezas. Para quem já conhecia a análise iconográfica das imagens, o desafio era produzir novas articulações que arrastassem as identificações à outras conexões e produções de sentidos, que dissessem respeito a cada um/a.

As imagens, quando não restritas as suas significações e definições prévias e deslocadas da linearidade da história da arte e de seu lugar estático como imagem reconhecível e identificável, abrem espaço para que aconteçam pequenos deslocamentos no tempo e para a convivência de tempos. Igualmente, abrem passagem para o que essas imagens do passado agora produzem: um lampejo no instante, evento que só pode ocorrer ao não dizermos tudo o que sabemos, ou ainda produzirmos novas alianças com o que sabemos, assim como ao não entregarmos as representações dessas imagens como um arquivo a ser apreendido, mas como um arquivo a ser composto como arquivo-força por cada estudante.

Para Tuinen e Zepke (2017, p. 9, tradução nossa), a história da arte como disciplina pode estar conectada com uma operação de representação, em que há apenas uma aproximação “[...] quase científica em que a história da arte mapeia as coordenadas da arte dentro do que se supõe ser um plano comum de referência”⁶. Essa organização forjada cronologicamente no tempo para a história da arte e no ordenamento de uma disciplina se estabelece como central no campo educativo, de modo que, ao repetir o que o livro apresenta como conhecimento válido, exclui-se de suas formulações qualquer relação entre imagem e vida que seja produtiva, como a criação de uma nova força ou matéria.

Assim, o que procuro problematizar neste ponto é: que tempo tem se enredado na história da arte? Há um tempo que delimita uma ordem sucessiva para o que acontece, mas pode haver também tempos arranjados de outros modos. Talvez, o tempo possa se enredar em tentativas de perspectivá-lo em entre-tempos, formando um campo que, ao ser tomado por lampejos, mostra-se potente para a produção da história da arte e da educação. Do mesmo modo como a problematização dessa criação abarca relações distintas e possíveis entre a história da arte e o tempo inscrito em entre-tempos, fora da linha do tempo, desviando do que os livros, principalmente os livros que adentram a história da arte nas

⁶ Texto original: “[...] a quasi-scientific relation in which art history maps the co-ordinates of art within is assumed to be a common plane of reference” (TUINEN; ZELPKE, 2017, p. 9).

universidades, já estabelecem como conhecimentos constituídos, podemos a partir deles, com esse saber, fabricar uma via de produção que não se estabeleça pela repetição, mas pela diferença, e em que a história da arte, o tempo e a educação possam acolher a diferença.

Zourabichvili (2016), a partir da leitura de Deleuze e Guattari, propõe um afrouxamento do tempo regular, possibilitando uma abertura à coexistência e à intermitência do passado, do presente e do futuro, pois pode acontecer de “[...] passarmos de um meio a outro, de uma periodicidade a outra: crescer, partir, apaixonar-se, deixar de amar... É um devir, um acontecimento, ruptura ou encontro (mas há uma ruptura em todo encontro)” (ZOURABICHVILI, 2016, p. 101). Daí o entendimento de que é na interrupção do tempo cronológico, entre um tempo e outro, que o acontecimento irrompe, no momento de encontro entre história da arte e estudantes, podendo ocorrer em outros tantos momentos. Portanto, o tempo é diferença, sendo composto de diferentes dimensões (entre passado, presente e por vir), que coexistem e estão em constante revezamento em nossas vidas, aliadas nesse campo de entre-tempos, em que é permitido o afrouxamento de sua regulação, em prol de um tempo do acontecimento não sucessivo e a-cronológico.

A partir da leitura de Deleuze, Zourabichvili (2016) afirma que nos relacionamos com o tempo de formas diferentes, dependendo da linha variável em que nos encontramos em cada intervalo, a qual pode ser a linha do hábito, de uma temporalidade dócil e regulada; do devir, da constatação do acontecimento; ou do acaso, que expõe tudo ao devir e à sua afirmação. Assim, conectamo-nos a essas três dimensões do tempo, pois, “[...] no acontecimento, os diferentes momentos do tempo não são sucessivos, mas simultâneos” (ZOURABICHVILI, 2016, p. 117-118). A essa simultaneidade Pelbart (2000, p. 89) articula o acontecimento como a coexistência de pontas de presentes que, soltas, podem enredar-se em qualquer tempo, “[...] de modo que, o que para um é passado, para outro é presente, para um terceiro é futuro – mas é o mesmo acontecimento”.

Devido a essas rupturas na linha do tempo, Zourabichvili (2016) propõe que haja um

aumento na intensidade e dimensão do tempo, tomado por acontecimentos, de maneira que a desarticulação dessa linha do tempo faça com que a sua sucessão seja “[...] substituída pela ideia de um tempo que prossegue em intensidade, por um aumento do número de suas dimensões” (ZOURABICHVILI, 2016, p. 106). Se há diferentes linhas e tempos que habitamos, há temporalidades diferenciais que possibilitam a variação de intensidades e de dimensões. A diferença ou o acontecimento passa entre duas dimensões e apresenta intensidades distintas dependendo de sua cesura no tempo.

Nesse sentido, “[...] o tempo é a intensidade *dos corpos*” (ZOURABICHVILI, 2016, p. 107, grifo do autor), que adentram determinada dimensão do tempo a partir de suas intensidades, de forma que “[...] a sucessão não é ilusória, é apenas o menos profundo” (p. 107). Assim, há diferentes meios de nos relacionarmos com o tempo, via um percurso movente, no qual não abandonamos a história da arte, mas a engendramos em um tempo diferente, no tempo do acontecimento – entre-tempos, que consiste em introduzir em sua feitura a criação, alocando fissuras nos tempos.

Algumas aberturas no tempo são forjadas à revelia de quem as vive; outras necessitam de tempo e espera. Nesses dias em que segue a escrita da tese, também há a inclusão de outro tempo nesta pesquisa, já que vivemos um momento de cuidado. Em meio a tempos que irrompem por algum atravessamento, não é o relógio, mas a intensidade dos processos de morte e de cura que parecem marcar a passagem do tempo, em que em algum momento algo afeta e insurge no transcorrer do dia. Vivo esta experiência de enfermidade do mundo em meio à escrita desta pesquisa, que se refere ao tempo, à história, à arte e à educação. Vivemos uma pandemia, e nossa percepção do tempo também mudou.

O tempo que vivo tem se dado pela multiplicidade: a cada dia um tempo se constitui pelas intensidades que se evidenciam e pelo que instaura um sobressalto em sua passagem, momento de cesura em sua linear condução. Muitos mundos, tempos e espaços agora convivem, acionam e produzem tempos plurais; uma escrita e uma pesquisa surgem do lugar que ocupo, uma escrita em/com casa.

Esta investigação escapa por entre as brechas da casa que habito e em que me recolho, lugar costumeiro que também oferece faltas, explorações e fissuras. Nela, coloco-me à deriva para andar, vagar, tatear e fazer do caminho até a cozinha um inventário dos “inutensílios” que possuo – são trinta e seis passos até lá. Ando pela casa “[...] encontrando cacos, inutilidades, pedaços de objetos descartados” (KASPER; TÓFFOLI, 2018, p. 94). Procuo um novo trajeto e ando pela passagem dos insetos, a fim de produzir algumas aberturas. Neste espaço que ora habito, há um tempo sinuoso; quase nada sei desta casa, mas sei pelos meus passos e seus rangidos que deve ter vindo do passado, pois carrega marcas de muitos tempos. Ao mesmo tempo que a habito no presente, não lhe atribuo memórias, já que estou aqui há pouco tempo, faço meus dias correrem entre suas paredes.

As divisórias finas desta casa permitem quase que o toque alcance o desconhecido, aquele que habita a alguns centímetros de mim, posto que todas as casas desta rua sem saída compartilham paredes, tempos e vidas. Da rigidez dos tijolos inventa-se uma outra casa, “[...] pátio aberto aos encontros entre dessemelhantes, que não pretendem fundir-se numa família de iguais” (SEQUEIRA, 2010, p. 35). O que faço desta casa é “[...] um aglomerado vazado, de cômodos articulados, de entradas e saídas múltiplas. Uma matéria viva compartilhando experiências com quem nela circule” (SEQUEIRA, 2010, p. 35). O que nutre esta casa não são objetos e materiais palpáveis e identificáveis, mas um tipo de manto, urdidura que nunca cessa e força que se faz a cada vez, desabando em escombros para então produzir uma nova morada a cada encontro com suas marcas.

Os estalos da madeira fazem-me, a cada passo, ter o ouvido atento ao agora, pela força deste movimento de andança, em que sinto a energia deste lugar; a casa parece contar-me de algo que por ali passou, mas deixou alguns vestígios, restos carcomidos pelos cupins que me contam não de seus dias passados, mas da força que exerce o agora ao fazer ranger em mim suas marcas. Das suas fendas se abrem espaços-tempos para adentrar um tempo sem cronologia, entre-tempos, em que a suspensão da passagem do tempo permite que a

ruptura desse movimento produza outros arranjos entre sua espera, como habitação, e minha chegada. Não mais vejo a casa pela passagem do tempo, mas pelo que ela produz em mim, acionando vontades e forças que interrompem o relógio para andar sem um trajeto predeterminado. Como na casa, percorro a história da arte como errante, com os olhos atentos ao agora, pois é a força que exerço que faz dela fenda ou não, entre-tempos ou cronologia.

Uma pesquisa em educação também procura, ou procuraria em alguns momentos, fissuras e arranjos ainda inexplorados e percursos ainda não traçados, à medida que aceita as feridas desse processo de formação e aprende e pensa sobre seus desdobramentos na vida. Ensinar dá-se como uma via de “[...] povoar esta solidão (da pesquisa) de múltiplas vozes, fazer render e proliferar as marcas o máximo possível a cada momento” (ROLNIK, 1993, p. 14).

Nesta casa vazia, estou rodeada de marcas e vestígios do tempo, percebidos na oxidação do metal do portão; na queda brusca de algum líquido na parede da cozinha, vejo suas gotas e os riscos deixados em um evento repentino. Essas marcas estão acompanhadas de inúmeras vozes que encarnam em mim, vez ou outra, a força de um instante, fazendo do processo de escrita e do ensino-aprendizagem intervalo para o compartilhamento de experimentações, pois no coletivo há a possibilidade de ressonância em outros corpos e talvez de produção de outras aberturas. Nem sempre uma marca ou um resto aciona a produção de algo, mas, no encontro com tais elementos, pode haver a germinação de outras experimentações, constituindo outro corpo e fazendo surgir outras marcas. Penso que esses vestígios também dizem dessa força que foi exercida para então produzir algo antes inexistente, “[...] uma diferença que instaura uma abertura para a criação de um novo corpo, o que significa que as marcas são sempre gênese de um devir” (ROLNIK, 1993, p. 2). Como as marcas, os vestígios e restos de perfurações dos pregos, antes úteis para segurar algo junto à parede, agora, em sua inutilidade, servem para acionar a força do martelo ao fazê-lo adentrar a casa.



A não intencionalidade de uma marca pode dizer daquilo que chega de forma inesperada – um desvio, um erro, um fracasso. É preciso fazer desabar paredes e rachar o chão, para naquele vão brotar algo novo. Podemos fazer desses restos, como o rangido da madeira sob meus pés, outros movimentos de tempo, para que no agora seja possível agrupar força para então nos lançarmos nesta escrita que acolhe, em uma pesquisa em educação, alguns riscos, mofos e oxidações. O que recolhemos em uma investigação carrega “[...] as marcas do que restou no corpo do pesquisador de suas andanças pelo mundo, de seus encontros com livros, autores, gentes” (MACHADO; ALMEIDA, 2016, p. 78).

Lanço às inutilidades da vida um olhar mais propositivo (KASPER; TÓFFOLI, 2018), de modo a escapar de algumas definições que se estabelecem como regras, para que a produção de trajetos e escritas possa incluir a diferença, nesse encontro entre marca e corpo. Tais inutilidades, erros e fracassos compõem o arquivo-força desta pesquisa, dimensionando os escombros e restos da investigação, que me contam dos acontecimentos que selecionei para forjar e problematizar o tempo e seus vestígios. Aqui apresento, por ora, a casa que ocupo neste mundo pandêmico.

Alguns restos podem mobilizar um momento de suspensão do tempo, de um estado de estranhamento, que reverbera em quem lhe ativa no presente determinada conexão; trata-se de um movimento de abertura ao desconhecido, que não conta da concretude dos fatos e das datas de toda uma narrativa histórica, pois “[...] a vida não é um conjunto coerente e estável de fatos que acontecem em um tempo linear, ela é feita de irregularidades, caos, espaços, silêncios” (MACHADO; ALMEIDA, 2016, p. 79). Vejo, assim, algumas marcas nessa casa que acionam em mim uma parada e uma escuta, produzindo algumas aberturas para um novo corpo, entre os tempos de seu passado e meu presente, para habitar em convivência seus cômodos.

A casa como organização formal desfaz-se em um processo de desabamento: da utilidade de seus ambientes forjo outros usos; do tempo que corre entre suas paredes, outra

contagem; e, nesta escritura com marcas, abrem-se outros territórios para fazermos casa. Nesse sentido, também uma pesquisa em educação pode atentar ao que desaba em seu processo e às formas que se desfazem do que se pensa saber ou acredita ser verdade em educação. Da mesma forma, podemos fazer da produção de uma pesquisa uma investigação que demanda um posicionamento diferente ante as memórias, histórias e experiências que se evocam ou irrompem neste processo de escrever. No processo de escrita, também é possível fazer uma experimentação que diz das marcas, dos restos e das inutilidades de cada pesquisador/a, pois há muitos percursos possíveis para fazer da escrita uma força viva, e cada um/a encontrará seu descampado em algum ponto e deixará, a seu tempo, a casa, rumo ao espaço do estrangeiro, para escapar do aconchego do que já se sabe, produzindo outros territórios entre os escombros da casa.

Nesse processo entre pesquisa e educação, marcas e tempos nessa casa, “[...] começo a perceber que buscar um estado de escritura é dar-se conta de que a dinâmica do pensamento ordena que se acople à página em branco uma máquina de desimpedimentos”, porque o que se exige é que se façam alguns desabamentos em “[...] experiências gastas e formas foscas. O penoso desabamento de si” (SEQUEIRA, 2010, p. 46), para abrir espaço para o que pode surgir. Escrever é encarnar uma marca, pelo desassossego e pela ressonância com outros corpos e outras marcas, para que talvez se produza algo de criação, fazendo deste movimento uma força para deslocar tempos, casas e pesquisas, pois a vontade de criação do que ainda não tem forma pode surgir, atentando também para a prudência de não colocar em uma forma permanente aquilo que se cria.

Ao desmontar essa casa, desabo seus ângulos e suas paredes rígidas para, com seus escombros, produzir uma nova habitação, que será sempre refeita a cada encontro – suas marcas produzirão outros efeitos, e outras marcas serão produzidas neste tempo. Por unicamente habitar essa casa por tantos dias, sei que há outros devires, mas esse trânsito interior ainda me faz pensar no que vivo, no que escrevo e no que vejo. Escrever-deriva em

passos tímidos, pelas madeiras dessa casa, que traz consigo os estampidos de um tempo que agora coexiste em mim; escrevo no instante afetada por suas ranhuras e pela suspensão do tempo em suas descamações de tinta.

É por meio de desabamentos que procuro infligir à história da arte alguns rearranjos, apostando na trepanação das definições e dos significados deste saber. Ao ruir suas formas rígidas, teremos à mesa escombros, fragmentos de suas imagens e recortes de suas regulações, e, ante a força que cada um/a compõe, será produzida outra imagem, outro texto ou outro pensamento. A desmontagem acontece como este processo de raspagem das significâncias, e a remontagem emprega a produção de um novo arranjo.



A criação de algo novo é abordada por Pelbart (2015, p. 103), a partir de Blanchot, ao propor a produção de uma *outra* história, para que se possa desmontar sua denominação e, então, “[...] remontar o curso do acontecimento, instalar-se nele, como num rio. Deixar de habitar um plano único e exclusivo para, envelhecendo e rejuvenescendo no acontecimento, ganhar nele uma infinidade de planos”. Sendo sempre outra história, há o desvio da unidade e da representação; ao criar outra história da arte, sempre variante, que difere de si mesma, há o aparecimento de outra forma de pensar e aprender, tanto para a história da arte quanto para a educação.

Abordei a arte e a história da arte como imagens que “[...] ultrapassam os contornos do varal cronológico e fazem aparecer aquilo que insiste e persiste, tornando-se abertura para infinitas combinações e desdobramentos” (CHEREM, 2009, p. 131). Essas constantes composições das imagens, atravessadas pelo acontecimento, “[...] não cessam de rebater e retornar, lançando-a para além do tempo-espaço em que foi gerada” (CHEREM, 2009, p. 131).

Com o método da des-remontagem é possível que as imagens da história da arte se desloquem de sua cronologia e estejam disponíveis para as variações de inúmeros arranjos. Como afirma Deleuze (2016a, p. 335), é possível uma aliança com o tempo de modo não sequencial, em que os inúmeros fragmentos da vida não estejam organizados de maneira predeterminada, pois é pela “[...] juntura das beiradas, pedaços desconectados de espaço”, desses restos e escombros que se arranjam outros tempos, criando em desordem, pela desconexão, em um desenrolar do pensamento.

A criação ou o fato de ter uma ideia, segundo Deleuze (2016a), não se faz naturalmente, já que envolve a necessidade da criação que sobrevém em acontecimento, um ato de resistência que abarca a arte. Além disso, podemos não ter a necessidade de nos aproximarmos da história da arte de modo a problematizá-la. Embora, em muitos momentos, esse tema seja apresentado no contexto educativo como material de memorização, desconectado do que pode vir a ser, a arte conserva em si potência de criação.



Tentativas de dar corpo, germinar e deixar brotar da passagem das horas força para fazer coexistir outros tempos; fazer surgir a vida que antes estava em outro espaço, nos grânulos da terra, nos arquivos que guardamos e nos bancos das escolas, para então tomar fôlego para compor com o que se foi, nutrir as células para expandir, nutrir-se do que expande a vida e pegar impulso, mesmo daquilo que fragiliza, para fazer dimanar algo em uma fissura no chão e crescer...

Ao propor uma experimentação pela potência de criação para as imagens da história da arte com uma turma de licenciatura em Artes Visuais, adentrei o espaço da sala de aula pensando nas tentativas que poderíamos experienciar com tal proposta. Nesse encontro com os/as estudantes, procurei não lhes dizer tudo acerca das imagens que estávamos trabalhando, já que parte da turma conhecia as imagens dos livros da história da arte, assim como outras imagens também se tornaram reconhecíveis, pois estavam no texto que estudávamos. Eram imagens de apropriações produzidas por artistas, que procuravam funcionar não como ilustração para o nosso tema, mas como disparadoras de um possível processo de criação, por apropriações⁷ ou por des-remontagens, para a produção de algo diverso por meio da introdução da diferença em uma imagem já existente. Tentei suspender o que parecia querer induzir o momento – pelo menos acredito que tenha agido assim –, para permitir que nesse encontro cada estudante encarnasse e produzisse um tempo para si e, então, estabelecesse composições entre seu arquivo-força e as imagens da história da arte.

Na experimentação realizada junto aos/às estudantes, lancei como desafio pensar com as imagens da história da arte, propondo a realização de uma produção com uma obra das suas extensas brochuras. Entre rasgaduras, palavras, justaposições e perfurações, a imagem encarnada de suas certezas foi manuseada e assombrada por seres nesse instante do encontro, pois algo pôde irromper nessa relação – talvez a criação. Essa experimentação foi um momento de exploração das imagens da história da arte, em meio à des-remontagem de seus fragmentos. Quando proporcionamos um encontro com as imagens a partir dessa abordagem, talvez seja possível desmontar tais imagens para então remontá-las em prol da criação ou de um lampejo, ou seja, para lampejar com o que nos afeta, na história da arte, por meio de novos arranjos de tempos. Nessa experiência, também houve o rearranjo do tempo e da história, assim como do que essas imagens criaram e contaram, acolhendo as lascas e os fragmentos que compõem a história e a história da arte.

⁷ Abordo as apropriações (DAHMER, 2017) vinculadas ao campo educativo como modo de funcionamento e operação com as imagens, para que possamos compor sobreposições e incorporações de variados elementos da vida às imagens.

Entre os fragmentos do texto e as imagens, os/as estudantes rasgavam e recortavam o que lhes afetava, juntando letras e palavras para formar outros sentidos. As imagens e as palavras mostraram-se como campos possíveis para a produção de variações, de modo que cada estudante produziu uma imagem ou um pensamento antes não visto, o que permitiu, pela introdução de uma diferença, a criação de composições diversas. Assim, os/as estudantes foram desajustando as margens das imagens, recortando seus significados e buscando sentidos ou temas e problemáticas presentes em suas vidas que gostariam de colocar em evidência com aquela produção. Muitos/as utilizaram as imagens e os textos em tentativas de reorganizar as frases ou palavras pela remontagem de seus elementos, perfurando suas certezas em processo de criação.

Como exposto anteriormente, a criação opera a remontagem da imagem da história da arte ao tornar visíveis rasgaduras e arranjos de tempo que antes não ocupavam determinada imagem; nesse processo, “[...] as imagens já não se encadeiam por cortes e continuidades racionais, mas se reencadeiam sobre falsas continuidades ou cortes irracionais” (DELEUZE, 2016a, p. 374). Com essa variação que a criação implica, para a imagem da história da arte e para a imagem em si, a produção de composições que dizem das forças que atingem cada um/a e que cada um/a articula com seus encontros diante de uma determinada imagem, se dá por meio de rupturas não identificáveis na linearidade do tempo.

As rupturas no encadeamento do tempo foram propostas por Deleuze, a partir de seus estudos acerca do cinema, ao introduzir cortes e velocidades diferentes para imagens fílmicas que apresentavam comumente uma sequência narrativa. Para Deleuze (2016b), no cinema, o tempo é abordado como imagem-movimento, uma representação indireta do tempo, que, por intermédio da montagem, introduz um movimento que apreende o tempo como tempo do presente, um presente antigo, que já passou, e um presente por vir, que virá. Já o tempo como imagem-tempo, para Deleuze (2013a), traz a apresentação direta do tempo, libertando este do movimento encadeado da sucessão de presentes ao se apresentar por movimentos desconexos, que deslocam o tempo e propõem a coexistência entre presente,

passado e futuro; é o tempo que agora movimenta o mundo, do cotidiano e da ordinariade da vida, saindo dos eixos. Ao encontro disso, Pelbart (2015, p. 18) menciona que “[...] liberar o tempo significa liberá-lo do presente atual, do movimento do presente, segundo sua ordem sucessiva”.

Para que haja essa inversão, é importante que a imagem seja arrancada de suas representações, de seus clichês, do que já sabemos ou do que dizemos ser importante saber sobre ela. Para a história da arte, as imagens selecionadas para ocupar os espaços legitimados da arte são, de maneira geral, representantes de um saber que se quer verdade e de um discurso sobre a imagem, a partir das relações sociais, econômicas e culturais de determinadas sociedades.



Há, também, a possibilidade de produzir algumas fissuras na imagem, como aponta Deleuze (2013a, p. 32): “[...] é preciso fazer buracos, introduzir vazios e espaços em branco, rarefazer a imagem, suprimir dela muitas coisas que foram acrescentadas para nos fazer crer que víamos tudo”. Essa imagem rarefeita, amputada de significados atribuídos a ela, imobilizada na imagem fílmica e nas molduras e nos tomos da história da arte, ganha força como imagem viva ao retirarmos a hierarquia que a sustenta.

A tese de Pamela Zacharias, intitulada “(Des)encontros em um lugar qualquer” e defendida em 2017, na Universidade Estadual de Campinas, no Programa de Pós-Graduação em Educação, discorre sobre a interlocução entre o cinema e a educação, discutindo as possíveis relações entre os autores Bergson e Deleuze, para pensar a fabulação e a duração. Ao abordar a imagem como movimento e como tempo, elenca as problematizações referentes ao desdobramento da imagem-tempo, articulada ao cinema e à educação, e propõe uma aliança com as personagens de Sofia Coppola, que, ao se deslocarem do clichê e interromperem uma narrativa automática, desmontam os elementos cinematográficos clássicos, resultando em um tempo desencadeado pela sensação. A autora apresenta esses dois regimes de imagens – imagem-movimento e imagem-tempo – como coexistentes, visto que uma produção fílmica pode trazer preponderantemente uma ou outra, porém ambas estarão nas composições com a imagem. Dessa forma, a ruptura com os clichês das narrativas fílmicas, mesmo que momentânea, permite espaços para a criação e para a indefinição de um cenário ou do destino de uma personagem. A tese problematiza, assim, padrões que muitas vezes regem a vida, comportamentos e modelos que podem ser questionados pela criação de algo novo e pela libertação da diferença.

Na tese de Vivien Kelling Cardonetti, nomeada “Experiências educativas: ressonâncias de intercessões fílmicas” e defendida em 2014, na Universidade Federal de Santa Maria, no Programa de Pós-Graduação em Educação, a articulação entre tempo e educação também se

faz presente, a partir de uma conversa com o cinema. Nesse estudo, ao pensar a multiplicidade e o acontecimento junto ao filósofo Deleuze, a narrativa fílmica é abordada como intercessora de afetos e problematizações, e o cinema é elencado como potência para desvencilhar o tempo de um movimento operatório da continuidade, por meio da imagem-tempo e de seus movimentos imprevisíveis. Assim, o encontro com o filme é visto como disparador do pensamento, na medida em que o tempo pode ser acionado via os lençóis de passado, pelas diferentes camadas que compõem os tempos (entre presente, passado e futuro), sem um compromisso com a linearidade ou a cronologia, permitindo a variação e a criação entre passado e presente.

Adentro o tempo a partir do acontecimento, não como o conteúdo de uma história, mas como o que atravessa o tempo em múltiplas variações, em um mundo feito de escombros. Como apresenta Zourabichvili (2016, p. 107), o tempo da intensidade desloca o “[...] sujeito de uma dimensão a outra, fazendo-o mudar ou devir, passar irreversivelmente de uma época a outra, ou – na mesma época e em virtude da pluralidade das linhas –, de uma *hora* de existência a outra *hora*” (grifo do autor). A essa variação de dimensões aliam-se os movimentos que lançam o sujeito no acontecimento e suas possíveis atualizações a partir da criação de algo novo, de um conhecimento diferente para a história da arte. Para essa atualização, apresentam-se formas que passam a representar o passado novamente: é no constante movimento do porvir enquanto devir que haverá sempre outras vias para a criação e a encarnação do tempo.

A suspensão da linearidade do tempo se dá no acontecimento, isto é, no mundo virtual, do que não foi atualizado pelo presente. Conforme aponta Pelbart (2015, p. 17), ao desarticular o presente da atualidade, estamos “[...] subordinando esse presente a um acontecimento que o atravessa e o transborda, no qual justamente não há mais passado, presente, futuro, enrolados que estão no acontecimento”. O tempo pode, portanto, ser abordado como acontecimento ao ser deslocado do presente.



Ao abrir a imagem, seja do cinema, seja da história da arte, outras forças que escapam às representações se evidenciam, e outras relações para além dos elementos formais da narrativa da história da arte são agenciadas para pensar e aprender acerca das imagens. No campo educativo, esse desdobramento apresenta uma estratégia para dar movimento às imagens, a partir do tempo, pela sua convivência e por um tempo movente.

Quando propus a experimentação de des-remontagem das imagens da história da arte aos/às estudantes, posicionamo-nos frente a tais imagens de modo a provocar talvez algum agenciamento, pois agenciar é “[...] estar no meio, sobre a linha de encontro de um mundo interior e de um mundo exterior” (DELEUZE; PARTNET, 1998, p. 66-67). Agenciar a suspensão da cronologia implica que estejamos no meio, nesse ponto dos entre-tempos e do acontecimento, em que não mais definimos sua direção ou sua delimitação; estamos, assim, abertos a encontros com outros intercessores, com imagens, com textos, com pessoas. Agenciamos nosso arquivo-força pela composição com diversos elementos que nos chegam, e pelas conexões que realizamos, para que possamos, mesmo que brevemente, paralisar a passagem do tempo, para que acionemos nosso arquivo-força pela produção de uma experiência diferente, que pode viabilizar um outro modo de arranjo com a imagem. Esse processo também implica a produção do pensamento, de modos de viver e de operar e

escrever uma pesquisa.

Ao estarmos dispostos a produzir algo com determinada imagem, que fuja da representação e das definições já contempladas pela história da arte, abrimos espaço para que o tempo seja desencadeado de sua sucessão e agenciado nesse encontro com os/as estudantes. Assim, a aproximação com as imagens da história da arte ocorreu nessa experimentação pela seleção de cada um/a, sendo guiada por um ato de escolha que apresentou um deslocamento entre os tempos; ao aproximar do corpo de cada um/a um tempo passado, compondo com o arquivo-força deste encontro. Houve a possibilidade de um movimento de convivência entre os tempos, de modo a lançar os dados e aguardar sua parada diante do agora.

Esse tempo movente ou labiríntico, que se desloca fora da flecha do tempo, segundo Pelbart (2015), não é o tempo da finitude ou do que está em vias de chegar ao seu fim, mas o tempo da multiplicidade e das inúmeras ligações entre os tempos, em uma infinidade de atualizações possíveis e de presentes que bifurcam o tempo.

Como poderia no tempo cada ponto conectar-se com qualquer outro, considerando-se a tripartição diacrônica em passado, presente e futuro? Como poderia o tempo comportar direções móveis e múltiplas sem ofender o bom senso no que ele mais preza, a flecha do tempo? Como poderia o tempo ser pensado a partir de um meio, situado ademais em qualquer parte, se é sempre no presente que se encontra o sujeito, referência fundante do tempo? (PELBART, 2015, p. 21).

Assim, o tempo não corresponde à percepção de uma sucessão de acontecimentos, mas a um emaranhado de tempo, um labirinto, pela convivência de tempos, entre o passado, o presente e o futuro. A abertura do tempo possibilita a relação entre as diferentes dimensões do tempo, visto que não há para o acontecimento uma divisão de um tempo fragmentado; esse espaço aberto corresponde ao campo de experimentação dos tempos, para além de uma perspectiva cronológica e linear.

Esses tempos que podem ser acionados por labirintos se estabelecem no espaço incomum dos entre-tempos, intervalos em que a suspensão do tempo permite tomar fôlego e parar, para que, em um lampejo, o acontecimento confira vida à história da arte. A organização do tempo é alterada, assim como o encadeamento da história e o entendimento ou a aproximação com a história da arte. Tal desdobramento implica outra forma de pensamento e produção do conhecimento, que também ocorre pelo desajuste e pela desmontagem dos significados, dos clichês e das sucessões que antes organizavam o pensamento e a vida.

Deleuze (2013a, 2006) problematiza a questão do pensamento ao abordá-lo como força que necessita ser pressionada em direção a um 'pensamento sem imagem', pois a imagem do pensamento remete à representação, à reconhecimento e aos decalques do que já está consolidado acerca do tempo ou da história da arte. Quanto ao tempo, há a possibilidade de pensar em um tempo sem imagem, bem como sem representações ou ordens sucessórias e cronológicas, por meio da ação de produzir rachaduras e desencadear o que antes estava encadeado entre o pensamento, a imagem e o tempo.

Proponho, para a história da arte, a problematização da imagem a partir do tempo sem imagem e sem representações ou decalques fixos e preestabelecidos, que permita tramar relações múltiplas e produzir sentidos. E, a partir disso, proponho, invocar os fantasmas apresentados por Didi-Huberman (2013a), que perpassam a história da arte, desencarnando e desprendendo as certezas sobre as imagens e encarnando-as vez ou outra nas imagens da história da arte.



Segundo Deleuze (2006), o pensar requer um pensamento sem imagem e sem representações. Esse movimento propicia a formação da diferença e da multiplicidade, posto que, criar lampejos na história da arte, não corresponde a nenhum decalque ou representação, mas à criação. Nesse sentido, os entre-tempos não são a sucessão de um tempo cronológico, mas configuram a convivência dos tempos, que poderia ser experimentada por meio de um pensamento sem imagem ou de um tempo sem imagem. Para Deleuze (2013a) e Pelbart (2015), o pensamento não está no presente: ele acontece para além do presente, de suas representações e de suas verdades. Dessa forma, problematiza-se qual força age sobre o tempo, para então o impelir a seguir percursos variados, para fora da flecha do tempo.

A pura forma do tempo é precisamente um tempo não submetido a uma forma, a uma imagem – o tempo sem imagem como condição para o pensamento sem imagem: tempo liso. Se, todavia, for preciso servir-se de alguma imagem, será ela a mais vazia – a planície, a estepe, o espaço nômade (PELBART, 2015, p. 181).

Assim, questiono: o que pode a parte vazia da história da arte, que se libertou do conteúdo do presente e do que funda, para ganhar liberdade por meio de um tempo sem imagem? Há este vão em que se vislumbra espaço para a produção de criação com a história da arte, para um aprofundamento e para um acontecimento que desfaz a flecha do tempo. O tempo sem imagem apresenta-se como deserto, espaço dos errantes e nômades, pela produção de sentidos na afirmação da multiplicidade e da diferença, e não somente pelo que o pensamento busca representar para o tempo.

Nessa perspectiva, os espaços educativos podem ser permeados pela criação a cada encontro, quando as representações e os decalques são tomados por fissuras, entre a história da arte e suas imagens, para que outras imagens, além do escopo selecionado como pertencente a essa narrativa, possam tomar lugar e assombrar as obras de arte. Portanto, espero que a história da arte possa ser desencarnada ao se desprender de algumas passagens que tem como verdade; da mesma maneira, espero que a figura do/da docente possa se

desprender de alguns fantasmas que rondam os espaços educativos, sejam os conteúdos programáticos a cumprir, sejam os aprendizados inferidos por reconhecimento que se estabelecem em uma aula, para que a história da arte possa ser, em alguns momentos, um vestígio do monstro que criamos com suas des-remontagens.

Penso ser importante problematizar a forma como nos relacionamos com os conteúdos, para que esses sejam permeados pelo que irrompe em uma sala de aula e pelo que pode ser produzido junto aos/às estudantes. Para Jorge do Ó e Helena Cabeleira (2015), este parece ser um importante ponto de discussão: como abordar os componentes de um conteúdo de modo a não nos restringirmos a dado acúmulo ou à reprodução mecânica de um aprendizado, apenas pela conservação e transferência de conhecimentos, que ocorre muitas vezes por reconhecimento? O ensino e a aprendizagem podem ocorrer por diferentes caminhos, que possibilitem um trabalho coletivo de questionamento desses conteúdos e que envolvam a problematização dos modos de vida e do cotidiano dos/as estudantes.

A problematização é também um posicionamento do/a pesquisador/a diante da tarefa de produzir conhecimento, seja na produção de uma tese ou no encontro em uma sala de aula. Nesse sentido, a inclusão de caminhos investigativos variados na produção de uma pesquisa, para além da institucionalização de verdades e da totalização de processos, pode produzir percursos que acolham a invenção – de experiências, de metodologias e de novos saberes. Não nos interessa, assim, um “[...] conhecimento perfeitamente acabado e pronto que oferece tanto o modelo como o molde de tudo que pode ser dito, escrito, pensado e imaginado como pesquisa acadêmica⁸” (Ó; CABELEIRA, 2015, p. 130), mas o que pode vir a ser feito, escrito, produzido e pensado em uma aula ou em uma pesquisa, permitindo a criação de novos caminhos e territórios científicos. Desse modo, o ensino acontece pautado “[...] na problematização e já não mais na explicitação de conteúdos. Trata-se de ensaiar formas de

⁸ Texto original: “[...] a perfectly finished and ready-made knowledge that offers itself as both the model and the mould of everything that can be said, written, thought and imagined as academic research” (Ó; CABELEIRA, 2015, p. 130).

pensar” (Ó, 2017, p. 151), apontando para um processo entre aprender e pensar que ocorra em concomitância com o que se vive.

Articulo esses pontos supracitados, que dizem respeito à pesquisa e à escrita, com a criação, percebendo-os como meios que permitem produzir experiências e conhecimentos junto aos/às estudantes e, assim, fabricar imagens e outros sentidos para o que vemos e ouvimos. No caso das imagens da história da arte, podemos notar que essa relação de reconhecimento ainda é muito presente nas salas de aula, inserindo-se muitas vezes nos espaços educativos como conteúdos que ordenam o aprender e o pensar, a partir de uma abordagem cronológica, sucessiva, progressiva e seletiva, em que, majoritariamente, são elencados como preponderantes os acontecimentos estatizados, quer seja na forma de conteúdos, movimentos artísticos, contextos históricos, características gerais ou biografias dos principais artistas elencados de cada movimento, para só, então, realizarmos a análise da obra. Tal procedimento acaba por organizar e disciplinar o processo de aprendizagem, de modo, muitas vezes, a impedir outras formas de pensamento e a produção de outros sentidos e experiências junto a essas imagens, pois parece que elas já nos dizem tudo – ou que os/as professores/as nos dizem tudo que é preciso saber sobre determinado assunto e que já não há mais nada a se fazer. Diante disso, percebo que talvez esses deslocamentos não ocorram em todo encontro com uma obra de arte ou com uma imagem ou em toda conversa ou aula, mas, ao estarmos diante dessas imagens e dispostos/as a criar, podemos acionar a necessidade de experimentação com elas.

Na tese intitulada “Coextensividade: sobre as noções de tempo na educação”, da autoria de Angélica Neuscharank, defendida em 2019, na Universidade Federal de Santa Maria, no Programa de Pós-Graduação em Educação, é apresentada uma discussão acerca do tempo que se instala na educação, nas escolas e nas docências. Ao buscar alianças com os filósofos Deleuze, Guattari, Bergson e Nietzsche, a autora problematiza as noções que procuram organizar os tempos na educação, tempos de aprender e da produtividade. A tese

afirma um tempo coextensivo enquanto espaço de criação à medida que areja suas definições e seus regramentos.

Procurei, ou intentei em alguns momentos, forjar a experimentação da história da arte pelos processos de des-remontagens na educação. Para isso, coloquei em aproximação e problematização os campos do tempo, da história e da arte e, com eles, produzi alguma centelha que pudesse nutrir com certa força esses mesmos motores, para assim torcer o convencional e criar o diverso, um modo de arranjo ao que se tem vivido, com a própria máquina faz-se guerra.

A história é pensada a partir do tempo, como uma narrativa dos fatos e acontecimentos que são elencados e demarcam dada época e contexto. Ela pode ser narrada a partir das singularidades e percepções de cada historiador/a, mas é baseada em evidências, provas materiais ou imateriais de suas teses. O tempo, nesse sentido, perpassa a história como linha condutora de uma narrativa de causas e efeitos, de certa circularidade dos seus acontecimentos. Dessa forma, o tempo *Cronos* acompanha a história, assim como a memória, em seu passeio sucessivo e cronológico pela vida. Mas, diante disso, questiono: como podemos abordar a história, e mais especificamente a história da arte, de uma maneira não apenas circular e cronológica? Como operar a história da arte por essa convivência de tempos? “Quando o tempo se desenrola por si e se torna uma variável independente de seu conteúdo?” (PELBART, 2015, p. 85).

Suscitar um intervalo nessa cronologia, mediante a suspensão das significações e definições para os conteúdos, pode ser uma estratégia que evoque um processo de convivência de tempos, no que diz respeito as alianças que forjamos com a história da arte. Provocar o desabamento de suas estruturas, mesmo que por momentos passageiros mesmo que ainda abrigados por suas paredes, permite que forcemos uma parada na linearidade do tempo, dando a ver tempos que não passam de forma constante e ininterrupta, mas que se produzem a cada encontro que temos com uma imagem ou um conteúdo.



Ao pensar o tempo, Deleuze (2013a) aproxima-se dos estoicos para abordá-lo primeiramente entre duas temporalidades, o *Aion* e o *Cronos*. Essas figuras correspondem, respectivamente, ao tempo ilimitado, passado e futuro, do acontecimento; e ao presente, do limite, da delimitação e das causas. Elas propõem, como aponta Pelbart (2015), leituras diferentes para o tempo: no tempo *Aion*, o passado e o futuro não cessam de dividir o instante, extraindo do presente suas singularidades e projetando-as sobre um presente outro, que passa a ser coextensivo ao acontecimento; e, no tempo *Cronos*, o tempo organiza a cronologia de sua passagem.

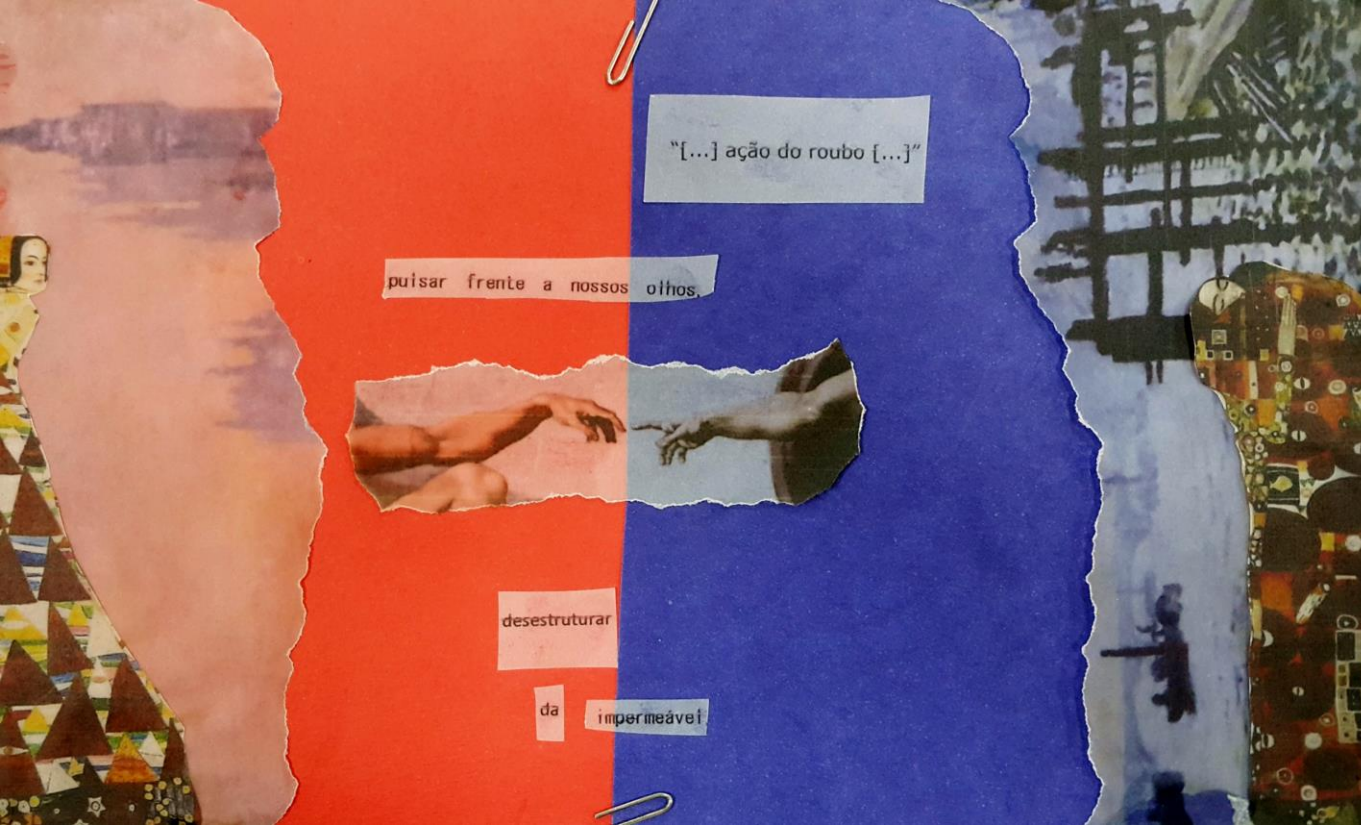
Na pesquisa defendida por Pedro Erginaldo Gontija em 2008, intitulada “Nos caminhos de uma educação por vir: ressonâncias e deslocamentos em Deleuze” e defendida na Universidade Estadual de Campinas, no Programa de Pós-Graduação em Educação, o tempo é abordado como desdobramento de sua problemática. Ao relacionar Deleuze e a educação, o autor apresenta, em um de seus capítulos, a produção dessa interlocução entre o filósofo e o tempo, a partir de suas concepções e produções para diferentes imagens do tempo. Nesse sentido, parece ser potente esse intervalo da tese que relaciona o tempo à educação, com base no tempo *Aion*, propondo a coexistência dos tempos a partir da imagem-cristal. Essas contribuições de Deleuze para pensar o tempo são resultado de alianças com os filósofos Bergson e Nietzsche. Assim, a tese propõe pensar sobre as noções de tempo que se deslocam para a educação e que organizam e regulam o tempo da escola, da aprendizagem e dos corpos nesse espaço, para então lançar ao/à leitor/a a possibilidade de um tempo nômade, intenso, do acontecimento.

Ao abordar a história da arte, é possível questionar o que podemos subverter de suas representações, fugindo do controle e da vigilância de um tempo *Cronos*, pela cesura da linha cronológica do tempo em prol do instante. A partir de um afastamento dessas representações e de seus decalques, como afirma Pelbart (2015), podemos fazer da repetição a operação do instante e do que não pode ser condicionado pelas representações, entendendo “[...] o

instante como o que volta, como o retorno, mas este retorno é para afirmar a cada retorno um outro presente, um outro passado, um outro futuro” (PELBART, 2015, p. 169-170). A produção da diferença a partir da repetição, deste outro, ocorre ao produzir um desigual sobre a unidade e o igual das representações. Para o tempo *Cronos*, a história contém a unidade e o igual.

A circularidade da história contrapõe-se, assim, ao tempo do acontecimento, de um tempo como diferença, que produz outros sentidos para o presente e o passado, a partir de um porvir, que Pelbart (2015) relaciona ao devir de um tempo *Aion*. “Esse tempo morto, que de certa forma é um não-tempo, batizado também como ‘entre-tempo’, é *Aion*” (ZOURABICHVILI, 2016, p. 25).

Nesse sentido, entre-tempos é sempre *outro* do acontecimento e aproxima-se do eterno retorno proposto por Nietzsche (2014), quando este afirma a diferença pelo retorno seletivo da afirmação da vontade de potência como o devir. Desse modo, o retorno estabelece a seleção daquilo que vibra, da vontade de potência da vida, afirmando a vida aqui e agora, neste instante. O que retorna o faz sempre pela diferença, por um *outro*, pois, “[...] sendo o ser seleção, o eterno retorno só faz entrar no ser aquilo que nele não pode entrar sem mudar de natureza” (PELBART, 2015, p. 135). O tempo é, portanto, gerador da diferença: sua repetição marca, na verdade, nem presente nem passado, mas a relação com um porvir, com a produção da diferença. Essa *outra* história passa a ser contada pelas forças ativas, que pensam ativamente a vida, pelo intempestivo, pelos entre-tempos e pelo *Aion*.



Dessa forma, como podemos espreitar as forças ativas da história da arte? Talvez, ao rastrear as forças que produzem outros movimentos para a história da arte, uma possibilidade pode estar no intempestivo. Ao mencionar as experiências intempestivas sobre a história, Nietzsche (2003, p. 7) propõe atuar sobre a filologia clássica de “[...] maneira intempestiva – ou seja, contra o tempo, e com isso, no tempo e, esperamos, em favor de um tempo vindouro”. Nietzsche (2003) apresenta a história como doença ou excesso, que contém os fatos considerados mais relevantes por determinada sociedade e, assim, tende a excluir outros tantos. Diante disso, questiono: de que modo a história (e a história da arte) pode contribuir para a vida? A esse respeito, entendo que o intempestivo elabora um pensamento contra seu tempo, não em negação de seu presente, mas na ânsia de um tempo vindouro e em favor da vida.

O intempestivo passa a ser uma experimentação afirmativa do tempo, “[...] tempo do devir, tempo flutuante, tempo não-pulsado, tempo indefinido do acontecimento puro: tempo livre” (PELBART, 2015, p. 114). O intempestivo lança a criação de algo ainda não visto sobre a história, sobre o tempo *Cronos* e seu encadeamento.

Não é uma oposição entre eterno e o histórico [...] O que a história capta do acontecimento é sua efetuação em estados de coisas, mas o acontecimento em seu devir escapa a história. A história não é a experimentação, ela é apenas o conjunto das condições quase negativas que possibilitam a experimentação de algo que escape a história. Sem a história, a experimentação permaneceria indeterminada, incondicionada, mas a experimentação não é história [...] O devir não é história; a história designa somente o conjunto das condições, por mais recentes que sejam, das quais desvia-se a fim de ‘devir’, isto é, para criar algo novo. É exatamente o que Nietzsche chama de o Intempestivo (DELEUZE, 2013b, p. 214-215).

Não se trata de abandonar a história ou a cronologia, mas de, entre ela, em seus entre-tempos, realizar experimentações de um devir que irrompe em outras histórias. O intempestivo seria essa aliança entre o tempo e a criação de um porvir – devir –, enredando a história da arte a um processo de desarticulação de seus blocos de conteúdos, pela criação de um incessante algo novo e pelo lampejo de uma nova força.

Para Agamben (2009), o intempestivo articula-se à noção de contemporâneo. Ao sermos contemporâneos/as de nosso tempo, podemos perceber o tempo tomado por multiplicidades, pela indeterminação, pelas obscuridades e pelas falácias do que vivemos, assim como podemos propor algumas rupturas. É só no ar do tempo e do agora que nos lançamos a um tempo porvir, no qual a época presente – linear, dos holofotes – é cindida pela luminosidade dos pontos que fazem ruir essas estruturas. Para sermos contemporâneos/as, necessitamos pensar de modo intempestivo, em favor de um tempo vindouro, do que emerge nessa cisão de um tempo linear, e em prol do que se cria de novo, isto é, de pequenos lampejos na obscuridade do que denominamos presente.

O que se aloca nesse deslocamento do tempo, de sucessivo a intervalar, são tentativas de aproximação e distanciamento, para impulsionar a convivência do que parecia apartado da educação e, então, dissipar alguns ordenamentos de seu funcionamento, de modo que novos arranjos sejam possíveis. Quando uma parada é acionada nessa cronologia, o que alcança tal evento é a intensidade de cada ser ao fazer vibrar e existir um tempo próprio, que corre fora dos ponteiros do relógio e das páginas das enciclopédias acerca da história da arte.

O momento em que os entre-tempos se instalam na linearidade comporta uma infinidade de composições com o arquivo-força de cada um/a. Elenquei, aqui, a força que a casa operou na pesquisa, para produzir um avizinhamo de tempos; essa casa se apresentou como local de paragem temporária e, em sua imobilidade, lançou inúmeras marcas e deixou alguns vislumbres de seus vestígios, que aguardavam um olhar do agora, para viver novamente em outro corpo novas vidas.

Estas escritas em deriva deslocam o tempo que corre nessa casa, e não sei mais quantos dias de isolamento e espera necessito ficar aqui: “[...] a casa quarentena, isolada, isolante, lado a lado com uma outra, a coletiva” (SEQUEIRA, 2010, p. 35). Pelas janelas posso adentrar outro tempo que corre lá fora, mas tudo parece diferente; se essas paredes, que oferecem algum conforto, inclinam-se para fora de suas demarcações, os limites e as bordas do terreno não restringem mais um território, e o que antes delimitava agora parece ampliar – há um terreno acessível pelo movimento de saída, da perna, do pensamento e do olhar. As andanças pelo tempo desfazem o território da casa, de forma que não mais a escritura ou o isolamento impedem o movimento: posso adentrar a rachadura da parede e ver-me diante de muitos percursos possíveis, encruzilhada que leva a qualquer lugar, dependendo apenas da vontade do/a viajante.

Mesmo sem mover um passo sequer, faço do desabamento da casa que conhecia uma pequena fuga – “[...] fuga de lá pelas rachaduras da parede de meu quarto, pequenas brechas que me serviam de passagem. Foi por ali que passei a vazar todas as noites,

tramando percursos que desarmassem a hegemonia das formas prontas” (SEQUERIA, 2010, p. 35). Com esta escrita-deriva, pelas marcas do tempo nessa casa, procurei desmontar sua memória estabilizada nessa rua e contar um pouco do que suas marcas produziram em mim e das reverberações entre leituras, encontros e escritas, para que, assim, uma tímida convivência, forjada entre tempos, se fizesse inerente a esta pesquisa. Da inutilidade de suas marcas emerge uma variação, força para conceber uma operação diversa daquela empregada anteriormente – da funcionalidade, da cronologia e do conteúdo –, para, entre suas estruturas, engendrar alguns desabamentos e desmontagens e, entre seus escombros, compor e remontar novos arranjos.

Ao inquietar o tempo pelos entre-tempos, aciono um desajuste pelos corredores da casa, e os/as estudantes acionam desajustes nas imagens, agindo, assim, sobre o tempo e a história, bem como sobre a história da arte. Nesse entre e nesse intervalo é que a produção da diferença pode se afirmar em um tempo não cronológico e em uma história da arte decomposta pela criação, pela experimentação e pela convivência de tempos na educação.



Tempos e histórias: composições pela diferença

E se um dia ou uma noite um demônio se esgueirasse em tua mais solitária solidão e te dissesse: 'Esta vida, assim tu a vives agora e como a viveste, terás de vivê-la ainda uma vez e ainda inúmeras vezes; e não haverá nela nada de novo, cada dor e cada prazer e cada pensamento e suspiro e tudo o que há de indizivelmente pequeno e de grande em tua vida há de te retornar, e tudo na mesma ordem e sequência – e do mesmo modo esta aranha e este luar entre as árvores, e do mesmo modo este instante e eu próprio. A eterna ampulheta da existência será sempre virada outra vez – e tu com ela, poeirinha da poeira!' – Não te lançarias ao chão e rangerias os dentes e amaldiçoarias o demônio que te falasse assim? Ou viveste alguma vez um instante descomunal, em que lhe responderias: - 'Tu és um deus, e nunca ouvi nada mais divino!'. Se esse pensamento adquirisse poder sobre ti, assim como tu és, ele te transformaria e talvez te triturasse; a pergunta diante de tudo e de cada coisa: 'Quero isto ainda uma vez e ainda inúmeras vezes?' Pesaria como o mais pesado dos pesos sobre teu agir! Ou então, como terias de ficar de bem contigo mesmo e com a vida, para não desejar nada mais do que essa última, eterna confirmação e chancela? (NIETZSCHE, 2016, p. 335-336).

Em 'A gaia ciência', Nietzsche (2016) questiona se estaríamos dispostos a viver uma vez ou inúmeras vezes mais as forças afirmativas que atravessaram nossas vidas e se, diante da pequenez do ser, o que fizemos foi para ampliar a potência da vida, e não para diminuí-la. Para Nietzsche (2016), esta foi uma questão importante: em que medida um valor (como um valor estabelecido pela moral, por exemplo) contribui para a expansão da vida ou para a sua degenerescência? Para avaliar tal questão, somente um valor mais importante deveria ser convocado: "[...] adotar um critério de avaliação que não possa ser avaliado (por nenhum outro valor preexistente). E o único critério que se impõe por si mesmo é a vida" (MARTON, 2010, p. 74). Ao questionar sobre o valor dos valores, não mais se avalia o fato de ser bom ou mau, certo ou errado, mas qual seria o valor de determinado valor perante a vida; tendo isso em vista, Nietzsche (2003) colocou sob suspeita os valores de sua época, de modo intempestivo.

Penso que Nietzsche me auxilia a perspectivar de que forma encarar o tempo articulado à vida, como possibilidade de sempre retornar, isto é, como um regresso da diferença a cada vez, como eterno retorno, não apenas questionando o tempo linear, mas também apresentando a produção de um tempo labiríntico, a-histórico. Assim como Nietzsche problematiza a história e seus excessos, deslocando o foco do passado para o porvir, penso no que se pode fazer dela ao operá-la a partir da criação "[...] de outros tempos que não os já consagrados pela história. Trata-se, no limite, de desfazer a solidariedade entre Tempo e História, com todas as implicações éticas, políticas e estratégicas de uma tal ambição" (PELBART, 2000, p. 97).

Deleuze (1965, 2018), em aproximação aos escritos de Nietzsche, entende que o eterno retorno se mostra importante ao pensar os conceitos de diferença e repetição. A partir do lance de dados, Nietzsche apresenta o jogo do acaso, afirmando-o como potente, em detrimento da causalidade-finalidade; ao lançar os dados da vida, o destino mostra sua necessidade em um primeiro lance do jogo e tem como resultado o segundo tempo desse jogo, de modo que, ao cair dos dados, o eterno retorno é afirmado como o retorno do

diferente.

O acaso irrompe nesse intervalo da aparição de uma imagem, em meio ao lance de dados das imagens da história da arte ou de todas as imagens contidas nesse instante. Nesse momento de encontro com uma imagem, seja da história da arte ou não, o que irrompe é o acontecimento, o imprevisível, o que Didi-Huberman (2014) apresenta como momento de colisão e de aparecimento de uma constelação de possibilidades. Esse momento de irrupção contém o retorno do lance, ou seja, o acontecimento desse instante, e, nas contingências do encontro entre imagem e sujeito, há a operação de forças e um processo de criação, em que a diferença apresenta o novo.

Também a história da arte se constitui por esses acasos, que são esses lances de encontro, de suspensão e de espera, entre os intercessores que criamos e com os quais nos relacionamos, para que, nesse pequeno evento da parada dos dados, possamos acionar o que nos afeta dessas imagens, do que produzimos e do que nos acontece. Esse encontro propõe a impossibilidade de repetir as mesmas informações e os mesmos dados já sabidos acerca de determinada imagem; a diferença aqui pertence à produção de algo novo, do cair de dados no agora.

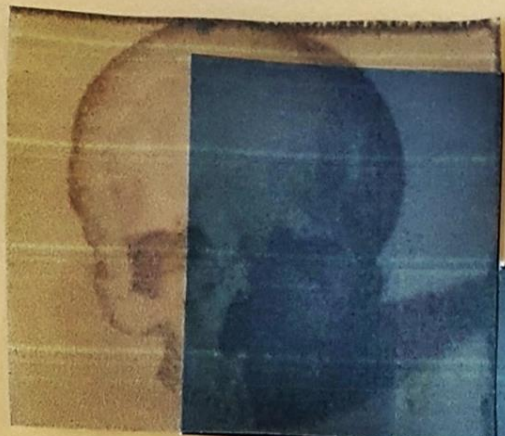
Nietzsche (2014) propõe o eterno retorno ao se deparar com o problema da passagem do tempo, apresentando sua proposição na relação com o instante. Já para Deleuze (2018, p. 65), o “[...] instante que passa, *força-nos* a pensar o devir, e a pensá-lo precisamente como o que não pôde começar e o que não pode terminar de tornar-se” (grifo do autor). A passagem do tempo como processo inacabado impele o devir nesse encontro entre imagens e estudantes – força-criadora enquanto movimento do instante –, em que “[...] é preciso que o instante seja ao mesmo tempo presente e passado, presente e porvir para que ele passe (e passe em proveito de outros instantes)” (DELEUZE, 2018, p. 65-66). A convivência dos tempos permite que não esperemos o presente acabar para a consolidação de um passado e a feitura de um por vir; estes convivem no momento do instante, instantes que se relacionam, produzindo outras alianças entre-tempos.

Nesse sentido, o eterno retorno corresponde ao instante em que coexistem as dimensões do tempo, que comumente aprendemos a separar. Contudo, esse retorno não corresponde ao retorno do mesmo; para Deleuze (1965, p. 66), é o próprio retorno como movimento que retorna e que engendra a diferença, para “[...] retornar para o que difere”, instaurando a repetição da diferença que se estabelece na seleção do pensamento e do ser, a partir da vontade de potência. Somente retorna o que contribuiu para a afirmação da vida, motivo pelo qual o retorno é seletivo e é, também, ético. Como aponta Deleuze (2018, p. 89), “[...] o que quer que queira, queira de tal maneira que queira também o seu eterno retorno”. Trata-se de um posicionamento ético, pois incumbe a cada um/a a tarefa de, a cada instante, escolher o que contribuiu para a ampliação da vida, a ponto de a vivermos infinitas vezes.

Assim, para Deleuze (2018, p. 90), o eterno retorno como pensamento “[...] elimina do querer tudo o que cai fora do eterno retorno, faz do querer uma criação, efetua a equação querer=criar”. Desse modo, o retorno da diferença aponta para a criação de algo novo e do intempestivo agindo sobre o tempo e a história da arte em prol da produção e articulação entre seus detritos de tempos. O passado é operado não mais como um ‘antes’, mas como uma perspectiva do porvir/devir, no que tange ao que podemos produzir nessa relação com a convivência dos tempos.

Logo, não iremos revelar um passado, mas criá-lo a partir das contingências do encontro e de seus acontecimentos. Seja diante de uma imagem ou de uma sala de aula, a história da arte e o passado podem estar dispostos como conteúdos não a serem descobertos pelos/as estudantes, mas a serem engendrados pela criação e, portanto, imprevisíveis, fazendo-se campo fértil do que pode vir a pulsar nesse encontro.

presente



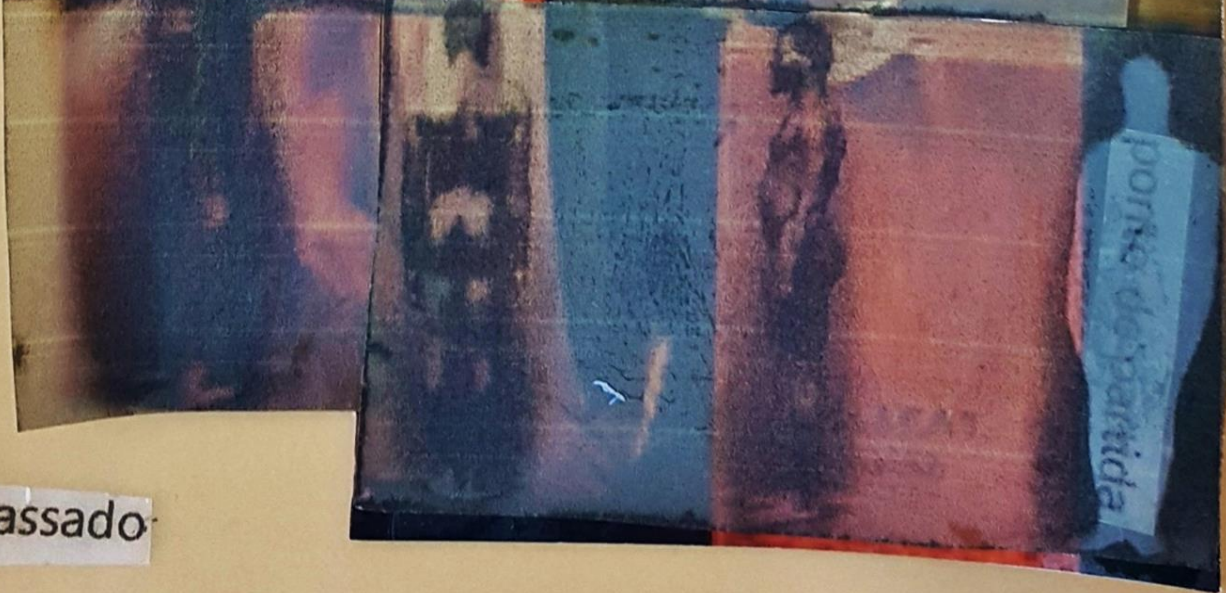
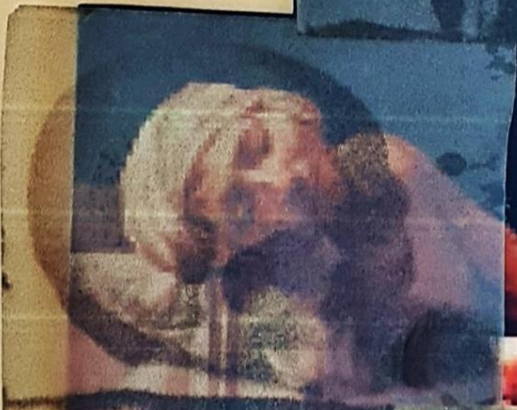
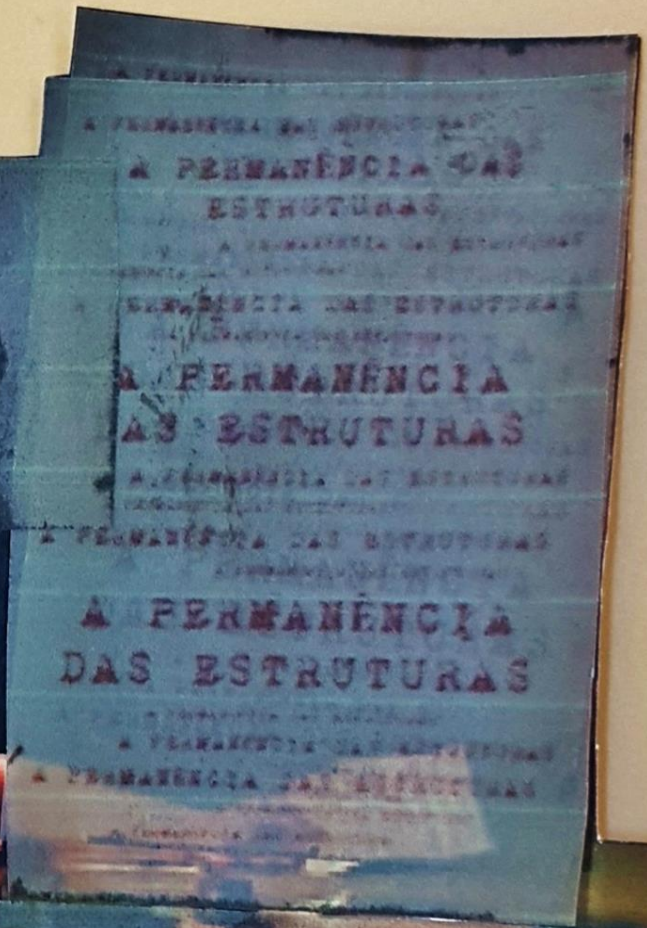
é

uma



espécie

do



porra de parida

passado

recente

A história da arte insere-se, muitas vezes, nos espaços educativos como conteúdo que ordena o aprender e o pensar, a partir de uma abordagem cronológica, sucessiva e seletiva. Aposta-se, com esta pesquisa, que a flecha do tempo para a história da arte possa perpassar um tempo labiríntico, de convivência entre um passado, dito longínquo e morto, o presente e suas atualizações e o futuro e suas criações acerca da história da arte e da educação, aliando a produção da diferença como elemento disparador da criação.

Acerca dessa produção da diferença ou do retorno da diferença, Marton (2010, p. 84-85) escreve que “[...] não há afirmação maior da existência humana que a afirmação de que tudo retorna sem cessar. [...] é premente entender que eterna é esta vida tal como a vivemos aqui e agora”. Contudo, no tempo produzido como representação, há um acúmulo de passado e um excesso de história, que mina a produção do instante e do acontecimento no encontro entre imagem da história da arte e quem a vê e se afasta do aqui e agora, deste mundo e da vida.

Os conceitos apresentados por Nietzsche e elencados nesta pesquisa parecem se relacionar com a problemática do tempo e da história, pelo questionamento do valor dos valores, pela experimentação e pelo impulso à vida, pela percepção da temporalidade ou de sua passagem na vida, assim como pela estimativa das forças ativas e reativas que atravessam os modos de existência. Essas alianças conceituais com a vida apresentam, também, a noção de vontade de potência como possibilidade de afirmação da vida, mediante a ampliação da criação de novos valores que ocorre ao criarmos nossas próprias condições de potência, pois tudo que atravessa a vida muda de natureza, sendo potência tudo que expande a vida.

Na pesquisa de Luís Eduardo Xavier Rubira, nomeada “Nietzsche: eterno retorno do mesmo à transvaloração de todos os valores” e defendida em 2008, na Universidade de São Paulo, no Programa de Pós-Graduação em Filosofia, o eterno retorno e a problemática do tempo fazem-se presentes a partir de uma aliança com Nietzsche. Rubira (2008) propõe pensar como a noção de eterno retorno viabilizou a torção e o desdobramento da noção de

transvaloração de todos os valores, apresentando, com base em Nietzsche, a ideia do retorno como potência, que acontece pela criação de novos valores ao nos depararmos com o eterno retorno do mesmo, isto é, daquilo que apresenta um valor para todos os valores: a vida.

Ao abordar o tempo não mais como sucessão de momentos, proponho uma aproximação com Veyne (2014, p. 231) no que diz respeito à história. O autor apresenta a esfera do não factual como possibilidade de desenredar o tempo e o espaço que organiza a história, em prol de uma “[...] decomposição das temporalidades em profundidade”, e de focar o olhar no enredo, com total “[...] liberdade de itinerário”, como fizeram os geógrafos, para não mais “[...] tratar de seu assunto, mas para criá-lo”. Assim, não me limitei à reprodução da história da arte, mas investi na criação de outras relações e outros sentidos, ao percorrer a história da arte como nômade em seus entre-tempos.

No texto ‘Segunda consideração intempestiva. Da utilidade e desvantagem da história para a vida’, Nietzsche (2003) apresenta suas provocações para com a história, valendo-se de uma perspectiva distinta da de sua época e descrevendo a história alemã e a filosofia da história com base em seus excessos históricos, como uma doença que permeou a cultura e a vida, dada como a história científica. Sobre a doença histórica que afetou o homem moderno, Nietzsche (2003, p. 94-95) escreveu: “[...] o excesso de história afetou a sua força plástica, ela não sabe mais se servir do passado como de um alimento poderoso”. Para Nietzsche (2003), a história não poderia ser considerada uma ciência, organizada por bases científicas, que implica a descoberta, comprovação e replicação de um conhecimento a partir de experiências laboratoriais. Frente a esse problema do homem moderno, Nietzsche (2003, p. 33) provoca: “Por fim, o homem moderno arrasta consigo por aí uma massa descomunal de pedras indigeríveis de saber que, então, como nos contos de fadas, podem ser as vezes ouvidas rolando ordenadamente no interior do corpo”.

O excesso a que Nietzsche se refere, que impede o esquecimento do homem moderno, faz-se pela percepção de uma história monumental, que tenta, mesmo que de modo infrutífero, dar conta da história de uma sociedade. Essa elaboração ocorre mediante o

que uma narrativa, que pretende ser totalitária, exclui, não deixando espaço para que se possa instaurar como relevante os fatos e as experiências de uma vida. Dessarte, o esquecimento alude à possibilidade de que esse homem, que está repleto de concepções e definições, possa se desfazer de alguns excessos e pesos que possui, para viabilizar o engendramento de outras articulações. Logo, o esquecimento se dá como potente, pelo que abandona e pelo que acolhe nesse processo.

Tal problemática pode ser operada contemporaneamente, de modo intempestivo, na medida em que jogos de poder também definem e delimitam a interdição de algumas vidas neste mundo. O que vivemos em um mundo pandêmico denota interdições que são de ordem da morte e que tendem a defenestrar a vida de parte da população, de modo a fazer perecerem as vontades e as necessidades que esta parcela da comunidade possui para a mínima manutenção de sua existência.

As vidas interdidas que não atingem condições de serem lembradas ou que não configuram parte desse quadro de interesse de poder pertencem a alguns grupos sociais que não adentram a história monumental. Para Buck-Morss (2018), a história parece ser forjada sem a ambiguidade e transitoriedade que constituem a vida; escrita às vezes de modo asséptico, suas fontes e seus arquivos são também selecionados e compostos pelo que se quer que sobreviva, o que determina a interdição da vida e do que não se quer preservar.

A história da arte também é composta por esse arquivo do passado, arquivo-museu, em que se delimitam e acumulam conhecimentos, imagens, objetos e documentos de estima histórica, social e cultural para determinada sociedade. Sabemos que esses arquivos da arte contemplam apenas alguns artefatos e que muitos outros não estarão no *hall* dos espaços expositivos.

Além disso, as artes elencam e selecionam obras que adentram os espaços expositivos e que representam uma comunidade, instaurando um processo no qual nos aproximamos da história desses objetos e dessas obras a partir do que aprendemos em uma

aula, em uma visita guiada em um museu ou em uma busca na Internet. Vemos, assim, que a relação entre arte e museu tem se pautado algumas vezes nesse processo de reconhecimento e repetição de um conhecimento estabelecido. Nesse sentido, a história que passamos a contar diz respeito a algum livro ou sujeito que nos fornece tais informações.

Essa delimitação aparta os arquivos das forças que o habitam e que o assediam contemporaneamente: “[...] arqueólogos escavam rapidamente através das camadas da história para encontrar o que é do interesse do poder presente” (BUCK-MORSS, 2018, p. 22). Logo, essas interdições impetradas pelos jogos de poder evidenciam que precisamos estar atentos/as, agindo de forma intempestiva no instante, para “[...] interromper a repetição interminável do mesmo que exige que se lembre o passado através dessas inumanidades, das quais neste exato momento cada um de nós é cúmplice” (BUCK-MORSS, 2018, p. 27). Esse parece ser o desafio de olharmos o agora e de olharmos o passado pelas lentes do agora ou ainda do devir, de modo a, neste instante, percebermos que somos coletivamente cúmplices do que quer que nos aconteça – e aqui nos alcança novamente a questão de Nietzsche –, para que possamos escolher como viver de forma a retornar infinitamente, mesmo que de maneira diferente, a cada vez.

Na tese intitulada “Cortar o tecido da história: condutas e imagens do tempo em Paulo Leminski e Luis Carlos Rettamozo (1975-1980)”, da autoria de Everton de Oliveira Moraes, defendida em 2016, na Universidade Federal do Paraná, no Programa de Pós-Graduação em História, as imagens do tempo apresentadas pelo autor tornam-se potentes para pensarmos na concepção de história que tem se enredado a um bloco de saber contido por um tempo, pois, para Moraes (2016), há inúmeras temporalidades ou experiências com o tempo, que necessitam adentrar o espaço da história. Assim, junto à Agamben, Deleuze e Benjamin, o autor constrói uma pesquisa que parte da produção dos artistas Paulo Leminski e Luis Carlos Rettamozo para pensar as diferentes condutas do tempo, bem como os conflitos e as fricções existentes nas experiências de tempos diferentes, em que a história pode ser deslocada de suas formulações rígidas e condensadoras de significados.

A história pode constituir-se como acúmulo de seu passado, quando abordada como representação do tempo. Nessa perspectiva, “[...] ao reduzir o passado ao seu registro, ou persegue-se o sonho impossível de dar uma representação exaustiva de um evento histórico [...] ou limita-se a descrever o contexto original dos eventos”⁹ (TUINEN; ZEPKE, 2017, p. 11, tradução nossa).

⁹ Texto original: “In reducing the past to its recordings, it either pursues the impossible dream of giving an exhaustive representation of a historical event [...] or it limits itself to describing that event’s original context” (TUINEN; ZEPKE, 2017, p. 11).

À história, um tanto quanto representativa, podem se aliar elementos diversos, e essas imagens da história da arte, que se apresentam imobilizadas nas paredes dos museus, podem ganhar velocidade arrastadas pelo instante do encontro, entre o movimento das pálpebras e os séculos passados, no lampejo deste instante. Pode-se colocar em suspensão tudo o que já foi atribuído a uma imagem, para que a vibração de uma nova força arrebate esse momento, entre a história da arte e quem a movimenta, quem dela se aproxima munido de forças pela desmontagem de seus planos, de suas cores e de suas texturas, quase como se fosse permitido passar os dedos pela arte e retirar sua poeira, suas camadas temporais, e com as unhas raspar suas significâncias, para então montar uma nova/outra imagem.

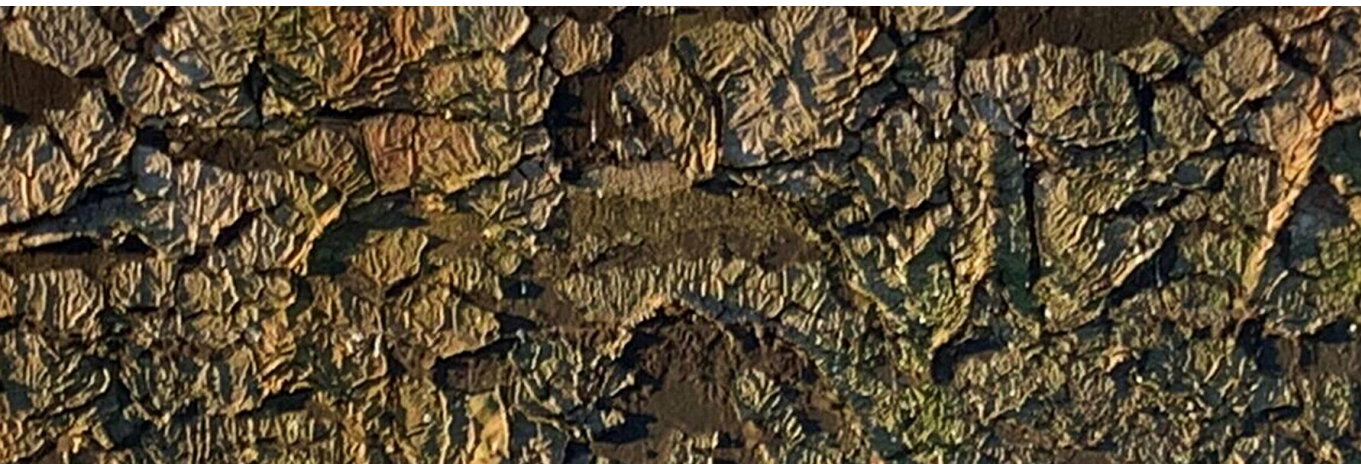


Nesse percurso pelos corredores da história da arte, a desmontagem das imagens faz deste espaço de distinção – a galeria de arte e museus – um momento de suspensão e remontagem de seus fragmentos, em que as molduras silenciam e não mais imobilizam a história da arte, pois tornam-se abundantes em criação. Para Mosé (2018), a moldura funciona como uma grade que delimita interpretações do mundo e que tende a reproduzir um mesmo contorno. Ao pensar a relação entre linguagem e política em Nietzsche, a autora instiga-nos: “[...] as palavras, quando não atadas às vinculações de sentidos, da comunicação, do outro, são como molduras vazadas onde a vida se configura” (MOSÉ, 2018, p. 113). Logo, se não delimitarmos a história da arte a uma única grade de compreensão, a um único contorno, talvez possamos raspar seu brilho dourado e seus significados, ao aliá-la à vida e suas inúmeras cores.

Com esse possível método de abordagem para com as imagens da história da arte, de desmontagem e remontagem de tempos, passaríamos a desmontar e a remontar também a história com a força do devir, retirando, mesmo que momentaneamente, sua objetividade e atribuindo-lhe um pouco de vida. Esse processo ocorre pela suspensão das representações para a história da arte e pela retirada das suas molduras, e, nesse agenciamento entre imagens e estudantes, há um possível intervalo para que cada um/a acione seu arquivo-força, por meio de seus intercessores, para então provocar um evento de parada na passagem linear do tempo, um acontecimento que viabiliza a convivência dos tempos e diz respeito a esse encontro e ao que cada um/a produzirá com ele.

Para abrigarmos o arquivo-força como força mobilizadora desse processo, necessitamos que a objetividade que parece ter tomado conta da história seja revista, pois a história é normalmente preenchida por acontecimentos factuais, que não se relacionam à experimentação e à criação, nem ao devir ou ao acontecimento. Segundo Deleuze (2018, p. 178), a história surge “[...] como o ato pelo qual as forças reativas se apoderam da cultura ou a desviam em seu proveito. O triunfo das forças reativas não é um acidente na história, mas o princípio e o sentido da ‘história universal’”.

Nesse sentido, a história fechou-se “[...] em um fora do tempo esvaziado de todo acontecimento e de todo afeto” (LAPOUJADE, 2017, p. 17), de modo que será preciso certo esforço para desarranjar o tempo da maneira como tem sido forjado – uma régua do tempo, em linha reta, orientada por uma sucessão numérica. E, para injetar-lhe vida, é preciso tomar fôlego para embaralhar seu jogo, compondo relações inesperadas entre mundos que parecem à primeira vista distintos. Entre imagens da história da arte emolduradas por suas certezas e as bifurcações possíveis de imagens, pensamentos e dobras que produzimos sobre elas, a história da arte há de se tornar movente, nômade entre os tempos.



Raspar os contornos e as molduras que seguram o tempo em seu lugar: assim, a imagem da história da arte desfaz-se, para então abrir espaço para o que poderia vir a compor com ela, espaço vazio, acontecimento, mais preche de criação. Ao descascar as tintas, inúmeras camadas encontram a luz e a luminescência dos vaga-lumes; as temporalidades são expostas aos olhos de quem lhes aciona no instante o que seus vãos carregam ou permitem produzir. Não mais uma imagem da história da arte imobilizada, mas em escombros, munida de detritos e resíduos de outros seres, de mundos distintos que se encontram nesta superfície do tempo. Moldura, muro, tinta, teia.

Pelas molduras da história da arte ando nômade entre suas beiradas, assim como pelas zonas marginais que parecem apresentar tentativas de delimitar a arte, mas que podem servir como zonas de passagem, espaços sem forma ou definição, molduras sem imagem, arte sem imagem, história sem imagem e tempo sem imagem, para que não se estabeleça uma representação fixa e rígida do que deveria ser o preenchimento de cada uma dessas formas, apostando, ao contrário, na força que posso injetar nos contornos dourados da história da arte, pelo que se desfaz e cria. Para Mosé (2000, p. 41), a arte seria como uma “[...] moldura vazia capaz de imprimir a intensidade, ou como superfície vazada que se deixa marcar pelo rastro desta mesma intensidade que se chama vida”, sendo pela “[...] coexistência entre cheio e vazio que um ser se faz pessoa”. A vida marca com seus rastros a passagem do tempo, do que não cabe na cronologia e no espaço de uma linha, podendo arranhar a história da arte ou mesmo transformá-la em escombros.

A moldura que tanto sustentou e definiu a história da arte se encontra agora neste espaço vazio, sem definições, para que outras alianças se façam com seus saberes, para que seja virada do avesso e posta em dissonância com o tempo que a ordenava, para que seu preenchimento excessivo possa esmaecer e o olhar, diante de sua imagem, possa ser alocado em qualquer ponto de contágio, seleção e recolha; assim, lança-se para um tempo próprio esse momento do encontro, instalando-se no instante. O espaço intervalar que irrompe desse processo põe lado a lado tempos distintos e relaciona duas leituras de tempo: ora uma história da arte tomada pela cronologia, ora uma história da arte enleada a um processo de entretempos. Tais deslocamentos se constituem nos atravessamentos de uma vida.

A história da arte pode ser uma disciplina que apenas nos faz passear por seus grandes corredores, “[...] como se pudéssemos nos apropriar do estilo e das artes do passado, de seu modo de vida próprio, enquanto passeantes distintos no interior da história!” (NIETZSCHE, 2003, p. 92). Entretanto, ela pode também ser mobilizada no campo da educação e da pesquisa em favor da vida, neste aqui e agora que Nietzsche enfatiza em sua filosofia como potência de criação.

Para realizar essa torção na história da arte, Didi-Huberman (2015) questiona a constituição do conceito de história. Primeiramente, o autor problematiza a história pela recusa do anacronismo por parte do/a historiador/a, pois a temporalização da história, a partir de Kant, organiza-se como uma linha no tempo. Esse entendimento é pertinente para evidenciar que, ao deslocar o saber histórico para um tempo não linear, também se deslocam os acontecimentos no tempo, o que desorganiza as representações e os conceitos já constituídos para o passado.

Ao abordar a arte a partir da história da arte, procuro alianças para que essa arte do passado, que povoa os corredores dos museus, possa ser atravessada por elementos diversos e compor com o presente em um processo de desmontagem e remontagem, para que se possa extrair dela força para convir ao agora, pelas problematizações acerca de sua constituição, enredando tanto imagens do passado quanto imagens do presente, pois não há mais distinção temporal – o tempo foi deslocado para o acontecimento e para a convivência dos tempos. Dessa forma, o questionamento sobre a pertinência de pesquisar ou ensinar história da arte nos espaços educativos é desfeito, posto que essa história pode operar, assim como com qualquer imagem, a criação e não somente sua repetição.

Logo, toda imagem que irrompe no espaço-tempo de uma sala de aula e de uma conversa em um museu ou em uma esquina de alguma cidade carrega em si a potência do encontro e do acontecimento que desloca o tempo. Não precisamos, assim, saber quem é tal artista, qual é seu contexto histórico ou a que movimento artístico pertenceu para estabelecer uma relação de criação com a imagem; não é preciso buscar na obra todas as respostas, uma

vez que podemos lançar outras perguntas. Nietzsche (2003, p. 46) escreve sobre o homem que procura desvendar verdades: “O oco homem da cultura lança o seu olhar para além da obra e se pergunta pela história do autor”.

A partir do enunciado, penso, nesta pesquisa, como o acontecimento que irrompe de maneira intempestiva pode atizar a produção de experimentações em que tempos e histórias da arte convivam neste momento do instante, seja em sala de aula ou em um processo de escrita, e em que não mais as imagens da história da arte ou as imagens da contemporaneidade necessitem ser desvendadas. São imagens que, dotadas de forças, impelem-nos à criação de novas composições e outros pensamentos.



Para Tuinen e Zepke (2017, p. 12, tradução nossa), as reverberações de um passado e de um futuro estendem-se muito além do que pode ser denominado como atual, pois “[...] o passado nunca está totalmente pronto, mas forma uma continuidade duracional com o presente que se desdobra no futuro em todos os seus níveis coexistentes”¹⁰. Dessa maneira, não há história cíclica ou cronológica, mas eventos, acontecimentos, instantes e momentos em que um evento sobrevém como um impulso – “[...] a história é o resíduo, o que surge na esteira do evento”¹¹ (TUINEN; ZEPKE, 2017, p. 12, tradução nossa). Assim, a história é o resíduo desse movimento do evento e acontecimento. Esse instante deixa seus rastros ao ser processado pela racionalidade e enquadrado dentro da cronologia histórica, como expressão sedimentada de um processo criativo que o excede, pois é nele que cada um/a decompõe a história da arte em sua própria criação.

Qualquer imagem, ou obra de arte da história da arte, contém potencial para que possamos desarmar os modelos e entendimentos normatizados e estabelecidos para ela. Há, assim, uma “[...] linha resistente, certamente, uma linha não representativa, uma linha mais aberta e flexível, que se recusa a defender a disciplina, mas, ao contrário, constantemente embaça seus limites e a seduz para fora de si mesma”¹² (TUINEN; ZEPKE, 2017, p. 14, tradução nossa). A história da arte não precisa ser abandonada ou relegada apenas à sua linha representativa, aqui posta como disciplina organizada; pode, também, desviar de seus limites e determinismos, produzir fissuras em suas imagens e lampejos entre suas rasgaduras, pode muito mais. Conforme escreve Nietzsche (2014), parece que ela foi separada do que pode durante muito tempo ou do que cada um/a pode em relação a ela.

¹⁰ Texto original: “[...] the past is never fully done with, but rather forms a durational continuity with the present that unfolds into the future at all its coexisting levels” (TUINEN; ZEPKE, 2017, p. 12).

¹¹ Texto original: “[...] history is the residue, what emerges in the wake of the event” (TUINEN; ZEPKE, 2017, p. 12).

¹² Texto original: “[...] a resistant line perhaps, certainly a non-representational line, a more open and flexible line that refuses to defend the discipline but instead constantly blurs its boundaries and seduces it out of its own bed” (TUINEN; ZEPKE, 2017, p. 14).

Dessa forma, a história da arte carrega em suas vias desvios e fissuras possíveis, podendo ser abordada por seus resíduos e pela des-remontagem de seus escombros. Podemos andar pelos corredores dourados que enfileiram a história da arte de modo a destituir suas prudências e esplendores, ausentando de suas molduras a rigidez que as mantinha imóveis, grampo por grampo, chassi, madeira e tela. Podemos, também, andar silenciosamente pela casa, evocando novos usos para seus cômodos, desfazendo o tempo por suas marcas registradas em nós, avizinhandos e desabando paredes, para então habitar seus escombros.

Segundo Tuinen e Zepke (2017, p. 9, tradução nossa), esse viés possibilita que a história da arte seja abordada pelo seu elemento a-histórico, mesmo que somente em alguns momentos, pois, com Deleuze e Guattari, podemos ler “[...] a história da arte pela perspectiva do evento, isso não é abandonar inteiramente a história, e especialmente a história da arte, mas é usá-la seletivamente para explicar a emergência do que não é histórico”¹³. É sobre esse uso da história da arte, que parte de seus detritos e restos e daquilo que não encontrou lugar em uma narrativa hegemônica da história da arte ocidental, que delineio ou bifurco – e produzo – esta pesquisa. Essa relação entre a história e o tempo produz um afrouxamento na narrativa e na linearidade, permitindo a intermitência de tempos plurais, assim como da história – histórias que, ao perderem seu caráter monumental, acolhem montagens em sua produção. Dessa forma, a história e o tempo podem sofrer algumas suspensões de suas certezas ao nos deslocarmos entre uma história como consolidação de um saber factual e um saber a-histórico que acolhe os elementos da vida, movendo-nos entre o tempo linear e o tempo labiríntico, sem o abandono ou o estabelecimento de uma sobre a outra, mas permitindo deslocamentos entre suas fissuras.

¹³ “[...] art history from the perspective of the event, this is not entirely abandon history, and especially not the history of art, but it is to use it selectively to explain the emergence of what is non-historical” (TUINEN; ZEPKE, 2017, p. 9).

No que concerne ao problema do excesso de história, Nietzsche sugere que o elemento a-histórico pode projetar vida nesse conhecimento, sem que se abandone o elemento histórico, uma vez que é em consonância com esses elementos que se propicia um equilíbrio: "O histórico e o a-histórico são na mesma medida necessários para a saúde de um indivíduo, um povo e uma cultura" (NIETZSCHE, 2003, p. 11). O elemento a-histórico propõe que a história esteja a serviço da vida, e assim o será se a história estiver envolta em névoa, em incertezas e inconclusões, para além de suas determinações e regulações. O a-histórico permite que a produção do conhecimento seja evidenciada nesse processo e se distancie de um viés do/a contador/a ou carregador/a da história – o/a historiador/a –, de modo que quem se aproxima da história ou da história da arte – discentes e docentes – possa, muito além de reafirmar um conhecimento já estabelecido por esse passado, produzir diante dele outras narrativas, que excedam, por vezes, a delimitação do que se impõe como história, enfatizando sua produção em um acontecimento, que possa ser explicitado pelo ato de narrar ou criar o que não se sabia possível até então.

Na arte também nos deparamos com narrativas que apresentam o conhecimento de uma obra, e esse saber pode se desdobrar em outros arranjos com a história da arte, entre imagens e quem as olha, no sentido de possibilitar a criação, sulcos e fendas em e com suas certezas. Podemos nos aproximar de uma obra pelo questionamento sobre o que o/a artista quis dizer ou representar ou pela busca do entendimento de qual era seu contexto histórico, para então apresentarmos um entendimento-conhecimento aliado a um saber previamente delimitado, mas podemos, igualmente, criar fissuras em seus dizeres e em suas imagens. Ao vermos uma imagem da história da arte em museus e galerias ou em um espaço urbano, nas ruas de uma cidade, essa imagem não nos diz tudo ou não deveria dizer, pois, nessa relação, entre imagem e instante que irrompe em acontecimento, o tempo pode ser operado de maneira a desajustar sua ordem, de modo a-histórico.

O elemento a-histórico impele a criação; como expõe Deleuze (2018), querer é criar e é vontade de potência atuante quando a temporalidade se relativiza no instante, coexistindo aí tudo o que ela foi, é e será. A história da arte, nesse sentido, pode ser potência de criação, assim como qualquer imagem; dependendo do encontro que com ela tivermos ou estivermos dispostos a ter, pode oferecer um campo fértil de experimentação.

Somente a partir da suprema força do presente tendes o direito de interpretar o passado: somente na mais intensa tensão de vossas qualidades mais nobres desvendareis o que há no passado digno de ser conhecido e conservado. [...] o autêntico historiador precisa ter força para converter o que é conhecido por todos em algo inaudito, a força para anunciar o universal de maneira tão simples e profunda que não vê a simplicidade para além da profundidade e a profundidade para além da simplicidade (NIETZSCHE, 2003, p. 56).

Quem deseja se aproximar deste momento a-histórico necessita “[...] se opor algum dia ao que apenas sempre repete o já dito, o já aprendido, o já copiado” (NIETZSCHE, 2003, p. 99). Criar fissuras e sulcos na repetição e produzir diferença ao acionar o passado são desafios que podem conter um lampejo de criação para a história da arte. Entre docentes e estudantes, a criação pode permear a relação com a história, com a arte, com a educação e com o pensamento, pelo que ainda não foi dito, pensado ou produzido.



LOS JERONIMOS

LOS JERONIMOS
CALLE DE LOS
JERONIMOS
30 03 70

Des-remontagens de tempos com a história da arte

Acreditar no mundo significa principalmente suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle, ao engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superfície ou volume reduzidos (DELEUZE, 2013b, p. 222).

Ao buscar alianças entre a história da arte e as filosofias da diferença, foram principalmente Deleuze e Guattari que me permitiram mobilizar o pensamento para a feitura de uma pesquisa em prol do que a história da arte articulada à educação pode agenciar e experienciar. Nesse sentido, também me aproximo de Didi-Huberman, quando engendra a história da arte a partir de uma perspectiva teórica singular, pensando o tempo pela desarticulação da cronologia e por seus anacronismos. Os autores citados escreveram sobre a arte e sobre a história da arte por uma via diferente daquela empreendida por muitos estudiosos, como H. W. Janson, Heinrich Wölfflin e Giulio Argan, que abordam uma história da arte humanista, realizando uma apresentação clássica da imagem, forma e matéria, de maneira a expressar uma significação e convenção plástica implícita em sua época. Segundo Chirolla e Mosquera (2017), tanto Deleuze e Guattari quanto Didi-Huberman oferecem uma abordagem não humanista da história da arte, pois a estudam como resultante de múltiplas conexões, em que diferenciais de tempos atuam sobre a história da arte, a partir de um tempo anacrônico, pela emergência de um evento, que poderia ser denominado acontecimento.

Convoco a história da arte a partir de uma perspectiva pelos entre-tempos na educação, de forma que não me limito às imagens da história da arte e à sua problematização, mas as relaciono a elementos que mobilizam suas forças de criação e que extrapolam as significações das imagens vistas nos museus. Assim, ao selecionar esses autores,

compreendo suas investigações sobre o tema da história da arte como potentes para pensar a educação, na medida em que podem problematizar sua aparição nos espaços educativos, de modo a não limitar seus resultados a uma ação de rememoração ou repetição do mesmo.

Entre Didi-Huberman, Deleuze e Guattari, há um ponto em comum importante: Nietzsche, que apresenta uma forma diferente de pensamento, mobilizando a produção de sentido pela sensação. Didi-Huberman, por sua vez, também articula os estudos de Deleuze e Guattari em seu trabalho, mesmo estando mais próximo de autores como Warburg, Agamben, Benjamin e Lacan. São as possíveis alianças e torções entre esses autores que me interessam nesta pesquisa, para então problematizar a história da arte nos espaços educativos.

A história da arte pode perpassar tanto o tempo cronológico, com suas certezas e representações, quanto se desdobrar em um tempo não cronológico e não sucessivo, partindo de entre-tempos do acontecimento, dos errantes e dos restos da história da arte tradicional. “É uma tarefa difícil fazer essa história, pois ela exige encontrar a articulação de dois pontos de vista aparentemente alheios, o ponto de vista da estrutura e o ponto de vista do acontecimento – isto é, a abertura feita na estrutura” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 40).

Essa fissura na estrutura da história da arte possibilita que seus escombros atinjam o tempo desdobrado e produzam outros sentidos com os restos do que lampeja em acontecimentos. A imagem é percorrida por uma rachadura, pois carrega tanto o presente cronológico quanto o tempo desdobrado, como aponta Deleuze (2013a). Assim, para Didi-Huberman (2013a), ao abordar a história da arte, a imagem pode ser tomada por uma rasgadura ou por uma relação flutuante, que não se aproxima das certezas e verdades que a história da arte já nomeia de antemão, mas demarca cortes em suas noções. Propõe-se, então, uma abordagem a partir das fissuras na história da arte, ao deslocar a imagem pelos seus escombros, pela produção de sentidos e pelas tentativas de não significação para a história da arte, pois há uma constelação de sentidos possíveis e impossíveis para o que vemos.

Entre o saber e sua apreensão, há inúmeros outros não saberes que são produzidos e entrelaçados nesta trama de tempo e da história da arte. Na concepção de Didi-Huberman (2013a), o não saber é a produção para além do que se identifica e nomeia visivelmente em uma obra de arte, com vistas à produção de outro significado¹⁴.

Então, o que fazer com os acontecimentos em educação que não têm lugar no tempo cronológico e que não se inserem nos conteúdos e saberes convencionais? Para Pelbart (2015, p. 94), eles vagueiam o tempo e, errantes, perambulam pelas fronteiras, em meio à vida, porque “[...] o tempo regular é estreito demais para abrigar todos os acontecimentos”. De fato, duas leituras do tempo emaranham-se no espaço de uma sala de aula, e, ao afrouxarmos o controle e a vigilância sobre sua sucessão, outros tempos e outras histórias passam a ser produzidas pelos/as estudantes.

Essa abordagem da história e da arte abriga outros elementos que antes não adentravam os âmbitos dessas disciplinas, como os restos do que parece inoportuno ou do que é singelo. Didi-Huberman (2015) apresenta essa possibilidade para o que está, até então, fora de uma história da arte monumental, mas está no tempo anacrônico, do acontecimento, que passa a habitar a história da arte, germinando a vontade de criação e de produção do que antes não estava ali e do que cada um/a pode experimentar e agenciar com o atravessamento dessa história no tempo. Desse modo, a história da arte está sempre em vias de ser revista, decomposta e montada por muitos outros modos de operar e de existir.

Para Didi-Huberman (2015, p. 106), “[...] a imagem não está na história como um ponto sobre uma linha”; portanto, ela não é fixa. A arte não deveria ser abordada somente como produção linear de seu tempo, condizente a determinada época, ou como puro documento histórico, mas como passível de ser operada por desmontagens e remontagens de

¹⁴ Proponho que essa produção se insira nesta pesquisa como produção de sentidos, que não buscará produzir outro significado a ser contido pelos livros, pelas certezas e pelas verdades do saber, mas que permanecerá sempre diferente na relação entre uma imagem e um sujeito.

seus intervalos, movimentos potentes para a criação. Para esses movimentos, Didi-Huberman apresenta o tempo engendrado pelo anacronismo, que seria um método para desarticular o tempo de sua sucessão. Assim, o tempo operado pelo anacronismo, como movimento de deslocamento entre os tempos, também desloca a própria imagem dessa linearidade para o espaço do intervalo que introduzimos em sua linha, ao fraturar sua sequência nesse momento de encontro.

A problemática da imagem, e principalmente a dimensão da história da arte, está presente nos estudos propostos por Didi-Huberman (2015), nos quais a imagem ganha força e potência de vida para desarticular a narrativa da história da arte. O autor apresenta o método anacrônico para pensarmos as imagens da história da arte, em que imagens de diferentes tempos se encontram por um processo de convivência de suas dimensões que aprendemos a separar. Para esse deslocamento, a aproximação com Warburg é pertinente.

A torção que se faz na narrativa da história da arte e da historiografia da arte, apresentada por Didi-Huberman, ocorre com Warburg (2015) quando este produz planos que denominou constelações e que incluíam atlas de imagens que apresentavam o movimento da vida, imagens de diferentes épocas, reproduções de obras que compõem a história da arte e imagens de itens que colecionava – eram inventários de imagens que davam a ver um amplo quadro de relações que o autor ia produzindo. Tais inventários eram compostos por reproduções de imagens de obras de arte, selos e fotografias, elementos que formavam um arquivo e uma memória do que o autor selecionava para produzir um atlas, o que implica certamente a exclusão de alguns artefatos e a inclusão de outros tantos. Na concepção desses inventários, uma imagem parecia insistir e persistir, que Warburg denominou *ninfa*, isto é, como figura que, em diferentes obras e em diferentes tempos, parecia destoar das características do movimento artístico de sua época.

Essa figura parecia encarnar as diferenças de outro modo de funcionamento da história da arte, cujo campo era ampliado, mas também ferido, à medida que sua constituição também mudava. Algo adentra o conhecimento produzido e posto em circulação para a

história da arte, de modo que não mais se centraliza a discussão em quais pinceladas representam ou não os efeitos pictóricos de determinada época, mas nos leva a pensar em algo que transita entre os tempos e que irrompe no agora, como sintomas que apresentam diferentes discursos e conflitos.

As imagens selecionadas para compor esses inventários ganham vida nessa montagem – constelação de tempos –, carregando sobrevivências do instante. Para Didi-Huberman (2013b), a sobrevivência das imagens dá a ver uma memória que se produz transversalmente, não estando disposta em uma linearidade, mas compondo uma constelação, que se estabelece por relações diferentes e imprevisíveis entre aquilo que selecionamos e aproximamos e aquilo que excluimos e afastamos. São agrupamentos de imagens na superfície deste evento, mundos heterogêneos que irrompem fantasmas, surgindo entre diferentes imagens e persistindo como elemento vivo na vida.

As constelações formam-se por detritos e escombros de tempo que não adentram a linearidade da cronologia, mas podem esmaecer e implodir sua fixidez, deslocando sua aparição de qualquer tempo para este breve instante do encontro.

O passado ricocheteia no presente e se espalha em território inimigo. Os fragmentos históricos são o resto de uma explosão. Liberados pela explosão da memória oficial, os fragmentos da história são preservados em imagens. Eles retêm a proximidade da experiência original, com ela, a ambiguidade. Seu significado é liberado *somente* em uma constelação com o presente (BUCK-MORSS, 2018, p. 28, grifo da autora).

A potência da imagem para pensarmos o tempo, a história e a arte torna-se evidente junto a tais autores e autoras, de modo a permitir que o movimento de deslocamento entre os tempos ocorra em proveito do agora, desta experiência anacrônica e, portanto, aliada à aproximação do que antes parecia distante, articulando dimensões que, à primeira vista, estavam apartadas em passado, presente e futuro, pela suspensão de suas significações. Trata-se de um momento de parada que possibilita que uma constelação enlace diferentes tempos,

para então montarmos, a cada vez que estivermos diante de uma imagem, um arquivo-força, que injeta um pouco de vida nesta nova composição que se cria.

O próprio processo de escrita também pode se dar por este novo agenciamento do tempo, pelo que aproxima e afasta, desloca e compõe, ao pôr em relação dois elementos distintos – um corpo e uma imagem, um presente e um passado, um pensamento e um texto –, implicando uma nova narrativa para a historiografia da arte e para as investigações que desejarem uma produção não linear, que mobiliza o tempo, a história e a arte pela criação. A esse respeito, Didi-Huberman (2013b), junto a Warburg, entende que a historiografia da arte passa a poder ser escrita também por seus acidentes anacrônicos. Podemos questionar, então, como tem se apresentado o conteúdo factual da história da arte, que surge muitas vezes como um conhecimento a ser adquirido, contemplado e repetido e que, até mesmo em seu processo de escrita, pode carregar uma narrativa de normatização de seu feito, como aponta Elkins (2017a).

Diante disso, questiono: como podemos nos relacionar com as imagens da história da arte a ponto de termos o que dizer, produzir e escrever com elas? Como podemos pensar e criar outras relações com essas imagens? Ao abordar a escrita historiográfica para a história da arte, Elkins (2017b) refere-se à aparição da imagem como uma ilustração ou validação para o texto, texto esse que, muitas vezes, faz-nos retornar às listas de imagens a cada vez que elas são mencionadas, para verificar suas informações. Para Elkins (2017b), Deleuze inaugura uma forma experimental de escrita junto à história da arte no livro 'Lógica da sensação'. Nessa obra, Deleuze (2007) enseja a representação na pintura e alguns possíveis meios de destituí-la deste lugar representacional a partir do trabalho do pintor Francis Bacon.

Na perspectiva de Elkins (2017b), a elaboração da própria escrita de Deleuze apresentada nesse livro se faz como lógica análoga ao tema que aborda, já que a composição do livro figura como operação de funcionamento do texto e do tema posto em discussão. Isso se dá pela organização dos capítulos de forma desordenada, permitindo uma leitura não

sequencial, assim como pela apresentação dos argumentos não a partir da cronologia ou da história de vida do pintor, mas a partir de elementos desconexos que Deleuze elenca ao elaborar um pensamento sobre arte com e em aproximação de suas telas. Assim, o que salta da escrita são movimentos de fluxo e forças que se tornam evidentes pelo trabalho do pensamento ante o que se apresenta, não como tentativa de identificação de uma figura ou forma, mas como exercício de elencar as forças que nos chegam e com elas produzir alianças. Talvez essa possa ser uma via para nos relacionarmos com a história da arte e termos o que pensar, dizer e produzir junto a ela.

Essa força é nomeada por Deleuze (2007) como sensação. Ao liberar a figura de sua forma figurativa ou abstrata, há a possibilidade de que também possamos produzir arte e nos relacionarmos com arte, de modo a liberar as delimitações da forma, em prol de uma força que se dá nesta experiência. Nesse processo, Elkins (2017b, p. 64, tradução nossa) vê a possibilidade de uma escrita experimental e inovadora, que pode contribuir para problematizarmos a narrativa que construímos para a história da arte, pois Deleuze apresenta um “[...] modo de escrever de maneira que as imagens não são reduzidas a ilustrações, decorações, exemplos ou mnemônicas, como tipicamente faz a história da arte¹⁵”. A abordagem ocorre pelo que essa lógica da sensação apresentada por Deleuze possibilita, evocando a escrita experimental para a história da arte, ao permitir e liberar a escrita com a sensação, em que texto e imagem são elementos de força e sentido válidos e igualmente relevantes, pois “[...] a libertação da figura da figuração encena a libertação da escrita da descrição, da teoria e da crítica¹⁶” (ELKINS, 2017b, p. 66, tradução nossa).

¹⁵ Texto original: “[...] a way to writing that the images are not reduced to illustration, decorations, examples, or mnemonics as art history typically does” (ELKINS, 2017b, p. 64).

¹⁶ Texto original: “[...] the liberation of the Figure from figuration enacts the liberation of writing from description, history, theory, and criticism” (ELKINS, 2017b, p. 66).



A possibilidade apresentada por Elkins leva-nos a considerar que a forma como aprendemos a escrever e, portanto, a ler e a significar o conhecimento constituído para a história da arte pode ser revista, de modo que a sensação e a composição do arquivo-força de cada um/a, aja sobre a imagem. Assim, libertamos momentaneamente a imagem de sua representação, de sua figuração e de suas significações já estabelecidas, para romper com o raciocínio que teima em nos organizar (ELKINS, 2017b). Este é o desafio: estar atento/a às formas que levam à reconhecimento e à lógica que organiza um conhecimento e um modo de pensar, para então, vez ou outra, romper com sua linha, de maneira a fazer brotar sensações sobre o que vemos, que não estão identificadas e referenciadas nos textos acerca da história da arte.

Desse modo, podemos escrever em/com imagens, acerca de filosofia, ciência, literatura e arte; podemos fazer germinar, em sua organização e descrição, outras vertentes do que vivemos ao estarmos diante delas. Podemos, igualmente, abordar a história da arte como saber em mutação, aliando seus significados e nossas forças neste encontro com as imagens. Trata-se de um exercício que requer dissipação – do que delimita esse conhecimento; contágio – para permitir o engendramento de novas forças, e a instauração de uma variação ao que nos chega, para uma imagem, um texto ou um pensamento.

O processo de escrever pode, assim, permitir algumas incisões nas imagens da história da arte. Um projeto produzido por Elkins (2017a), denominado “O que é interessante escrever na história da arte?”, questiona a narrativa que constitui esse saber e, dessa forma, permite incluir nas imagens variados elementos e percepções de quem elabora algum pensamento sobre tais imagens. Como propõe Elkins (2017a), podemos causar algumas fissuras nessas imagens e, a partir disso, permitir a produção de outras imagens – esses são meios possíveis para pensar a relação entre criação, história da arte/imagem e escrita.

Além de um novo funcionamento proposto para a historiografia da arte, essa articulação entre escrita/pesquisa e imagem/história da arte, desvinculadas de uma narrativa

linear, permite que, ao trabalhar com essas imagens em sala de aula, alguns acidentes anacrônicos ocorram no campo educativo. Nesse processo, a proposição ocorre pelas experimentações com as imagens, em que estas são destituídas das suas representações e de seus clichês, para ganhar potência em um intervalo que evoca a convivência dos tempos, em que os contornos da história da arte são dissipados de suas bordas, para assim transbordar a linha temporal e desfazer-se em muitos tempos, espaço intervalar de criação.

Esta urdidura entre desmontar e remontar evoca um trabalho em um tempo diferencial, que mobiliza a combustão dos significados e, por intermédio destes, ganha ar para farfalhar com mais velocidade e deixar emergir uma força ou composição, pois permite fender o tempo, uma imagem ou uma palavra para que disso brote algo. Assim, as imagens que compõem esta tese se fizeram vivas pelas tentativas de abrir espaço para algumas experimentações, detalhes de um tempo que se faz no agora e que percebe a montagem como ato de capturar a convivência dos tempos, guardar seus signos e esperar o tempo necessário para retornar e remontar, entre escritas e imagens, sentidos que convocam uma trama entre tempo, história, arte e educação.

Nos percursos de uma vida, recolhi em fotografias alguns movimentos ou dobras no tempo ao suspender a passagem dos minutos, ao percorrer ruas, parques e enseadas, ao encarnar no instante sutis cortes na história e ao produzir imagens que intentaram a via da convivência dos tempos e que produziram em mim uma pausa na contagem das horas. Nesses trajetos, o olhar pôde desfocar os prédios, as casas, os insetos e as árvores, para percorrer tempos que se constituíam enquanto realizava o movimento de caminhada.

O processo de criação com imagens na pesquisa também alia a escrita como mobilizadora da criação nos espaços de investigação, que podem ser muitos. Nesse sentido, Jorge do Ó (2019) apresenta a escrita como um dos meios de produzir uma pesquisa, uma tese, uma aula ou um seminário, de modo que a criação possa adentrar sua constituição e permitir que a fabricação do que antes não existia possa também ser produzida e vinculada como conhecimento ou, ainda, como experiência válida no processo de aprendizagem. O

autor apresenta a escrita articulada ao ato de criação, concebendo este último como ponto que aciona o pensamento e a escrita, pois passamos a ver o conhecimento como uma produção que não representa a realidade tal qual ela é ou diz ser, mas a cria e a monta nas contingências do tempo.

Esse processo também é almejado para o encontro com as imagens da história da arte, a fim de produzir percepções, sensações e pensamentos junto a elas, como um exercício de criação de uma nova imagem ou de uma escrita entre/sobre a imagem, para que assim desponham articulações com um conhecimento e conteúdo que muitas vezes estão apartados da vida, permitindo que se diga algo além do que os livros de história da arte parecem elencar e divulgar. Essas problematizações aludem à escrita com a imagem ou, ainda, à imagem-escrita, enquanto noção que viabiliza a articulação entre imagem e escrita e entre as imagens da história da arte e a produção de outras imagens e de sentidos junto a elas, possibilitando algumas torções ao escrever e ao elaborar pesquisas e investigações que atrelem a imagem ao texto de forma a tensionar estes dois elementos. Tal entendimento vai ao encontro do que propõem Oliveira e Charréu (2016) quando discorrem acerca de tomar as imagens em aliança com o texto, de modo a forjar relações diversas entre estas e quem as lê ou visualiza.

Dessa maneira, como apontam Mossi e Oliveira (2018), a imagem adentra a pesquisa aliada à potência da arte, pois o posicionamento estabelecido diz respeito a um modo de produzir conhecimento e de se colocar diante da vida que contribui para uma postura artística, que impele uma pesquisa com arte e que não implica a fabricação de um objeto estético. Trata-se de um posicionamento de uma pesquisa que se alia à arte e, portanto, à imagem, alastrando-se para qualquer campo de estudo, uma vez que o/a pesquisador/a irá com elas produzir saberes e experimentar possíveis.

Assim, as imagens contribuem com a produção de pesquisas em educação que se vinculam às escritas de modo a tensionar essa relação em determinados momentos. Nem toda imagem da história da arte arranjada com uma escrita irá suscitar o pensamento ao produzir

uma torção no que está inferido pela sua representação, mas há a possibilidade de que isso aconteça. Interessa, pois, “[...] fazer da própria escrita o laboratório investigativo, na medida que, enquanto é produzido, atravessado por imagens, precipita seu objeto – que nunca se mantém o mesmo –, gera perguntas, convoca leitores e deflagra pensamento” (MOSSI; OLIVEIRA, 2018, p. 128).

O posicionamento diante da imagem em aliança com a escrita permite que ambas possam disparar o pensamento, produzindo sentidos. Para Oliveira et al. (2019), a imagem como disparadora de sentidos solicita um posicionamento que se desenlace das normas que disciplinam e organizam o olhar e as formas de ver e ler, para que se aproxime de uma experimentação, desde que haja abertura para tal, para dizer, escrever e ver além das representações das imagens e das palavras. As imagens podem provocar deslocamentos assim como a escrita, podendo ser “[...] arrastadas pelo texto e/ou arrastar os textos para outros devires, nos quais os sentidos que produzimos nessas conexões, acontecem para além do que o autor (tanto da imagem quanto do texto) produziu com elas” (OLIVEIRA et al., 2019, p. 94). Logo, a imagem possibilita a produção de sentidos que se dão na relação entre ela e quem a visualiza e experiencia.

Esse ponto é importante, pois procuro me aproximar das imagens como potências, campo que aciona o pensamento, de modo que a elas não está delegada a função de ilustração do texto. Assim, as imagens são inseridas no trabalho como linguagem que carrega sua narrativa e problematização, sendo selecionadas e acrescentadas a um texto ou a uma aula, de modo a dizer ou fazer pensar o que a linguagem escrita ou oral ainda não havia anunciado.

Ao desarticular a sucessão, a progressão e a aquisição do conhecimento como única via do processo de ensino-aprendizagem, há a produção de outros modos de aprender-pensar e escrever que se instalam em uma aula e em uma pesquisa. Para Jorge do Ó (2017, p. 137), a escrita possibilita “[...] experimentar, comunicar afetos que não sejam lamentos tristes,

produzir formas de existência”. Assim, a escrita é atravessada pela experiência e pela constante experimentação e está ligada aos processos científicos da produção do conhecimento, permitindo a introdução de rupturas em seu meio quando estas impulsionam à produção de algo novo. Nessa perspectiva, interessa “[...] trabalhar, com o maior rigor teórico e a maior massa de dados empíricos, para romper [...] com os modos de vida e de pensamento nos quais estamos confortavelmente instalados” (Ó, 2017, p. 145).

Assim, pesquisar, escrever e criar são experimentações que o/a pesquisador/a ou que o/a professor/a se permite. A experimentação envolve um trabalho coletivo, de produção de concepções e de conhecimentos, no encontro entre docentes e discentes. Nesse sentido, a escrita é também experimental, e é na artesanaria que o/a pesquisador/a produz e evidencia um pensamento inaugural, que se coloca diante de um território inexplorado, em constante deslocamento pelo que ainda não produziu ou pensou.

Dessa forma, a escrita acolhe a produção do diferente, o que possibilita que o/a pesquisador/a também varie suas formas de pensar e escrever, retirando algumas significações do mundo para permitir a produção de sentidos e a existência de modos de vida variantes – uma potência sempre embrionária. Esta urdidura entre escrita e pensamento, que inclui nesta pesquisa a imagem, acontece pela extirpação de algumas definições e posterior remontagem de seus escombros.

Sinalizo que este processo de desmembramento e produção de sentido se faz em uma pesquisa pelo que ela enseja com seu tema. Desse modo, ao ler, escrever e traçar outras vias investigativas, também há a criação de monstros (DELEUZE, 2013b), e, entre o/a escritor/a, o/a leitor/a e o texto, nasce um percurso de pensamento que areja o que se constituía como regra ou procedimento. O desafio de fazer pesquisa e escrever enceta esse movimento de aproximação e distanciamento, desabamento do que se acredita saber ou compreender e esmaecimento da moldura que torna sólida e conserva o que está posto nos livros, para entre seus escombros produzir um pequeno monstro, talvez trazendo à vida apenas alguns

membros de monstros, mas esta tentativa já seria capaz de captar algo que se criou nesse encontro.

Para Deleuze e Guattari (2010), o processo do pensamento implica tentativas de formular monstros; ao desabar com as definições prévias, que constantemente se reafirmam, esse movimento, que se refaz a cada investida, pode viabilizar que renasçam monstros com seus pedaços. Da desmontagem das significações, entre escombros e seus restos, produzem-se remontagens não aplicáveis a uma combinação anterior, e alocam-se fragmentos em espaços que antes não os acolhiam para figurar como monstros nos corredores da história da arte.

A escrita com monstros na academia é apontada como possível por Honan, Bright e Riddle (2018). Ainda que tenhamos formas e medidas para conceber uma pesquisa, há vias acolhedoras de existências e também de diversas materialidades para uma investigação que são da ordem do singelo, do inútil e do resto, aludindo a uma escrita que é, ao mesmo tempo, método e processo de pensamento nômade, na qual intensidades e vibrações ganham vida como monstros, mantendo em sua organização o rigor que a pesquisa acadêmica exige, mas sabendo que “[...] escrever com Deleuze é, portanto, uma forma monstruosa de criação¹⁷” (HONAN; BRIGHT; RIDDLE, 2018, p. 11, tradução nossa).

¹⁷ Texto original: “[...] writing with Deleuze is thus a monstrous form of creation” (HONAN; BRIGHT; RIDDLE, 2018, p. 11).

Por meio da criação de monstros, há o estabelecimento de articulações ou conexões inaugurais para além da esfera de uma pesquisa, adentrando também o campo da educação, pelo que essa criação viabiliza ao ser tomada pela experimentação, ao impulsionar o aprender e o pensar por novas vias. No campo da educação, o/a estudante não adentra o espaço da sala de aula em busca do que lhe falta; munido de seus saberes, busca um espaço para pensar e problematizar suas questões, diferentemente do que propicia uma educação que se funda pelo progressivo acúmulo de conhecimento.

Assim, como expõe Deleuze (2016b), uma aula ou o conhecimento deve servir para a vida. Uma aula pode gerar encontros inesperados, em que cada estudante se serve do que lhe convém, realizando seus próprios desmembramentos e torções para pensar suas problemáticas e sua existência, de modo que a tarefa ou o exercício do/a professor/a consiste em lançar e produzir junto aos/às estudantes esses saberes.



NãoS e



A imagem é ponto de problematização para Didi-Huberman, Warburg, Deleuze e Guattari, autores que a percebem como uma caótica composição de forças que expressam um diagrama ou uma estética das forças, onde matéria e força se animam. Para Chirolla e Mosquera (2017), o tempo proposto por Didi-Huberman pode ser considerado como uma força plástica, que não cessa de voltar, de sobreviver e de se metamorfosear. A arte é vista como uma força que o corpo encarna e torna visível por meio de seus efeitos.

Ao relacionar a história da arte à força que nela pode se encarnar, há o aparecimento de um lampejo. Essa ruptura nas significações e definições da história da arte pode ocorrer em qualquer campo de estudo; pelas representações que se impõem, esses modelos estão presentes nos modos como existimos e nos relacionamos com o mundo.

Pensar esse ponto específico acerca do tempo é pertinente nesta pesquisa, pois vislumbra possibilidades de abordar a história da arte como pensamento, no sentido proposto por Deleuze (2006), em que não há apenas a reconhecimento ou a apreensão do conhecimento, mas também sua problematização como intercessora de muitas vidas, “[...] força cujas múltiplas relações e tensões incluem as do tempo”¹⁸ (CHIROLLA; MOSQUERA, 2017, p. 94, tradução nossa). Assim, a história da arte engendrada por esses autores é desconectada de seus métodos usuais e de suas suposições representacionais. “Nesse sentido, a história da arte é uma experiência de forças e afetos que rompe e quebra os clichês e os entendimentos normatizados”¹⁹ (CHIROLLA; MOSQUERA, 2017, p. 96, tradução nossa).

¹⁸ Texto original: “[...] force with multiple relations and tensions including those of time” (CHIROLLA; MOSQUERA, 2017, p. 94).

¹⁹ Texto original: “In this sense art history is an experience of forces and affects that disrupt and break down cliches and normative understandings” (CHIROLLA; MOSQUERA, 2017, p. 96).

Para Didi-Huberman (2013a), a história da arte foi tomada pelas certezas de uma disciplina que se propôs a construir um conhecimento específico acerca do objeto da arte. O autor propõe interrogar tais certezas que a história da arte apresenta e que elenca como relevantes para a construção desse conhecimento e saber. Esse passado opera sem restos, pois, como afirma Didi-Huberman (2013a, p. 11), “[...] os livros de história da arte [...] sabem nos dar a impressão de um objeto verdadeiramente apreendido e reconhecido em todas as suas faces, como um passado elucidado sem resto”. Sendo assim, vale perguntar: como podemos operar na educação com os escombros da história da arte?

É pelos escombros que adentro o campo da produção de sentido, no que diz respeito à remontagem com que cada um/a irá operar suas forças, fazendo dos fragmentos antes significados pelos livros espaços que acolhem em seu lastro um movimento de convivência de tempos, de uma imagem vinda do passado e do olhar de quem está diante de suas contenções e possibilidades. Pelo evento do encontro, ressoa o fluxo das intensidades para então produzir uma nova imagem e um novo pensamento ou, ainda, uma nova organização para aquela imagem ou aquele pensamento.

Às sobras da história da arte Nietzsche (2003, p. 22) resguarda o lugar de segmentos de passado, que são muitas vezes “[...] esquecidos, desprezados e fluem como uma torrente cinzenta ininterrupta, de modo que apenas fatos singulares adornados se alçam sobre o fluxo como ilhas”. Nesse cenário, alguns fatos sobressaem e fluem para o tempo linear, ao passo que os restos passam nesse fluxo incógnitos, e, por vezes, seus lampejos emergem em pequenas ilhas, embaralhando a organização linear do tempo e tornando visível seus vaga-lumes.

Os vaga-lumes correspondem a pequenos pontos luminescentes, lampejos que irrompem resistentemente ao que lhes procura exterminar. Assim, somos instigados a estar atentos/as, pois ainda há o brilho dos vaga-lumes ou, como afirma Didi-Huberman (2014, p. 22-23), o “[...] clarão errático, certamente, mas clarão vivo, chama de desejo e de poesia

encarnada". Adicionar à história da arte e às suas imagens pequenos lampejos imprevisíveis e, muitas vezes, quase imperceptíveis pode fraturar a linha do tempo, desordenar o encadeamento da história e fazer da arte potência, mesmo que por incisões restritas a algumas páginas de suas brochuras. Ainda assim, esse processo mobiliza as mínimas resistências entre a história da arte e o tempo, entre estudantes e imagens, para montar outros espaços-tempos férteis de teias, rasgos e descamações de tinta.

Ao realizar uma experimentação entre estudantes e imagens da história da arte, procurei mobilizar o pensamento com relação a desconstruções dessas imagens que estudamos e que parecem nos contar – ou, talvez, sobre as quais alguém nos conta – suas interpretações e definições. Ao nos aproximarmos dessas imagens como disparadoras de uma desconstrução, que mobiliza os restos e as miudezas em favor da desarticulação de suas partes, e de uma remontagem como criação de novas imagens e sentidos, há o embaralhamento da história da arte e do tempo. Para tal experiência, solicitei que os/as estudantes, em um processo de seleção, recolhessem das mesas aquilo que lhes interessasse.

Entre um universo de imagens da história da arte, imagens de artistas contemporâneos/as, textos e materiais diversos para manipulação e criação de suas intervenções, havia disponível um pequeno inventário para que tal experimentação pudesse se realizar, pela aliança entre esses intercessores e o arquivo-força que agenciamos e compomos neste encontro. Com os elementos disparadores, os/as estudantes foram criando conforme se desfaziam de suas definições acerca dessas imagens e esmaeciam a plasticidade da arte que estava contida em estilos, movimentos artísticos e períodos históricos, sendo agora possível torná-las fragmentos e escombros de um passado já dado. Se antes não nos era permitido tocar nas obras de arte, nesse breve intervalo pudemos fazer das impressões dessas imagens os restos e as poeiras que diziam de seus tempos, bem como de seus deslocamentos pelo tempo e de suas vidas.

As seleções e escolhas que fazemos também perpassam o momento de uma aula; como professoras e professores, organizamos e preparamos o cenário, investimos em

determinada abordagem e, nesse processo de curadoria educativa²⁰, provavelmente excluímos outras formas de aprender acerca de um conteúdo, mas essas são escolhas que realizamos, assumindo os equívocos e prazeres de uma aula e acolhendo os desvios e acontecimentos com cada grupo. Assim, lancei como experimentação aos/às estudantes essa abordagem para com as imagens da história da arte, pela des-remontagem de suas certezas e pela mobilização de um pensamento instável para o tempo, a história e a arte. Ante o proposto, tornou-se visível o que cada um/a criou com o que seu arquivo-força lhe impulsionou, diante do que lhes foi ofertado naquele momento. Dessarte, foi pela convivência dos tempos e pelos anacronismos que instalamos em sua linearidade que se pôde questionar a plasticidade que parece compor e dividir a história da arte.

Com essa experiência, percebo que podemos nos aproximar de uma imagem, seja da história da arte ou não, com o intuito de provocar desmontagens e remontagens em suas estruturas, o que pode constituir um desafio pela possibilidade de encaminhar uma tentativa de releitura²¹ da imagem, despotencializando a criação. Tal problemática foi posta no encontro por uma estudante que participava da experimentação – de modo pertinente, ela questionava a aproximação ou o afastamento de uma abordagem da imagem pela releitura de sua forma.

Ao trabalharmos com a imagem da história da arte, muitas vezes somos levados/as a abordá-la da mesma forma como a estudamos, aproximando-nos dessa imagem no sentido de responder a algumas questões: em que contexto histórico essa obra foi produzida? Que relações podemos estabelecer entre o período histórico e a biografia do/a artista? Que elementos formais de determinado movimento artístico identificamos aqui? Podemos produzir uma imagem semelhante? Tais problemáticas se pautam principalmente pela abordagem

²⁰ Vergara (1996) apresenta o termo curadoria educativa para a potência da arte enquanto mobilizadora cultural, oportunizando a experiência estética mediada e ampliada pelo/a de curador/a docente.

²¹ Ana Mae Barbosa (1998) desenvolveu uma proposta para o estudo das imagens, denominada abordagem triangular, que abarca três eixos: analisar o contexto histórico, apreciar a obra de arte e fazer uma produção artística com a imagem estudada. Embora não fosse a intenção da autora, a partir de sua proposta, houve uma recorrência de releituras das obras, que foi difundida enquanto uma tentativa de recriação do original da obra de arte, que foi amplamente difundida nos campos da educação e da arte.

triangular da arte ou da imagem da arte.

Desse modo, a realização de uma releitura ou a produção de uma imagem semelhante àquela estudada não se aproxima da proposta aqui apresentada; por essa razão, procurei problematizar a posição imperativa da visão da obra de arte, do artista e da história, que estabelece uma dependência em relação à imagem da arte. As determinações que fizeram parte ou não da produção de determinada obra de arte podem ser interessantes como campo de estudo, mas para esta pesquisa interessa o que cada estudante pôde compor entre imagem e vida e aquilo que, em suas problematizações, conseguiu deslocar na narrativa da história da arte para o que aconteceu em uma aula.

Esse processo de desmontar as imagens implica a implosão e a descamação de suas significâncias, de seu contexto histórico, das características de um movimento artístico ou da produção de uma imagem tal qual aquela que se estuda. E remontar as imagens implica o acolhimento dos aspectos da vida e do arquivo-força de cada um/a para forjar uma imagem que diz de um sujeito que não é o/a artista, que diz de modo distinto daquele/a que cria ou, ainda, que produz um deslocamento na forma como adentram a história da arte, por tempos e histórias que agora convivem no evento de uma aula. Assim, vejo que abordar a história da arte de modo a produzir com ela alguns processos de des-remontagens aponta um percurso que inclui, em seu feitio, a produção e mobilização de um pensamento marcado pela cesura da linearidade, em proveito do instante – lampejo.



Dessa forma, ao convocar a história da arte para ser desdobrada pela criação, distorcendo sua linearidade, procurei forjar o método da des-remontagem diante das imagens, para desmontá-las e remontá-las, agregando elementos nessa composição e produzindo alguns inventários, arquivos de recolhas, restos e miudezas de quem se lança nesta experimentação. Esse posicionamento de criação diante das imagens também perpassa a preparação de uma aula. Nessa experimentação, os/as estudantes comentaram sobre os desafios de abordar a história da arte em contexto escolar e problematizaram a relação que têm estabelecido com o tema enquanto professores/as em formação.

Ao trabalhar com a história da arte, as imagens podem ser desarticuladas de seus significados, em prol de outros sentidos criados nessa relação entre estudante e imagem, assim como podemos produzir outras articulações com estes saberes. Além de problematizarmos essa relação na educação, os/as estudantes abordaram, na disciplina de Práticas Educativas 1, a aliança entre imagem e texto, pensando a imagem como disparadora de uma pesquisa, no campo investigativo de um trabalho de conclusão de curso, e como parte de um processo de ensino, no campo educativo. Essa percepção da imagem como mobilizadora de uma pesquisa e do processo de aprender aciona, para a esfera da criação, tanto as imagens da história da arte quanto tantas outras, desajustando seu tempo, sua ordem e suas normatizações. Após esse momento de experimentação com as imagens, marcado por processos de des-remontagens, os/as estudantes puderam compartilhar com o grupo suas impressões; parte da turma comentou acerca da dificuldade de trabalhar com uma imagem preexistente para criar uma nova imagem, visto que muitas delas já haviam sido fonte de alguns estudos e repetições nas disciplinas que abordam esse conteúdo. Comentamos, ainda, sobre as escolhas, as exclusões e os acréscimos realizados pelos/as estudantes, os temas que colocaram em discussão e as relações e composições que cada um/a produziu com determinadas imagens. O momento de partilha propiciou que pudéssemos pensar junto com os escombros e com os restos que acolhemos em nossas produções, que dizem de um instante e de um processo que, pela inclusão da diferença, aciona a convivência dos tempos.

De uma imagem que já se encontrava com alguma transposição de tempos, pelas alianças forjadas entre seus fragmentos, pude, naquele instante de manuseio, instaurar a remontagem dos escombros da história da arte, do que se apaga e do que se evidencia nesse processo, do que diz de mim e não do/a artista – eu, produtora de mim. Moldura que se desdobra, revira a obra de arte e a arte, neste jogo de trepanação e avizinhamento do passado no agora, pouso o olhar no inverso da tela, esboço que dá a ver uma vida.



Na tese “Tempo andante da intervenção urbana: relações temporais nas obras *Imagens posteriores*, *Giganto* e *Polaróides (in)visíveis*”, da autoria de Ana Rita Vidica Fernandes, defendida em 2017, na Universidade Federal de Goiás, no Programa de Pós-Graduação em História, o tempo enlaça-se à arte como problematizador do entrelaçamento dos tempos nas intervenções urbanas, a partir de três obras – “*Imagens posteriores*”, de Patrícia Gouvêa; “*Giganto*”; de Raquel Brust; e “*Polaróides (in)visíveis*”, de Tom Lisboa –, propondo uma relação entre fotografia e cidade. Nessa pesquisa, a aproximação com o tempo ocorre com os estudos de Deleuze junto a Proust, assim como outros/as autores/as, a exemplo de Didi-Huberman, apresentando um tempo andante, em que as intervenções podem ser consideradas acontecimentos que irrompem no cotidiano das cidades.

Abordar a história da arte evoca não apenas identificar ou ler as imagens, nomeando-as (o que limita os possíveis transbordamentos do objeto da arte, pelas certezas e verdades que a história da arte hegemônica ocidental entrega), mas, também, engendrá-las pelos processos de produção de sentidos. Ao propor esta tese, que procura desarticular a história da arte enredada ao tempo, vejo a arte como mobilizadora da produção de diferentes relações com o tempo e com a imagem, de forma a desencadear sua constituição como formulação previamente definida.

Agamben (2013) problematiza a noção de obra de arte e sua inserção na contemporaneidade, como elemento que parece não se relacionar mais à vida, e sugere a aliança com o presente para que o passado se torne vivo nos espaços expositivos, como galerias, museus e universidades. Para tal, ao fazer uma arqueologia da obra de arte, o autor retoma a questão da obra de arte em três momentos da cultura ocidental: na Grécia clássica, na liturgia do século XX e na criação do *ready-made*²² por Duchamp.

Nessa perspectiva, o autor aponta como a arte enquanto produto se sobrepôs ao trabalho do artista na Grécia clássica; como a religião católica abordou a arte entre obra, artista e sua operação de reapresentação na liturgia, relacionando-a a certo ritual performático do artista moderno; e como o papel e o significado da arte e do artista, dessa operação criativa entre obra e artista, podem ser questionados com Duchamp, na medida em que este desarticulou o conceito de arte, obra de arte e operação artística ao introduzir no campo da arte um mictório. Essa torção feita por Duchamp apresenta a problemática da vida na arte, pois, conforme Agamben (2013, p. 361), o artista age mais como filósofo, crítico e “[...] como alguém que respira, um simples vivente”.

A obra de arte como produto estético ‘valioso’ é questionada por Agamben (2013, p. 361): à medida que na historiografia da arte adentra o elemento de uma vida, não há um sujeito capaz ou feito capaz de produzir uma obra de arte; o que há “[...] são viventes que no uso, e apenas no uso, de seus membros – como do mundo que os circunda – fazem experiência de si e constituem-se como formas-de-vida”. A arte e seu produto, obra de arte, não seriam resultado da genialidade, mas da forja de uma relação entre sujeito e vida, em uma aliança entre experimentação de si e do mundo.

A problemática da denominação de obra de arte também é abordada por Didi-Huberman (2019) quando o autor apresenta a noção de obra-prima como a representação da

²² É um termo criado por Marcel Duchamp para designar um tipo de objeto por ele inventado, que consiste em um ou mais artigos de uso cotidiano, produzidos em massa, selecionados sem critério estético e expostos como obras de arte em espaços especializados.

arte que condensa um elemento de *um* mundo que parece se fechar sobre si mesmo, na medida em que impede uma experiência singular com essas obras conhecidas, muitas delas pertencentes a uma história da arte consolidada como saber imutável – imobilizadas estão as obras e a história da arte. O autor propõe, assim, que a obra-prima seja tomada de forma isolada, por seus limites e por suas fronteiras e bordas que podem ser desfeitas e transgredidas, e sugere uma experimentação da arte que diz dos limites de determinada obra.

Ao processo de imobilização da obra Didi-Huberman (2019) articula a reterritorialização da imagem, estabelecida como mestra e então fixada na linha do tempo da história da arte. Para abordar tal torção, o autor também recorre a Duchamp, artista que introduz na arte uma obra que se quer ensaio, sempre a se refazer e portanto, inesgotável, sem o valor de uma época ou a possibilidade desse reconhecimento. Obras como essa “[...] procedem então de acordo com uma desterritorialização sempre renovada que mesmo a etiqueta de ‘obra-prima’ nunca conseguirá imobilizar completamente” (DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 9).

O movimento de reterritorialização da imagem vincula-se à perspectiva apresentada por Deleuze e Guattari (2012), de que um movimento de desterritorialização faz com que algo saia de seu território definido. Aqui cabe pensar as imagens da história da arte enquanto campo que foge e vaza do que anteriormente as continham ou definiam. Nesse sentido, o movimento de reterritorialização implica a volta a um território estabelecido e a constituição de um campo fixo e representativo para tal elemento, de modo que as imagens voltam a possuir algum significado determinado. É no constante movimento entre desterritorialização e reterritorialização que se produzem algumas criações que antes não ocupavam esse campo, mas que não devem ser tomadas como definitivas, pois estão irrompendo e insistindo em produzir outros sentidos.

Assim, esta obra-ensaio não consagra nomes em sua narrativa, mas diz de um trabalho modesto, de uma palavra e de uma imagem que em sua simplicidade se lançam para outrem. Diz de “[...] *outros mundos* que o mundo do valor ainda não engastou em seus escrínios de diamantes” (DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 14, grifo do autor). Desterritorializar a arte desloca sua constituição como saber já consolidado, coloca em dúvida suas certezas, lança a arte, e neste caso a história da arte, para um espaço de incertezas e das inúmeras relações imprevisíveis com o mundo, intervalo que permite a criação e nos faz errantes nessas fronteiras. Como aponta Didi-Huberman (2019, p. 21, grifo do autor), “[...] a ‘força da arte’ já não lhe basta: ela precisa também da franqueza de luminosidades pacientemente elaboradas no espaço da pesquisa ou do *ensaio*”, para que o pensamento seja capaz de “[...] pôr em relação territórios disciplinares heterogêneos”.

Quando se aplica determinada força sobre algumas ideias prefixadas na arte, desfazem-se os holofotes para esse campo do saber como único, ampliando-se e ferindo-se esse mesmo campo pela introdução de alguma luminescência que abrirá passagem para a diferença, para a convivência dos tempos, para histórias fragmentadas e para a arte como ensaio. Entre esses campos inúmeros entrelaçamentos se estabelecem, dependendo da nossa aproximação e de nossas forças.

Falta aproximarmo-nos com passos lentos e ver com certa nitidez o que parece incerto, para logo a seguir desfocar o olhar. Esse movimento de aproximação com a imagem nos leva quase a tocar a superfície da tela, e ali estão – entre as rachaduras da pintura – suas *craquelures*, que se formaram pelos tempos e processos de arejamento, quando o ar do tempo adentra a tela e faz irromper em entre-tempos a encarnação de quem a olha. A imagem ainda teima em mostrar suas fissuras e em deixar ver o que entre suas cores pode habitar, um intervalo de tempo, mundos outros que dão a ver nesses vãos; se nos aproximarmos destituídos/as do que sabemos, quem sabe poderemos ver e deixar emergir de suas pinceladas novas forças.

consciência



A arte e a história da arte passam, assim, a comportar também a ação de uma nova força, que é acionada por cada um/a neste instante de encontro, fazendo com que tempos distintos convivam por meio de desmontagens e desabamentos de suas referências, bem como de remontagens que serão únicas, deslocando os territórios que continham e condensavam seus limites. Desse modo, entendendo os processos de desmontagens e remontagens a partir das formas como Didi-Huberman (2015, 2017, 2018) mobiliza o pensamento contrário às representações e aos clichês com os quais se monta e expõe a história. Esses jogos de montagens, desmontagens e remontagens, permitem a visualização de “[...] uma constelação destinada a produzir um estranhamento. Situadas em nova posição, pedem que a quem as olhe, também se posicione e as reconheça no trabalho de decomposição e recomposição do mundo” (CHEREM; MAKOWIECKY, 2016, p. 271).

Para Didi-Huberman (2015, 2017, 2018), a montagem apresenta-se como possibilidade de desordenar a história da arte, em um processo de desmontagem de suas representações, o que pode acolher o viés do acontecimento, convivência dos tempos, pela cesura de um encadeamento. E produz, diante desse movimento de desmontagem, uma remontagem ou apresentação disforme do que se produz de novo nesse processo, como uma atualização dessa experiência. Esse movimento é apresentado como método de pesquisa deste trabalho: ao fazer um uso diferente da noção que Didi-Huberman explicita em seus estudos, a aliança entre esses processos, de desmontagem e remontagem, na noção de des-remontagens confere força para adentrar o campo da história da arte e suas imagens, da educação e da pesquisa, de modo a produzir e criar sentidos que dizem do agora. A des-remontagem ocorre, assim, como uma maneira de criar laços entre diferentes imagens e tempos, como ação de quem monta essas imagens, colocando à prova a representação do passado e a constituição intransponível das imagens, na medida em que diz de um instante e também o cria.

Didi-Huberman (2015) parte do trabalho de Benjamin para propor esse trato com os restos da história da arte, apresentando o/a historiador/a como um colecionador dos trapos

deste mundo, como imagens, escombros e restos da história da arte, que demarcam os rastros de um/a colecionador/a a contrapelo do tempo, pelas miudezas que não se encontram nos livros e que não constituem a história da arte universal. Nesse sentido, o/a colecionador/a seria aquele/a que recolhe e guarda as impurezas do tempo e a escória das coisas que não têm lugar na linha inscrita pela história e pela arte.

Como dar vez ao que não tem lugar no tempo, na história da arte, em uma pesquisa? Como permitir que, em meio a uma aula, uma escrita, uma vida, os escombros e os restos de um percurso produzam lampejos e adentrem este mundo? Esse ato de colecionar as coisas miúdas do mundo nos convoca, também, a estar atentos/as à sua aparição, aos seus lampejos e ao que pode mobilizar o pensamento em uma pesquisa ou em uma aula. Isso pode acontecer ao andarmos pelos corredores de uma casa, ao desemoldurarmos a história da arte e ao estarmos à espreita das forças do tempo que escaparam de sua ordenação e que, já não podendo descrever uma história linear, rabiscam muros, portões e janelas, imprimindo a partir de si a força dos entre-tempos.

São imagens que, quando feridas por um corte, tornam visível no mundo um pequeno clarão antes de serem apagadas pela próxima mão de tinta, pelas intempéries que lhes assolam ou pela teimosia do tempo que se faz aparente nas camadas de tinta que se abrem – fissuras que descamam tempos pela força da chuva ou dos dedos que lhes arrancam pedaços, fragmentos e vestígios que passam a compor outra força e que criam outra imagem naquele muro, naquela casa. Percorrer os espaços-tempos que me são familiares e outros que não são, reconhecer, esquecer e vagar. Este pode ser um possível método de pesquisa: recolher da vida o que mobiliza o pensamento e, criando alguns monstros, deslocar as molduras da história da arte entre as ruas, os mofos e os tempos que uma cidade compõe e decompõe, acolhe e guarda, acionando lampejos nesses encontros, entre tintas, descamações, ruas e muros.



2076

A essa coleção de excedentes, do inventário de vida, a/o pesquisador/a ou a/o estudante pode articular suas composições, “[...] ao desmontá-la – separando-a – de seus estereótipos e remontando-a por um outro jogo de afinidades inesperadas” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 111). Nessa perspectiva, montar consiste em “[...] tomar o tempo que for para rescindir os tempos, para abri-los. Para reaprendê-los, reconhecê-los, devolvê-los ‘remontados’ para melhor cindir a violência do mundo” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 156).

A montagem poderia ser considerada como o “[...] movimento errático das dessimetrias [...] constante desmontagem interior das coisas conjugadas com elementos díspares” (CHEREM, 2009, p. 134). Na operação de desmontagem e remontagem do tempo, há a inclusão de fragmentos, vestígios que antes não compunham a história da arte, em um tempo que, pela montagem e pelo intervalo do acontecimento, abarca o instante e a criação de um momento porvir, relacionando o anacronismo do tempo e da história da arte.

O tempo anacrônico proposto por Didi-Huberman para a história inclui o tempo como fabricação e a montagem de tempos heterogêneos.

Na dinâmica e na complexidade dessa montagem, noções históricas tão fundamentais quanto as de ‘estilo’ ou de ‘época’ revelam, de repente, uma perigosa plasticidade (perigosa somente para aquele que gostaria que tudo estivesse em seu lugar, de uma vez por todas, na mesma época: figura bastante comum daquele que eu chamarei de ‘historiador fóbico do tempo’). Propor a questão do anacronismo é, então, interrogar essa plasticidade fundamental e, com ela, a mistura, tão difícil de analisar, dos diferenciais de tempo operando em cada imagem (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 23).

Pela montagem anacrônica de tempos diferenciais, penso que a história e a arte, ou sua aliança com a história da arte, confere a quem opera essa montagem a potência do agir contra seu tempo, em vias intempestivas, como aponta Nietzsche (2003), estando ainda em seu tempo, porém além de seus valores determinados e de suas normatizações conceituais.

Assim, um/a historiador/a, um/a artista, um/a professor/a ou um/a estudante, em vias anacrônicas pela história da arte, produz percursos distintos com o tempo e com a imagem.

Didi-Huberman (2017, p. 80) aponta uma desorganização da ordem de aparição das coisas, afirmando que “[...] é isso a montagem: só se mostra ao desmembrar, só se dispõe ao *‘dis-por’* primeiro. Não se mostra senão mostrando as fendas que agitam cada sujeito diante de todos os outros” (grifo do autor). Nesse sentido, a desmontagem da história da arte abala a ordem e a cronologia do tempo e da história, desmembrando seres, produzindo monstros e cesuras em seu feitio e provocando um movimento de criação, que sinaliza um posicionamento de quem opera por anacronias.

O método da des-remontagem desajusta, desacomoda e causa desconforto na relação normatizada entre tempo e história da arte, de modo a provocar lacerações e fissuras em suas representações e identificações e a se assentar nesse vão – fenda do intervalo, entre-tempos. Uma vez que o resíduo da história da arte é potente para decompor o tempo como estamos habituados a percorrê-lo e para decompor a imagem como simples representação, podemos tornar visíveis, nesse processo de irrupção, em um lampejo de vaga-lumes, as fraturas na linha do tempo.

Assim, para Didi-Huberman (2018), é a própria imagem que decompõe a história. Do mesmo modo que a decompõe e desmonta suas estruturas, ela também exerce efeito de remontagem, atuando como nova operação de criação. A montagem opera essa nova trama entre tempos heterogêneos, marcados por entre-tempos e acontecimentos de sua irrupção, que compõem outros saberes e outras experiências para a história da arte.

A esse processo de desmontagem e remontagem das imagens articulo a subtração ou amputação proposta por Deleuze (2010) em conversa com a obra de Carmelo Bene, cineasta e dramaturgo italiano. Com essa operação de subtração ou amputação, Bene fazia brotar o inesperado e o impensado diante da encenação de clássicos da dramaturgia, como *‘Romeu e Julieta’* ou *‘Hamlet’*.

Conforme propõe Deleuze (2010, p. 36), essa operação de amputação age pelo viés do menor, subtraindo os poderes, as forças reativas e dominantes e o Estado; “[...] operação por operação, cirurgia contra cirurgia, [...] para impor um tratamento menor ou de minoração, para liberar devires contra a História, vidas contra a cultura, pensamentos contra a doutrina”. Assim, amputam-se partes da história e da história da arte, retirando suas normatizações e demarcações de tempo e poder, a fim de colocar suas certezas em variação, operando-a por minoração e sujeitando seus escombros, seus fragmentos e suas poeiras às contingências da vida.

A amputação proposta por Deleuze (2010) evoca um trabalho com monstros – de criação de monstros – ao passo que instiga a subtração de elementos de definição e normatização para as representações que se estabelecem ao mundo. Esse processo viabiliza uma operação engendrada entre desmontagem e remontagem que se instala no intervalo entre a retirada das significações e a remontagem de um elemento antes não presente em tal elaboração. Os rearranjos propostos dissipam a passagem do tempo, assim como põem em suspensão as afirmações que condensam e organizam o pensamento.

Pela junção dos restos e pedaços que sobram deste processo de desabamento é que se faz possível a criação da força efetivada no monstro, de uma imagem ou um pensamento que não carrega as marcas e identificações de seu predecessor, mas faz destas mesmas marcas usos diversos, produzindo torções com o que nos alcança. Uma escrita monstro ou uma imagem monstro carrega em si a força desordeira do tempo e das configurações que as continham e impulsiona um breve instante de ruptura que emerge na produção de um novo arranjo.

Uma sobra de escrita, um respingo de uma conversa, o resto de uma fotografia, o ínfimo como gota que agrupa força... De uma ruína faz-se subtração, pelo mínimo reconhecimento de um passado, pelo que pode o escombro ao se levantar como sobra de uma vida e ao ganhar vida naquilo que o anima, você e eu.



Ao me aproximar da história da arte pela convivência dos tempos, também me aproximo de uma forma de fazer pesquisa e pensar a educação por outras vias, nas quais se pode incluir os restos da história da arte, seus entre-tempos, e com eles produzir um desvio na forma como constituímos o conhecimento, como escrevemos e como aprendemos e ensinamos:

Um modo de avançar no saber contra todas as autolegitimações a que se presta, geralmente, a aquisição de uma competência 'científica'. Um modo de nunca ser o 'guardião' da disciplina que praticava com tanta exigência. Um modo de *abrir*, isto é, de ferir e de revelar ao mesmo tempo um corpo de evidências (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 190, grifo do autor).

A des-remontagem como método de pesquisa permite abrir a história da arte a todos os restos e trapos que suas frestas podem acolher, fazendo oscilar suas verdades ao compor bifurcações e convivências entre os tempos, entre-tempos. Propõe, portanto, a experimentação e a criação como possíveis para viabilizar outras montagens nos meandros da história da arte, nos processos educativos e na produção de uma pesquisa.

Na investigação de Rosilandes Cândida Martins, intitulada "Teatralidade, montagem e performance na arte de Ana Maria Pacheco", defendida em 2016, na Universidade Federal de Goiás, no Programa de Pós-Graduação em História, a montagem surge como elaboração da obra de arte, a partir da referida artista, cuja composição e criação em arte se afirmam como uma montagem de temporalidades diferentes. O foco da tese consiste na teatralidade e na performance ao se aproximar da cultura como uma montagem intervalar, exposta no trabalho da artista, que elabora o próprio pensamento em meio a um processo de desmonte e recolha no mundo e de remontagem desses fragmentos em uma nova imagem, apresentando, assim, uma imagem anacrônica do tempo e da vida.

Compor a história da arte por um viés voltado para uma investigação dos restos e das sobras coloca-me em constante movimento, entre processos de desterritorializar uma imagem e a reterritorializar, estando sobre esse fio, que ora acompanha, ora rompe sua linearidade. Para Didi-Huberman (2019), os restos e escombros podem ocupar os espaços da arte, de maneira que cenas e objetos comuns, corriqueiros e sobreviventes podem sinalizar a convivência dos tempos, não dizendo de uma autoria nem representando formas estatais, mas dando a ver outros mundos e o que se cria nestes muitos mundos que não estão presentes na história da arte.

Assim, a arte pode abrigar alguns deslocamentos, em que irrompem pontos luminescentes sobre os contornos e limites das molduras da história da arte, dando vida a pequenos vaga-lumes – acontecimentos na história, que possibilitam algumas criações entre seus domínios. Didi-Huberman (2014) escreve sobre a sobrevivência dos vaga-lumes a partir do cineasta Paolo Pasolini, que anunciou o fim dos vaga-lumes. Após os tempos sombrios do fascismo, Pasolini diz que há na sociedade italiana outro tipo de fascismo, que fez com que os pontos de resistência, isto é, os vaga-lumes, desaparecessem. Pasolini acreditava não mais ver os vaga-lumes, pois seus inimigos já haviam tornado impossível vislumbrar seu singelo brilho diante dos fortes refletores de luz branca que tudo cegava. O fascismo implantado na sociedade italiana estaria por todas as partes via consumismos que Pasolini considerava exagerados. O desaparecimento dessas forças luminosas, dessas forças de resistência, é questionado por Didi-Huberman ao apresentar a tese de que os vaga-lumes sobrevivem, engendrando outros pontos de encontro e iluminando outros pontos da vida.

Não posso negar que há neofascismos nos rondando, projetando seus holofotes sobre a forma como nos relacionamos com outros modos de existência, punindo, vexando e excluindo, para que nos esvaziemos ou talvez desapareçamos, uma vez que há forças que tentam definir modelos de existência a todo momento. Mas há, também, vaga-lumes nômades e errantes nessas terras, luminescências; como afirma Didi-Huberman (2014), é

"[...] somente aos nossos olhos que eles 'desaparecem pura e simplesmente'. Que eles 'desaparecem' apenas na medida em que o espectador renuncia a segui-los. Eles desaparecem de sua vista porque o espectador fica no seu lugar que não é mais o melhor lugar para vê-los" (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 47). Ou seja, não seria uma questão de desaparecimento, mas de movimento de quem os olha e toma um percurso intempestivo sobre os valores de seu tempo ao vagar pelos modelos que organizam a vida e ao propor formas itinerantes de existências provisórias.

A obscuridade da contemporaneidade é abordada por Agamben (2009, p. 62) como possibilidade para vermos essas luzes, estrelas em um céu escuro, condição do efeito do não alcance das demais luzes do universo – "[...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro". Ao desfocar o olhar dessa luminosidade e atentar ao escuro e às trevas de seu tempo, o contemporâneo se produz e produz com ele outras relações com o próprio tempo e a história, pois o contemporâneo possibilita

[...] ler de modo inédito a história, de 'citá-la' segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma de seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invencível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora (AGAMBEN, 2009, p. 72).

Para Agamben (2009, p. 71), só podemos perceber nosso tempo se o deslocarmos e dissociarmos de sua época, cindindo-o em muitos tempos, cesuras e fendas, que são os lugares de encontro do contemporâneo, isto é, em um "[...] tempo cronologicamente indeterminado", por meio de uma abordagem anacrônica e da coragem de pensar intempestivamente. Assim, cabe problematizar o tempo desse contemporâneo, fazendo de seu instante a criação de um tempo porvir. Tanto na percepção das pequenas luminescências, dos vaga-lumes e dos lampejos mencionados por Didi-Huberman, quanto na problemática do contemporâneo proposta por Agamben, intenta-se desdobrar o tempo pelo anacronismo e

pela sua indeterminação e variação diante do mundo que tende a suprimir sua existência em uma flecha do tempo. Nesse mesmo sentido, Nietzsche lança-nos intempestivamente para o agora e para a escolha ética de uma vida, uma escolha de coragem em tempos sombrios.

Para conhecer os vaga-lumes, é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência: é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite, ainda que essa noite seja varrida por alguns ferozes projetores. Ainda que por pouco tempo. Ainda que por pouca coisa a ser vista: é preciso cerca de cinco mil vaga-lumes para produzir uma luz equivalente à de uma única vela (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 52).

Ao estarmos atentos/as às luminescências da história da arte e a seu instante de acontecimento, entre-tempos, podemos produzir e dar a ver pequenos lampejos, restos da história da arte, decompondo a imagem como representação e lançando-a para o campo de experimentação. Para Didi-Huberman (2014), a imagem corresponde ao momento do instante, da colisão e do aparecimento de uma constelação, lampejo diante do horizonte já composto, por exemplo, pela história. Ao abordar a imagem como lampejo, aproximo-me do que propõem Deleuze e Guattari (2010) para o acontecimento: momento em que irrompe algo, intervalo entre-tempos, e aciona o devir de modo a consentir a convivência dos tempos.

A potência de um gesto singelo ou de uma luminância sutil é evidenciada na imagem passageira e movente do vaga-lume, potente lampejo, em que criamos nossos monstros para aterrorizar quem quiser extirpar a vida de nosso peito. Diante dos holofotes, é preciso desfocar o olhar para ver esta via sinuosa das miudezas da história da arte, como meio de desarmar seus projetores. Como afirma Didi-Huberman (2014, p. 87), “[...] a imagem é pouca coisa: resto ou fissura (*fêlure*). Um acidente do tempo que a torna momentaneamente visível ou legível”.

Didi-Huberman (2015, p. 15) discorre acerca do momento em que estamos diante de uma imagem e, logo, diante do tempo “[...] como diante do vão de uma porta aberta”, pois, nessa aproximação, “[...] ela nada nos oculta, bastaria entrar, sua luz quase nos cega, nós a respeitamos. Sua própria abertura – e eu não me refiro ao guardião – nos faz parar: olhá-la é

desejar, é esperar, é estar diante do tempo”.

Diante de uma imagem da história da arte, assim como de qualquer outra, o tempo constantemente é decomposto; se não lhe lançarem um olhar regrador, presente e passado são produzidos concomitantemente, como o por vir, pois “[...] somos diante dela o elemento de passagem” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16). Diante de uma imagem, encarnamos momentaneamente esse movimento, para dar vida ao que está diante de nós; os olhos, as mãos e o corpo são atravessados e servem de passagem para esse acontecimento. E será nessa relação/aliança que a produção de um porvir como criação se constituirá, enlaçando, nesse acontecimento, o que nada se sabe até o lampejo desse encontro.

Abordar a história da arte com esta interrogação, sobre o que ela ainda pode nos dizer, produzir e aliar, faz o olhar percorrer outros elementos que não estão dados, ou seja, as miudezas da história da arte, que não correspondem ao seu saber já constituído, ao entendimento de um contexto histórico e à constituição de uma técnica e forma para determinada época. Todos esses elementos podem conter em si potência de aliança entre um saber histórico e a convivência dos tempos.



Ao percorrer a história da arte atravessando seus grandiosos corredores, pode-se espiar por entre suas molduras douradas, entre-ver pelas fissuras da madeira rachada e empoeirada, dedilhar entre os espaços ocupados pelas teias em seus volumes. Há nesses grandes salões outros vertedouros de modos de vida, que não estão muitas vezes exibidos, mas que habitam esta disciplina dos mortos, de uma arte monumental, entre-tempos que escapam à sua linearidade.



Uma abordagem anacrônica da história da arte implica uma mudança de foco, de um objeto histórico para a própria irrupção de seu momento, que ocorre fora do tempo linear, como um movimento que destitui o sentido dado a ele pela organização da história e que foge à sua padronização. Nesse sentido, o trabalho do método anacrônico é fazer o tempo trabalhar “[...] *no tempo diferencial* dos momentos de proximidades empáticas, intempestivas e inverificáveis com os momentos de recuos críticos, escrupulosos e verificadores. Toda questão de método conduz, talvez, a uma questão de tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 28, grifo do autor).

Logo, o trabalho diante das imagens seria o de potencializar o tempo pela diferença como elemento mobilizador dessa convivência entre os tempos, percebendo suas aproximações e seus recuos e elencando como método de trabalho o próprio tempo ou uma relação anacrônica com ele. Pelo método anacrônico, aliam-se as des-remontagens dos tempos, que organizam de maneira não linear suas aparições, aos movimentos que introduzem no instante a diferença, para então aventar a história da arte.

Assim, a própria disciplina da história da arte pode ser considerada anacrônica se a tomarmos a partir da perspectiva apresentada por Didi-Huberman e por Deleuze e Guattari, que se afastam de uma abordagem humanista imposta como prudente para a constituição do que se denomina história e história da arte.

Uma história da arte capaz de inventar – no duplo sentido do verbo, imaginativo e arqueológico – ‘novos objetos originários’ será, portanto, uma história da arte capaz de criar turbilhões, fraturas, rasgos no próprio saber que ela tem por tarefa produzir. Chamemos isso de capacidade de criar novos limiares teóricos na disciplina (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 96).

Trata-se, dessa forma, de operar a história da arte por um movimento anacrônico, para então destituí-la da representação, em favor da convivência dos tempos e em favor de uma arte que não se limite à forma e ao conteúdo como disciplina rígida, e assim incorporar em seus meandros as forças que a deslocam, a movimentam e a produzem continuamente,

como forças ativas diante da vida. Nesse sentido, a história da arte, tomada a contrapelo, olha adiante de seu tempo, de maneira intempestiva, para contradizer, “[...] contrariar violentamente o ‘sentido do pelo’” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 102). Aliada a essa maneira intempestiva de pensar o tempo, a história, a história da arte, as imagens, o pensamento, uma conversa, uma experimentação, um percurso e a educação, propus-me nesta tese a produzir indeterminações de tempos, para cindir os ajustes dessas esferas e propor que modos de vida diversos sejam criados com os tempos, com as histórias, com as histórias da arte, com as imagens e com inúmeros pensamentos, conversas e experimentações com as desmontagens.

Ao tomar a educação de maneira despreendida de sua repetição e de suas normatizações, podemos pensá-la pelo viés do anacronismo, em que um conteúdo não necessite ser apreendido antes de outro, pois a progressão não teria mais validade como forma única de aprender. Se a educação não fosse tomada apenas pela sua cientificidade, mas posta em relação com a vida, pelo movimento que impulsiona os instantes em uma sala de aula, dela emanariam irrupções criadoras capazes de engendrar desmontagens com saberes dados e remontagens em aliança com a vida, produções de força pelo que irrompe neste instante. Ao ampliar o campo de contato para além da história da arte e da própria arte, essa operação de des-remonstagem do tempo poderia implicar um desajuste no modo como se monta e organiza a educação, e des-remontá-la poderia produzir fendas e outras formas de pensamento sobre o mundo.

Delineio, assim, tentativas de abordar a história da arte e a educação de maneira a esboçar em seus meandros potência de experimentação, incentivando a produção do pensamento e da criação, seja por atravessamentos com a história da arte ou com qualquer outra imagem, seja pelo surgimento de algo diferente a se pensar, dizer, escrever e criar com a história da arte.



Desajustando um possível desfecho

Assediar o tempo, a história e a arte pelo lastro da educação foi ponto fulcral desta tese. A fim de esmaecer algumas considerações que se instalam como imutáveis, adentrei a linearidade do tempo que corre por sobre a história da arte de modo a produzir alguns intervalos em sua pretensa constância, fendendo a narrativa que comumente se estabelece para a história no que diz respeito à sua organização monumental. Acolhi a arte enquanto força mobilizadora da produção e da problematização da vida ao indagar suas derivações pela história da arte a partir de seus escombros e da proposição de algumas des-remontagens em seu feito. Essas provocações aludem a deslocamentos ínfimos, pela dissipação das certezas e pela disponibilidade de sermos atingidos/as e produzidos/as nesta relação de contágio e, assim, instaurarmos uma variação naquilo que nos chega, por um conteúdo da história da arte e por um modo de aprender e de pensar.

Esta pesquisa apresenta um novo arranjo para o tempo, assim como para a história da arte, de forma a torcer o campo da educação, não apenas rememorando o passado como estático e definido, mas também assombrando a história da arte pelos olhos dos seres do agora. Para isso, parti da seguinte problemática: como os entre-tempos da história da arte acionam des-remontagens na educação? A tese desta tese apresenta que, no lastro da convivência dos tempos, instala-se um intervalo, entre-tempos, que acolhe a produção da história da arte como experimentação por meio das des-remontagens de suas significações e da criação de novas forças.

Os restos e escombros de uma operação de desabamento da história da arte podem evocar um rearranjo do tempo, mediante movimentos de aproximação e de distanciamento, que elencam nesse processo detritos e inutensílios que nos cercam, para com eles compor um avizinhamento, inquietando o modo de organização temporal que estabelece seu fluxo. Assim, trouxe nesta pesquisa instantes em que um intervalo se instalou na cronologia, em uma experimentação com estudantes, na narrativa de uma vida e na passagem das horas, ao

capturar alguns deslocamentos, entre a casa e o tempo, a moldura e a história, o monstro e a história da arte, arquivo-força de fragmentos que ressoaram na escrita desta tese e se desdobraram no campo educativo.

O arquivo-força compôs-se das imagens que recolhi, das leituras que me atravessaram, das conversas e das lascas das molduras que se desfazem ao evocar uma parada no tempo. São intercessores que ressoam na vida e produzem alguns deslocamentos com a educação e com a pesquisa em educação. Estas imagens despontam como forças que escapam às representações majoritárias acerca da história da arte, traçando outros modos de propor uma aula ou elaborar uma escrita. As capturas, por sua vez, procuraram provocar a convivência dos tempos, na medida em que foram produzidas na composição de uma cena, ato de lampejar, como verbo que age na forja desta aproximação, ao passo que também dissipa o que se elenca como via certa.

Uma pesquisa que aborda a história da arte na educação poderia trazer de forma conclusiva as informações evidenciadas na investigação, apresentando as análises das experimentações realizadas pelos/as estudantes de modo descritivo e suas possíveis aplicações nesse campo. Entretanto, o que sobressalta ao final desta investigação consiste nas operações que foram possíveis para a abordagem da história da arte na sala de aula, assim como um encontro com a imagem, e suas implicações em um modo de pensamento que instaura também um novo funcionamento para os processos de pensar e aprender na educação.

Nesta tese, abordei algumas possíveis relações entre os entre-tempos, as desremontagens e a educação, de forma a pensar em experimentações com a história da arte, a fim de deslocar suas formulações, suas certezas e suas determinações imobilizadoras. Para tanto, aliei-me a Pelbart (2015) para desajustar o tempo e a Deleuze e Guattari (2010) para pensar a noção de entre-tempos, momento do instante e do acontecimento. Junto a Nietzsche (2003, 2016) e Deleuze (1965, 2018), aloquei a história enquanto produção da diferença, a partir da noção de eterno retorno. Ao propor a desarticulação do tempo, recorri a Didi-Huberman (2014, 2015, 2017, 2018), para operar des-remontagens das imagens da história

da arte e produzir lampejos em suas determinações – luminescências no pensamento e na educação.

A linha do hábito para o tempo concebe sua passagem ininterrupta pelos setores que o comportam (o passado, o presente e o futuro), e essas delimitações organizam o tempo, assim como o calendário e os ponteiros do relógio. A regulação de sua passagem tende a separar e dividir tanto o tempo quanto a história, que buscamos insistentemente inserir em sua linha. Contudo, tal ordenação, que nos auxilia nas demandas corriqueiras, muitas vezes se perfaz como única maneira de abordar o tempo, excluindo as interações e os deslocamentos que realizamos nos movimentos de aproximação e afastamento inerentes à vida.

Quando estamos diante de uma imagem da história da arte, sua narrativa organizada e definida pela história e pelo tempo pode se sobressair como único processo de aprender sobre determinada obra. No entanto, qualquer imagem ou conteúdo pode evocar um intervalo na sua narrativa histórica ou na sua cronologia. Ao abordar o tempo pela sua desarticulação como passagem ininterrupta, aproximei-me da noção de entre-tempos apresentada por Deleuze e Guattari (2010), como possibilidade de fender a passagem do tempo, deslocando, assim, a representação sucessiva e ordenada que o tempo possui e evocando um tempo que prossegue por acontecimentos, eventos e instantes em que cada um/a fabrica seu próprio tempo ao colocar em relação elementos variados quando está diante de uma imagem ou de uma forma de pensamento.

Os entre-tempos introduzem um intervalo nas engrenagens do tempo, tirando as imagens e suas certezas de um lugar estático e representacional no qual até então estavam fixadas. Esse processo efetua uma nova percepção de tempo, em que seu fluxo ocorre pelo instante do encontro entre imagem e estudante, conteúdo e pensamento, de modo a raspar as definições que enrijeciam os fatos na narrativa histórica e no tempo, em prol de um processo de convivência dos tempos.

A perspectiva da convivência dos tempos, em que se permite, em um “[...] dado

presente, não esgotá-lo nele mesmo, encontrar nele o acontecimento pelo qual ele se comunica com outros presentes em outros mundos” (PELBART, 2000, p. 90), viabiliza uma aproximação com o que aparenta estar distante e com o passado da história da arte, que comporta em si potência de acontecimento. Trata-se de um momento em que, ao acionar a produção de algo distinto do que já se sabia e ao aprender acerca de uma imagem ou de um conteúdo, encarna-se no agora o arquivo-força de cada um/a.

A história da arte operada junto à desarticulação de tempos emprega o tempo enquanto superfície sem fim ou começo, não mais preso à flecha do tempo ou à sua fabricada cronologia, mas visto como entre-tempos, espaços sem definições temporais ou sucessivas, que possibilitam que lhes sejam produzidas perfurações e fissuras, a fim de inquietar o tempo em sua articulação e lançar-lhe lampejos e intervalos. É uma ação de fraturar a linha do tempo, momento em que irrompe o acontecimento, “[...] a cesura ou ruptura cortando irrevogavelmente o tempo em dois e forçando-o a re-começar” (ZOURABICHVILI, 2009, p. 19).

Os instantes a que recorro na história da arte se enredam na produção de intervalos, entre-tempos, entre quem desmonta o tempo e a história, como ato de criação cotidiana, a cada encontro entre estudantes e imagens da história da arte, ao remontar suas imagens esquecendo o que as espessas enciclopédias da história da arte afirmam ser esse saber. A problematização acerca da suspensão das significações que demarcam o tempo e a história e, portanto, a história da arte, enseja uma urdidura que produz alguns desabamentos sobre essas definições. Evoco a casa enquanto espaço-tempo de deslocamento do tempo linear, em que foi possível produzir um pequeno intervalo, singela cesura neste tempo vivido, instante em que, por suas marcas e seus vestígios, aproximei-me do agora como força que forja um convívio entre-tempos.

Ao desajustar o tempo de sua linearidade e problematizar a relação da imagem com a história da arte, procurei alocar alguns entre-tempos na ordem no tempo, desmontando sua sucessão e engendrando experimentações. Dessa forma, ao colocar em suspensão a passagem do tempo como cronologia, a mudança de perspectiva também se impôs para

pensar a história como componente assentado nas grandes narrativas. Nietzsche (2003, p. 42) problematiza o excesso de história, que carrega o peso de todos os fatos, não permitindo o esquecimento ou o desvio do que os arquivos contam, “[...] quase parece que a sua tarefa fosse vigiar a história da qual nada surge a não ser histórias, mas nenhum acontecimento”. Ao pensar a história como possível de ser desajustada de sua ordem, intentei em seu meio acolher a vida e os escombros que antes permaneciam distantes dessa história monumental.

Assim, sinalizo que esta história evocada acolhe em seus meandros a vida e aloca a diferença como elemento criador, em que o eterno retorno proposto por Nietzsche (2003) denota o retorno do diferente. Desse modo, quando estamos diante de uma imagem, seu momento de aparição se consolida como um lance de dados: ou repetimos os dizeres já deflagrados, ou disparamos inflexões da ordem do acontecimento, irrompendo aí uma constelação de possibilidades. Assim, não nos é permitido apenas ecoar suas definições; somos convocados a encarnar nossa força ao que vemos, ouvimos e pensamos, de modo a estarmos diante de um processo de tempo e de pensamento inacabados.

A narrativa histórica parece não acolher esses acontecimentos que escapam à flecha do tempo, pois a cronologia é demasiada estreita para alcançar todos os acontecimentos – “[...] existem as tais faixas laterais do tempo, desvios cegos, onde ficam ‘suspensos no ar, errantes, sem lar’, num entremeado multilinear, sem ‘antes’ nem ‘depois’ [...]” (PELBART, 2000, p. 89). Se a historiografia não pode agregar os acontecimentos da ordem do ínfimo, então podemos desviar de suas categorizações e descrições para nos aventurar em seus corredores, retirando-lhes a poeira e, com seus escombros, insurgindo em novos arranjos de tempo.

A moldura enquanto estrutura que imobiliza a história da arte enseja um arquivo-força que alude ao seu esmaecimento. Suprimir as grades douradas que muitas vezes contornam a história da arte é a experimentação a que se recorre; ao retirar suas significações e bordas, podemos compor outros arranjos com as representações de estilo e época que empregamos como aproximação para com a arte e sua imagem.

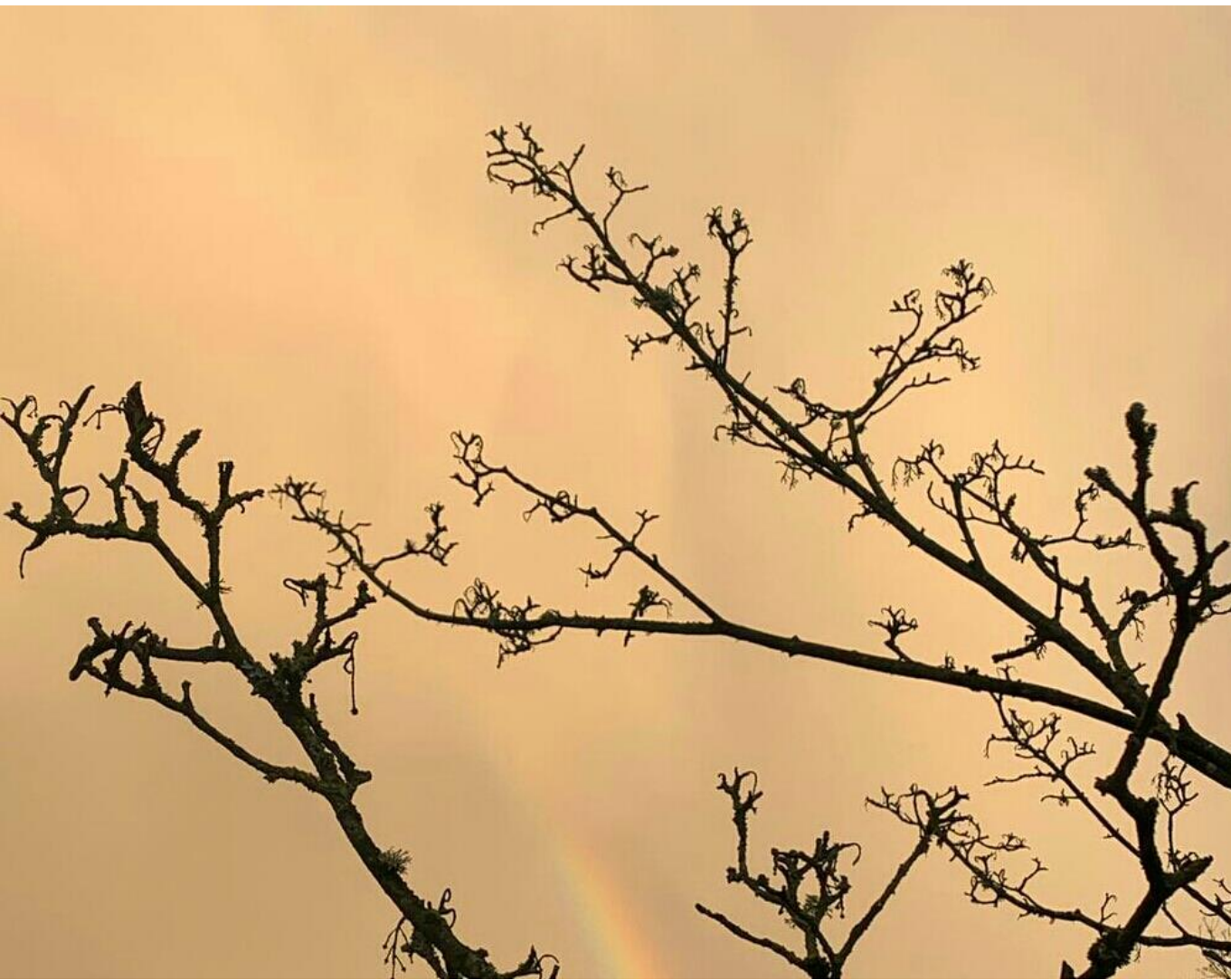
A história é, então, concebida como a atenção ao “[...] próprio princípio de onde derivam a maior parte dos acontecimentos que determinam o nosso pensamento e a nossa vida, sintomas de uma decomposição” (DELEUZE, 1965, p. 21). O desabamento da moldura que delimita a história da arte deixa rastros – escombros desta aproximação de tempos – ao deslocar passado, presente e futuro para um mesmo instante. De uma narrativa histórica restam os detritos e sintomas que se apresentam neste processo de fenecimento da moldura, que constringe a relação com a história da arte e faz com que de um campo linear avancemos contra seus holofotes, por estarmos implicados no seu rearranjo.

Do avesso da arte e da história evoquei um torto chassi, peça que anteriormente suportava a tela como estrutura e que neste instante tem sua rigidez dissipada por uma nova montagem de seus escombros, afrouxando a regulação e o controle acerca do que se produz junto a ela e ao que emoldura. Ao instaurar uma perspectiva diversa para a abordagem do tempo e da história, também adentrei um tempo diferencial para a história da arte, assim como problematizei a noção de arte que desponta nesta pesquisa. A noção de arte e de obra de arte apresenta uma torção ao passo que evoca uma imagem não imobilizada, concebida como experimentação de si e do mundo. A historiografia da arte também é questionada como processo narrativo que fixa definições para a história da arte.

Detive-me, nesta tese, a problematizar o processo de escrita de uma pesquisa, pelas aproximações e pelos deslocamentos entre os tempos a partir das imagens da história da arte, na medida em que compus um texto pelo desmembramento do que autores/as expõem e pela amputação de alguns fragmentos de imagens. A imagem atua como mobilizadora da investigação, por seus processos intermitentes, em que podemos dar vazão ao “[...] intervalo de aparições, de desaparecimentos, de reaparições e de red desaparecimentos incessantes” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 86). Com esse movimento constante de aproximação e distanciamento de tempos, ao instalarmo-nos no intervalo dos entre-tempos, evocamos uma parada na racionalidade que intenta frequentemente identificar e reconhecer as imagens, enleando sua aparição à produção de sentidos, antes dados *a priori* para tal imagem, e

possibilitando a produção de uma nova imagem.

As imagens da história da arte estão, assim, vazias de significações predefinidas, mas preñhes de criação neste instante de encontro e de acontecimento e são encarnadas nos processos de aproximação e remontagem, que não preestabelecem seu conteúdo ou sua forma, mas deixam em aberto o que o tempo, seu interlocutor, lançará. As imagens são decompostas, desmontadas e remontadas neste processo do acontecimento, entre-tempos, intervalo entre a desmontagem de seus significantes e a remontagem de seus detritos.



A composição desta tese se encontra permeada pela aparição de algumas imagens, que dão a ver um arquivo-força que abriga deslocamentos físicos, oriundos das caminhadas empreendidas, mas, principalmente, deslocamentos do lugar que ocupava. No conforto da casa que habitava, há percursos e inflexões que podem desviar da utilidade e do costumeiro para o mundo e sua organização, assim como pude partejar pequenos monstros junto àquilo que chega. Nesse sentido, a escrita com imagens possibilita a criação de monstros ao amputar as imagens de suas representações e ao subtrair os conceitos de seus ordenamentos, viabilizando um processo de pensamento junto à história da arte, que desponta em modos variados de aprender e ensinar e que implica uma perspectiva diversa também para o que concebo como educação.

Com Didi-Huberman (2015), o anacronismo instala-se na história da arte, como método de abordagem do tempo, ao desordenar a aparição das imagens na cronologia. Tal viés dispara um processo de aprender que não fixa a imagem em um ponto da história e, portanto, no campo educativo, permite torcer sua aparição junto às relações que se estabelecem neste instante do encontro. Desse modo, tomo as imagens e os saberes que, de um ponto de vista linear, aparentam desconexão para propor uma nova organização do pensamento neste tempo próprio do intervalo. Tal desdobramento alude a uma montagem de tempo e, dessarte, de novas imagens e pensamentos, pois se consolida em um processo provisório e intermitente de se refazer e remontar a cada investida.

A fim de desmontar o tempo e a história de seus pilares sólidos, engendrei o método de pesquisa das des-remontagens para as imagens da história da arte e para o pensamento em educação, para nesta tese produzir uma cesura e uma fratura na história da arte e para acolher o acontecimento em sua produção, pela convivência dos tempos. Esse método de pesquisa operou nesta escrita a possibilidade de desmontar as certezas acerca da educação e do processo de aprender e pensar junto às imagens da história da arte, destituindo-as de suas representações e definições dadas de antemão, fraturando-as e tornando em escombros suas definições, a fim de possibilitar a remontagem de seus fragmentos, restos e detritos, sem uma

combinação predeterminada, o que implica um trabalho de experimentação no instante desse encontro. Esse instante que acolhe o que antes não adentrava a história da arte denominei lampejo, acontecimento, devir, momento de recolher e evidenciar as impurezas do tempo, seus detritos e seus escombros ao desmontar a imagem, o tempo e a história.

Em uma des-remontagem, há composições diversas que, partindo dos fragmentos da história da arte, não podem ser encadeadas, mas montadas em ordens aleatórias, a contrapelo do tempo, de modo a encontrar nesse lampejo luminescências que o incentivem a resistir em meio à história da arte, produzindo com ela experimentações pela criação de uma nova força. O que busquei foi, assim, “[...] experimentar por outras vias, outras correspondências, outras montagens. [...] Será preciso desmontar tudo novamente, remontar tudo. Fazer novas tentativas” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 114).

Sinalizo que abordar a história da arte por entre-tempos, pela convivência dos tempos, não implica o abandono ou a exclusão de qualquer linha do saber, mas a procura de produzir cortes no tempo, de forma a tornar luminescente o que antes não adentrava a sua feitura, para então lançar-lhe lampejos e desarmar suas regulações. Dessa maneira, as des-remontagens do tempo, a partir dos intervalos que seu encadeamento agora comporta, instituem o método de pesquisa para esta tese. Esse processo de des-remontagem diz respeito a uma experimentação com a imagem, com a própria escrita de uma pesquisa, com a produção de um pensamento e com o processo de aprender investido na educação. Procurei, nesse sentido, estabelecer laços e criar relações entre diferentes elementos, a fim de arranjar um tempo no instante, como ato de lampear, para que repentinamente e indefinidamente se possa alçar na vida força para tal rearranjo.

O método forjado configura um impulso para suspender a passagem do tempo e, assim, fazer fender as significâncias e as regulações de seu controle. Esse deslocamento de desmontagem pode instaurar também um abalo na educação e em suas formas de apregoar o processo de aprender, para que tal processo ocorra no lastro da diferença, como método que desmonta e monta um saber, e, desse modo, acolha outras produções de tempos e,

portanto, outras criações junto a esse conteúdo.

O que nos alcança neste ponto diz respeito a algumas experimentações realizadas junto ao método, com imagens da história da arte, a partir de um encontro com os/as estudantes de licenciatura em Artes Visuais. São fragmentos que percorreram toda a tese, como engrenagens que instauraram algumas paradas na cronologia, dando a ver um passo singelo quanto à sua abordagem.

Busquei, assim, fazer desta experimentação um arquivo-força para fabricar a pesquisa, ao atuar como uma possível estratégia para infligir nas imagens e no pensamento algumas cesuras, convivências e amputações para a produção de uma nova imagem e de um novo pensamento, que evidenciaram e agenciaram outras formas e forças neste momento de encontro com a história da arte. Adentrei, dessa maneira, o tempo, a história e a arte como campos incertos, provocando deslocamentos na história da arte, assim como no que organiza o pensamento e os modos de existir. O desafio apresentado se consolida como um exercício de torcer a arte e a educação das molduras que as imobilizam e das paredes que as confortam, em prol da efetuação do disforme de cada um/a, para cada qual produzir seu próprio monstro.

Sendo assim, apresento este pequeno monstro que produzi, cuja feitura envolveu a extirpação de certezas e das definições que normatizam os modos de ensinar e aprender, o que demandou um processo de me fazer também monstro, pois o/a pesquisador/a “[...] cria a si mesmo, por meio do trabalho da pesquisa e da escrita” (Ó, 2019, p. 6). Ao fazer-me e desfazer-me neste processo, vivi um tempo próprio, que abarcou as angústias e as potências deste novo tempo que se faz em meio a uma pandemia.

Convoquei os percursos que me afetaram durante esta pesquisa ao percorrer meu próprio tempo, em espaços diversos, visíveis nas paredes descamadas de tempos e nas molduras douradas destituídas de suas poses e realocadas na perspectiva do chão, para poder dizer e aprender com sua poeira e com seus escombros. Acolhi, assim, elementos diversos e

desconexos para compor entre eles uma elaboração de pensamento que forjou algumas aproximações e alguns afastamentos, elencando as forças que me atravessaram, para então produzir novas alianças. O que evoquei foi um deslocamento por um processo de dissipação do que delimita as representações do mundo, estando atenta aos contágios com este arquivo-força e ao que desponta no surgimento de uma nova força e, assim, instaurando variações naquele elemento antes conhecido.

Há a produção de uma imagem diferente, que antes não estava visível, ao infligir na imagem cortes, rasgaduras, perfurações, sobreposições e colagens. Nesse sentido, não há a repetição de formas, mas a criação de forças que outrora não ocupavam o espaço daquela imagem, e esse processo requer pensamento, e não apenas reconhecimento. Ao habitar esta zona incerta, do que pode ser produzido com as des-remontagens, desloco-me não somente da linearidade da história da arte, mas também do que organiza o pensamento e a vida.

Ao propor uma zona de experimentação com a história da arte, com outras imagens em geral, com a história e com o próprio tempo, as estruturas de pensamento também são desarranjadas, o que pode viabilizar a des-remontagem dos modos como tendemos ou somos levados/as e ensinados/as a organizar e normatizar a vida. O desafio estaria, portanto, em permitir que essas dobras e torções ocorram em variados aspectos da vida, o que inclui a educação e a arte, assim como em pensar em diferentes estratégias que desvinculem as imagens e nós mesmos/as de nossas certezas, e des-remontar tais imagens poderia ser uma possibilidade de efetuar tal torção.



Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo?* Chapecó: Argos, 2009.

_____. Arqueologia da obra de arte. *Princípios*: Revista de Filosofia, Natal, v. 20, n. 34. p. 349-361, jul./dez. 2013.

BARBOSA, Ana Mae. *Tópicos utópicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

BUCK-MORSS, Susan. *O presente do passado*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

CARDONETTI, Vivien Kelling. *Experiências educativas: ressonâncias de intercessões fílmicas*. 2014. 156 p. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2014.

CHEREM, Rosângela. Imagem-acontecimento. In: SILVA, Maria C. da Rosa T.; MAKOWIECKY, Sandra. (Org.). *Linhas cruzadas: artes visuais em debate*. Florianópolis: Ed. da UDESC, 2009. p. 131-156.

CHEREM, Rosângela; MAKOWIECKY, Sandra. *Pensatas sobre arte e tempo, imagem e arquivo*. Florianópolis: AAESC, 2016.

CHIROLLA, Gustavo; MOSQUERA, Juan F. Mejía. Deleuze and Didi-Huberman on art history. In: TUINEN, Sjoerd; ZEPKE, Stephen (Org.). *Art History after Deleuze and Guattari*. Belgium: Leuven University Press, 2017. p. 91-104.

CHIARELLI, Tadeu. Apropriação I Coleção I Justaposição. Catálogo: *apropriações I coleções*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002.

DAHMER, Carin C. *Entre escombros: apropriação como campo de experimentação nas artes visuais*. 2014. 100 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2014.

_____. *Apropriações nos territórios curriculares: cartografando de-formações na história da arte*. 2017. 112 p. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2017.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Lisboa: Edições 70, 1965.

_____. *Diferença e repetição*. 2. ed. Tradução de Luis B. L. Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. *Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

_____. *Sobre teatro: um manifesto de menos; o esgotado*. Tradução de Fátima Saadi, Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

_____. *A imagem-tempo*. Cinema II. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013a.

_____. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2013b.

_____. *Dois regimes de loucos: textos e entrevistas*. Tradução de Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016a.

_____. *A imagem-movimento*. Cinema I. Tradução de Souza Dias. Lisboa: Documenta, 2016b.

_____. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de Mariana de Toledo Barbosa e Ovídio de Abreu Filho. São Paulo: n-1 edições, 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Ana Lucia de Oliveira, Aurelio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011. v. 1.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lucia de Oliveira, Lucia Claudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012. v. 3.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DIAS, Susana Oliveira. Escuta inumana: murmúrios de uma vida irrepresentável pelo grito arquivista... *Leitura: Teoria & Prática*, Campinas, v. 32, n. 62, p. 155-167, jun. 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013a.

_____. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempos dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b.

_____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

_____. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

_____. *Quando as imagens tomam posição*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

_____. *Remontagens do tempo sofrido*. Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

_____. *Sobre o fio*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019.

_____. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Editora 34, 2020.

ELKINS, James. *What is interesting writing in Art History?* Morrisville: Lulu Press, 2017a.

_____. The logic of sensation and logique de la sensation as models for experimental writing on imagens. In: TUINEN, Sjoerd; ZEPKE, Stephen (Org.). *Art History after Deleuze and Guattari*. Belgium: Leuven University Press, 2017b. p. 61-68.

FERNANDES, Ana Rita. *Tempo andante da intervenção urbana: relações temporais nas obras "Imagens posteriores", "Giganto" e "Polaroides (in)visíveis"*. 2017. 342 p. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

GONTIJA, Pedro Erginaldo. *Nos caminhos de uma educação por vir: ressonâncias e deslocamentos em Deleuze*. 2008. 150 p. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

HONAN, Eileen; BRIGHT, David; RIDDLE, Stewart. Bringing monsters to life through encounters with writing. In: _____ (Ed.). *Writing with Deleuze in the Academy: creating monsters*. Singapore: Springer, 2018. p. 1-14.

KASPER, Kátia Maria; TÓFFOLI, Gabriela de Sousa. Errâncias: cartografias em trajetos de-formativos. *Leitura: Teoria & Prática*, Campinas, v. 36, n. 72, p. 85-98, 2018.

LAPOUJADE, David. *Potências do tempo*. Tradução de Hortencia Santos Lencastre. 2 ed. São Paulo: n-1 edições, 2017.

MACHADO, Leila D.; ALMEIDA, Laura P. Notas sobre escrever [n]uma vida. In: CALLAI, Cristiana; RIBETTO, Anelice (Org.). *Uma escrita acadêmica outra: ensaios, experiências e invenções*. Rio de Janeiro: Lamparina; FAPERJ, 2016. p. 75-85.

MARTINS, Rosilandes Cândida. *Teatralidade, montagem e performance na arte de Ana Maria Pacheco*. 2016. 237 p. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

MARTON, Scarlett. *Nietzsche, filósofo da suspeita*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; São Paulo: Casa do Saber, 2010.

MORAES, Everton de Oliveira. "*Cortar o tecido da história*": condutas e imagens do tempo em Paulo Leminski e Luis Carlos Rettamozo (1975-1980). 2016. 371 p. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

MOSÉ, Viviane. *Pensamento chão*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

_____. *Nietzsche e a grande política da linguagem*. Petrópolis: Vozes, 2018.

MOSSI, Cristian Poletti; OLIVEIRA, Marilda Oliveira de. Variações em torno das pesquisas em educação e arte com imagens. *Leitura: Teoria & Prática*, Campinas, v. 36, n. 72, p. 115-131, 2018.

NEUSCHARANK, Angélica. *Coextensividade: sobre as noções de tempo na educação*. 2019. 140 p. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2019.

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva*. Da utilidade e desvantagem da história para a vida. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

_____. *Obras incompletas*. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora 34, 2014.

_____. *A gaia ciência*. Tradução de Inês A. Lohbauer. São Paulo: Martins Claret, 2016.

Ó, Jorge Ramos do. Em defesa da universidade: autorreflexividade, dúvida radical e escrita do devir. *Práticas da História*, Lisboa, n. 4, p. 127-194, 2017.

_____. Ouvir falar o pensamento, aprender a falar o pensamento no interior da universidade: o testemunho dos "professores" Michel Certeau, Gilles Deleuze, Michel Foucault e Roland Barthes. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, v. 24, e240021, 2019.

Ó, Jorge Ramos do; CABELLEIRA, Helena. Toward a pedagogy of advanced studies in the University: the production of an inventive academic writing in the Social Sciences, Arts and Humanities. *Revista de Docencia Universitaria*, Valencia, v. 13, n. 1, p. 125-152, 2015.

OLIVEIRA, Marilda Oliveira de et al. Possibilidades de experiências estéticas em instantâneos de aula e pesquisa: 'entre' leituras e escritas com imagens. *Atos de Pesquisa em Educação*, Blumenau, v. 14, n. 1, p. 79-100, jan./abr. 2019.

OLIVEIRA, Marilda Oliveira de; CHARRÉU, Leonardo Augusto. Contribuições da perspectiva metodológica "Investigação baseada nas artes" e da a/r/tografia para as pesquisas em educação. *Educação em Revista*, Belo Horizonte, v. 32, n. 1, p. 365-382, mar. 2016.

PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. O tempo não-reconciliado. In: ALLIEZ, Éric (Org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 2000.

PETERS, Michael. *Pós-estruturalismo e filosofia da diferença*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

ROLNIK, Sueli. Pensamento, corpo e devir: uma perceptiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. *Cadernos de Subjetividade*, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 241-251, 1993.

ROVELLI, Carlo. *A ordem do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

RUBIRA, Luís Eduardo Xavier. *Nietzsche: eterno retorno do mesmo à transvaloração de todos os valores*. 2008. 239 p. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SEQUEIRA, Rosane Preciosa. *Rumores discretos da subjetividade*. Sujeito e escritura em processo – Porto Alegre: Sulina, Editora da UFRGS, 2010.

TUINEN, Sjoerd van; ZEPKE, Stephen. Introduction: Art history after Deleuze and Guattari. In: _____ (Org.). *Art History after Deleuze and Guattari*. Belgium: Leuven University Press, 2017. p. 7-20.

VERGARA, Luiz Guilherme. *Curadorias educativas*. Rio de Janeiro: Anais Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 1996.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Foucault revoluciona a história. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2014.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WILLIAMS, James. *Pós-estruturalismo*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

ZABALA, Antoni. *A prática educativa: como ensinar*. Porto Alegre: Artmed, 1998.

ZACHARIAS, Pamela. *(Des)encontros em um lugar qualquer*. 2017. 132 p. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Sinergia; Ediouro, 2009.

_____. *Deleuze: uma filosofia do acontecimento*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2016.