

PARAAXE

PENSAMENTO E EXPERIMENTAÇÃO EM CORTE E DOBRA: TROCADILHOS FILOSÓFICO-IMAGÉTICOS ENTRE DELEUZE- GUATTARI E AMILCAR DE CASTRO

Thinking And Experimenting In Cutting And Bending: Philosophical-Pictural Punches Between Deleuze-Guattari And Amilcar De Castro

Diego Augusto Gonçalves Ferreira
Universidade de Campinas

RESUMO: O presente ensaio objetiva captar as aproximações estético-filosóficas que existem entre o pensamento de Deleuze-Guattari e a experimentação artístico-escultória de Amilcar de Castro. Na inovação de seu método em corte e dobra, o artista neoconcreto realiza, conscientemente ou não, aquilo que os pensadores franceses propuseram como uma nova imagem do pensamento, fabulada, criada, experimentada e não representada. Sendo ela o resultado de um pensamento nômade, privilegiador da diferença, intenta-se propô-la como elemento provocador para a feitura de uma educação dada à potência inventiva e não à reconhecimento. Dessa forma, o texto se organiza em torno de uma apresentação das ideias basilares deleuzianas-guattarianas e da exploração da arte de Amílcar, buscando entre elas trocadilhos filosófico-imagéticos que incomodem o dogmatismo do ensino tradicional e movimentem a educação no esteio de uma pedagogia da fabulação, da experimentação e da criação.

Palavras-Chave: Imagem. Corte. Dobra. Educação.

ABSTRACT: This essay aims to capture the aesthetic-philosophical approximations that exist between Deleuze-Guattari's thought and Amilcar de Castro's artistic-sculpture experimentation. In the innovation of his cutting and folding method, the neoconcrete artist realizes, consciously or not, what the French thinkers proposed as a new image of thought, fabled, created, experienced and not represented. As it is the result of a nomadic thought, favoring difference, it is intended to be proposed as a provocative element for the making of an education given to inventive power and not to recognition. In this way, the text is organized around a presentation of the Deleuze-Guattarian basic ideas and the exploration of Amilcar's art, seeking among them philosophical-image puns that disturb the dogmatism of traditional teaching and move education in the mainstay of a pedagogy of fabulation, experimentation and creation.

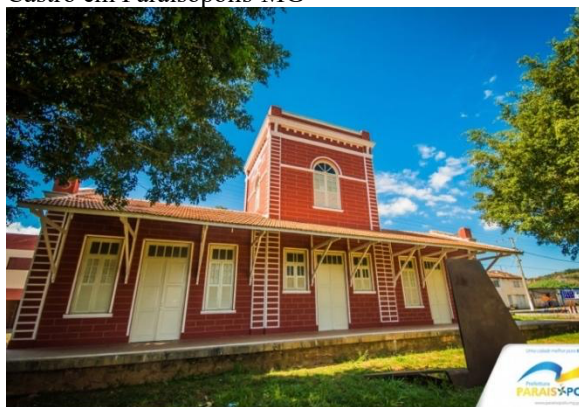
KEYWORDS: Image. Cut. Fold. Education.

INTRODUÇÃO

O elemento provocador das reflexões propostas neste ensaio é uma escultura enferrujada que mede 250 cm de altura, 220 cm de profundidade e 250 cm de largura. A estrutura de aproximadamente duas toneladas e meia descansa, desde 2004, no gramado da praça onde se encontra o Centro Educacional e Cultural Amílcar de Castro, em Paraisópolis-MG. Invisível para a maioria da população que transita por aquele local, a obra de um dos maiores artistas do movimento neoconcreto no Brasil, que nasceu na cidade em 8 de junho de 1920, é utilizada como banco por transeuntes, escorregador por crianças da vizinhança e “tela” por pichadores.

A inconsciência cultural da grande maioria dos paraisopolenses em relação à envergadura artística de seu contrerrâneo e ao valor do seu legado, do qual participa a escultura que se espalha à frente do prédio histórico da antiga estação ferroviária da cidade⁴⁸, construído em 1914, desativado em 1964 e transformado em centro cultural em 1987, faz com que a arte se invisibilize e que a cegueira coisifique a imagem criada. De outra parte, um olhar filosófico pode enxergar no cenário descrito um horizonte para recuperar a obra de Amílcar e os atravessamentos deleuzianos-guattarianos que a perpassam no que respeita à experimentação de imagens.

Figura 1: Centro Educacional e Cultural Amílcar de Castro em Paraisópolis-MG



Fonte: <https://www.paraisopolis.mg.gov.br/noticia/873/Centro-Educacional-e-Cultural-Amilcar-de-Castro-antiga-Estacao-Feroviaria-e-restaurada>

Figura 2: Amílcar de Castro (1920-2002)



Fonte: <https://www.ufrgs.br/vid-patrimoniometalico/amilcar-de-castro/>

Figura 3: Escultura de Amílcar de Castro em Paraisópolis-MG

Figura 4: Escultura de Amílcar de Castro em Paraisópolis-MG

⁴⁸ Aos 24 dias do mês de fevereiro de 1912, a Rede Sul-Mineira (1912-1931) inaugurou, na então cidade de São José do Paraíso-MG, o ramal terminal da linha férrea que partia da estação de Piranguinho-MG. O prédio da estação ferroviária, que, em 1931, passou aos cuidados da Rede Mineira de Viação, foi construído em meados de 1914, sendo desativado em 22 de maio de 1964. Em 1987, a antiga estação, que até então funcionava como um memorial local, transformou-se no Centro Educacional e Cultural Amílcar de Castro, numa cerimônia que contou com a presença do próprio artista.



Fonte: <http://carlagazeta.blogspot.com/2010/09/escultura-de-amilcar-de-castro-e.html>



Fonte: Secretaria de Estado de Turismo de Minas Gerais.

A obra abstrata de Amilcar, criada por meio do corte e da dobra do ferro, justaposta entre a antiga estação de trem, símbolo do período em que o ferro significou o progresso econômico, e as fileiras de casas que compõem o cenário urbano, carrega princípios filosófico-imagéticos que dialogam com o pensamento de Deleuze e Guattari. Sem nome específico, a escultura se rasga em duas partes que se tensionam em direções opostas, ainda que permaneçam presas entre si: com a sua metade que se encurva sobre o solo, voltada para a porta da estação, o ferro parece reverenciar o que tenha sido seu passado; com a metade que se eleva sobre o terreno, a criação de Amilcar se mostra à modernidade, reclamando olhos que a experimentem como uma nova imagem do pensamento, fabulada pela experimentação.

1 – PENSAMENTO, EXPERIMENTAÇÃO E IMAGEM

A estética desenhada pelos franceses Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992) é consequência de um pensamento naturalmente nômade, ou seja, de uma filosofia em estado de *vir-a-ser* cujo interesse é escapar à representação daquilo que se considera como único real e verdadeiro. Filosofar é fabular, por meio de experimentações éticas, políticas e estéticas, uma nova imagem⁴⁹ do pensamento, fundamentada na diferença, no deslocamento, na desterritorialização, no decolonialismo, no avesso daquilo que se mostra como inquestionável, transcendente, naturalmente ordenado e “que não nos oferece do mundo a sua diferença” (GRISOTTO, 2018, p. 117).

⁴⁹ Para Deleuze-Guattari, a imagem é “um conjunto de coordenadas que não somente orientariam um pensamento, mas que norteariam também as suas possibilidades de criação” (MAURICIO; MANGUEIRA, 2011, p. 292). Ou seja, considerando que todo pensamento possui determinadas coordenadas, elas criariam imagens do próprio pensamento, fornecendo sobre ele uma dada concepção.

Segundo Deleuze e Guattari (1992, p. 58),

pensar implica uma espécie de experimentação tateante, e seu traçado recorre a meios pouco confessáveis, pouco racionais e razoáveis. São meios da ordem do sonho, dos processos patológicos, das experiências esotéricas, da embriaguez ou do excesso.

Escapar ao pensamento sedentário, forjado pela filosofia clássica, no qual o conceito se conforma à matéria na busca por uma identidade real, é o propósito de uma filosofia aberta à pluralidade, à potencialidade, ao dinamismo. Nela, conhecer significa experimentar, inventar, fabular, criar, resignificando o que antes era tido como óbvio, como clichê. A filosofia deleuziana-guattariana, desse modo, não se constitui mera delimitação de uma imagem dogmática do pensamento, mas é a aventura na busca por uma nova imagem do pensamento, afeita à singularidade e à multiplicidade, desconstrutora das verdades absolutas em função de um outro olhar.

Atravessada por esta contrafilosofia, empenhada em “forjar concepções originais no pensamento, implicando transformações” (GRISOTTO, 2018, p. 122) no modo de ver e experimentar o mundo, a estética de Deleuze e Guattari arquiteta uma crítica ao modelo representacional de arte, que se baseia nas imagens dogmáticas e clichês. O abandono do que os autores chamaram de *doxa* do visível, de uma opinião comum oferecida pela visão alienada, exige a busca por imagens “que possam provocar novas sensações por meio de *afectos e perceptos*, e que representem não somente formas, mas também forças” (CAVALCANTI; CAVALCANTI; CADENGO; MACHADO, 2019, p. 23). Trata-se de imagens potencialmente causadoras de experiências inéditas, capazes de movimentar o pensamento, pois englobam “uma fantástica energia potencial que ela[s] faz[em] detonar se dissipando. O que conta na imagem não é o pobre conteúdo, mas a louca energia captada, pronta para arrebentar” (DELEUZE, 1992, p. 76)

Deleuze-Guattari objetivam “restituir ao pensamento sua potência criadora, que se encontra sufocada pela hegemonia da perspectiva representacional” (MAURICIO; MANGUEIRA, 2011, p. 291), em que o fundamental é reconhecer⁵⁰ as essências das coisas: “o primado da identidade, seja qual for a maneira pela qual esta é concebida, define o mundo da representação” (DELEUZE, 2009, p. 15). Essa imagem dogmática do

⁵⁰ Trata-se da ação denominada por Deleuze-Guattari como *reconhecimento*, “em que as faculdades do pensamento seriam pré-dispostas a entrarem num acordo e se direcionariam naturalmente para o conhecimento da verdade” (SOUTO, 2010, p. 47).

pensamento, também chamada de imagem moral do pensamento, característica do senso comum e do modelo de reconhecimento, sucumbe a potência criadora do pensamento à ânsia pela “identidade existente entre a cópia e o modelo a ser copiado” (MAURICIO; MANGUEIRA, 2011, p. 295).

Embora a reconhecimento seja uma das ações do pensamento, a criação é essencial ao ato de pensar, conforme atesta Deleuze (2009, p. 203) ao dizer que

o que é primeiro no pensamento é o arrombamento, a violência, é o inimigo, e nada supõe a Filosofia; tudo parte de uma misosofia. Não contemos com o pensamento para fundar a necessidade relativa do que ele pensa; contemos, ao contrário, com a contingência de um encontro com aquilo que força a pensar, a fim de erguer e estabelecer a necessidade absoluta de um ato de pensar, de uma paixão de pensar. As condições de uma verdadeira crítica e de uma verdadeira criação são as mesmas: destruição da imagem de um pensamento que pressupõe a si próprio, gênese do ato de pensar no próprio pensamento.

Habitado a reconhecer o mundo por meio do modelo representacional, o sujeito deve se deslocar para o solo imagético da diferença e do devir, conscientizando-se de “que em seu viver inventa a própria vida e seu próprio estilo, que ‘descobre’ essências e verdades” (MAURICIO; MANGUEIRA, 2011, p. 302). Desprender-se da obviedade cognitiva através de processos experimentativos propicia a irrupção, no engessamento do mundo fabricado pelas essências abstratas e definitivas, de uma nova imagem do pensamento: múltipla, livre e criativa. O que diferenciaria esta imagem da repetição é que “seja compreendida como o que provoca o afeto e/ou como o próprio afeto” (BILATE, 2019, p. 167), isto é, como um movimento do espírito, já que “a arte é a única que consegue espiritualizar a matéria, transmutá-la e, enfim, desmaterializá-la” (DELEUZE, 2006, p. 45).

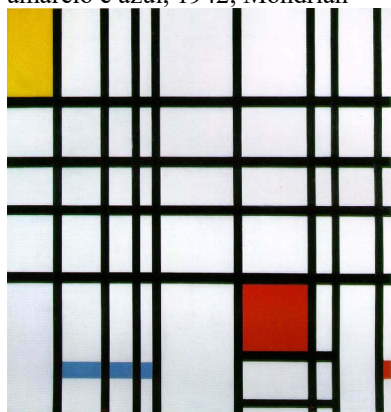
Na atual “civilização do clichê [...], onde a falta de espírito governa” (BILATE, 2019, p. 168), a experimentação de imagens inesperadas pode criar novos mundos e novas perspectivas educacionais através da arte. Nesse sentido, a experimentação imagética que Amilcar de Castro realiza com o corte e a dobra do ferro “consiste num eficaz exemplo de subversão da imagem do pensamento filosófica, de supressão da reconhecimento e de abertura a aventuras mais perigosas e criadores do ato de pensar” (SOUTO, 2010, p. 43).

2 – EXPERIMENTAÇÃO, CORTE E DOBRA

O artista neoconcreto paraisopolense, ao fabular novas imagens experimentando o corte e a dobra do ferro, imerso na arte construtiva brasileira, dialoga inconscientemente (ou não) com Deleuze-Guattari no que diz respeito à filosofia da diferença, do devir, da destruição em favor de uma novidade. Ao manusear o ferro, Amílcar estabelece com ele uma identidade tão forte (DUARTE, 1990), sendo capaz de destruí-lo, desconstruí-lo, cortá-lo, dobrá-lo, retorcê-lo, rejeitando aquela imagem dogmática e “quantitativa da forma, que se traduz na construção seriada, na composição de elementos adicionados uns aos outros” (GULLAR, 1977, p. 241).

Seu abstracionismo contraria a rigidez racionalista da arte concretista⁵¹, como se pode notar pela comparação da geometricidade e linearidade da obra de Piet Mondrian (1872-1944), artista holandês do movimento concreto, com as características dinâmicas da pintura de Amílcar, que escapam aos traços horizontais e verticais simetricamente retangularizados.

Figura 5: Composição com vermelho, amarelo e azul, 1942, Mondrian



Fonte: <https://www.piet-mondrian.org/composition-with-red-yellow-and-blue.jsp>

Figura 6: Obra sem título, 1978, Amílcar de Castro



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/amilcar-de-castro/sem-titulo-1978>

A proposta imagética de Amílcar, forjada na senda da diferença, da alteridade artística, traduz fenomenicamente o que Deleuze (2010, p. 72) disse ao afirmar que

⁵¹ A arte concreta, de inspiração construtivista e funcionalista europeia, chega ao Brasil no início da década de 1950, especificamente na região sudeste, influenciando arquitetos, artistas plásticos e escritores. O movimento concreto, emoldurado pela industrialização do século XX, privilegia princípios como seriação e padronização, exemplificando como a estética incorporou valores como “a disposição linear e/ou modular de elementos construtivos, a síntese das formas e a economia na configuração, a otimização e a racionalização dos materiais e trabalho” (DENIS, 2000, p. 115).

a imagem não se define pelo sublime de seu conteúdo, mas por sua forma, isto é, por sua “tensão interna” ou pela força que ela mobiliza para fazer o vazio ou furar buracos, desfazer as ligações das palavras, secar o suor das vozes, para se liberar da memória e da razão, pequena imagem alógica, amnésica, quase afásica, tanto permanecendo no vazio, tanto tremendo no aberto. A imagem não é um objeto, mas um “processo”.

O ferro cortado e dobrado pelo artista se constrói a léguas de distância intencional daquela imagem definida, racionalizada, pré-concebida, analítica, fraturando-se na dinâmica da contraditoriedade intelectual e empírica. Amílcar consegue, segundo escreve Ferreira Gullar (1977, p. 241),

com elementos aparentemente simples – uma chapa retangular –, revelar uma experiência dramática da forma, esse conflito da forma que quer nascer e estabelecer-se na comodidade de nosso perceber e da força que ao mesmo tempo que a solicita a contrária, do gesto que provoca a explosão e a detém. As esculturas de Amílcar querem explodir, e a explosão está latente no movimento virtual da placa que quer se desdobrar e se encolher, da superfície que com uma força viva se ergue do chão e se imobiliza na véspera de um novo movimento jamais precipitado. Suas formas são monumentais sem serem retóricas, são pesadas sem possuírem massa, são dramáticas sem se valerem de qualquer figuração convencional de drama.

Figura 7: Obra sem título, Amílcar, década de 60, 23x30x30x1,4cm – ferro



Fonte: <https://www.institutoamilcardecastro.com.br/esculturas-corte-e-dobra.html#lg=1&slide=2>

Figura 8: Obra sem título, Amílcar, Berlim/Alemanha, 1995, 800x5cm – aço



Fonte: <https://www.institutoamilcardecastro.com.br/esculturas-corte-e-dobra.html#lg=1&slide=18>

Nesse sentido, o artista não se prende à forma, mas privilegia aquilo que Deleuze-Guattari denominam processo, ou seja, quando “a produção como processo excede todas as categorias ideais e forma um ciclo ao qual o desejo se relaciona como princípio imanente” (DELEUZE; GUATTARI, 2010). A imagem produzida por Amílcar é um

processo de experimentação e fabulação à medida que o ferro cortado e dobrado recusa “as formas fáceis e impositivas. [...] Aqui o ferro adquire um modo de aparecimento que, em princípio, recusa qualquer limitação” (NAVES, 1996, p. 225). O artista recupera em suas obras o princípio deleuziano segundo o qual “a própria variação não deixe de variar, quer dizer, que ela passe efetivamente por novos caminhos sempre inesperados” (DELEUZE, 2010, p. 60), ilimitados, fabulando outros possíveis.

Figura 9: Obra sem título, Amílcar, 1978, Praça da Sé/São Paulo – ferro



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14826/sem-titulo>

Figura 10: Shiva, Amílcar, 1955, 90x150x155cm – aço



Fonte: <https://www.premiopia.com/2017/04/amilcar-de-castro-ganha-exposicao-comemorativa>

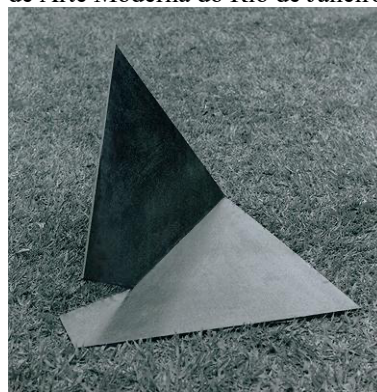
Frederico Morais (1999, p. 54) diz que essa potência ilógica, não óbvia e inesperada da imagem experimentada por Amílcar não está no corte, que apenas fende a matéria, mas na dobra, cuja função é criar um devir, um *vir-a-ser*, uma vez que “a dobra é virtual, latente, é algo que não se completou”. Nesse sentido, o artista dialoga com a ideia deleuziana-guattariana de imagem enquanto processo de fabulação, criação, invenção, “capaz de abrir o nosso espaço de experiência para a emergência de novos modos de existência” (VINCI, 2021, p. 364). Amílcar fabula ao cortar e dobrar o ferro, pois com isso ele ultrapassa “o espaço empírico, o campo da experiência vulgar erigido pela inteligência e pela cultura” (VINCI, 2021, p. 362): “a estrutura dessas esculturas decorre do traço que desfez a serenidade de um retângulo, ou das torções que parecem resistir à pressão ordenadora” (NAVES, 1996, p. 225).

Figura 11: Obra sem título, Amílcar, 1998, 21x21x0,3cm – aço



Fonte: <https://www.almeidaedale.com.br/pt/artistas/amilcar-de-castro>

Figura 12: Obra sem título, Amílcar, 1950, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – aço



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24670/sem-titulo>

A potência criadora do artista mineiro fica evidente num de seus relatos sobre o processo de experimentação que, começando no desenho, se imagetiza no ferro cortado e dobrado, e traz à baila o apelo deleuziano-guattariano ao rompimento com o clichê da representação e à afirmação do devir, que “nunca é imitar, nem fazer como, nem uma sujeição a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade” (DELEUZE; PARNET, 1996, p. 12). Afirma Amílcar de Castro (2000, p. 154):

minha escultura começa no ateliê, aqui eu faço o desenho, faço uma maquete de papel, depois se gosto, passo para o ferro e faço uma maquete. Então, se eu gosto, aumento o tamanho. O desenho é fundamento, uma maneira de pensar. E *pensar, em arte, é desenhar*, porque, sem desenho, não há nada. Existem outros escultores que fazem esculturas sem desenhar. Eu não sei fazer nada sem desenhar. [...]

Os desenhos que estão no meu ateliê eu fiz de uma só vez, no mesmo dia, no máximo em uma hora. Eu desenho em cima dessa mesa, pego o balde com tinta acrílica, o pincel e risco sobre a tela. Faço o risco sem plano nenhum, *sem nada previsto*, procurando organizar o espaço e pronto. Às vezes fica melhor, outras vezes pior. Seleciono o que eu não gosto e jogo fora, mas o que eu gosto fica para ver se amanhã eu brigo com ele ou continuo o namoro. [...]

Há muitos anos eu faço desenhos grandes sobre tela. Eu armo a tela em cima do eucatex, desenho com tinta acrílica, tiro a tela do eucatex e coloco na armação de alumínio. Você pode colocar o desenho como quiser, na vertical ou na horizontal. É porque eu não faço assim, em pé (referindo-se a um desenho), eu estou fazendo como escultura, então *é livre*. [...]

Meu fazer é intuitivo e aventureiro, às vezes eu me provoco, começo um desenho de um lado, *mudo* para outro, *mudo* novamente e começo

o desenho com a mão esquerda. *Tenho que mudar para ver o que acontece com o desenho e o mesmo acontece com a dobra da escultura* [grifos nossos].

Figura 11: Desenho de projeto de escultura, Amílcar, Col. Allen Roscoe e Thaïs Helt



Fonte: <https://www.bb.com.br/docs/portal/ccbb/Amilcar.pdf>

Figura 12: Maquete de escultura, Amílcar, 1999 – aço



Fonte: <https://www.bb.com.br/docs/portal/ccbb/Amilcar.pdf>

O depoimento do artista está carregado, explícita ou implicitamente, de princípios deleuzianos-guattarianos. Ele afirma que pensar é desenhar, acenando para uma nova imagem do pensamento, não dogmática e recognitiva. Tal imagem é criada pela experimentação imprevista e livre, na qual a intuição criativa, compreendida como o “englobamento de movimentos infinitos de pensamento que percorrem incessantemente um plano de imanência” (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p. 56-57), instiga a mudança, o deslocamento, a desterritorialização, a perseguição pela diferença, que rompe a *doxa* do visível. Nessa esteira, a arte de Amílcar, atravessada por trocadilhos que dialogam com as provocações filosóficas de Deleuze e Guattari, apresenta potenciais que colaboram para a feitura de uma educação inventiva, palco de uma filosofia da diferença e da construção de uma nova imagem do pensamento.

3 – IMAGEM, CORTE, DOBRA E EDUCAÇÃO

A imagem fabulada por Amílcar de Castro a partir do método do corte e da dobra “rompe a ortodoxia formalista construtivista estabelecendo uma poética única em torno do fato escultórico” (SALLES, 2014, p. 11). Seu modo de criar com o ferro, abrindo mão das técnicas comuns como o uso da solda e do parafuso, não é recognitivo, mas uma experiência estética iluminada pela filosofia da diferença, do avesso, do contraponto, do dinamismo. As obras que nascem do pensamento deslocado do artista são multifrontais, convidando “o observador a se movimentar ao seu redor” (SALLES, 2014, p. 15), a se

desterritorializar na direção de novas percepções, a se decolonizar em relação à ideia do ferro como prisão, escravidão.

Instigando movimentos corporais que geram outras formas de perceber a imagem desenhada pelo corte e pela dobra, Amílcar aposta na lógica do *vir-a-ser*, “de desconstrução e desmaterialização do volume escultório” (SALLES, 2014, p. 18). Sua arte é revolucionária ao provocar a experimentação do corte e da dobra como caminho para se criar uma nova imagem do pensamento. Nesse sentido, sua maneira de criar pode se constituir uma forma de ensinar e aprender, na qual o ato de fabular é o que movimenta o processo pedagógico e não a assimilação representacional do clichê.

Pode-se dizer que não se trata de transmitir um conjunto de saberes e moldar um sujeito conforme um modelo de adulto ideal, como se a educação não passasse de um período intermediário que tem sua utilidade justificada pelo alcance de um objetivo final. A educação é o lugar e o tempo do aprender como potência de sempre recomençar um movimento, potência de colocar o próprio pensamento em movimento, de modo que ele, em suas diferentes formas, possa criar conceitos, funções e sensações capazes de transformar todos os elementos em questão (ZACHARIAS; ZEPPINI, 2018, p. 280).

No contexto da escola enquanto instituição reguladora da verdade e transmissora de conteúdos e princípios morais inquestionáveis, bafejado por Deleuze e Guattari, as intuições criadoras de Amílcar apontam para uma subversão da lógica representacional em educação, convidando o sujeito para construir seu próprio conhecimento. Não se trata de uma ação autossuficiente de rechaço da cultura humana acumulada ao longo de milênios, mas da abertura livre e consciente para que o conhecimento se ressignifique na dinâmica do totalmente outro, do desconhecido, da minoria invisível. “Trata-se de pensar o aprender não [...] no sentido da constituição de um ser que se molda em função de uma imagem pré-existente, mas como um processo de diferenciação, um processo de abertura a encontros” (ZACHARIAS; ZEPPINI, 2018, p. 281).

A pedagogia da diferença propicia devires, pois se abre às contrariedades, ao inesperado, ao ainda não percebido, ao invisível, ao corte e à dobra da própria escola, de seus personagens e do pensamento estabelecido. Instaure-se por meio dela o caos, não enquanto ausência de ordem, mas como “um mundo todo possível em potência. Por conseguinte, a construção de possibilidades de pensamento também é um todo-aberto, um vazio, uma infinita possibilidade de construção” (MOSTAFA, NOVA CRUZ, 2009, p.

119). Ela transmuta o monólogo em diálogo na proporção em que se interessa por formas de subjetivação que passam pela produção do conhecimento através da experimentação.

O corte e a dobra de Amílcar, ao suspenderem a reconhecimento, provocam o interesse do olhar para perceber novos jeitos de ver, permitindo a outridade, a alteridade:

numa sociedade agredida de tantas maneiras, Amilcar, com uma chapa de ferro e um corte decidido, dialoga em vez de ameaçar, abraça ao invés de obstruir. E essa disposição para o diálogo acolhedor e potente com o observador e com o entorno (sem nele dissolver-se ou dele depender) talvez seja a melhor contribuição de Amilcar para a escultura dos últimos 50 anos (CHIARELLI, 2003, p. 188).

Forjada tal qual a imagem do ferro que é cortado e dobrado como que numa atitude de reflexão do pensamento sobre si mesmo em busca de uma imagem que não seja dogmática, a educação pode se dispor à invenção de contextos pedagógicos de diálogo, criatividade, tolerância, respeito, cooperação e corresponsabilidade na construção dos saberes. Tal concepção educacional, superadora da rigidez de um sistema representacional e cognitivo da realidade, potencializa a formação de outros amilcares, sobre os quais se poderá dizer: “pensou de outra maneira” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 63).

CONCLUSÃO

Pensar de outra maneira é a intenção da contrafilosofia de Deleuze e Guattari. Experimentar de um jeito incomum é o interesse da arte de Amilcar. O que todos eles têm em comum são os trocadilhos filosófico-imagéticos que fazem irromper a fabulação, a potência criadora, nos espaços – educacionais, talvez – em que domina a reconhecimento e a representação. O presente texto, ao perturbar a cegueira cultural que coisifica a imagem criada, traz à luz a grandeza da arte exploratória, escultória, fabulatória desenvolvida por Amilcar, buscando uma nova experiência imagética em relação àquela obra que provocou esta pesquisa.

Ao ressignificar a presença da escultura que ornamenta o jardim da antiga estação ferroviária de Paraisópolis-MG, buscou-se mostrar que, no pensamento e na prática do artista que a produziu, existem atravessamentos deleuzianos-guattarianos. O corte e a dobra de Amílcar são um convite para a mudança na forma de olhar, a superação do

clichê, a busca pela diferença e um apelo à fabulação, à experimentação, à invenção, à criação.

Nesse sentido, as convergências filosófico-imagéticas entre Deleuze-Guattari e Amílcar recuperam a potência criadora das imagens, provocando uma reflexão sobre os processos de ensino-aprendizagem. A experimentação imagética, ao ser assimilada pela educação, suscita pensamentos e práticas pedagógicas para as quais

o aprender não é consumo, não é aquisição de um novo elemento que me torna um sujeito mais desenvolvido, mas é processo de abertura e de aumento de capacidade receptiva que pode multiplicar as possibilidades de conexão entre séries disparatadas.

É possível, então, pensar a educação como um processo formado por dois movimentos, quais sejam, um de aumento de capacidade receptiva e de abertura a encontros que podem forçar o pensamento a pensar efetivamente, e outro de disparo, que faz do próprio aprender um movimento de conexões entre diferentes e que transforma o indivíduo percorrido por esse movimento, assim como sua forma de perceber o mundo e de criar saídas, linhas de potencialização da vida (ZACHARIAS; ZEPPINI, 2018, p. 281).

Na aproximação da filosofia deleuziana-guattariana com o corte e a dobra de Amílcar, subsiste um solo fértil para a germinação de processos educativos em que se privilegie a fabulação, a diferença, o *vir-a-ser*, a potência criadora. Como afirma Amílcar num de seus poemas, ao cortar e dobrar a chapa de ferro, ele está “abrindo, no ângulo oposto, espaço para amanhecer na matéria bruta” (CARVALHO, 2002, p. 16). Do mesmo modo, uma educação que se fabule em termos de deleuzianos-guattarianos-amilcareanos, cortando e (des)dobrando novos horizontes, em que o ângulo oposto, diferente e não-óbvio se ofereça ao olhar, inventará amanheceres na realidade bruta da vida.

REFERÊNCIAS

BILATE, Danilo. Deleuze e a imagem: um problema estético. **Trans/Form/Ação**, Marília: UNESP, v. 42, n. 3. p. 153-170, jul./set. 2019.

CARVALHO, Marcelo. **Tangenciando Amílcar**. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002.

CASTRO, Amílcar de. Depoimento. In: **Gravura: arte brasileira do século XX**. São Paulo: Itaú Cultural/ Cosac & Naify, 2000.

CAVALCANTI, Marcus Alexandre; CAVALCANTI, Eliane Cristina Tenório; CADENGO, Ester Sueli do Nascimento; MACHADO, Marcus Tullius Sparapani. A imagem do pensamento na educação a partir da filosofia da diferença. **Revista Digital do LAV**, Santa Maria: UFSM, v. 12, n. 3, p. 20-30, set./dez. 2019.

CHIARELLI, Tadeu. Amilcar de Castro: diálogos efetivos e afetivos com o mundo. In: **Amilcar de Castro: corte e dobra**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. São Paulo: Graal, 2009.

_____. **L'épuisé**. Trad. Danilo Bilate. Paris: Les Éditions de Minuit, 1992.

_____. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. **Sobre o teatro – Um manifesto de menos. O esgotado**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia** Vol. III. São Paulo: Ed. 34, 2010.

_____. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. PARNET, Claire. **Diálogos**. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.

DENIS, Rafael Cardoso. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgard Blücher, 2000.

DUARTE, Paulo Sérgio. Amilcar de Castro ou a aventura da coerência. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 28, p. 152-158 out. 1990.

GRISOTTO, Américo. Por uma nova imagem do pensamento: a filosofia na perspectiva de Gilles Deleuze. **Revista de Filosofia Kalagatos**, Fortaleza: UECE, v. 15, n.11. p. 116-131, jan./abr. 2018.

GULLAR, Ferreira. Esculturas de Amilcar de Castro. In: AMARAL, Aracy (Org.). **Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962**. Rio de Janeiro: MAM, 1977.

MAURICIO, Eduardo. MANGUEIRA, Mauricio. Imagens do pensamento em Gilles Deleuze. **Fractal: Revista de Psicologia**, Niterói: UFF, v. 23, n. 2. p. 291-304, mai./ago. 2011.

MORAIS, Frederico. **Tridimensionalidade: arte brasileira do século XX**. 2. ed. São Paulo: Itaú Cultural/Cosac & Naify, 1999.

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

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira**. São Paulo: Ática, 1996.

SALLES, Evandro. Dobras de tempo. In. **Amilcar de Castro: repetição e síntese**. Belo Horizonte: Centro Cultural Banco do Brasil, 2014.

SOUTO, Caio Augusto Teixeira. Deleuze, a imagem do pensamento e a literatura. **Trilhas Filosóficas**, Caicó: UERN, ano III, n. 2. p. 33-48, jul./dez. 2010.

VINCI, Christian Fernando Ribeiro Guimarães. Crer, experimentar, fabular: ensaio sobre a experiência? **Educação e Filosofia**, Uberlândia: UFU, v. 35, n. 73. p. 341-372, jan./abr. 2021.

ZACHARIAS, Pamela; ZEPPINI, Paola Sanfelice. Sobre aprender e fabular em educação. **Linha Mestra**, Campinas: Unicamp, n. 35. p. 278-285, mai./ago. 2018.

