

# Uma estranha ecologia: composição de forças e de afetos

Ana Godoy\*

---

## Resumo

Ao explorar dois contos de Julio Cortázar, este artigo busca constituir uma superfície de problemas nos quais a ecologia experimenta variações conceituais enquanto desliza por encontros cambiantes com a vida, por meio dos quais afirmam-se alianças cuja potência é aquela de uma estranha ecologia, a menor das ecologias que, por não residir no campo das soluções, lança a ecologia em direção às virtualidades que lhe são coexistentes, transformando-a em caso particular de uma problemática.

## Abstract

In exploring two Julio Cortázar short stories, this article aims at constituting a surface of problems in which ecology experiments conceptual variations while sliding through changeable encounters with life, where alliances are affirmed and its potency is that of a strange ecology, the smallest of ecologies that, for not residing in the field of solutions, launch ecology in the direction of virtualities that are coexistent, transforming it in a particular case of a problems set.

---

Há na obra de Deleuze duas referências explícitas à ecologia. A primeira está em *Diálogos*, publicado em 1977, claramente relacionada às linhas de fuga (de devir), uma “estranha ecologia”, definida no “traçar linhas de escritura, de música ou de pintura” (Deleuze; Parnet, 1998: 89). Uma ecologia que não distinguiria reinos, gêneros ou espécies e que atentaria para os pactos anti-natureza, para as involuções que eles propiciam, para as metamorfoses que comportam. Uma ecologia que, em seu funcionamento, desencadearia devires, combate das forças “que desafiam os órgãos e desfazem a organização” (Deleuze, 1997: 149).

---

\* Doutora em Ciências Sociais. Pós-doutoranda na Faculdade de Educação da UNICAMP – Bolsista FAPESP, integrante do Grupo Transversais FE/UNICAMP. Autora de *A menor das ecologias*. São Paulo: EDUSP (no prelo). E-mail: [anadgp@uol.com.br](mailto:anadgp@uol.com.br)

A segunda referência emerge, em 1980, em *Mil Platôs*, a propósito da questão do acoplamento entre indivíduos e meio (Deleuze; Guattari, 1995: prefácio). Deleuze e Guattari apontam para o fato de que as formas não são preexistentes às populações num meio, e que as populações se distribuem melhor num meio quando tomam formas divergentes - em outras palavras, as fronteiras entre indivíduo e meio são móveis e porosas, de maneira que ganhar ou perder forma não remete a um grau de perfeição ou desenvolvimento preexistente. No mesmo sentido, e neste ponto Deleuze e Guattari citam Canguilhem, as fronteiras entre flora e fauna também seriam movediças e porosas, de forma que as áreas geográficas comportariam uma espécie de caos, e a harmonia seria extrínseca, de ordem ecológica.

Pode-se dizer que a obra de Deleuze e Guattari é atravessada por noções que subentendem uma ecologia, à medida que estas funcionam nas vizinhanças umas das outras, propiciando encontros insuspeitados em que o próprio pensamento, nos deslocamentos que opera, constitui uma topologia que escapa às analogias que a ciência ecológica preserva<sup>1</sup> (Serres, 1997: 40). No entanto, Deleuze e Guattari, no volume quarto de *Mil Platôs*, elegem a etologia, ciência que estuda as relações dos humanos e dos animais com o mundo, como disciplina molar privilegiada. Esta concepção de etologia, proveniente de J. von Uexkül, difere da concepção de Lorenz, mais difundida. Enquanto Lorenz pensa a etologia como a ciência que descreve o comportamento humano e animal a partir de uma história da espécie - da filogênese -, a etologia praticada por von Uexkül estará atenta às “relações de velocidade e de lentidão, dos poderes de afetar e de ser afetado que caracterizam cada coisa” (Deleuze, 2002: 130).

Deleuze apresenta esta etologia da seguinte maneira: “dado um animal, a que esse animal é indiferente no mundo infinito, a que reage positiva ou negativamente, quais são os seus alimentos, quais são os

---

<sup>1</sup> Michel Serres em *Atlas* se debruça sobre os territórios, os lugares, deixando claro que a ecologia, ainda que raciocine “por conjuntos interespecíficos e em função de tessituras da diversidade, não deixa de retomar gestos e pensamentos análogos” ao declinar contínua e irresistivelmente o lugar como uma invariante ou um universal da ciência dos seres vivos.

seus venenos, o que ele “pega” no seu mundo? (...) Nunca, pois, um animal é separável de suas relações com o mundo (...)” (Deleuze, 2002: 130). Os animais e os homens não cessam de extrair mundos do mundo, fazendo com que o meio não seja jamais anterior ao corpo: o meio será já o que se extraiu, e, neste sentido, afirma-se que cada homem ou animal será um ponto de vista, uma perspectiva. A etologia entendida desta maneira é uma afirmação do perspectivismo.

Porém, ao eleger a etologia como disciplina molar privilegiada, Deleuze e Guattari indicam que a casa (*oikós*) não pode ser pensada independentemente dos modos de existência que se inventam e, de outra parte, que ela não pode ser reduzida a um conjunto de necessidades empíricas a serem satisfeitas ou gerenciadas segundo determinações extrínsecas.

Deste modo, dizer que os autores ignoram a ecologia é equivocado; pois ao tomarem a etologia, eles o fazem na sua vizinhança com a ecologia, fazendo passar entre elas uma linha que conjuga todos os movimentos de desterritorialização, de abertura da casa e do território, visto ambos não existirem um sem o outro e “confundirem-se por vezes no que se chama habitat” (Deleuze; Guattari, 2000: 237).

No entanto, talvez porque a ecologia insista em confinar as partes a um mundo que tudo abrange frente ao qual as diferenças permanecem interiores, mas também inferiores; Deleuze e Guattari tenham encontrado na etologia os elementos de uma ética espinosista e na *Ética*, o pensamento que põe em movimento uma certa etologia, em que os corpos são tomados por sua complexa relação e pelos modos de relação com o limite infinitamente variável de onde extraem as singularidades e os afetos com os quais se inventam e aos mundos que habitam; relação inconcebível fora do embate das forças que os constituem. Para os autores, segundo Jean Clet-Martin, a composição de relação e de afecção é como a função primitiva na qual o corpo organizado é uma função derivada (Martin, 1993: 58-59) e, portanto, uma ética das relações precederia à organização, ao desenvolvimento e

à formação, uma ética que não supõe uma pequena razão, mas que afirma a grande razão, o corpo, as relações de força (Nietzsche, 1998: 60).

De fato, uma estranha ecologia, tão mais estranha quando a própria ecologia se mostra tão territorializada e territorializante, não só pelo predomínio crescente da concepção organicista norte-americana sobre a qual se sustenta a idéia de nação, de democracia e conquista ao pressupor uma ordem estável e permanente, mas também porque, ao reduzir tudo ao organismo, o próprio território se vê às voltas com questões jurisdicionais a propósito das partes que o compõem segundo as funções que realiza<sup>2</sup> (Lewonthin, 2002: 91).

Quando tudo parece dado, formado, calculado, provado e previsível, trata-se sempre de efeitos explicitados no processo de reorganização em que as singularidades tornam-se as partes de um discurso já constituído que “advém quando tudo foi dito, quando tudo já está morto, voltado a interioridade silenciosa da consciência de si” (Deleuze, 1991: 97). No entanto, outras singularidades são postas em jogo, ameaçam, novas combinações se efetuam “à deriva ou paralelamente aos constrangimentos abstratos da Razão, das musculaturas funcionais, dos efeitos de sujeito, do corpo organizado” (Escobar, 1991: 155), pois há sempre terras incógnitas, mas também terras a serem descobertas, que escapam à argúcia e ao interesse dos diferentes campos discursivos.

Ao tomarmos a ecologia como material de invenção, fazendo-a bifurcar e variar continuamente, busca-se destituir o sentido da/na ecologia explodindo o princípio de inteligibilidade da casa e deste modo abrindo-a para a invenção, para novas possibilidades de funcionamento por meio das quais se afirmam existências singulares, únicas, potentes o bastante para investir em experimentações que propiciem a invenção de percursos de pensamento e vida, de modos de existência que

---

<sup>2</sup> Richard Lewontin, em *A tríplice Hélice*, evidencia essa aproximação ao afirmar que, tanto em biologia quanto em política, a questão das partes e do todo é uma questão de jurisdição.

confrontem o estabelecido e o senso comum que tenta, não sem violência, recobri-los.

Segundo Deleuze e Guattari, “não temos a menor razão para pensar que os modos de existência tenham necessidade de valores transcendentais que os comparariam, os selecionariam e decidiriam que um é melhor que o outro” (Deleuze; Guattari, 2000: 98). Pensamento e vida, ecologia e vida são tomados na sua própria aventura e experimentação, liberados de uma medida justa que os subordinaria pois não somos, nunca, feitos apenas dos dados provenientes daqueles que se nos assemelham: também entretemos relações intensas com o não humano nos processos de individuação e subjetivação, com os quais nos havemos durante toda a duração de uma vida e que, mesmo para além destes limites, perduram como disposições injustificáveis.

O imponderável, o injustificável, o incalculável participam dessa experimentação de uma estranha ecologia, a menor das ecologias: ao ser atravessada pelas forças que tomam a arte e o pensamento, os quais as utilizam como meio, traça uma linha de escritura, de música ou de pintura que descreve maneiras de habitar, uma ecologia que se faz na invenção, que não filia, não funda, não concilia e cuja prática é auto-referencial. As forças pelas quais ela é atravessada são, portanto, aquelas capazes de dominar o instinto do conhecimento (a crença na verdade), de confrontar suas condições de possibilidade, afirmando a vida e tudo aquilo que nela é terrível, problemático e pavoroso<sup>3</sup> e, desta, forma abrir a casa (*oikós*) às forças de maneira que o sentir-se em casa depende da capacidade de abandoná-la<sup>4</sup>, mas também da invenção dos modos de habitar as passagens aí implicadas.

#### **passagens**

*Onde estão batendo?  
Que se dá comigo,  
que fico apavorado a cada ruído?  
Macbeth - Shakespeare*

---

<sup>3</sup> Estas considerações se fazem baseadas na leitura de Roberto Machado em *Nietzsche e a Verdade*, mais especificamente do capítulo “Arte e Ciência”.

<sup>4</sup> Esta concepção de trajeto é apresentada por Bruce Chatwin em o *Rastro de Cantos* a propósito das *songlines* (linhas de canto) dos aborígenes australianos.

Nos contos de Cortázar há, por toda parte, portas, corredores, janelas, toda sorte de passagens e fronteiras cuja porosidade marca o espaço ficcional do autor. Porém, já não se faria presente uma questão de ritmo? E este o problema com a qual as personagens cortazarianas se confrontam: como passar de uma coisa a outra? E o problema do próprio Cortázar: como levar o ritmo de um lado a outro (da música para a literatura), precisamente porque se trata de passar de um regime de sensações e de intensidades a outro. A questão já não é fazer uma escolha, mas tomar uma decisão, pois, se o ritmo é decisão a partir da força, trata-se de tomar para si um ritmo, de fazer corpo com a força: a casa e as suas variações, suas passagens.

Não importa qual conto ou romance de Cortázar se leia; sempre se é confrontado com o ritmo, com o experimentar o desenho de uma expansão e de uma contração. Por meio do ritmo, se faz uma casa e um território, e também se desfaz um território, uma casa. Fazer um território é se apropriar de um tempo pulsado ou pulsar o tempo, de modo que o tempo pulsado é um tempo territorializado, ainda que não seja regular (Deleuze; Pinhas, 1979: s/p).

Em seus contos, Cortázar está constantemente às voltas com o problema do território, das relações que o constituem, dos vetores que o desfazem, e com o das marcas de temporalidade e de um tempo que não remete às marcas; porém, tais problemas põem-se de variadas formas, sob diversas perspectivas, em movimentos vários, pois nunca se faz o território segundo as mesmas relações, e, ainda que se o faça no domínio de Cronos – do tempo pulsado, medido –, nunca se o faz da mesma maneira<sup>5</sup> (Deleuze; Pinhas, 1979: s/p).

A casa de “A casa tomada”, habitada pelo narrador da história e por sua irmã, pode ser concebida em dois planos: a de centro funcional, com seus cômodos, e o das relações entre seus moradores. Estes planos se conectam por meio de passagens, portas e corredores. A casa guarda

---

<sup>5</sup> Deleuze, em entrevista a Richard Pinhas, aponta para o fato de que o tempo cronológico não tem a ver com regularidade. Não é suficiente defini-lo por ritmo em geral, ou por uma cronicidade ou cronometria em geral. O tempo pulsado é fixado entre as transformações de uma forma em outra ou entre as relações que conectam uma forma a outra.

as recordações dos bisavós, do avô paterno, dos pais e de toda a infância.

A distribuição dos cômodos se faz segundo as relações, as quais determinam as horas do dia. Cada um dos horários é habitado, tanto quanto os fazeres a eles relacionados, constituindo territórios; a relação entre as diferentes horas que compreendem os diferentes fazeres constitui, por sua vez, a casa em sua organização e formação: “Fazíamos a limpeza pela manhã, levantando-nos às sete, e pelas onze eu deixava para Irene as últimas peças por repassar e ia à cozinha. Almoçávamos ao meio-dia, sempre pontuais; então não ficava nada por fazer além de uns poucos pratos sujos. Era para nós agradável almoçar pensando na casa ampla e silenciosa e em como nos bastávamos para mantê-la limpa” (Cortázar, s/d: 12).

A história se faz por meio das constantes repetições, “sempre uma tarefa a ser recomeçada, uma fidelidade a ser retomada numa vida cotidiana que se confunde com a reafirmação do Dever” (Deleuze, 1988: 25). A repetição se faz duplamente, uma para o hábito e outra para a memória: todos os objetos e móveis a serem conservados contra o pó, os livros, os mesmos desde 1939, o tricô, inúmeras vezes recomeçado numa sucessão de peças úteis.

Desta forma, a casa ganha um suplemento moral, subordinando os territórios a uma regra desta ordem; o ruído que invade a casa é uma força vinda de fora, e, por um momento, desfaz os territórios, mas é bloqueado quando o narrador atira-se sobre a porta, antes que fosse tarde demais, fechando-a violentamente (Cortázar, s/d: 12).

*Teremos de viver deste lado da casa.* Esta fala da personagem reinicia o ciclo, embora muitos dos objetos tenham sido deixados do lado de lá, tornando-se inacessíveis, as ações se re-organizam pela inclusão de novos objetos – a coleção de selos do pai –, recompondo a relação com os velhos – os móveis, embora poucos, e o tricô, que agora ocupava mais tempo –, e a intenção permanece, apesar de o espaço ter ficado menor. “E já não é isso não pensar?” (Cortázar, s/d: 14), pergunta-se o narrador. No entanto, o ruído está lá e, agora, interpõe-se

aos movimentos quotidianos imersos em sua generalidade – impedindo os hábitos de se recompor completamente. As canções de ninar de Irene são o esforço último de proteger-se deste ruído, como se a memória melhor pudesse esconjurá-lo.

*É quase repetir a mesma coisa*, diz a personagem - pois agora os ruídos venceram a porta que os bloqueava e as personagens saem em fuga pela outra porta, para fora da casa -, *exceto pelo que acontece depois*, continua ele...

Impossível ler este pequeno conto sem sorrir; o jogo que Cortázar propõe é o da diversão. Apresentada a casa e a sua imperiosa necessidade de conservação, segue o comentário de que ela (a casa) não os deixou casar, mantendo-os neste “silencioso e simples matrimônio de irmãos” (Cortázar, s/d: 9), fim necessário da genealogia fundada na casa. A repetição se faz, mas entre ou sob as duas generalidades remetidas à lei moral. Quando o ruído – a inquietante estranheza - se intensifica as ações e intenções se recolocam, no entanto os irmãos tornam-se fisicamente mais próximos. O “matrimônio” deixa, progressivamente, de ser silencioso, e o familiar torna-se ao mesmo tempo o desconhecido.

O esforço das personagens reside em repetir os mesmos gestos, a cada vez desorganizados pelo ruído que toma a casa. Se o relato tecido pelo narrador se esgarça, Irene o sustenta com o tricô, até o ruído finalmente tomar o restante da casa. Na fuga, o fio fica do outro lado da porta, tornando impossível tecer a linearidade da história. O inquietante domina inteiramente; fora da casa, despojado de tudo, o narrador enlaça a cintura de Irene. Resta-lhe somente o relógio de pulso, que marca onze horas. A fuga da casa interrompe a repetição cega que estruturava a vida e destrói a cena do silencioso e estéril casamento dos irmãos protegidos pelo hábito e pela memória.

O narrador existe no tempo controlado por Irene, e esta existe no espaço descrito pelo narrador. Ela nunca sai, sempre a tricotar; ele sai para constatar que tudo permanece o mesmo, e assim volta para a casa. A casa e a cidade não diferem porquanto ambos só existem no tempo de



Irene como espaço do narrador. Permanecem os dois assim reproduzindo uma família já desaparecida que obstrui o desejo, da qual tiram o pó diligentemente, impedindo outros modos de viver. Quando o ruído invade a casa, ameaçando os contornos do território, Irene e o narrador encaram-no como acidente, nada que uma porta (maciça) bem trancada não pudesse conter.

A progressiva redução do espaço extensivo – em que as portas vão sendo fechadas - libera intensidades que transvazam as portas. O ruído toma a casa, vetor de desterritorialização irresistível que os abre à experimentação e à invenção de outros territórios.

A casa, monumento à memória e ao hábito, casa da família, da comunidade, de todos, tão envenenada de familiarismo, tão encerrada no familiar, fica para trás, quando ela exige ser conservada. Ela já não é e nem pode ser aquilo que se inventa quando ela se torna aquilo que é restaurado, onde se permanece somente à custa de um apego às formas da conjugalidade, território estéril.

Como aponta Deleuze, “a arte começa talvez com o animal, ao menos com o animal que recorta um território e faz uma casa” (Deleuze; Guatarri, 2000: 237). A arte é inseparável neste movimento, da vida. No entanto, quando o hábito e a memória submetem a casa e o território, como se estes pudessem existir independentemente do animal que os recorta, não é a arte que se torna impossível – pois ela é neste momento o consolo tão almejado –, é a vida mesma que adoce do medo de viver. Por medo de viver, bate-se as portas no esforço de impedir a reinvenção da vida.

“A casa tomada” se conecta ao conto “Bestiário”, e a potência selvagem que ameaça os irmãos do primeiro conto participa do cotidiano da casa para onde é convenientemente enviada, no segundo conto, Isabel: “[Menina de] brônquios delicados, Mar del Plata caríssima, difícil lidar com uma menina malcriada, boba, conduta regular com a Srta. Tânia, que é tão boa, sono inquieto e brinquedos por todos os lados, perguntas, botões, joelhos sujos” (Cortázar, s/d: 113-114).

Na casa para a qual Isabel é enviada, há uma outra criança – seu primo. Juntas, as duas crianças se entretêm com os “horrores renovados” (Cortázar, s/d: 119): larvas, águas paradas e folhas do jardim esparramadas pelo chão do quarto, por meio das quais investigam o mundo, contando-lhes as patas e enjoando-se porque as folhas eram quase todas lisas, verdes e lanceoladas. Caçam, então, formigas para montar um formigário<sup>6</sup>, e lá colocam também um enorme cascudo. Os adultos da casa dizem: “melhor que estejam assim quietos em casa” (Cortázar, s/d: 120). Quanto menos se deslocam, menor o risco de se encontrarem com o tigre que se movimenta pela casa e pelo jardim; a movimentação das pessoas nesta casa depende da correta informação sobre a localização do tigre.

Isabel, menina-formiga, recolhe tanto as folhas e bichos quanto os pequenos gestos silenciosos entre os adultos irmãos, os suspiros e os olhares. Ao mesmo tempo, lhe ocorre algo sobre o formigário: “melhor formigas negras que vermelhas: maiores e mais ferozes. Depois, soltaria as vermelhas no formigário e acompanharia a guerra do lado de cá do vidro, em segurança. Se não lutassem, fariam dois formigueiros no mesmo vidro, mas com certeza lutariam” (Cortázar, s/d: 120).

Os adultos desaconselham essa experiência – porém, a experiência já está sendo feita, como uma maquinação. As crianças marcam as novas galerias nas quais as formigas trabalham furiosamente, concentrando-se e debandando-se, num alerta esfregar de antenas e patas raivosas e veementes. Isabel encanta-se ao pensar que elas iam e vinham sem medo de nenhum tigre. O mundo de vidro repete o mundo grande da casa. Mas lhe ocorre, de súbito: “e se as debandadas e concentrações [das formigas] fossem porque um tigrinho rondava o formigueiro?” (Cortázar, s/d: 121).

Prossegue a curiosa investigação de Isabel; insubmissa à razão dos adultos, põe-se em relação com o mundo de horrores renovados das larvas, folhas, formigas, pessoas e tigres, com a mesma vontade e

---

<sup>6</sup> A palavra *formigário* não possui tradução. Trata-se de neologismo inventado pelo autor.

interesse, também eles constantemente renovados. A casa e o formigário participam de um mundo feito de lutas e embates, com o qual ela brinca por meio de interrogações que perturbam os adultos, divertindo-se num mundo que faz divergir a todo instante. Somente à custa de informações precisas se consegue manter tal mundo sob controle, do qual resulta a aparente tranqüilidade cotidiana, grande dissimulação: aquele espanca o menino e com o olhar desafia a mulher; o outro, nada vê; toda a cena é uma dissimulação, uma mentira. “A casa não é lugar para crianças”, ou “melhor que estejam assim bem quietos”. A casa não é lugar para perguntas e nem lugar de diversão, como se a própria vida já não fosse ela mesma um jogo, diversão, desvio.

Mais tarde, correndo de um lado a outro no jardim em meio ao cheiro de aroeira, [ela mesma uma folha], Isabel “pensou no formigário, lá em cima na casa, uma coisa morta e gotejante, um horror de patas buscando sair, um ar viciado e venenoso” (Cortázar, s/d: 123).

O tigre movimenta-se pela casa. Todas as explicações da razão de a vida se organizar assim – da razão de se ter de andar armado e fazer constantes vitorias, e sempre saber onde o tigre está, são claras e evidentes, mas, à noite, Isabel não consegue repetir essa claridade e evidência. Sua vida, sempre atravessada pelas coisas próximas – lenços de lindas cores, o herbário, as pedras do riacho –, o é também pelos ventos vindos de longe, pelos ruídos da noite, pelos soluços da mulher, sua extrema delicadeza e o rosto apavorante do homem, “um brilho de dentes mal nascendo”, sua mãe e sua irmã, tão lindas e cúmplices nas luvas amarelas; parece-lhe quase curioso que tudo isso por ela visto não esteja ali, e não pode fazer aparecer o formigário que não se vê e ali está. Pode senti-lo, espaço denso e vivo: “Isabel se aproximava levando uma vela (...) as formigas haviam estado trabalhando em plena escuridão. Viu-as ir e vir, alvoroçadas, em silêncio tão visível, tão palpável. Trabalhavam ali dentro como se não tivessem perdido a esperança de sair” (Cortázar, s/d: 125).

A vida se organiza para Isabel entre as obrigações quanto ao tigre e as diversões. Encontrou um gafanhoto, os adultos oscilam entre o nojo e a descrição do belíssimo exemplar, mas Isabel pensa o que aconteceria se lhe cortasse a cabeça ou se o colocasse no formigário. Isabel, criança-pirata, “quer de tudo: coisas”, coisas, lugares e pessoas que são os meios por ela explorados, “estudando e esquecendo-se das respostas” (Cortázar, s/d: 119), menina-formiga.

O jogo das crianças não se confunde com o jogo dos adultos. As perguntas das crianças são outras. Como isso funciona? Como funciona o formigário em relação ao gafanhoto? E as formigas pretas em relação às vermelhas? Como funciona o tigre em relação à casa? Haveria um tigrinho no formigário? Aos adultos faltam perguntas, sempre repletos de informações: agora o tigre está ali; o mais aconselhável é... evitar o tigre, evitar misturar formigas, evitar as perguntas, evitar as misturas em geral; aprender coisas úteis, distribuir informações que garantam o equilíbrio, e assim manter a casa e a família. Dissimular para manter sob controle e evitar as ameaças e os perigos. Jogo sob o qual toda sorte de violência se faz: as surras, as ameaças mudas, as intimidações, os lamentos sussurrados, as imprecações.

Entre o formigário morto e gotejante e o formigário denso e vivo, um intervalo: o tigre. Pode-se se mover para evitá-lo, e o que se consegue e a mais aterrorizante imobilidade, na qual as relações se endurecem e as surras e as ameaças tornam-se a terra de uma eterna reterritorialização, casa morta e gotejante. Ou pode-se tomá-lo numa aliança, vencer o medo e fugir ao confinamento correndo o risco, pois os horrores renovados são a vida em seu movimento. Para Isabel, a vida é jogo, percursos, é a experimentação feita nos arranjos móveis de sua invenção, sem saber de antemão o que pode acontecer.

A ordem e a disciplina, às quais, no início, ela se habituou, são tão-somente a “clareza evidente” do jogo dissimulado por meio do qual se perpetua o medo arrastado como proibição pela informação sobre o lugar onde se encontra o tigre: não ir a determinados lugares, não fazer perguntas, garantindo deste modo o controle sobre os

instintos, as paixões, que, interiorizados, se explicitam na ordem e na disciplina como violência. Não se esgota aí o procedimento, pois a fabricação do que deve ser, a criação da casa de todos, do bom mundo comum, faz dos dualismos e das oposições imprescindíveis. Não se chega a eles sem a performance exigida pelas palavras de ordem, performance que é sua constante re-apropriação por todos, tornando ininterrupto o procedimento inquisitorial.

Com sua pirataria indômita, Isabel confronta, por meio dos horrores renovados – saber da vida –, a claridade evidente que perpetua o medo e diz: “[o tigre] está no escritório”. Ao falsificar a informação sobre o tigre, ela faz a dimensão da palavra de ordem carregada pela informação, que deveria encontrar correspondência com um estado de coisas, ser anulada, ou, pelo menos, do falso a grande força da sua enunciação, aniquilando a função comunicante e revertendo a potência da palavra de ordem contra a própria máquina que a produzia. Porém, a falsificação da informação é um efeito, porque o que interessa é a composição com as forças do tigre que lhe é anterior (Deleuze, 1990: 173).

A criança introduz na casa novos objetos e novos arranjos que nela criam disfunções: as coleções sem propósito, as maquinações acerca de *o que aconteceria se..., como isso funciona...*, pequenas, mas grandiosas traições feitas na aliança com o animal: descobrir e esquecer-se das descobertas, esquecimento criador aberto para o novo. As passagens podem ser pensadas na referência ao impossível sobre o pano de fundo da possibilidade de domesticação, de rebaixamento das forças que devem ser submetidas e cuja visibilidade se dá sob a forma da violência, da ameaça e do confinamento, expressões da tolerância, pois compactuam com a variada ordem das coisas: relativiza-se, pondera-se, equilibra-se, distribui-se as razões, aliando-se a uma escuta surda em proveito de territórios estéreis comprazendo-se, assim, em conservar suas referências e manter-se seguro. A casa, o lugar em que se vive, são antes as relações que entretemos, os mundos que, a cada vez, inventamos e os modos pelos quais os habitamos, e, que

dizem sobretudo de nossa potência para habitar as passagens implicadas cuja ritmicidade é sempre expressão de uma decisão tanto mais política porque concerne, antes de mais nada, às resistências, a resistir, em inventar para resistir em recusar-se a se identificar a qualquer coisa – inclusive a si mesmo – e resistir para continuar inventando.

Pensar a partir do confinamento, do isolamento pressupõe a criação de dispositivos aptos a garantir contornos sólidos contra um entorno ameaçador, e implica colocar em funcionamento mecanismos que permitam apropriar o Outro ao Mesmo, “fixando as relações sob uma função reprodutora” (Deleuze, 1995: 83), capturando o ruído ou eliminando-o, pois ele remeteria ao impossível de ser contado e medido, e, ao mesmo tempo, perturba a contagem.

O ruído não vem a nada significar, apenas vem para arrastar para o devir, aniquilando a prisão onde quer que ela se faça, abrindo espaço para um futuro não-dimensionado tornando-se, assim, o meio pelo qual nunca se termina de apropriar-se de si e do mundo como invenção, e cuja repetição insistente libera o sem-nome de toda nomeação<sup>7</sup>. Nesta liberação, o que se inventa não remete a nenhuma referência dada, mas constitui a própria invenção como ato artístico num espaço de referências móveis. Nele se afirmam a efemeridade e a descontinuidade da experiência na constituição de arranjos móveis e transitórios, liberados da verdade e do sentido como pressuposições do bom senso, arranjos que incitam a incessantemente exceder os limites de si e da experiência excedendo o sistema no que este pode prever, e deste modo liberando a vida. Afirma-se a vida em seu movimento de expansão, na sua aliança com todas as forças cuja potência é aquela de explorar intensivamente o meio.

---

<sup>7</sup> Sendo capturado o ruído é fincado no território por meio das mais diversas tipomorfologias (caracterização de tipos a partir do estudo comparativo da sua estrutura e formação tendo como referência um sistema organizado qualquer) por meio das quais se lhe designam nomes. No entanto, a potência minoritária não se esgota e o ruído, já transformado pelas forças que agiram no percurso, devém-outro. O menor, agora, não consiste mais em ser um ruído que ganhou nome, mas em ser um outro do ruído.

Os ruídos, as perturbações, as forças de desvio com as quais a ecologia vem se confrontando desde o seu surgimento; são a expressão do movimento da vida, que tende a confundir as classificações, a desviar da lei, a escapar ao território e a deformar a forma. Esse movimento não é, portanto, alheio à ecologia: nela germina, mas contra si, não como reação, mas como paixão afirmativa, porque sempre repõe a questão do que venha a ser a saúde e a doença do ponto de vista da vida, da necessidade de conservar a forma e da força do inacabamento, da potência do conformismo e da impotência em se conformar.

Não se trata de pensar uma ecologia que, ao reduzir a vida ao organismo, rouba o corpo, destituindo-o de sua força, de sua potência de invenção, para restar tão-somente as alternativas pobres ou estéreis de uma luta pela sobrevivência, frente à qual o entorno torna-se o inimigo a ser aniquilado ou subalternizado, exigindo mais segurança, investindo mais medo, mais insegurança – suposto das práticas administrativas do terror prospectivo e cuja finalidade é produzir um mundo inabitável.

A menor das ecologias, as ecologias que a vida inventa, não tem sentido ou finalidade, não reconhece soberanos nem territorialidades, não concerne a regimes políticos, pois ela não é questão de escolha ou preferência, não se constituindo como norma para julgar, decidir ou proceder. Nestes termos, ela não concerne a todos, assim como destitui o *todos* – portador do conjunto acabado e harmonioso, repositório dos sentidos e das finalidades –, em relação ao qual o *cada um* está a serviço, criminoso, cúmplice ou testemunha. Não concernindo a *todos*, ela dirá respeito a *uns*<sup>8</sup> (Passeti, 2003: 223), aos experimentadores, àqueles que não cessam de conquistar para si um espaço liso, “feito apenas de experimentações e amnésia” (Deleuze; Guattari, 1997: 190) de modo que a casa (*oikós*) seja contemporânea das modulações singulares que a constituem e atravessam em relação à qual haja algo ainda que não se tenha dito, algo que valha a pena ser dito.

---

<sup>8</sup> Edson Passeti defende a noção de *uns* como a designação dos iguais, dos amigos, que contrapõem-se ao *um* do tirano. Cf. *Éticas dos Amigos*, (2003: 223).

## Bibliografia

CHATWIN, Bruce (1996). *O Rastro dos cantos*. Trad. de Bernardo Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras.

CORTÁZAR, Julio. (s/d). *Bestiário*. Trad. de Remy Gorga Filho. São Paulo: Círculo do Livro.

DELEUZE, Gilles. (1997). “Para dar um fim ao juízo”. In: *Crítica e Clínica*. Trad. de Peter Pál Pelbert. São Paulo: Editora 34.

\_\_\_\_\_ (1979). “Seminar session at Vincennes: Metal Metallurgy, music, Husserl, Simondon”. Trad. para o inglês de Timothy S. Murphy. <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-1-9809/msg00122.html> (Consultado em 03/11/2007).

\_\_\_\_\_ (1990). *Cinema 2. A Imagem-Tempo*. Trad. de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense.

\_\_\_\_\_ (1988). *Diferença e Repetição*. Trad. de Roberto Machado e Luis Orlandi. Rio de Janeiro: Graal.

\_\_\_\_\_ (1991). *Foucault*. Trad. de Claudia Sant’Anna Martins. São Paulo : Brasiliense.

\_\_\_\_\_ ; GUATTARI, Félix (1995). *Mil Platôs*, vol. 1. Trad. de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34.

\_\_\_\_\_ (2000). *O que é a Filosofia?* Trad. de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire (1998). *Diálogos*. Trad. de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta.

ESCOBAR, Carlos Henrique (1991). *Dossier Deleuze*. Rio de Janeiro: Hólon Editorial.

LEWONTIN, Richard (2002). *A Tríplíce Hélice: gene, organismo e ambiente*. Trad. De José Viegas Filho. São Paulo: Companhia das Letras.

MACHADO, Roberto (1984). *Nietzsche e a Verdade*. Rio de Janeiro: Rocco.

MARTIN, Jean Clet (1993). *Variations: la philosophie de Gilles Deleuze*. Paris: Éditions Payot & Rivages.

NIETZSCHE, Friedrich (1998). *Assim Falou Zaratustra*. Trad. de Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

PASSETTI, Edson (2003). *Éticas dos Amigos: invenções libertárias da vida*. São Paulo: Imaginário/CAPES.

SERRES, Michel (1997). *Atlas*. Trad. de João Paz. Lisboa: Instituto Piaget.