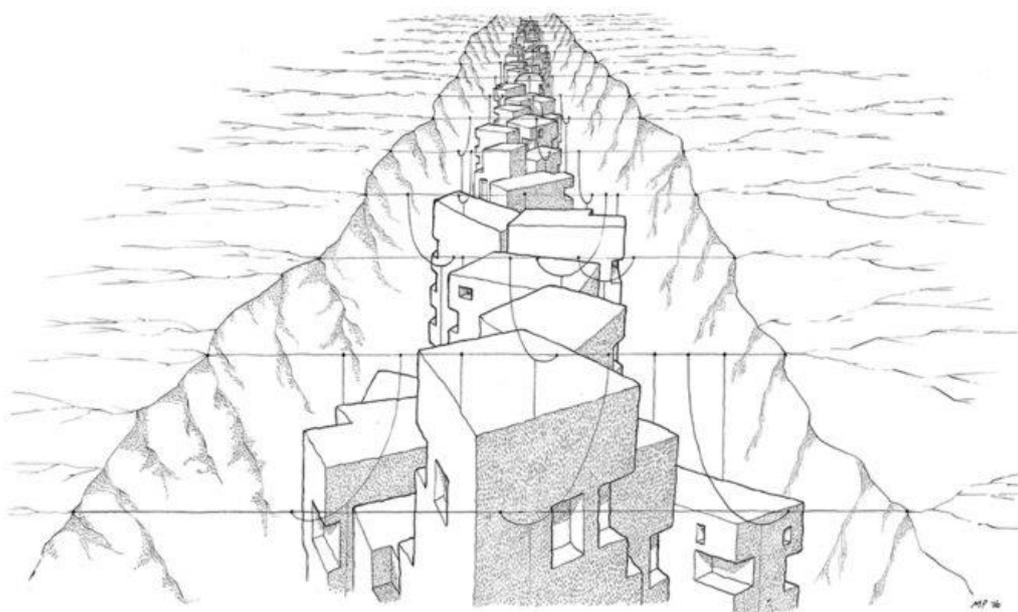


UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

Raquel Leão Luz



LABIRINTOS DA ESCRITA, EXPERIÊNCIA DA LINGUAGEM:
UM CONVITE À CRIAÇÃO LITERÁRIA

Porto Alegre (RS), inverno de 2018

Raquel Leão Luz

LABIRINTOS DA ESCRITA, EXPERIÊNCIA DA LINGUAGEM:
UM CONVITE À CRIAÇÃO LITERÁRIA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do título de Doutora em Educação.

Orientadora: Rosa Maria Bueno Fischer

Linha de Pesquisa: Arte, Linguagem e Currículo

Capa: Ilustração de Matteo Pericoli para o livro *As cidades invisíveis*, de Ítalo Calvino

Porto Alegre (RS), inverno de 2018

Raquel Leão Luz

LABIRINTOS DA ESCRITA, EXPERIÊNCIA DA LINGUAGEM:
UM CONVITE À CRIAÇÃO LITERÁRIA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do título de Doutora em Educação.

Aprovada em 19 de julho de 2018

Profa. Dr^a Rosa Maria Bueno Fischer – Orientadora

Profa. Dr^a Fabiana de Amorim Marcello - UFRGS

Prof. Dr. Carlos Bernardo Skliar - FLACSO

Prof. Dr. Alexandre Simão de Freitas - UFPE

Prof. Dr. Edgar Roberto Kirchof - ULBRA

CIP - Catalogação na Publicação

Leão Luz, Raquel

Labirintos da escrita, experiência da linguagem:
um convite à criação literária / Raquel Leão Luz. --
2018.

216 f.

Orientador: Rosa Maria Bueno Fischer.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-
Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. escrita. 2. literatura. 3. modos de
subjetivação. 4. experiência. 5. escola. I. Bueno
Fischer, Rosa Maria, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Começo por agradecer àquela que me convidou, de tantas formas, a mais intensa alegria de estudar, de pensar, de inventar outros modos de ser. Agradeço à Rosa, por mostrar nos gestos mínimos, nas palavras mais sutis e espontâneas, a inseparável relação entre pensamento e vida. Obrigada pelo respeito, pela generosidade, pelo rigor na leitura e orientação deste trabalho e pelo cuidado nesses quatro anos de estudos – por mostrar a importância de cada um cuidar da sua *bananeira* com filosofia! Agradeço por provocar em mim uma vontade imensa de escrever, de ler, de viver com arte e por essa vontade se estender no trabalho que faço com meus alunos. Obrigada por me ensinar a ser professora. Por escrever comigo este trabalho que me faz tão feliz. Por ser essa mulher incrível que me inspira e me convida à transformação.

Agradeço à professora Fabiana Marcello, que de forma generosa contribuiu para a realização desta pesquisa. Obrigada demais pelo imenso carinho e atenção ao longo desses quatro anos. Pela leitura atenta e cuidadosa do projeto inicial, pelas sugestões tão ricas e que me puseram questões. Agradeço, especialmente, pelo seminário *Foucault e a problemática da escrita*. Obrigada pelas aulas intensas e rigorosas, pelos debates, pela densidade do programa de leituras – meu companheiro de escrita da tese! Os encontros no seminário contribuíram profundamente na realização e redirecionamento desta pesquisa. Obrigada por ter despertado, especialmente naquelas aulas, meu desejo de criar um grupo de escritas entre amigos.

Agradeço à professora Gilka Girardello, pela leitura atenta do projeto da tese, pelas sugestões, pelo imenso interesse dispensado à pesquisa que iniciava. A tese foi escrita também junto a ti, de Natalie Goldberg a *Game of Thrones*. Obrigada por impulsionar outros modos de situar esse trabalho entre escritas.

Agradeço ao professor Carlos Skliar pela leitura amorosa do projeto inicial. Obrigada pelo envio de uma crônica tão sensível junto ao seu parecer, que fez pensar ainda mais a escrita. Obrigada por ser parte desse percurso e por estar nesta tese, desde as primeiras linhas, como referência fundamental.

Ao professor Antônio Sanseverino, pela sua presença em minha formação inicial. Pela leitura disponível do projeto de tese e pelas valiosas sugestões de estudos.

Agradeço ao professor Jorge Larrosa Bondía e à *Universitat de Barcelona*, por orientar meu estágio no exterior. Obrigada pela oportunidade de ampliar meus estudos junto a outros pesquisadores, na atuação com estudantes catalães, no desbravamento de possibilidades de pensar a relação entre leitura, escrita e literatura. Viver essa experiência de estudos contribuiu fortemente nas transformações desta tese.

Ao professor José Contreras, Pepe, pelas aulas maravilhosas no seminário *Investigar la experiencia*, na *Universitat de Barcelona*. As discussões sobre Agnès Varda mobilizaram minhas primeiras escritas no exterior e tomam parte da introdução do Capítulo I deste trabalho.

Ao querido grupo de pesquisa, que foi se modificando ao longo desses quatro anos. Obrigada pelas sugestões de estudos, pela escuta atenta e carinhosa, que contribuiu de muitas formas na escrita que apresento hoje: Ananda Vargas, Fernando Favaretto, Laura Dalla Zen, Simone Rasslan, Carola Saraiva, Luciana Caldas, Tatielle Silva, Sandra Almansa, Mariane Ohlweiler, Márcio Amaral, João Rodrigues.

À Ananda, minha amiga maravilhosa, por dividir comigo cada instante da pesquisa. Por me levar para a Faced e para um estudo que tinha muito mais a ver comigo. Por ser minha parceira de pensamento, minha intercessora de livros, filmes, séries. Por dividirmos o amor pela profissão que escolhemos. Por construir, a cada encontro, uma nova possibilidade de amizade. Por ser uma mulher desejante e feminista, que tanto admiro.

Ao Lucas, meu companheiro de aventuras. Obrigada por viver comigo uma vida cheia de invenções. Por construirmos juntos o *reino das histórias*. Por produzirmos um jardim tão diverso e colorido. Pela escuta atenta e generosa. Pelo cuidado com a vida que compartilhamos. Pelo amor tão delicado às pequenas coisas. Que delícia viver o amor contigo!

Aos amigos brasileiros e chilenos, que tive a oportunidade de fazer em Barcelona. Obrigada pelo carinho, pelo compartilhamento de leituras, saídas, *Estrellas*, silêncios, conversas longas em espanhol – na beira do mar, em algum *carrer* do Raval ou no topo da montanha: Izandra Alves, Tatiana Minchone, Agnes von Marttens, João de Moraes, Isabel González, Cristian Sotos.

Aos meus pais, Chico Luz e Virgínia Leão e à querida tia Gui Narciso, pelo amor incondicional e pelo apoio afetivo, ao longo de uma vida. Obrigada à mãe, por me ensinar a ler e escrever e me mostrar o amor e dedicação pelo estudo. Ao pai, pelo apoio afetivo, pela amizade, pelo riso solto. À tia Gui, pelo carinho, cuidado e atenção, nos momentos mais difíceis. Obrigada por acreditarem em mim e estarem sempre comigo, mesmo à distância.

Agradeço aos professores que compõem a banca examinadora deste trabalho e que gentilmente se dispuseram a fazer parte deste momento acadêmico tão importante em meu trajeto de pesquisa: Fabiana Marcello, Carlos Skliar, Alexandre Freitas e Edgar Kirchof.

Agradeço à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pelos dez anos de estudo, entre a Graduação em Letras, o Mestrado em Linguística Aplicada e o Doutorado em Educação. Especialmente, agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Educação, pelo privilégio de fazer parte de um ensino de altíssima qualidade.

Por fim, agradeço à CAPES pela oportunidade de dedicar-me exclusivamente à pesquisa, ao longo de dois anos no Programa de Pós-Graduação em Educação. Além disso, pela concessão da bolsa para realizar meu Estágio de Doutorado no Exterior.

RESUMO

Este trabalho trata da escrita como motor de elaboração de um espaço de criação literária, capaz de fabricar modos questionadores de práticas pedagógicas escriturais, que envolvem a tríade indissociável leitura-escrita-literatura. A tese assume a forma de ensaio e, por isso mesmo, prevê a inseparabilidade teórico-metodológica em sua formulação argumentativa. Vincula-se a um pensamento e olhar foucaultiano, especialmente na relação estreita que é estabelecida entre temas filosóficos, caros ao campo da educação, como os modos de subjetivação, o tema da experiência e do ensaio e a noção filosófico-literária de limite e transgressão. Nesse sentido, situa-se em uma zona aproximativa entre filosofia da educação e linguagem. Numa investigação que mistura materiais literários e artísticos, advindos de espaços pedagógicos ou não, propõe-se que a escrita literária: a) dispersa modos de subjetivação, instituídos em práticas com textos, especialmente aqueles considerados “escolares”; b) constitui-se de saberes vinculados à experiência, ao ensaio e ao necessário direito à morte – da palavra e do sujeito; c) põe à mostra a tensão implicada entre imanência e exterioridade, limite e transgressão da linguagem.

PALAVRAS-CHAVE: escrita, literatura, modos de subjetivação, experiência, transgressão

RESUMEN

Este trabajo trata de la escrita como impulsor de la elaboración de un espacio de creación literaria, capaz de fabricar modos cuestionadores de prácticas pedagógicas escriturales que involucran la tríade indisociable lectura-escrita-literatura. La tesis asume la forma de ensayo y, por eso mismo, prevé la inseparabilidad teórico-metodológica en su formulación argumentativa. Está vinculada a un pensamiento y mirada foucaultiana, especialmente en la relación estrecha que establece entre temas filosóficos, importantes al campo de la educación, como los modos de subjetivación, el tema de la experiencia y del ensayo y la noción filosófico-literaria de límite y transgresión. En este sentido, situase en una zona aproximativa entre filosofía de la educación y lenguaje. Por la mistura de materiales literarios y artísticos, provenientes de espacios pedagógicos o no, se propone que la escrita literaria: a) dispersa modos de subjetivación instituidos en prácticas con textos, especialmente aquellos considerados “escolares”; b) constituyese de saberes vinculados a la experiencia, al ensayo y al necesario derecho a la muerte – de la palabra y del sujeto; c) pone a muestra la tensión implicada entre inmanencia y exterioridad, límite y transgresión del lenguaje.

PALABRAS CLAVE: escrita, literatura, modos de subjetivación, experiencia, transgresión

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I	
Escrita literária: um convite ao deslocamento	24
1.1 A escrita literária como possibilidade de estilização de si	42
1.2 A estilização de si em encontros com o outro	73
CAPÍTULO II	
Experiência literária: entre o exercício do ensaio e o direito à morte	95
2.1 O ensaio como elaboração narrativa da experiência literária	104
2.2 A escrita literária e o direito à morte	138
CAPÍTULO III	
Em busca de uma linguagem literária: transgressão, desrazão e limite	161
3.1 Um texto que chega sem medo	169
3.2 A escrita confronta seus limites	183
PROPOSIÇÕES	200
REFERÊNCIAS	204
ANEXO	212

INTRODUÇÃO

As cidades e a memória 3 Záira

Inutilmente, magnânimo Kublai, tentarei descrever a cidade de Záira dos altos bastiões. Poderia falar de quantos degraus são feitas as ruas em forma de escada, da circunferência dos arcos dos pórticos, de quais lâminas de zinco são recobertos os tetos; mas sei que seria o mesmo que não dizer nada. A cidade não é feita disso, mas das relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado: a distância do solo até um lampião e os pés pendentes de um usurpador enforcado; o fio esticado do lampião à balaustrada em frente e os festões que empavesavam o percurso do cortejo nupcial da rainha; a altura daquela balaustrada e o salto do adúltero que foge de madrugada; a inclinação de um canal que escoia a água das chuvas e o passo majestoso de um gato que se introduz numa janela; a linha de tiro da canhoneira que surge inesperadamente atrás do cabo e a bomba que destrói o canal; os rasgos nas redes de pesca e os três velhos remendando as redes que, sentados no molhe, contam pela milésima vez a história da canhoneira do usurpador, que dizem ser o filho ilegítimo da rainha, abandonado de cueiro ali sobre o molhe. A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que reflui das recordações e se dilata. Uma descrição de Záira como é atualmente deveria conter todo o passado de Záira. Mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos para-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras. (CALVINO, 2017, p. 15)

Descrever a cidade invisível de Zaíra seria o mesmo que nada dizer. Zaíra só pode ser vista na relação que traça entre suas distâncias. A distância entre o solo e os pés de um usurpador enforcado; distância entre as redes rasgadas de três pescadores que narram sobre aqueles que a habitam – a rainha em seu cortejo nupcial ou o usurpador abandonado nos molhes. Mas a tentativa de descrevê-la, de contar sobre seu passado, é o que mantém essa distância entre as palavras e a cidade. A impossibilidade de apreendê-la transborda como convocação, para que Marco Polo insista em falar de Zaíra ao Imperador Kublai Khan.

O viajante veneziano conta sobre Zaíra e tantas outras cidades, tangenciando os limites da língua em sua vazia infinidade. Jamais alcançando seus confins, Polo parece tocar os vestígios das cidades formadas pelas distâncias – entre a narração e o lugar – que as duplicam: há uma Zaíra narrada por Polo e há uma Zaíra embebida e dilatada nos vestígios de um passado. Trata-se, sempre, de dois lugares que, ao serem atravessados, ausentam-se de qualquer correspondência com uma forma original. É essa distância que torna Zaíra uma cidade receptiva à narração do viajante; esse mesmo espaço parece tomar conta do que, neste trabalho, chamo *literatura*.

O espaço literário e sua distância vazia, por onde circundam personagens, bibliotecas empoeiradas, florestas negras, incêndios, casas que desabam, ratos mortos, leitores apunhalados – lugares que tomarão conta das páginas seguintes – se institui pela distância entre as infinitas possibilidades da língua e a finitude do discurso. Essa tensão, nos diria Michel Foucault, em *O belo perigo* (2016), convoca a uma certa “obrigação de escrever”, como se fosse, de maneira delirante, a chance derradeira de visibilizar a última frase do mundo. Descrever Zaíra, assim como lançar-se ao exercício escritural literário, tem a ver com a possibilidade de desafiar-se à inspeção de um lugar que, ao nomeá-lo, passa a não mais existir.

Então, o que restaria conhecer dessas cidades que se insurgem, na imanência de uma elaboração? Como chegamos ao centro mesmo de uma Zaíra de Marco Polo, Kublai Khan e, por que não?, a Zaíra de cada escrita que convida a pensar este trabalho? Como essa escrita põe em jogo aquilo que está tão próximo a nós, mas que, ao mesmo tempo, distancia-nos, inexoravelmente, de nós mesmos? Restam, desse jogo entre o que se fala de Zaíra e suas distâncias, os rastros do passado, contidos em suas ruas como as linhas

da mão, que hoje a permitem habitar o conjunto das cidades invisíveis. É no espaço de passagem do viajante que se torna possível conhecê-la.

Assim como ocorre à escrita literária, Zaíra existe na medida em que – travando uma distância entre o que se inscreve nas grades das janelas, nas esfoladuras – volta-se para os movimentos de sua criação, no interior dessa linguagem mesma que a erige. Essa parece ser a provocação filosófica e literária que ocupa, de modo geral, a pesquisa exposta nesta tese e que pode ser pensada a partir da seguinte questão:

De que modos o exercício literário, operado no interior de práticas pedagógicas escriturais, pode tensionar a si mesmo, ou ainda, fazer pensar a própria escrita, na imanência de sua fabricação, extenuando, inclusive, esse lugar originário designado como “prática pedagógica escritural”?

O questionamento que aqui proponho percorre todo o desenvolvimento desta pesquisa e, por isso mesmo, é necessário voltar um pouco no tempo; será como observar as linhas da mão que compõem as cidades invisíveis de Calvino; nesse caso, deslindar esfoladuras, segmentos riscados por arranhões, a fim de mostrar o percurso investigativo que o constitui, hoje, como cerne do que será problematizado neste trabalho.

Pesquisar, porque algo da vida passa em nós

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente. (LISPECTOR, 1998, p. 22)

Em *Água Viva*, a personagem de Clarice Lispector depara-se com os desencontros da escrita, com desafios inerentes ao ato de produzir, pela linguagem, o que lhe passa na aventura de viver. Há quatro anos, quando iniciava esta pesquisa, fui arrebatada pela observação da personagem, de que escrever é e está sempre “na entrelinha”. Indagava-me sobre a possibilidade de produzir essa *escrita distraída*, como

professora e pesquisadora e, principalmente, pensava como seria possível dimensioná-la em práticas pedagógicas das quais vinha tomando parte.

O trabalho que aqui exponho surge, necessariamente, de incômodos iniciados em minha atuação como professora de Língua Portuguesa, Redação e Literatura, ou mesmo como mediadora de oficinas de escrita literária, nas escolas de ensino médio e fundamental, públicas ou privadas; nos estágios docentes realizados na graduação, entre Mestrado e Doutorado, em que tive a oportunidade de dar os primeiros passos, na direção de pensar a leitura, a escrita e a literatura como problemas educativos.

Na elaboração do projeto de qualificação desta tese, elencava algumas enunciações muito comuns sobre leitura, escrita e literatura, que circulavam em espaços escolares. Encontrava, comumente, práticas de escrita e de leitura atreladas a fins avaliativos: escrevia-se para “passar” na prova; para receber uma correção ortográfica, gramatical ou mesmo para se autoavaliar. Práticas confessionais pareciam tomar conta das relações com os textos. Dessas enunciações, três aspectos destacavam-se com recorrência no senso comum escolar: a) a literatura como algo belo, mas não útil; b) a escrita como registro, demonstração do que foi aprendido acerca das normas da língua; c) a leitura arraigada a um certo cânone que, em geral, ganha importância para fins práticos (por exemplo, realizar concursos vestibulares).

Durante os dois primeiros anos de doutorado, investi na problematização dos modos como estudantes e professores se relacionavam com a leitura, a escrita e a literatura. Inquietavam-me os poucos momentos destinados à leitura nas aulas ou mesmo as declarações frequentes, por parte de alunos, professores e mesmo colegas pesquisadores, de que não se gostava de ler, de que não havia tempo para a literatura, de que só depois do fim da pesquisa seria possível ler um romance ou, ainda, de que escrever era uma tarefa dolorosa. Nessa trama de incômodos iniciais, produzi minhas primeiras escritas, buscando pensar o que, no dizer de Gilles Deleuze, poderia ser formulado como “devir criança através do ato de escrever, ir em direção à infância do mundo e restaurar esta infância” (DELEUZE; PARNET, 1996, *L de literatura*). Nesse sentido, algumas das perguntas que direcionavam meu olhar poderiam ser assim reproduzidas: de que modos propor uma relação com os textos em direção à experiência, tanto para os alunos como para a própria formação dos professores? De

que forma a leitura e a escrita podem construir um espaço de criação, junto a tantos incômodos?

Atuava, naquele momento, com um grupo de estudantes entre 12 e 14 anos, no modelo de uma oficina de escrita literária, em uma escola da capital. Os encontros para ler e escrever seus próprios textos puseram-me diante de um espaço novo, que parecia abrir a leitura e a escrita a outros modos de relacionar-se com textos. A cada semana, propunha aos estudantes uma tarefa literária de escrita, que seria produzida em casa e iniciaria a leitura do grupo na semana seguinte. Ao longo de dois meses escrevemos e lemos inúmeros textos; sobretudo, nos relacionávamos com obras literárias que surgiam, justamente, da necessidade de escrever. Esses encontros despertavam indagações na realização das aulas regulares de Português que ministrava na mesma escola. Algo parecia diferir nos textos produzidos nas oficinas, algo que tensionava outras escritas – nas aulas regulares, nas obras de escritores canônicos, na pesquisa que iniciava, em minha escrita, na relação que observava entre pesquisadores e seus processos escriturais. Dessa tensão, escrevi meu projeto de tese, buscando pensar as relações que se estabeleciam nas oficinas e de que maneiras elas implicavam outros modos de ler e de escrever, no interior de práticas escriturais escolares. Ao final desse primeiro momento de pesquisa, entretanto, muitas arestas e indagações mais densas passaram a tomar conta de meu percurso investigativo. Já nas considerações finais do projeto, surgia algo que, retrospectivamente, redirecionaria a pesquisa que aqui apresento. Transcrevo:

Pensamos assim que, no contexto escolar, aprender e ensinar sobre literatura pode constituir-se como experiência no momento mesmo em que *produzimos* literatura – e uma relação com tantos intercessores, capazes de torná-la singular a todos nós, pelo fazer coletivo.

Havia um germe do problema de que trato hoje, sobre o qual foi necessário estudar, indagar e, mais ainda, não conformar. Para além da relação entre as *pessoas* que tomavam conta de certas práticas com textos, em espaços escolares, algo pulsava como indicador de uma pesquisa incipiente: como a formulação de uma escrita literária poderia constituir-se no que, de modo simples, chamava de “aprender e ensinar sobre literatura”? No trabalho do professor Carlos Skliar, encontrava, já naquele momento, indícios que me apontavam para a ideia de uma *elaboração coletiva*.

Educar é colocar no meio. Entre. Fazer coisas, juntos, entre nós e entre outros. Colocar a escrita no meio é pensar alguma coisa distinta do registro, do arquivo, da devolução irrestrita do aprendido ou da escrita como código fechado para a avaliação. (SKLIAR, 2014, p. 119)

Como a escrita, a leitura e a literatura constituíam-se como o próprio meio, o *entre* das relações para as quais tornava-se necessário operar conjuntamente? Mais ainda: o que significava fazer *coisas juntos* ou *coletivamente*? Teria a ver, simplesmente, com o que nos habituamos a designar como o que se passa entre as identidades *aluno* e *professor*? Que outros *intercessores* (DELEUZE; GUATTARI, 2014) estariam implicados numa produção escritural, de intenções ou caráter literário, muito além da reafirmação de identidades na escrita?

Algumas inquietações surgiram das leituras posteriores que realizei de meu projeto e, certamente, as observações da banca examinadora foram ricas nesse percurso, visto que os diálogos que estabelecemos partiam, especialmente, de livros e leituras que provocavam este trabalho; leituras que mobilizavam o pensamento e a dúvida, de *Bartebly, o escriturário*, de Herman Melville, às narrativas de Scheherazade em *As mil e uma noites*; passando por *As crônicas de Gelo e Fogo*, de George R. R. Martin e a série *Game of Thrones*, assim como as análises de Walter Benjamin, acerca do gesto teatral na obra de Brecht e sua imensa relação com a literatura, como palco e gesto.

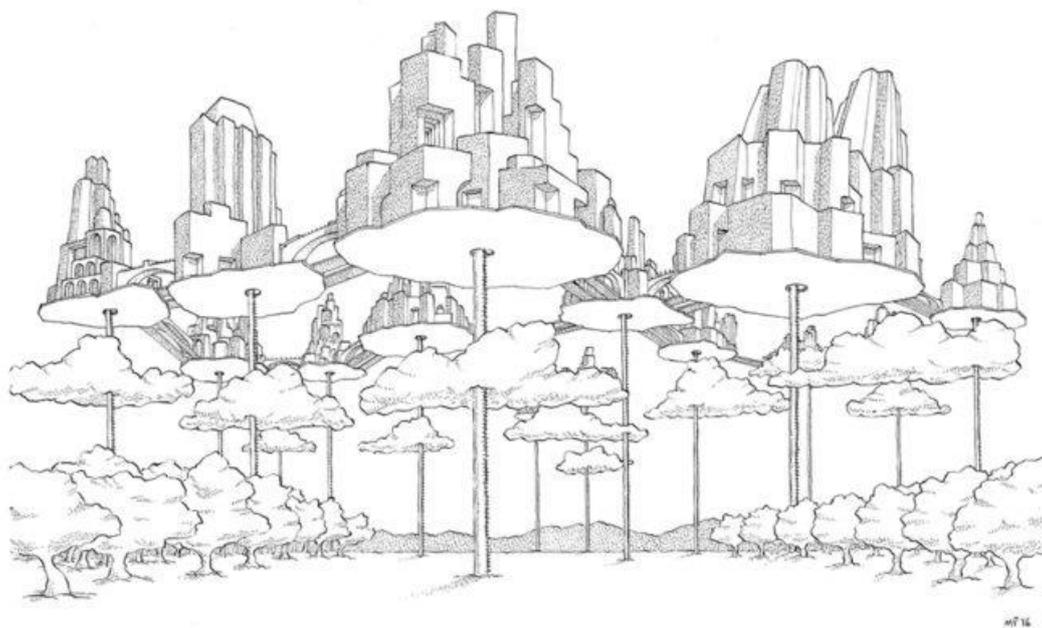
Pela insistente leitura dos materiais desta pesquisa, iniciei uma rota de necessário distanciamento das noções que fixava sobre escola, aluno, professor. Distância esta que se impõe, sobremaneira, no modo pelo qual os temas leitura, escrita e literatura emaranharam-se e vivificaram a linguagem como movimento e imanência, afastada de um certo exterior e, ao mesmo tempo, instauradora de um espaço *fora*, criador de mundos *outros* e não mais *outros* mundos. Penso, com as palavras de Michel Foucault, que o percurso investigativo sobre o qual inscrevo esta pesquisa seja feito, necessariamente, de uma certa *distância*, assim como a própria cidade de Zaíra se instaura no vasto campo *entre* invisibilidades, narradas por Marco Polo. Na companhia de Foucault, busco percorrer essa distância, que pode ser adensada entre a transparência e a opacidade da linguagem.

Gostaria de fazer aparecer o que está próximo demais de nosso olhar para que possamos ver, o que está aí bem perto de nós, mas que nosso olhar atravessa para ver outra coisa. Devolver densidade a essa atmosfera que, à nossa volta, por toda parte, garante que vejamos as coisas longe de nós, devolver sua densidade e sua espessura àquilo que costumamos

experimentalizar como transparência, está aí um dos projetos, dos temas que me são absolutamente constantes. (FOUCAULT, 2016, p. 69-70)

O filósofo aponta que há algo próximo demais do nosso olhar, tão perto que quase não o vemos. Alguma coisa para a qual é preciso manter certa distância, a fim de que o olho não fuja para ver aquilo que se impõe como *visível*. Foucault trata mesmo de um certo olhar metodológico, que orienta um modo de pensar a natureza de uma dada realidade, para a qual é preciso dirigir nosso gesto mais violento, na elaboração intermitente de uma pesquisa. Devolver a espessura do que nos parece transparente é iniciar um projeto de pensamento. Mas além desse necessário afastamento para fazer ver, seria preciso circunscrever, desenhar os pontos cegos, aquilo que nos separa da opacidade dos materiais que, no caso desta pesquisa, multiplicam tensões. Como poderia violentar as relações com os incômodos deste trabalho? Como estilhaçar identidades na relação com os materiais desta pesquisa? “Apreender essa invisibilidade, esse invisível do visível demais, essa familiaridade desconhecida, é para mim a operação importante de minha linguagem e de meu discurso” (idem). É nesse sentido que apresento os principais deslocamentos teórico-metodológicos aqui empreendidos; aqueles que adensaram as invisibilidades e expuseram o que estava próximo demais, no ponto cego do que, inicialmente, parecia-me difícil enxergar.

AS CIDADES E OS OLHOS 3
Bauci¹



Depois de marchar por sete dias através das matas, quem vai a Bauci não percebe que já chegou. As finas andas que se elevam do solo a grande distância uma da outra e que se perdem acima das nuvens sustentam a cidade. Sobe-se por escadas. Os habitantes raramente são vistos em terra: têm todo o necessário lá em cima e preferem não descer. Nenhuma parte da cidade toca o solo exceto as longas pernas de flamingo nas quais ela se apoia, e, nos dias luminosos, uma sombra diáfana e angulosa que se reflete na folhagem. Há três hipóteses a respeito dos habitantes de Bauci: que odeiam a terra; que a respeitam a ponto de evitar qualquer contato; que a amam da forma que era antes de existirem e com binóculos e telescópios apontados para baixo não se cansam de examiná-la, folha por folha, pedra por pedra, formiga por formiga, contemplando fascinados a própria ausência. (CALVINO, 2017, p. 94-95)

¹ Fonte da imagem: <http://matteopericoli.com/portfolio-item/invisible-cities/Bauci>, trabalho de Matteo Pericoli para *As cidades invisíveis*, de Ítalo Calvino

Pesquisar, entre o olhar e a distância

Quem vai a Bauci não percebe já ter chegado. A presença dos habitantes na cidade é sustentada, justamente, pela relação que estabelecem com a terra, para a qual, somente a distância, lançam seu olhar, detalhe por detalhe, apreciando a própria ausência. Na cidade de Bauci é possível fazer da distância – a mesma que traça o coração de Zaíra – um espaço de atenção ou mesmo de contemplação, formiga por formiga, de tudo aquilo que convoca os sujeitos à desapareição. Tomar as distâncias, como nos ensina Michel Foucault, delinear os pontos cegos, manter uma atenção disponível ao que passa diante de nosso olhar, constituem-se como princípio do movimento de pesquisa aqui empreendido.

Ao alijar as produções de textos que se ofereciam à pesquisa daqueles que a haviam escrito, assim como do lugar identitário de que partiam, tornou-se possível engendrar outros modos de pensar o exercício escritural, para além de determinações exteriores à linguagem que punham à mostra. Deixando para trás qualquer pergunta que se referia aos sujeitos alunos, professores ou a intenções de realizar uma pesquisa em uma escola; na busca por entender os textos com os quais me relacionava, produzidos de diferentes modos em variadas circunstâncias formativas, a pesquisa passou a implicar um trabalho analítico dos modos pelos quais a linguagem de tantos textos poderia elevar-se a outra potência – a da invenção literária; a de um convite à criação que pudesse adensar o “invisível do visível demais”, nas palavras de Foucault (2016). O olhar foucaultiano, nesse sentido, tornou mais espesso o que estava muito próximo e distanciou aquilo que, de tantas formas, instava nas transparências da investigação.

Problematizar a escrita, do modo como intento realizar aqui, faz-se no exame dos movimentos que questionam *como* os textos aqui em jogo sacodem noções de sujeito, experiência e transgressão. Afastada de perguntas relativas ao *porquê*, que rapidamente conduzem à busca por respostas e entendimentos (fortemente biográficos, que crivam olhos nos sujeitos escritores ou em predeterminações de uma escola instituída), o problema geral desta pesquisa convoca a pensar, justamente, *como* a escrita literária põe em jogo práticas escriturais que, inicialmente, estavam recheadas de *porquês*. Dessa maneira, não se trata de sujeitos focais, estudantes escritores;

tampouco de “textos de alunos” ou “textos de criança”. Na distância do que se fazia transparente, ao contrário, parto a problematizar produções que se constituíram como *aberrantes, opacas*, questionadoras; textos que tornaram a escrita, a leitura e a literatura sua própria pergunta, na relação que essas produções estabelecem com outros textos *intercessores*.

A relação entre distância e proximidade que se põe em jogo não indaga os materiais a partir das categorias professores e alunos; ao contrário, inscreve-se nas matérias textuais vivas, que aqui se insurgem como *produções literárias*. Advindas de espaços em que produzir-se sujeito de seu texto significa, especialmente, exercer sobre a escrita o laborioso trabalho de *ausentar-se*, este estudo intenta fazer aparecer a potência criadora da *linguagem*.

Entre a pesquisa iniciada em 2014 e o trabalho expresso nesta tese, é possível determinar três aspectos que circunscreveram os pontos cegos ou o “visível dos invisíveis demais”. Configuro, da seguinte forma, os deslocamentos e as modificações teórico-filosóficas e metodológicas estabelecidas, com relação ao trabalho analítico realizado:

- Deslocamento 1: Quanto aos tipos de materiais - mistura de materiais e busca pela não hierarquização. Produções literárias advindas de obras de circulação pública, de situações pedagógicas ou mesmo de espaços não institucionais. Pergunta-chave: Como os textos carregam a linguagem de outros textos?
- Deslocamento 2: Quanto aos sujeitos² - afastamento da relação entre sujeitos e suas relações *pessoais* com textos. Mergulho na relação dos textos consigo mesmos e com outros. Pergunta-chave: Como constituir uma linguagem dobrada, voltada a si mesma?
- Deslocamento 3: Quanto à autoria - rompimento com a noção de autoria como designação (texto de aluno, texto de criança). Dispersão de nomeações para os materiais literários, que se constituem *simplesmente* como materiais escriturais. Confusão ou conflito entre quais são os textos de “escritores” e quais são os textos “de

² Os textos produzidos por sujeitos alunos em idade escolar foram autorizados pelas famílias e pelos próprios alunos, mediante assinaturas do termo de consentimento informado, presente em anexo ao final da tese, bem como os textos de qualquer outro participante que ocupa a pesquisa. Nenhum dado identitário é revelado, tampouco são mencionados dados acerca de instituições escolares. Todos os nomes presentes nesta tese, portanto, foram substituídos por pseudônimos e o foco do estudo concentra-se, assim, em materiais textuais.

alunos”. Pergunta-chave: Como a linguagem é capaz de ausentar o sujeito, dispersando-o no texto?

Na companhia de materiais produzidos em diferentes condições, esta pesquisa trata de pensar, de modo mais disperso e incerto, valores pedagógicos, educativos e filosóficos, circunscritos na produção de textos literários, pelo olhar lançado à própria linguagem que emerge desses textos. Nesse sentido, as relações entre materiais, perguntas de pesquisa, formulações teórico-filosóficas e metodológicas, estão embrenhadas uma na outra e realizam-se no momento mesmo em que *ensaio um pensamento*. Ou seja: só será possível aproximar-se dos materiais da pesquisa, no tempo mesmo da leitura e da escrita, que vai sendo construída, a cada capítulo, em torno da relação inseparável que estabelecem com a trama teórica, filosófica e metodológica em questão. Theodor Adorno, no clássico *O ensaio como forma*, nos diz:

No ensaio, elementos discretamente separados entre si são reunidos em um todo legível; ele não constrói nenhum andaime ou estrutura. Mas, enquanto configuração, os elementos se cristalizam por seu movimento. Essa configuração é um campo de forças, assim como cada formação do espírito, sob o olhar do ensaio, deve se transformar em um campo de forças. (ADORNO, 2012, p. 31)

Este é o esforço do pensamento que busco construir: criar pequenos campos de força que aproximam elementos discretamente diferentes, textos advindos de produções distintas, modos de escrever e de ler aparentemente pouco conciliáveis. Os materiais, nesse sentido, foram selecionados na *imanência* da produção escrita, e dão corpo ao conjunto dos ensaios, ou seja, no exercício de sua elaboração. Sem seleção prévia do que poderia ser considerado, em outra natureza de pesquisa, um *corpus analítico*, pelo estudo teórico-filosófico e pelas perguntas que indagam esta pesquisa, o conjunto de materiais foi pouco a pouco sendo construído, do ponto de vista dos *agenciamentos* que estabeleciam entre si, com outros materiais, com os espaços de criação em que se inscreviam ou mesmo fora desses lugares. Partindo de produções escriturais advindas de situações escolares, e pelo olhar lançado ao que se *erguia como linguagem* nesses textos, os materiais foram selecionados por meio das seguintes ideias ou critérios amplos:

- Materiais *aberrantes* – compõem-se de textos literários produzidos no interior de práticas escriturais (pedagógicas ou não; advindas da escola ou de encontros não instituídos). Junto a outros textos, produziam certas *anomalias* em relação ao que

comumente encontrava em minha atuação como professora. Textos que se afastavam de objetivos utilitaristas; textos que pouco trabalham com fórmulas prontas para a escrita; textos que se aproximam de um lugar *fora, nômade* da linguagem ou que a tornaram *sua própria pergunta*; textos que indagam tentativas de conformá-los à exterioridade de uma criação. Enfim, textos que complexificam e põem em jogo relações de limite e transgressão na linguagem.

- Materiais *intercessores* – junto aos textos aberrantes, ampliam relações com a linguagem, criando outras possibilidades de pensar noções filosóficas de alteridade e experiência com a linguagem. Constituem-se em textos literários, imagens (de fotojornalismo; ilustrações; reproduções de obras de artistas visuais; *frames* de filmes etc), que provocam ou são provocados pelos primeiros, tanto pelas temáticas que os põem em funcionamento como pelos procedimentos de escrita adotados; ou ainda pelo modo como dobram-se sobre si e fazem emergir, nesse movimento, conceitos filosóficos que reclamam pensar a linguagem em sua *imanência*.

Levamos em conta alguns procedimentos próprios desse tipo de materiais:

- Procedimentos de produção (especialmente escrita) que esses materiais punham em jogo – modos de fabricar tempos narrativos e espaços; relações de proximidade e distância entre personagens, narradores e autores; modos de produzir descrições; modos pelos quais constituíam *um espaço literário*.
- Procedimentos de formulação de uma pergunta sobre sua própria linguagem - modos pelos quais esses materiais constituíram-se como pergunta, como indagação sobre a própria linguagem que os fazia emergir.

A relação entre os materiais é tramada, nesse sentido, na elaboração de três capítulos ensaísticos, cada um constituído de uma introdução e dois ensaios. Sublinho que a produção das perguntas de pesquisa, os objetivos da investigação, o olhar analítico e os conceitos teóricos são, todos eles a) inseparáveis; b) mobilizados somente na trama com os materiais em questão. Como tese que se propõe predominantemente *ensaística*, seria impossível e mesmo pouco profícuo – visto que se trata, aqui, de pensar o exercício escritural de produção de linguagem –, desmembrar um pensamento que vai sendo tramado e adensado, em espiral.

Pesquisar, entre a ausência do sujeito, a experiência e a transgressão na linguagem

Retorno ao problema geral que se impõe na relação com os materiais desta pesquisa: de que modos o exercício literário, operado no interior de práticas pedagógicas escriturais, pode tensionar a si mesmo?, De que modo fazer pensar a própria escrita, na imanência de sua fabricação, extenuando, inclusive, esse lugar originário designado como “prática pedagógica escritural”?

Por meio dessa indagação maior, pela relação com os materiais desta pesquisa e com os autores que esses materiais convocaram ao diálogo – Michel Foucault, Ítalo Calvino, Inês Rosseti, Maurice Blanchot, Clarice Lispector, Celine Berner, Gilles Deleuze, John Coltrane, Paul Klee, Amanda Nunes, Walter Benjamin, Edgar Allan Poe... –, percorri uma pergunta mais específica, direcionando o problema maior e que se desdobra na formulação dos três capítulos do trabalho: **de que modos a elaboração de uma escrita literária tensiona noções de sujeito, experiência e transgressão na linguagem, indagando pedagogias escriturais?**

A elaboração dessa pergunta se impôs no percurso de estudos e análise dos materiais, constituindo-se do modo como aqui reproduzo, especialmente, na relação com questionamentos, realizados pela professora que orienta este trabalho, durante o seminário *A coragem da verdade: saber, poder e sujeito no derradeiro curso de Foucault*, ministrado em 2017/2. As indagações eram algo como: de que modos as noções de sujeito, saber e poder estão implicadas em nossas pesquisas hoje? Como pensá-las, na urgência ética das investigações que realizamos?

Por meio de nossos estudos da obra *A coragem da verdade*, de Michel Foucault, passei a questionar, mais intensamente, os materiais com os quais operava, na trama indissociável que sempre ocupou os trabalhos do filósofo. Como, na elaboração das escritas sobre as quais me punha a pensar, a noção de sujeito era posta em funcionamento? Essa era uma pergunta para a qual o trabalho já parecia direcionar-se, desde a realização dos estudos no seminário *Da morte do sujeito à invenção de si: Foucault e a problemática da escrita*, ministrado pela professora Fabiana Marcello, em 2016/2. Naquele momento, iniciava o percurso investigativo de problematização conceitual entre os temas da escrita de si e da literatura, especialmente pensando o sujeito como aquele que exerce força sobre si, em direção a uma estética da existência.

Pensar o sujeito, portanto, nos materiais textuais que mobilizam a pesquisa, envolveu pôr em xeque noções de autor e autoria, especialmente as designações identitária, assim como as tensões entre desaparecimento do sujeito e aparecimento da linguagem. Nesse sentido, não apenas o rico trabalho de Michel Foucault, formulado em seus textos sobre Estética, como as leituras de Maurice Blanchot, contribuíram na problematização dos materiais escriturais em análise.

O conceito filosófico de saber, junto ao de sujeito, demandou a este trabalho o necessário pensamento sobre o tema da experiência e, conseqüentemente, sua relação com o exercício do ensaio e o direito à morte. Impossível não tratar da realização de outro importante seminário de estudos, na construção desta pesquisa – *Investigar la experiencia*, ministrado pelos professores Jorge Larrosa e José Contreras, durante estágio doutoral em Barcelona, em 2017/1. As leituras e discussões, nesse espaço, puseram-me diante da noção de que os materiais se constituíam como textos de *escritores*; em outras palavras: tratamos de textos daqueles que se põem, com atitude estética, diante de um exercício, um trabalho sobre a criação da linguagem. Eles apontam para uma realização da linguagem interior a si mesma, potente na produção de outros modos de dizer-se e ausentar-se, operando uma transformação de si.

A noção de poder, neste trabalho, estaria relacionada às tensões provocadas entre a linguagem e o motor de sua existência – a relação intrínseca entre limite e transgressão, imanente à produção escrita, provocadora da busca por transcendência em certas práticas escriturais pedagógicas. A figura do *olho*, de Georges Bataille é central, nesse sentido, para problematizar, de modo mais amplo, as distâncias entre poder e potência da linguagem.

Desse modo, a tese está organizada em torno de três principais objetivos, explorados a cada capítulo, nas dimensões, por vezes próximas, por vezes distantes, das noções de sujeito, saber e poder – neste trabalho, pensadas como desaparecimento do sujeito e aparecimento da linguagem; experiência, em sua inseparável relação com a ideia de narrativa, ensaio e morte; e, por fim, limite e transgressão da linguagem.

No capítulo 1, intitulado *Escrita literária: um convite ao deslocamento*, objetivo problematizar como chegamos à escrita literária e de que modos os textos produzidos, em espaços formativos, podem fazer dispersar noções de autor, narrador, personagens. Também tratamos de demonstrar certas operações postas em funcionamento pela

linguagem, em que o sujeito passa a operar sobre si mesmo, desaparecendo e, por fim, estabelecendo relações de alteridade, que transbordam o encontro entre pessoas e instauram-se entre outras parcerias ou mesmo intercessores para a escrita – escritas outras, imagens outras.

No capítulo 2, intitulado *Experiência literária: entre o exercício do ensaio e o direito à morte*, objetivo problematizar de que modos a relação do sujeito com a linguagem abre caminho para que a escrita se constitua como um espaço de experiência, que demanda, necessariamente, uma transformação e que, sobretudo, implica produzir linguagem por meio de um trabalho ensaístico e, de tantas formas, mortal.

No capítulo 3, intitulado *Em busca de uma linguagem literária: transgressão, desrazão e limite*, objetivo problematizar os modos pelos quais a escrita literária impõe limites para si mesma e, ao mesmo tempo, ao provocar tamanha voragem na relação que estabelece com o mundo, indaga à exterioridade, que insiste, tantas vezes, em segmentá-la na relação com limites transcendentais a suas próprias formulações.

Ao final de cada ensaio, os leitores encontrarão, sempre, um convite ao pensamento sobre a problematização realizada. Nesse sentido, a tese é composta de três capítulos, nove ensaios e nove convites ao pensamento. No capítulo de considerações finais, proponho uma retomada dos convites e sintetizo as principais provocações empreendidas a cada capítulo.

Assim, convido os leitores deste trabalho a tornarem mais espessas as invisibilidades do que aqui busco problematizar. Como observa Marco Polo, ao atravessar Zaíra, há certos vestígios, rastros de um exercício incessante de criar, com os materiais que interrogam, pelos mastros das bandeiras, nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, alguma coisa que ainda não se sabe e que só pode ser apreciada de longe, de binóculos, como fazem os habitantes de Bauci. No encontro com esses textos-cidades, há algo que surpreende, justamente, pelo que parecem ausentar. Talvez seja essa ausência, que a literatura põe em jogo, o que abre espaço para pensarmos, no conjunto dos capítulos, em possibilidades de problematizar as relações entre linguagem e educação. De qualquer modo, no traçado dessas escritas aberrantes e na relação com seus intercessores, espero que o pensamento possa fugir, indagar, tornar-se mais móvel e mais provisório, em relação à complexa trama filosófica que aqui desafia e se impõe.

CAPÍTULO I

ESCRITA LITERÁRIA: UM CONVITE AO DESLOCAMENTO

∴

Como chegamos a nos relacionar com a leitura, a escrita e a literatura? Essa parece a pergunta inicial quando indagamos a linguagem, em sua potência. Por meio de um conjunto de questionamentos e na companhia de materiais que convidam ao limite, ao choque e à comoção, problematizo, a seguir, o tema do convite à criação literária, sua relação com a estilização do sujeito e a companhia do *outro* nessa trama.

∴

Como *convidamos* para uma espécie de criação pela palavra hoje? E ainda: De que modo a palavra do outro nos *convoca* à criação? As duas perguntas que ensejam esta discussão parecem chave para uma problematização mais ampla dos modos como nossas práticas de ler, escrever, contar e ouvir histórias têm se configurado nos espaços formativos pelos quais, como leitores, espectadores, escritores vamos pouco a pouco nos constituindo.

Há um modo especial, *um modo outro* de convidar à criação literária? A que convocações parece haver uma escuta, uma disponibilidade ou mesmo uma *atitude estética* (PEREIRA, 2011) diante da linguagem?

Penso que ler, escrever, inventar histórias são práticas de linguagem que se inscrevem numa relação do sujeito consigo mesmo, por meio de variados convites (que passam, muitas vezes, por um constrangimento da própria língua), uma interpelação do outro, que surge quase que do encontro com a finitude, com a imagem de quem chega onde começa (ou termina) o *abismo* – lugar onde já não se poderia explicar, entender, delimitar a palavra a uma razão tradicional, à simples nomeação. Com Chantal Maillard, podemos pensar que ninguém percorre outros *cantos de si mesmo*, se não é forçado pelas circunstâncias:

O abismo atrai, é um tópico, mas para que a atração seja algo mais que uma inclinação instável de ânimo, para que chegue a seu fim e se converta em queda, é mister que as formas tenham deixado de ser amáveis. (MAILLARD, 2015, p. 33 – *tradução minha*)

A imagem do sujeito que se encontra com o abismo dá a ver essa potência do desconhecimento, do vazio de uma certa racionalidade, como possibilidade de inventar o inédito (uma outra razão, possivelmente estética), de conceder-se o direito à criação, no momento em que as formas já não se mostram *amáveis* a nós. Podemos pensar, nesse sentido, que as formas amáveis da leitura e da escrita não são aquelas que nos convidam, necessariamente, à criação – mas apaziguam aquilo que poderia, sob formas mais *disformes*, provocar-nos uma atitude estética, em uma abertura desinteressada, disponível e circunstancial ao mundo (PEREIRA, 2011). As formas amáveis são, nesse sentido, as que se opõem radicalmente ao que aqui chamamos de *literatura*, essa *revolução permanente* da linguagem (BARTHES, 2013) e à produção literária de escritores “alunos”, pequenos festivais da língua, exercícios de arrebentação de automatismos de uma escrita pedagógica.

A imagem do abismo também pode ser pensada como uma certa “dificuldade de suportar o mundo e a si mesmo, a experiência do limite, do indizível, da desilusão para com a vida e com o humano, a agonia da morte, o desespero por dizer algo...” (SKLIAR, 2014, p. 133) Estar diante do abismo, da impossibilidade de “representação” pela linguagem ou de “identificação” de certezas, *abismar-se*, dar-se conta de que a linguagem pode ser lida, escrita ou contada de um modo outro é, talvez, uma forma de ser convidado, chamado à criação. Mas como encontrar, em nossa relação com o mundo, espaços em que dizer sempre o mesmo e do mesmo modo já não sejam mais possíveis? Como *dobrar o poder*³, tensionar e resistir à legislatura da linguagem, fazendo do texto um espaço vivo e orgânico, de pura *trapaça da língua*, deslocamento e invenção?

Talvez a pergunta relevante seja mesmo esta: *como provocar atitudes estéticas em que a invenção de outras práticas de ler, escrever, contar e ouvir histórias – fazer literatura – sejam elevadas ao ilimitado do limite?*⁴

³ Refiro-me a atitude, ao exercício que opera o sujeito sobre si mesmo, em direção a modificação de si. Essa noção será discutida ao longo de toda a tese.

⁴ Considero que essa pergunta percorre todo o debate empreendido nesta tese. No terceiro capítulo, será explorada em seus desdobramentos, visto que nos deteremos, então, sobre aspectos fundamentais do pensamento foucaultiano acerca da literatura. Ainda assim, considero relevante seu aparecimento no início deste exercício de pensamento, pois evoca uma série de provocações intermitentes na relação com o problema de pesquisa posto.

Convidar pelo limite

Podemos pensar que a escrita, especialmente a literária, se constitui nessa experiência limítrofe, atividade por si mesma transgressiva, pois começa por uma recusa, pela negação da plenitude, “recusa das possibilidades plenas contidas no papel em branco” (ALMEIDA, 2008, p. 270). Recusa de uma falsa plenitude do papel em branco como espaço originário:

O pintor não pinta sobre uma tela virgem, nem o escritor escreve sobre uma página branca, mas a página ou a tela estão já de tal maneira cobertas de clichês preexistentes, preestabelecidos, que é preciso de início apagar, limpar, laminar, mesmo estraçalhar para fazer passar uma corrente de ar, saída do caos, que nos traga a visão. Quando Fontana corta a tela colorida com um traço de navalha, não é a cor que ele fende dessa maneira, pelo contrário, ele nos faz ver o fundo de cor pura, através da fenda. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 240)

A escrita é atividade criadora na medida em que desafia, questiona automatismos, repetições já determinadas. É o que Anton Tchêkhov⁵ descobria em sua viagem a Sacalina, ilha dos deportados no extremo leste do império czarista. Por meio de sua atitude observadora, suas notas, dados demográficos, tabelas, estatísticas e cartas de viagem, o escritor compõe um material que faz pensar a escritura, do ponto de vista de uma recusa. Piero Brunello (2007), ao reunir a escrita de Tchêkhov evocando a própria constituição de um olhar pesquisador, mostra que dedicar-se à escritura (como experimentação do mundo), necessariamente, passa por uma atitude investigativa, quase que de um repórter, que reage à indiferença e ao intolerável (o trabalho escravo dos prisioneiros deportados, no caso de *A ilha de Sacalina*), recusando os clichês, as ideias preconcebidas, revelando de seus encontros com narrativas de pessoas em casebres e em cárceres, justamente o que lhe parecia inexplorado. Para Tchêkhov, o convite à produção de sua reportagem sobre Sacalina vinha de um certo encontro com zonas limítrofes e desconhecidas do pensamento, com a minúcia do cotidiano, as “ninharias” de sua viagem, a necessidade de reagir à indiferença, num fim de mundo de Ulisses que instigava ir mais além.

⁵ Nas entrevistas do Abecedário de Gilles Deleuze, o filósofo afirma, em certo momento, que alguns escritores veem coisas grandiosas demais, chegam ao seu limite pelo contato com algo arrebatador. “Por que Tchêkhov ficou tão arrasado? Ele viu alguma coisa. Filósofos e literatos estão no mesmo ponto. Há coisas que se consegue ver e das quais não se pode mais voltar. Que coisas são estas? Varia muito de um autor a outro. Em geral, são perceptos no limite do suportável ou conceitos no limite do pensável. É isso” (DELEUZE; PARNET, 1996, *L de Literatura*).

Parece que ali é o fim do mundo e que já não há como seguir além. Sentimento semelhante devia tomar conta de Ulisses quando singrava um mar desconhecido e, inquieto, pressagiava encontros com criaturas extraordinárias. (TCHÉKHOV, 2007, p. 147)

Em uma de suas entrevistas a Claude Bonnefoy, Michel Foucault relata como chegara a conhecer o possível prazer da escrita quando, aos trinta anos, viveu na Suécia, conhecendo pouco do idioma, num lugar “sem lugar” que é um país estrangeiro:

Nessa impossibilidade em que me encontrei de utilizar minha própria língua, percebi, em primeiro lugar, que ela tinha uma espessura, uma consistência, que não era simplesmente como o ar que se respira, uma transparência absolutamente insensível... (FOUCAULT, 2016, p. 38).

O filósofo descreve esse momento como a possibilidade de conhecer cada “canto”, cada espaço de habitar e reanimar sua própria língua. “Ali, onde não é mais possível falar, descobre-se o encanto secreto, difícil, um pouco perigoso de escrever” (idem, p. 39). Pergunto, com a ajuda de Foucault e de Tchékhev, de que maneiras somos chamados à escrita ou, ainda, *como chegamos à escrita* (SKLIAR, 2013)? Mas, também, como nos sentimos impelidos, confrontados (ou não) à simplicidade de convites cotidianos como: “tenho uma história para te contar”; “te mandei um texto que escrevi”; “li um conto e pensei em ti”; “lê esse texto, tem a ver com o que conversávamos”; “estou lendo um livro incrível e preciso te recomendar...”?

Falo do encontro com um certo abismo da língua, com o limite e o intolerável da linguagem como a impossibilidade de tudo dizer, de tudo reconhecer, representar ou identificar (no sentido mesmo de criar identidades, decalques ou arquivos). Falo, portanto, da necessidade de encontrar na linguagem um convite ao *infinito* (FOUCAULT, 2013a), à possibilidade de, em suas dobras e labirintos, movermo-nos entre limite e transgressão das palavras, entre o deslindar dos sentidos prefigurados – por exemplo, por uma instrumentalização gramatical, por uma *exegese do Texto* (FISCHER; SILVA, 2017) – e o espaço da criação, de uma reduplicação da linguagem, em que não haverá mais a possibilidade de constituir-se *do mesmo modo*, mas será abertura para um certo *desprendimento de si*⁶.

No encontro com a impossibilidade da fala e a necessidade de produzir linguagem há uma espécie de arranjo, feito de mal-estar, de deslocamentos e choques

⁶ Tratarei do tema da constituição de si, na relação do sujeito que exerce força sobre si mesmo e na relação do sujeito com o outro, ao longo dos dois ensaios que compõem este capítulo.

que geram *um embrulho no estômago* (PEREIRA, 2011). Há um espaço necessariamente desconfortável para que a palavra altere o real, se converta em arte, em um modo de confrontar narrativas estabilizadas.

Convidar pelo choque

Em o *Cão sem plumas*⁷, o eu-lírico construído por João Cabral de Melo Neto impele a pensar esse desconforto, o não entorpecimento, caro à vida e à arte, ao Capibaribe – rio e cão (aqui chamamos “vida” nossos encontros com multiplicidades de materiais, com coleções de exemplos que nos potencializam à criação):

Um cão, porque vive,/ é agudo. /O que vive/ não entorpece./ O que vive fere./
O homem,/ porque vive,/ choca com o que vive./ Viver/ é ir entre o que vive.
(MELO NETO, 1994, p. 114)

Com a ajuda do poeta, penso essa duplicidade constitutiva entre “chocar com o que vive” e “ir entre o que vive”. Os versos, como matéria de pensamento poético e filosófico, nos dão a pensar os movimentos que põem em jogo a relação do sujeito com os signos do mundo sobre os quais é chamado a agir e, nesse sentido, a elaborar um modo de existência em que com eles passa a se compor. Arrisco a questionar poeticamente com os versos de João Cabral, sobre as relações do sujeito com a leitura e a escrita. De um lado, perguntamos sobre *O homem,/ porque vive,/choca com o que vive*:

– Como fazer-se sensível ao que nos passa, ou seja, como dispor-se ao desconforto, ao choque (da literatura), do ponto de vista de uma atitude estética, necessária à criação (de si)?

De outro lado, perguntamos sobre os versos *Viver/ é ir entre o que vive*:

– Como colocar-se em correspondência com os textos que nos precederam, que nos cercam, que se inscrevem em nosso *corpo* em variadas práticas de leitura e escritura – como chegar ao meio da própria palavra pela criação com a palavra do outro?⁸

⁷ Considero que os textos literários podem funcionar como conceitos filosóficos. Um texto literário, como nos ensina Deleuze e Guattari (2010), é feito da noção de percepto, o que nos permite criar conceitos e, de conceitos, “criar personagens”. É nesse sentido que *O cão sem plumas* nos convida ao movimento filosófico do pensamento.

⁸ Os dois questionamentos poéticos constituem-se, em boa medida, nos dois eixos de elaboração deste capítulo, desdobrados nos dois ensaios que se seguem: o primeiro, acerca da relação do sujeito com seu próprio exercício estético de criação literária e, por conseguinte, de uma possível criação de si; o segundo, da relação do sujeito com as palavras do que aqui temos chamado de “outro” na constituição de si mesmo.

Aposto na ideia de que o convite à criação pelas palavras precisa dar a ver a configuração de *uma outra razão*, que não a da normatização sistêmica da língua, mas a constituição pungente de uma *razão estética* (MAILLARD, 2017), do jogo que opera o sujeito sobre si mesmo, em direção a uma estética que constitui um modo possível de existência⁹. Muitas vezes, o convite à escritura se dá por um “ir entre o que vive” no sentido não de uma criação com o outro ou de um exercício de tomar a palavra do outro para a invenção de sua própria; mas surge de uma conformidade com as imposições de uma língua, nas complexas tramas discursivas entre poder e resistência, que impele a dizer o que já foi dito ou a ocupar a posição de sujeito em uma enunciação posta, corrente, pouco inventiva.

Tão perigoso como o ato revolucionário da escrita e da leitura, especialmente a literária, talvez seja a problematização dos convites que pouco perturbam a língua, que pouco espaço garantem à produção de um pensamento outro. Práticas pedagógicas de uma escrita confessional; didáticas que tratam da escrita e da leitura simplesmente “porque é preciso”, porque será importante “no futuro”, porque sem elas “ninguém será nada”, nos parecem modos de encerrar o pensamento naquilo que o torna *o mesmo*, ou seja, naquilo que não o faz diferir.

Se tememos as palavras, se tememos a diferença, se tememos o outro – isso que é matéria-prima das belas narrativas da TV, do cinema, da literatura –, então ficaremos nos clichês, tal como o funcionário nazista Eichmann, cujo julgamento é narrado por Hannah Arendt (2003) no belo livro *Eichmann em Jerusalém*. O fechamento e a quase impossibilidade total de comunicar correspondem à ausência de pensamento, ao apego mudo e cego aos clichês, às frases feitas, às interpretações já tantas vezes formuladas. (FISCHER, 2005, p. 85).

Penso nessa relação que a literatura pode fundar como ato criador, uma atitude de resistência aos usos que a tensionam e a empurram para o lugar do já sabido, em relações em que a tornam um *objeto* e não uma materialidade móvel e *em relação*. Considero com Fischer (2005) que negar essa “potência” que se faz presente em nós é um perigo de nosso tempo, um risco a enfrentar. Da intimidade com as palavras, pelo modo como contamos nosso mundo, nossas experiências, narramos ou inventamos uma realidade ainda desconhecida, “para além do uso da linguagem como depositária” (idem), poderá surgir uma potência criadora, de transformação. O desafio, como

⁹ Nos ensaios a seguir, dedico atenção ao tema da constituição de modos de existência, pela escritura.

afirmam os filósofos, é constituir-se como um artista, que “se debate menos contra o caos (que ele invoca em todos os seus votos, de uma certa maneira), que contra os ‘clichês’ da opinião” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 240).

Convidar pelo sensível

Recorro a Agnès Varda¹⁰ pelo modo potente como opera com as imagens e com a linguagem cinematográfica, na produção de narrativas que confrontam, justamente, interpretações tantas vezes formuladas por essa linguagem depositária de que falamos. Em *Os catadores e eu* (2000), a diretora parece convidar-nos à criação, tanto pelo modo como fabrica suas imagens, como pelo problema a que se põe artisticamente a investigar, com o enquadre das próprias mãos, de modo semelhante ao que Tchékhov nos ensina, de tantas formas, em sua viagem aos horrores de Sacalina – reagindo à indiferença.

No filme, Varda apresenta recortes de vidas que instigam a pensar sobre os modos pelos quais nos fazemos sensíveis aos signos do mundo; sobre o que nos convoca ao olhar criador e sobre as maneiras pelas quais temos “recolhido”, como faz um *glaneur* (catador), os materiais que impulsionam potências perturbadoras ou mais inventivas da linguagem. O documentário apresenta a vida de catadores de legumes e frutas que, depois da colheita nas grandes plantações, são autorizados pelas empresas agrícolas a selecionar batatas, maçãs, ameixas que foram desprezadas, que caíram no solo e não serão comercializadas.

A partir da obra de Jean-François Millet, *Des glaneuses* (1857), Varda propõe uma investigação sobre o ato de curvar-se diante da terra, em busca daquilo que quase ninguém aproveitará; traça um quadro a respeito do ato de abrir e de fechar as mãos como pinça, buscando no solo de uma plantação ou nas ruas de uma grande cidade como Paris, os alimentos, os objetos, os restos mínimos, as ninharias inutilizadas, feridas, despreziadas, coletadas por tanta gente que as vê de modo diferente. Parece haver uma relação convidativa entre os catadores e os alimentos – seja esse convite pela

¹⁰ A discussão aqui proposta, sobre *Os catadores e eu* (2000), de Agnès Varda, surge a partir de uma aula do professor José Contreras Domingo, no seminário *Investigar la experiencia*, realizado de março a julho de 2017, na Universitat de Barcelona (UB), Espanha, como parte das atividades de estágio de Doutorado no Exterior, concedido pela CAPES.

necessidade, pela fome, pela reconfiguração, em outra lógica, do que significa “lixo”, em modos mais ocidentalizados de vida.

Parece relevante notar o modo como Varda narra seu próprio percurso investigativo sobre a prática dos catadores – o modo como é convidada a olhar e como convoca o espectador a problematizar maneiras de contar uma história. O olhar da diretora nos coloca frente a um painel de materiais que vão compondo cruzamentos narrativos ao longo do documentário. Há a obra de Millet; há entrevistas com os catadores e catadoras; há a própria diretora filmando suas mãos, seus cabelos, suas rugas, propondo pensar sobre a relação entre os catadores, o cinema, o tempo, o envelhecimento, a memória; há o depoimento jurídico alegórico sobre a legalidade da prática dos catadores; há a apresentação da vida do homem que recolhia os restos da feira e também ensinava francês à noite, como voluntário em um centro de refugiados. Ou seja, a diretora nos coloca frente a uma série de modos de pensar a ideia de *viver como glaneur*, de inclinar-se com disponível atenção para uma narrativa feita de multiplicidade e de nuance, na construção filosófica de uma história, a história dos catadores.

Há pelo menos três ideias gerais em *Os catadores e eu* que ajudam a pensar a ideia de convidar ou ser convidado, nesta pesquisa, como leitor, escritor, espectador em formação; como estudante, professor ou pesquisador que “se inicia aos mistérios do mundo”, numa tarefa de escavar cuidadosamente as camadas de história, de memória, de tempo, de narrativa em que repousam pedaços de uma linguagem sobre a qual, com atitude disponível, pode-se ser convocado a inventar.

Primeiro, o filme de Varda permite pensar sobre a necessidade de “relevar um mundo”. Relevar no sentido mesmo de criar um “relevo”, tornar uma certa natureza de materiais expressiva, tangível, concreta e não apenas idealizada. Varda dá relevo, sai a ver e nos expõe a mundos que *nos excluem* – formas pouco *amáveis* da linguagem. Há uma busca filosófica, por isso mesmo múltipla, no olhar da diretora sobre um modo de vida, um certo real. O filme eleva a vida dos catadores a outra potência, possivelmente a do cinema, mas também a da história, da filosofia. Faz ver o que não existia, propõe que a criação tem a ver com a ideia de “restauração” a fim de mostrar o que ainda era invisível.

A narrativa de *Os catadores e eu* talvez proponha problematizar, neste trabalho, de que modo, na escrita e na leitura, é possível pôr à mostra um mundo ao qual consideramos necessário dar relevo – intolerável, insuportável, fantástico; um mundo que requer ser contado, porque ainda não existe. Talvez a diretora indague o espectador – e, nesse sentido, convoque a tomar parte do filme – sobre os modos pelos quais se pode utilizar uma linguagem no espaço da fissura, na tentativa de “rachar as coisas”, como nos ensina Foucault, e inventar a história de outra maneira – subvertendo significados postos, entrelaçando múltiplas vozes.

A segunda ideia que parece fecunda no filme é a da *atenção ao que nos passa*. A que somos sensíveis? A que signos somos exigidos? A ideia da sensibilidade remete a uma prática, um trabalho exercido sobre si. Fazer-se sensível aos signos do mundo, sair para observar, fazer da leitura e da escrita práticas vivas no exercício formativo do sujeito sobre si, em diferentes esferas da vida – não apenas aquelas para as quais é impelido a afirmar, registrar, sistematizar. Do modo como vemos, a diretora provoca o pensamento sobre uma certa necessidade de, como espectadores, nos colocarmos junto à ficção. Nessa operação, o filme aponta para a ideia de recobramos estados de ânimo em direção à noção de que fazer-se espectador, leitor ou escritor de narrativas, têm a ver com o encontro “com as coisas” – coisas que façam variar repertórios; não apenas as canônicas, não somente as já determinadas ou as que já fixamos como boas, fáceis ou mais adequadas aos “objetivos fixados” por uma exterioridade do filme ou do livro. Há aí, portanto, a elaboração de uma ideia de *encontro* com o outro, pois diz de uma maneira particular de dispor-se atentamente ao mundo que nos exige.

Muito semelhante a essa possibilidade de pensar o filme de Varda, encontro na postura bejaminiana do *flâneur*, “o botânico do asfalto”, a imagem da rua que se torna moradia para o *flâneur*: “Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão burguês; muros são a escrivaninha onde apoia o bloco de apontamentos...” (BENJAMIN, 1989, p.35).

A figura poética do *flâneur* nos dá a pensar a vida atenta do errante, que exercita o “vagabundeio” e a “casualidade”, em nome da observação da imagem que passa, e não da procura pelo registro ou da conservação de uma imagem que supostamente “fica”. Aposto nessa multiplicidade do encontro, na ideia da “casualidade atenta”, como uma maneira significativa de mobilizar o pensamento na produção de um texto literário;

de operar com os materiais de que tomamos parte, de modo a perscrutar as fissuras, os desdobramentos da língua, as possibilidades do imprevisto que por vezes excluímos ou não confrontamos.

A terceira noção que depreendo do filme, nesse sentido, está relacionada com a ideia de que ler, escrever, contar e ouvir uma história, necessariamente, são práticas que envolvem mobilizar, movimentar, “comover”, no sentido de *mover com* as coisas, pelo encontro com materialidades do mundo em que colocamos e movimentamos nossas mãos. Como os textos que lemos ou escrevemos podem mobilizar? De que forma o convite que fazemos à escrita literária *comove*? Como podemos colocar em jogo diferentes dimensões do pensar, não apenas as vinculadas à lógica do explicar (de uma razão tradicional), mas que tenham a ver com a ideia da experiência, do acontecimento, no momento mesmo em que convidamos ou somos convidados a escrever literariamente?



Fonte: goo.gl/xFN3vj
Os catadores e eu, Agnès Varda, 2000

Pensar a mão que enquadra, seleciona, fecha e abre-se novamente. Convidar e ser convidado pela leitura e a escrita literária parece ter a ver com deixar-se afetar para que algo nos chegue do mundo. O contato com esse “outro” a que nos “iniciamos” parece muito mais o contato com uma dinâmica do que com uma concordância. Colocar nossas mãos no contato com outros mundos, tem a ver com revelar uma certa ordem de coisas que se apresentam, e essa revelação é o próprio gesto criador, que pode potencializar uma realidade, agrandar um encontro com a *vida* que nos mobiliza a pensar.

Convidar e comover

No filme *Pina*, de Wim Wenders (2011), somos provocados a pensar o convite como comoção. Pina Bausch construiu, ao longo de mais de quarenta espetáculos de dança-teatro, uma linguagem completamente outra, dos corpos e do movimento. Acompanhamos, no documentário, como o olhar da coreógrafa se inscreve no corpo mesmo daqueles que com ela inventaram uma nova gramática do movimento. Trata-se de um tipo muito particular da relação de Pina com os bailarinos.

“Antes da performance, como sempre, ela veio e disse: *Lützchen, seja bom*. E como sempre, eu respondi: *Pinchen, divirta-se*. Ela saiu, virou-se na porta, e disse: *Não se esqueça, você tem que me assustar*. Imediatamente minha cabeça começou a girar. Aquilo foi mais certo do que falar durante horas.”¹¹ Pina convida o bailarino Lütz Forster, em poucas palavras, ao susto, à surpresa. Seu olhar sobre os bailarinos era mais penetrante do que qualquer conversa que se fizesse pelo uso da língua. Pina convocava cada um a movimentar sua própria singularidade, incorporando a particularidade da criação dos movimentos de cada bailarino em obras complexas. Pedir para ser assustada é uma dessas maneiras de interrogar o outro e, no caso das obras de dança-teatro, ver as respostas em produção no corpo do outro.

“Frequentemente penso que Pina sentou atrás daquela mesa e me observou por 22 anos. E isso é mais do que meus pais me viram”, conta outra bailarina, sobre esse olhar atento, provocativo, questionador de Pina. Para Wim Wenders, Pina inventou, inaugurou, como ninguém, no mundo da dança e do teatro, sua própria aproximação de seu tempo, seu olhar sobre uma época, que permitia indagar os espaços entre as pessoas e cartografar a intimidade, a solidão, servindo-se de gestos e movimentos.

A dança-teatro de Pina descobre algo, ‘cria empatia’, traz à luz, desvela, propõe o que no momento escapa às demais artes ou o que ali, simplesmente, ainda não apareceu! (WENDERS, 2016, p. 110, *tradução minha*)

Pina, como também Agnès Varda, põe à mostra algo que está prestes a visibilizar-se: quase como a atitude deleuzeana de estar “à espreita”, talvez esse modo de dar a ver um mundo seja mesmo o que aproxime a ideia de *convite* à ideia do que *comove*.

¹¹ Transcrição de legenda em Português do filme *Pina* (2011), Wim Wenders.

Não apenas no sentido de causar emoção, como discute Wenders (idem), ao tratar dos significados de *motion* e *emotion* em inglês – como também pensar que comover (o que *conmueve*, em espanhol) diga sobre a operação de “mover com”: “A língua pendente, o cabelo flutuante, o dedo indicador denunciante, as costas ladeadas, a cabeça altiva” (WENDERS, 2016, p. 108, tradução minha).

O corpo move-se com outro corpo; move-se sob o olhar de Pina inscrito nesse corpo-bailarino e reverbera no corpo-espectador que, pelo universo de uma gestualidade única, vê-se movido, mexido, convocado à leveza da dança. “A dança é, antes de mais nada, o pensamento subtraído de qualquer espírito de peso” (BADIOU, 2002, p. 79) e, talvez por isso a leveza que nos interpela, no trabalho de Pina, seja mesmo o que permite a comoção (movimento do pensamento), ao conceder-se o direito de mobilizar-se por algo, de um lugar a outro, sair e voltar a si na experiência com a obra.

Continuar uma escrita, mobilizar-se

Entrelaço aos materiais evocados, até aqui, um gesto literário que, no conjunto do que intento levantar sobre o tema do convite, parece contribuir na aproximação que vai se fazendo, pouco a pouco, acerca dos movimentos de convidar e ser convidado à produção escrita literária. Recebi os dois contos aqui reproduzidos, quando as aulas já chegavam ao fim. No embrulho havia um pequeno caderno, entregue por Camila, *então no sexto ano*¹². Abri o presente e vi que nele havia um texto, logo nas primeiras três páginas. *Com muita atenção e um pouco tímida*, Camila me disse para ler depois, porque a história que escreveu não tinha um final e eu poderia terminá-la em algum momento. Acrescentou que Amanda, *do oitavo ano* e **escritora** da oficina literária, também havia produzido um conto num papel azul, escondido no caderno.

Foi a primeira vez que recebi de *alunos* um texto escrito em um caderno. Um texto em que não se tratava de desenhos, corações, agradecimento pelas aulas. Recebi dois contos, duas ou mais possibilidades literárias escritas no objeto a ser presenteado.

¹² Destaco áreas cinzas em itálico para provocar alguns questionamentos: como informações sobre os alunos e as aulas acabam por informar algo dos textos? De que modos esses dados direcionam um olhar feito de estabilidades pedagógicas para a maneira como dialogamos com uma produção literária advinda de uma situação escolar? Como chegamos ao interesse de saber sempre mais “quem é”, “como é” esse sujeito-aluno se aqui estamos tratando de seus materiais escriturais? Talvez seja preciso atentar para o que Skliar (2014) chamará de “qualqueridade”, esse direito de poder ser “qualquer um”, não identificado, não preestabelecido.

Para chegar às folhas em branco, meus olhos percorreriam necessariamente as páginas dos textos, uma história iniciada em *Sentimentos* e *O encontro*, no papel azul.

Ando às voltas com o caderno desde então. Decidi usá-lo, naquele ano, para

Sentimentos

Tinha sido um dia difícil, como todos os outros. Não era fácil viver naquele vilarejo sendo alguém tão incomum.

Nesta manhã ela tinha acordado novamente sem aquela vontade de viver que uma pessoa "normal" tem quando começa o dia.

Seu "problema" era aparentemente impossível de tratar, o sentimento. Naquele vilarejo todos, ou praticamente todos tinham nascido sem sentimentos. Qualquer um que observar estas pessoas pode perceber suas rotinas sem significado. Conta a lenda que este vilarejo sofreu muito, e um sábio (que não era tão sábio assim) pediu para a deusa protetora da região que livrasse o seu povo dos sentimentos. E assim foi feito.

É fácil pensar que esta menina que se diz incomum pois tem sentimentos irá mudar tudo e trazer o amor, felicidade e outros sentimentos de volta para o vilarejo.

Mas, ela pode não suportar a sua diferença, sua dor e se matar antes de concluir o seu suposto destino. Não sei, a história desta menina não está completa só cabe a mim imaginar, pois esta menina ainda vive e não foi previsto sua morte até hoje.

anotar todos os filmes a que tinha assistido em 2015, com informações sobre o diretor, o ano de lançamento e um breve comentário. Como tantas outras listas iniciadas, abandonei-a no ano seguinte. Passei a anotar as citações que mais me provocavam dos textos que lia, e pouco a pouco fui percebendo que, como certos objetos que ganhamos em situações especiais, construí para o caderno funções que me animavam, me faziam *pensar*. Havia ali, sobretudo, *um convite à escrita e ao pensamento*. Ainda que não escrevesse uma *continuação* para *Sentimentos*.

Chamo atenção para o primeiro conto, em que a personagem que resistia no vilarejo sem

sentimentos não cumpria o esperado nessa história – salvar a todos com "amor e felicidade", pois isso a colocaria em risco. Em *O encontro*, há a narrativa desse momento limite na relação com o desconhecido. O narrador usa a palavra "jogo", a brincadeira de recuar e avançar, temendo o frio, o molhado, o gelo que logo depois toca, avança, e os dois entrecruzam-se em uma saudação – "Olá mar!", uma imagem simples para o encontro. O primeiro conto convida, justamente, pela sua incompletude. O segundo, talvez, propõe um modo de aproximar-se do desconhecido. Das duas maneiras, há nos textos uma relação entre as histórias narradas e o que elas põem em funcionamento sobre o ato da escritura – incompletude, encontro, desconhecimento. Há, ainda, o convite ao compartilhamento do texto, à leitura, à possível escrita em resposta. É um

convite que se desdobra em dois: convite pelo compartilhamento em uma relação formativa; convite à escrita e ao pensamento literário e criador.

Como chegamos a entregar a alguém as palavras inventadas de uma história? O

O encontro

Estávamos naquele jogo recuava avançava havia um bom tempo. Ele era molhado, não um molhado gosmento, mas um molhado... molhado. Seus "tentáculos" avançavam e recuavam tentando me pegar. Ele aparentava ser gelado, por isso, apesar do medo que sentia dele, sentia uma enorme vontade de abraçá-lo. Olhei para o céu, realmente era um belo dia. De repente, sinto um friozinho na minha canela, ele havia me tocado. Seu toque me refrescou. Senti que não precisava mais temer-lo, decidi ir ao seu encontro, enquanto ia, falei em voz alta: - Olá, mar!

que passa em certas relações para que seja possível convidar a ler uma escrita própria e continuá-la, de alguma maneira? Os contos no caderno de anotações convocam a pensar sobre o gesto de compartilhar com o outro um texto ficcional; parecem *invocar o outro*, da relação educativa, *a uma escrita conjunta*, ainda que jamais se tenha voltado a falar sobre o assunto ou que, como *professora*, tivesse enviado a elas uma escrita em resposta. O convite está feito, por tempo indeterminado. Possivelmente, um convite textual que mobiliza, inclusive, o ato da escrita

empreendido nesta tese.

Há, nesse gesto, convite à criação, uma atenção disponível, mais aberta e, arrisco, possivelmente uma *atitude estética* implicada na escritura desses breves contos; há uma inclinação, quase que no movimento do catador, a selecionar, enquadrar, olhar com abertura algo que tomava parte de um universo de práticas com textos, construídas em relações formativas.

Nas aulas, havia a insistência de que cada um encontrasse uma maneira de registrar suas observações cotidianas, pois elas poderiam ser matéria para a criação de uma história. Sugeria, em qualquer de nossos encontros, que conservassem um bloco de anotações pessoais ou gravassem pensamentos que parecessem sem sentido. Muitos alunos embarcavam nessa convocação. Não raras vezes encontrava alguns pelo pátio com caderno e caneta, caminhando, anotando alguma coisa que lhes parecia necessária. Mas, ao contar-me isso, inevitável é a pergunta: por que somos tentados a buscar, naquilo que fazemos pedagogicamente, as causas e os efeitos do que produzem nossos alunos? Minhas propostas seriam então "a causa" dessas escritas? Certamente a pergunta é inválida e reduz, de muitas formas, o que pulsa nos contos entregues a mim.

Trata-se aqui de alguma coisa que vai além dos efeitos da relação entre professores e alunos, como indivíduos identificáveis. Algo que se expande em multiplicidades, algo que se recria sobre o papel e que excede o relato professoral. Suspeito que seja mesmo a literatura como potência ativa, como afeto alegre, no sentido mais spinoziano, como um encontro que aumenta a potência de agir.

Junto a isso, outro problema se me impunha: como ocorreu que, no caso de Camila, que frequentava as aulas de Português, *identifiquei* a produção entregue como **texto de uma aluna**? Por outro lado, para *O encontro*, escrito por Amanda, que frequentava as oficinas literárias, referi-me ao **conto de uma escritora**? A resposta, apressada e reducionista, poderia ser formulada assim: nas aulas de Português as práticas literárias são de outra ordem do que ocorre nas oficinas de criação literária, com poucos alunos e maior atenção. Ou ainda: posto que Camila e Amanda convivem juntas, esta acabou por “influenciá-la” a produzir literariamente, devido a sua participação nas oficinas. Cai-se, novamente, como podemos ver, em rasas asserções de causa e efeito sobre o convite produzido pelos contos. Pensemos além.

Primeiro, considero que a produção de um conto literário se dá em uma série tão múltipla quanto possível imaginar de “agenciamentos”, contatos entre “acontecimentos”, materiais, práticas letradas, que excedem, ainda que incluam, práticas pedagógicas escolares. Um texto é remissão a outros textos, palavras *outras*, modos *outras* de constituir uma existência estética. É motor que pode transformar familiaridades em estranhamentos absolutamente complexos.

Segundo, o próprio gesto literário de entregar dois contos, tentativas ensaísticas de produzir uma ficção, dispõe-se de modo mais delicado, especialmente naquilo que nos provoca a pensar o próprio tema da *experiência*. Os próprios contos dão a ver que, ainda que queiramos fixá-los a situações de produção diferentes (um “origina-se” em uma oficina; o outro “nasce” das aulas de Português; Ítalo Calvino recria as viagens de Marco Polo visto que é italiano; Júlio Cortázar é tomado pela ditadura na Argentina, o que “gera” o conto *Casa tomada...* sucessão infinita de busca por origens e *verdades arregimentadas* em estatutos que diferem da criação), ambos são entregues como **convites à criação**, como produções que fissuram as palavras em direção a um espaço *outro*, um espaço literário por excelência.

Nesse sentido, os textos inventivos *de meus alunos* nas classes “regulares” ou os dos escritores nas oficinas de criação literária, bem como os textos literários de outras situações de produção e autorias, presentes nesta tese, passam a se compor, como *revolução da própria linguagem pedagogizante*, em textos de **escritores**, que operam juntos a Cortázar, Calvino, Lemony Snicket, ensaios e escritos variados que percorrem, de modos quase que inapreensíveis, agenciamentos feitos de multiplicidades dos encontros com “as coisas”.

O que parece luzir, de modo arrebatador, do gesto que envolve uma relação criadora com a escrita e a leitura, é o modo pelo qual o texto pode revelar o pensamento como movimento sobre o que ainda não existia. Vemos aí o gesto literário da *comoção* e, sobretudo, um exercício do escritor, sobre si mesmo, a perscrutar e inventar um *modo de ser* no próprio espaço da escrita.

Os textos passam a visibilizar o que não estava escrito e, nesse sentido, dão a ver uma atitude criadora. Pelo inesperado do que esse convite mobiliza pensar, sou invocada a perguntar sobre a *potência da palavra* que não para de ser escrita, lida, pensada – no ato de escrever neste caderno; no gesto de entregá-lo à leitura do outro; no que os textos comovem a pensar sobre as palavras que evocam criação.

Tanto tempo depois, o convite que pulsa nos próprios contos ainda chama; reverbera a elaboração de uma escrita, no rastro que deixa sobre as folhas do caderno. Mais que isso, esse convite faz perseguir o *outro* como o que transborda relações entre indivíduos, está além (possivelmente no espaço do “fora”), chamado pela escrita, sem a interioridade de uma *autoria pessoalizada*¹³; para além do convite à *professora* – ainda que esse seja, talvez, a convocação em primeira instância, que se estabelece em uma situação escritural em um espaço formativo. A escrita, a narrativa no caderno, a trama das palavras, o gesto narrador, fazem pensar o outro como *outras escritas, outras palavras, outros movimentos criadores*, na construção singular de um texto próprio. Esse desdobramento, caro a esta pesquisa, será pensado mais intensamente, ao longo dos ensaios que compõem este capítulo.

¹³ O tema da autoria será discutido nos ensaios seguintes.

Convite ao pensamento I

Intento discutir o tema do convite à escrita com a ajuda de materiais que contribuíssem para pensar as questões inicialmente postas, sobre convidar e ser convidado ao texto, ou ainda, sobre *como chegar à escrita*. Vali-me da companhia de Michel Foucault, Piero Brunello (sobre Tchékhev), João Cabral, Agnès Varda, Wim Wenders (sobre Pina Bausch) e de dois contos para mobilizar o pensamento, sacudir algumas ideias e, humildemente, traçar aqui algumas elucubrações possíveis, acerca do tema do convite e de sua relação com esta pesquisa.

Início este capítulo perguntando “Como *convidamos* para uma espécie de criação pela palavra hoje? E ainda: De que modo a palavra do outro nos *convoca* à criação?”. Além dessas questões, indago também sobre a possibilidade de haver um modo especial de convidar à leitura e à escrita literária. Intento, ainda que de modo breve, lançar um olhar para o que os materiais de alguns autores, que tomaram parte desse estudo, permitem pensar e, talvez, aproximar de uma discussão em torno desses questionamentos – discussão essa que apenas se inicia aqui e que se desdobra nos próximos ensaios, em que o tema do convite segue premente na elaboração dos modos de atuar sobre si na escrita e, certamente, dos modos de constituir-se na relação com o outro pela criação do texto.

Mas o que esses materiais nos provocam pensar sobre convidar e ser convidado à criação? Como, em trabalhos tão distintos e de diferentes campos e condições de produção, podemos olhar para os textos que se fazem empiria nesta pesquisa?

Considero que a escrita acompanhada dos trabalhos citados, guardadas as distâncias, as autorias, os modos de produção, constitui-se como provocação ao pensamento e, por isso mesmo, mobiliza, inevitavelmente, o tema do convite que pressupõe, como vimos até aqui, uma relação.

Com alguns versos de *O cão sem plumas*, penso que, inclinar-se à criação (ou seja, convidar e ser convidado a criar) é como *viver* (viver como encontro com materiais que instigam a pensar), que se desdobra em estar em meio ao que já existe; por isso mesmo, chocar-se, fazer do encontro uma surpresa, encontrar-se com a imagem do abismo, do limite que impõe a invenção de um inédito. Esse choque pode ser pensado com o relato em entrevista do filósofo Michel Foucault, quando se encontra em uma

situação limite, em que não pode usar sua língua e precisa inventar um outro modo de conhecê-la, habitá-la – reagir à suposta transparência da língua ou recusar a indiferença, de que nos fala Brunello (2007), ao pensar os estudos de Tchêkhov na Ilha de Sacalina.

Com *Os catadores e eu*, de Agnès Varda e *Pina*, filme de Wim Wenders, penso nesse convite que se faz quando relevamos uma possibilidade, colocamos à mostra, pelo susto, pelo olhar, a obra que ainda não existia. Pelo movimento de comover, “mover com”, abre-se um espaço em que dizer o mesmo já não se torna possível.

Pensar o convite parece-me fundamental quando analisamos os textos que compõem os materiais nesta investigação. O convite, motor necessário para pôr a escrita em funcionamento, dá a ver uma relação constitutiva do sujeito sobre si mesmo e sobre o outro – na relação com o outro. Portanto, esse debate exige, nos ensaios seguintes, olhar mais detidamente para os desdobramentos decorrentes acerca do tema do “sujeito”, da problemática da “função autor”, da constituição de um indivíduo “escritor” – assim como, o tensionamento do tema filosófico do “outro” e a constituição de uma relação de alteridade, na elaboração de uma escrita literária em situações formativas.

Considero, por enquanto, o exercício de si sobre si como atitude estética, abertura disponível, possibilidade de criar pelo choque, pelo “embrulho no estômago”, pela prática com a palavra como elaboração (e não registro, fixação). Mas não só. É uma prática sobre si que tem a potência de produzir a si mesmo e ao texto, como outro, em direção a uma transformação.

Apostamos que o convite exige um outro, na medida em que convidamos ou somos convidados por alguma coisa que, necessariamente, nos *comove*. A comoção está sempre em relação ao outro – o modo como o *outro se faz escrita, se faz literatura*.

Por meio da discussão aqui provocada, pelo diálogo que busquei tramar com materiais e autores, assim como por meio das inúmeras questões levantadas, convido o leitor a pensar a relação criadora que parece se estabelecer, na escrita literária, do sujeito consigo mesmo, que parte de um convite à “invenção de si”, foco de discussão e análise do próximo ensaio. Posteriormente, no segundo ensaio deste capítulo, pensaremos a complexa trama da relação entre “o sujeito e o outro” na produção particular de uma ficcionalidade textual.

1.1 A ESCRITA LITERÁRIA COMO POSSIBILIDADE DE ESTILIZAÇÃO DE SI

Com *Aquele lugar*, de Inês Rosseti; *As cidades Invisíveis*, de Ítalo Calvino e *O castelo Animado*, de Hayao Miyazaki

∴

Falamos de convite para, também, convidar. Convidar a produzir um olhar inventivo sobre as possibilidades de uma escrita criadora, literária – de Inês Rosseti ou de Ítalo Calvino. Junto a esses escritores e acompanhada do espaço de *O castelo animado* (2004), de Hayao Miyazaki, busco discutir, primeiro, a escrita como convite em que o sujeito passa a atuar sobre si mesmo, em direção a uma possibilidade de transformação de certos modos de escrever e, talvez, de escrever-se. Analiso o conto *Aquele Lugar*, de Inês Rosseti, e o movimento operado pela escritora para a constituição de um narrador em sua produção ficcional. Junto a esse debate, problematizo a escrita literária como espaço de criação, naquilo que o *O castelo animado* mobiliza, com o texto de Inês, acerca da noção da literatura como espaço do *fora*.

∴

(...) escrever é perder seu próprio rosto, sua própria existência.
(FOUCAULT, 2008, p. 73)

Parece haver, na produção de uma escrita literária advinda “da escola”, a possibilidade de elaborar convites que impelem à criação, que desestabilizam pedagogias para o texto. Convites que operam diferentemente na relação que o sujeito passa a estabelecer consigo e com o outro, sobre si e sobre o outro, em uma produção escrita ficcional. O que defendo diz respeito à constituição da escrita literária como uma prática, necessariamente agonística, que se dá na tensão da produção de uma ficcionalidade não cativa a certas determinações pedagógicas ou linguísticas e que aponta para uma possibilidade de convite à dispersão dos modos de produção de subjetividades no texto, vestígio do ato escritural. Ou seja, aposto na formulação de convites à invenção de uma escrita literária como um modo de estilização de si e de constituição ética, resistente a pedagogias sistematizadoras do texto, vinculadas à noção da palavra como representação e do sujeito como origem e essência da criação.

Considero que existe uma relação intrínseca entre modos de escrita e modos de vida, principalmente quando se trata de práticas educativas que envolvem a escrita como exercício, prática sobre si, sejam elas escolares ou não. Penso, com Aquino (2011), no ponto de encontro entre escrita e vida, “em que a primeira se oferece como modo e

ocasião para a vertiginosa multiplicação de formas da segunda” (idem, p. 647). Nesse sentido, destaco dessa relação, o tema do *cuidado de si* junto aos trabalhos de Foucault, sobretudo seus últimos estudos, que enfocaram a noção de *arte de viver* dos gregos¹⁴, a fim de problematizar as relações da escrita com a produção de formas de vida e de possibilidades de transformação de si, nos materiais literários que compõem a empiria desta pesquisa.

Penso que a produção de uma certa literatura pode constituir-se como modo possível de existência, que reconfigura noções de sujeito, autor, escritor, na medida em que indago, com Foucault: que processos de “subjetivação” tomam parte em nosso presente? De que maneiras (e se é possível ou não) constituir um “si”? Ou ainda, “que outras possibilidades de vida poderíamos inventar, hoje” (DELEUZE, 2013, p. 127)? Essas perguntas são chave para a investigação filosófica e metodológica foucaultiana, acerca do modo como os gregos constituíam suas práticas de vida – uma estética singular de existência na relação de si consigo, com o outro e com a *polis*. Parecem, da mesma forma, questionamentos filosóficos que se impõem ao quadro analítico deste trabalho, quando problematizamos a escrita como espaço de criação literária, de si mesmo e do outro.

O vasto tema do cuidado de si em Foucault nos propõe pensar acerca desses modos de subjetivação, que operam nas práticas de escrita, e nas incontáveis formas de existência que impelem o sujeito a voltar-se para si mesmo no presente (FISCHER, 2012). Certamente, o cuidado de si não se trata de um movimento narcísico de voltar-se para si mesmo, tampouco confessional – problemáticas complexas dos modos de subjetivação de nosso presente, em que cada vez mais há uma necessidade de saber sobre “a privacidade dos indivíduos e, simultaneamente, se quer dominar todo o saber segundo o qual se poderá obter um completo conhecimento e domínio sobre os sujeitos, seus corpos e suas almas” (idem, p. 51). Trata-se, no entanto, de uma conversão desse modo de pensar o sujeito. Para além de um lugar originário ou de

¹⁴ Valho-me, aqui, de alguns dos estudos de Michel Foucault acerca dos temas do cuidado de si, que envolvem elaborações sobre a relação ascética do sujeito com a verdade, principalmente no que diz respeito a prática da leitura e da escrita como modo de vida. Debrucei-me, especialmente, sobre *A Hermenêutica do Sujeito* (2010), *A coragem da verdade* (2011) e alguns textos que compõem os Ditos e Escritos V. Ética, sexualidade e política – por exemplo, *A escrita de si* (2014). Reconheço a complexidade dos estudos foucaultianos sobre o cuidado de si e, por isso mesmo, faço aqui uma breve discussão de alguns aspectos que considero relevantes para pensar o tema da escrita como estilização de si, nos materiais empíricos da pesquisa.

soberania ou de assujeitamento; para além da conclusão apressada em que se decreta “a morte do sujeito”, parece mais relevante atentar para o que o próprio filósofo aponta:

como, segundo que condições e sob que formas alguma coisa como um sujeito pode aparecer na ordem dos discursos? Que lugar ele pode ocupar em cada tipo de discurso, que funções exercer e obedecendo a que regras? Trata-se, em suma, de retirar do sujeito (ou de seu substituto) seu papel de fundamento originário e de analisá-lo como uma função variável e complexa do discurso. (FOUCAULT, 2013b, p. 291)

O filósofo nos deixa questionamentos metodológicos, quase como pistas para as quais podemos lançar a pesquisa, interrogando, como afirma Fischer (2014), em primeiríssimo lugar, “os modos de subjetivação”, de constituição de uma função “sujeito” hoje. Analogamente, a produção literária que compõe esta pesquisa parece invocar, na minúcia da elaboração textual e narrativa de jovens escritores, esforços escriturais que catalisam possíveis divergências e rupturas na produção de subjetividades. Talvez caiba uma indagação anterior: de que modos são produzidas formas de subjetivação nos textos literários desta pesquisa? Como essas produções fazem variar, dispersam, fragmentam ou mesmo dificultam determinações simplistas para noções de autor, narrador, sujeito, escritor e, até mesmo, de aluno?

Mais importante que identificar ou reconhecer categoricamente possíveis rupturas e configurações de subjetividade, parece ser o movimento de revelar e problematizar *possíveis traços escriturais* que fazem pensar formas outras de contar(-se) em uma história; formas que, inevitavelmente, propõem a escrita como possibilidade de experienciar a vida esteticamente.

O cuidado de si como modo de vida

O cuidado de si, manifesto em certas práticas e técnicas gregas, constituía-se como exercício laborioso do sujeito, convidado a voltar-se sobre si mesmo, de modo ético e político, em que estar atento a si significava promover, conseqüentemente, a melhoria da cidade. Foucault destaca inúmeras características que permeavam as práticas de cuidado de si grego, no que dizia respeito a sua relação política, pedagógica e de conhecimento de si. Entre elas, parece importante sublinhar que

ocupar-se consigo não é, pois, uma simples preparação momentânea para a vida; é uma forma de vida. Alcibíades se dava conta de que devia cuidar de si,

na medida em que pretendia mais tarde ocupar-se com os outros. Trata-se agora de ocupar-se consigo, para si mesmo. É preciso ser para si mesmo e, ao longo de toda a sua existência, seu próprio objeto. (FOUCAULT, 2010, p. 446)

Há, dessa maneira, uma ideia de que voltar-se para si mesmo envolve “um combate permanente” (idem, p. 124), tem em si uma função de exercício e luta do sujeito sobre si, a fim de evitar ser “atacado” pelos inimigos ou deixar-se afetar por discursos “falsos”, proferidos pela aleatoriedade do outro na cidade. Cuidar de si mesmo significa exercer força sobre si, “dobrando o poder”, convertendo-o a seu próprio domínio, “equipando-se” de discursos verdadeiros ou de uma certa *coragem da verdade*, para fazer da própria vida uma *experiência* de transformação intermitente. Pela ascese, estabelecia-se “um vínculo entre o sujeito e a verdade” (FOUCAULT, 2010, p. 333), o que o tornava um “sujeito de veridicção” (idem), que atuava sobre si por meio de técnicas de subjetivação, como o silêncio, a escuta e a própria leitura e escrita, foco dessa investigação. Experiência aqui, como postula Ortega (1999), significa o que “constitui uma práxis espiritual ou ascética, ou seja, as transformações que deve experimentar o sujeito para alcançar outra forma de ser” (idem, p. 43).

A atuação do sujeito sobre si mesmo implica, fundamentalmente, a existência do outro com o qual se estabelece relações de tensão, de risco – o que podemos encontrar na descrição das práticas *parresíasticas* de Sócrates e até mesmo, de modo diverso, em Diógenes, o filósofo cínico que interpelava o outro pelo conjunto de suas atitudes – exercícios de uma vida como escândalo da verdade, que se punha à prova, de modo radical na cidade, sem dissimulação, “sem se envergonhar do que se faz” (FOUCAULT, 2011, p. 224).

A ideia da *parresía* socrática, constituída pelo franco falar, impunha ao outro o necessário olhar para si, invocar-se à modificação de suas posturas, da atenção disponível aos modos como se faz a vida. Impunha, sobretudo ao *parresiasta*, o risco, o perigo de morte de tudo dizer e de dizer verdadeiramente o que o outro deve ouvir ao assumir o pacto relacional. A *parresía* de Diógenes, por outro lado, implicaria um modo de viver prático para as coisas do mundo, contra todas as dissimulações, em favor da verdade de uma vida simples, despojada, sem “efeitos especiais” sobre si mesmo¹⁵.

¹⁵ Discussão estabelecida pela professora e orientadora Rosa Fischer, em seminário de estudos, intitulado *A coragem da verdade*, no PPG Edu UFRGS, 2017.

A prática da *parresía* contribui para pensarmos, hoje, modos de *convidar e ser convidado a uma criação de si*, do texto, com o outro. Há, de modo semelhante na atividade da escrita literária, um risco, um perigo que se impõe àquele que escreve e que, dessa forma, passa a operar sobre si mesmo, do ponto de vista de um deslocamento de si, em direção à produção de uma outra possibilidade de constituir um modo de ser sujeito. Não somente a folha de papel em branco faz parte dessa interpelação imanente à escrita, como já mencionamos com Deleuze e Guattari (2010), há também a necessidade de “limpar” ou “estraçalhar” a página virgem, coberta do que já está dado. O risco que se impõe sobre a escrita é o de vivê-la como combate, sem transcendência, sem inspiração, “antes, atordoamento, extravasamento, desfiguração e, oxalá, desmanche de si” (AQUINO, 2011, p. 653). Um convite que se dá no interior de práticas formativas com o texto, pela proposição do texto como potência e possibilidade de existir de outras maneiras, e não como reafirmação do existente.

Consideramos, além da *parresía*, a própria prática da *escrita de si*, uma proposta filosófica de cuidado pela relação indissociável com o outro. A escrita de si, nos gregos, aparecia de inúmeras formas: como dissipação dos “maus pensamentos”, como exercício meditativo, como um “constrangimento” exercido pela presença alheia – é como se a folha de papel produzisse “movimentos da alma” (FOUCAULT, 2004, p. 145).

A escrita de si, nesse sentido, constituía-se como convite à modificação da relação singular entre o si mesmo e o outro. Pela técnica da escrita das *hypomnematas*, livros da vida, podia-se consultar, ter à mão a elaboração das palavras do outro, por meio da leitura, que auxiliava a pensar sobre si mesmo¹⁶. Havia, para tanto, a valoração das palavras dos outros (de Plutarco, de Sêneca), num processo em que o sujeito deveria assimilar e criar, a seu modo, um “guia de vida”, com os textos que constituíam uma verdade para si, imiscuídos a suas próprias palavras. Pela técnica da escrita de *cartas*, o sujeito se expunha ao exame do/ pelo outro – amigo, conselheiro, mestre, com o qual poderia fazer uma análise profunda de si mesmo, aceitando ouvir verdades.

¹⁶ Para Sêneca, a escrita de si implicava, necessariamente a leitura. Ler e escrever eram atividades básicas no exercício ascético de si. Entretanto, alertava para a “temperança”, o equilíbrio e o cuidado em tomar as duas atividades de modo conjunto, intermitente, inseparável e não isolado. “Se escrever demais esgota (Sêneca pensa aqui no trabalho do estilo), o excesso de leitura dispersa: ‘Fartura de livros, barafunda do espírito’” (FOUCAULT, 2004, p. 149-150). Essa noção será retomada ao longo da tese, visto que consideramos a leitura e a escrita como atividades inseparáveis, feitas de uma complementaridade muito mais ligada à descontinuidade, a uma relação pouco afeita a hierarquias e diferenciações de especificidades.

O papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constitui, um “corpo” (...). E é preciso compreender esse corpo não como um corpo de **doutrina**, mas sim – segundo a metáfora da digestão, tão frequentemente evocada – como o próprio corpo daquele que, transcrevendo suas leituras, delas se apropriou e fez sua a verdade delas: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida “em forças e em sangue” (...). Ela se torna no próprio escritor um princípio de ação racional. (FOUCAULT, 2004, p. 152 – *recortes e grifos nossos*)

A escrita de si não possuía um caráter doutrinal, ou seja, o sujeito não era convidado a modificar-se do ponto de vista de uma ordem, exigência exterior, imposição. Junto a isso, essa prática de escrita também não possuía um caráter de confissão de infortúnios, erros, males. A escrita de si, nesse sentido, nos permite pensar práticas escriturais que hoje colocam em jogo não somente a doutrina (escrever porque é preciso para o futuro; escrever para registrar um suposto conhecimento gramatical) ou a confissão (escrever para relatar a si; para confirmar sua palavra; para dizer “a verdade” que institucionalmente se quer ouvir), mas também dá a ver práticas em que o texto tem valor avaliativo ou que está subordinado aos “gêneros” textuais, discursivos e à “leitura” (AQUINO, 2011)¹⁷. Mas de que modo a escrita de si opera, no que aqui postulamos, como chave de pensamento para a escrita literária, que toma parte desta pesquisa?

Considero que a estilização da vida dos gregos, pela escrita, abre amplas possibilidades de problematização dos textos literários com os quais temos interrogado a produção do escritor, do sujeito, do autor, do narrador, do aluno, e os traços de uma possível dispersão dessas categorias, em textos que surgem em situações de produção escolar, mas que parecem transcender categorias como “texto de criança”, “texto escolar”. Pensar a estilização de si e da vida, pelo texto produzido por um aluno que passa a ser escritor, parece realocá-lo em outras possibilidades de existência, que aqui chamamos mesmo de *produção literária*.

Pelo menos dois aspectos das práticas escriturais gregas nos dão a pensar a produção literária com a qual a pesquisa dialoga.

O primeiro deles recai sobre o tema da *transformação*. Apostamos na possibilidade de produzir-se diferentemente pela escrita literária, na criação de uma

¹⁷ Refiro-me aqui a duas práticas pedagógicas criticadas por Aquino (2011). A primeira, diz respeito ao que considera a escrita escolar uma prática subordinada a representação, ilustração, explicação, que separa, gradeia os gêneros e os estilos, contra toda e qualquer possibilidade de hibridização criadora. A segunda, diz sobre práticas que tornam a leitura a causa da escrita; práticas que hierarquizam essas atividades e não as pensam de modo não homogêneo, descontínuo, feitas de uma relação “crispante”, nas palavras do autor.

“ficção”. Penso na transformação como o próprio *exercício*, como o *esforço operado pelo escritor* que, no espaço literário, passa a percorrer outras possibilidades de subjetivação (e apagamento), sendo diferente de si mesmo como indivíduo de “carne e osso”. A escrita, como elaboração, parece impor um movimento de necessário recuo da “origem” daquele que escreve. É na fissura entre a categoria de “escritor” e a empreitada da criação, que se erige, mais que uma lacuna, um campo aberto (exterior e interior) para o possível aparecimento de uma “distância” que, com prudência, poderíamos chamar de ficção:

que não pertence nem ao mundo, nem ao inconsciente, nem ao olhar, nem à interioridade, uma distância que, em sua nudez, oferece um quadriculado de linhas e tinta e também um emaranhado de ruas, uma cidade começando a nascer já ali há muito tempo. (FOUCAULT, 2013c, p. 70)

Essa distância não pode ser apreendida, mas parece deixar rastros, resíduos do gesto da escrita, materializados nas palavras que compõem esse texto e que seguem reverberando os efeitos de sua criação – palavras que se bifurcam e voltam sobre si mesmas, numa “relação constante, móvel, interior à própria linguagem” (idem, p. 67). A linguagem da ficção, assim, seria essa própria “distância” das coisas, “esse vazio, esse exterior no interior do qual ela não para de falar” (idem, p. 74).

O segundo aspecto decorre da relação com *as palavras dos outros*. Se na escrita de si, prática de cuidado consigo, era necessário que a leitura e a escrita se fizessem pela “temperança”, em que escrever envolve, necessariamente, o jogo com as coisas lidas, ditas por outros, não como efeito ou causalidade de uma para a outra, na produção literária aqui investigada, as referências a outros textos soam vitais para uma criação própria, particular. Apostamos que a potência dessa escrita se dá pela companhia de outros textos; relação ativa com obras que, no conjunto das produções, tornam-se singulares pela verdade que de cada produção assumem. É nesse sentido que o olhar lançado para os textos feitos por jovens escritores se faz, fundamentalmente, por meio da reunião de outros textos e de outros materiais que os evocam e os fazem proliferar.

Os dois aspectos aqui citados constituem-se como ponto de partida para o olhar analítico lançado para as relações entre *Aquele lugar*, de Inês Rosseti; *As cidades invisíveis*, de Ítalo Calvino e *O castelo animado*, de Hayao Miyazaki, materiais que, entrelaçados, remetem e ampliam uns aos outros, permitindo-nos uma maior aproximação do que até aqui firma as ambições investigativas da tese: a) a

problematização do tema do sujeito nas produções literárias em foco; b) a não confirmação do texto à palavra do indivíduo escrevente, ou seja, à noção de representação e c) o tema da escrita literária como elaboração de/em um *espaço* para “fora”, d) em que a linguagem parece “narrar a si mesma”.

O conto *Aquele lugar*, de Inês Rosseti, convida, provoca ao desmanche de categorias prontas para a produção do escritor. O texto nos interroga, na medida em que conjuga elementos que problematizam outros modos de estilização de si, pelo escape de uma linguagem que se bifurca, que volta para si mesma. Parto, nesse sentido, do que nos convida a pensar o texto de Inês e intento, com a análise do conto, “perspectivar a escrita como circunstância propícia à estilização existencial daquele que escreve” (AQUINO, 2011, p. 641), reconhecendo essa operação escritural como resistência e criação de si, ética e politicamente, na relação com modos de unificação de subjetividades em inúmeras práticas escolares que arregimentam a relação entre alunos, professores e textos.

AQUELE LUGAR¹⁸*Inês Rosseti*

Sozinho, perdido em meio a uma bagunça monumental. Livros jogados por aí, pincéis sujos de tinta, folhas soltas pelo chão, e ideias que saíam da minha cabeça e se espalhavam por tudo. Enquanto tentava capturar essas ideias, escutava uma música. Sempre a mesma, repetidas vezes. **Falava de um cara que não se importava em morrer,** já que seu espírito seguiria, e de certo modo, eu também me sentia assim.

Eu tentava manter **Aquele Lugar tão desorganizado quanto fosse possível,** porque eu queria que ele **refletisse o que eu sentia.** Era aquele tipo de bagunça que por mais caótica que seja, **você sempre sabe onde cada coisinha está.**

A iluminação vinha de uma grande **porta,** tipo aquelas portas que dão pra uma varanda. Só que sem a varanda, o que a tornava apenas mais uma janela grande demais. As outras paredes eram cobertas de estantes, muitas e muitas delas, com pequenos intervalos que abrigavam mais **janelas.** Estas, porém, eram apenas janelas comuns, pequenas demais para proporcionarem algo além de um brilho suave que iluminava os **grãos de poeira** e os fazia parecer algum tipo de ser místico. Eu passava uma boa parte do meu tempo apreciando aquela dança cósmica, em total sincronia com o ambiente. **Aquela dança era só pra mim.**

Poeira também era algo que Aquele Lugar tinha em abundância, mas se eu pudesse apostar, diria que os **livros** estavam em maior quantidade (apesar disso ser logicamente impossível, se levarmos em conta cada grão de poeira existente ali). Eu organizava cada livro meticulosamente, por cor. **Cores** me fascinavam de uma maneira estranha. Eu gostava de apreciar cada combinação, cada tom. Cores **estranhas** que se refletiam em mim de jeitos igualmente estranhos. Roupas, sapatos, cabelo, enfim, tudo era muito colorido e estranho. Também não fazia questão de parecer bonito. O que é bonito, afinal? Eu nunca soube dizer. **Eu era apenas eu.**

Sobre as **"janelinhas"** Daquele Lugar: Eram muitas. **Cada uma dava para um mundo completamente distinto dos outros.** Eu tinha meus favoritos, como a Dimensão Discoteca, com o funk tocando o tempo inteiro e os neons vibrantes da pista de dança. Havia também o mundo cujas casas seguiam um estilo oriental. Nesse mundo, os Dragões dominavam os céus. **Volta e meia alguém de uma dimensão qualquer aparecia, procurando por livros e ideias.** Mas na maior parte do tempo, **eu estava sozinho,** e eu gostava disso.

Havia uma janela que estava sempre coberta por uma cortina. Não era bem uma janela, mas sim um **espelho.** Eu não gostava, e continuo não gostando de espelhos. Espelhos só mostram o que as outras pessoas veem de você. É uma camada superficial e insignificante. **O que os outros pensam não importa,** eu dizia para mim mesmo. O que realmente importa, porém, continuava sendo uma questão incerta para mim.

¹⁸ Grifos meus.

Ser diferente do que “se é”

Aquela lugar, de Inês Rosseti, surge a partir da primeira proposta de escrita feita aos escritores em situação de oficina literária. O grupo era composto por jovens escritores, alguns com os quais já trabalhava, outros que ainda não conhecia. Nesse sentido, o primeiro convite, parecia-me, vinha de uma necessidade de conhecê-los pela escrita. Muito comum em práticas de patrulhamento escritural é o pedido para que estudantes de escrita produzam o famigerado texto “de apresentação pessoal”, nos primeiros encontros. Esse convite, em geral, parece invocar textos em que a única possibilidade de escrita consiste em fazer uma lista de características vazias, aparentemente concretas, daquele que escreve (nome, idade, preferências etc).

O “texto de apresentação pessoal” tem se constituído, pedagogicamente, como um gênero ao qual, arrisco dizer, todos nós já fomos submetidos. Parece-nos haver, nesse formato de convite, um apelo para a confirmação daquele que escreve a sua palavra e, em muitos sentidos, estabelece-se como uma das tantas formas de confissão inscritas nas práticas escolares – é preciso dizer, pelo texto, *quem se é*.

A escritora Natalie Goldberg (2008) relata sua frustração, aos dez anos de idade, diante da redação *Minhas férias*: “quando a escrevi, na quinta série, era muito medrosa e limitei-me a dizer: *Foi interessante. Foi bom. Meu verão foi divertido*. Passei com um B. Mas eu ainda me perguntava: *Qual é o jeito certo de fazer?*” (idem, p. XIV). Há, certamente, um problema que se estabelece nesse convite. O que se está pedindo, afinal, numa escrita sobre o período de férias? De que modo esse convite dá a pensar que existe um jeito certo de escrever?

A própria escritora afirma que hoje saberia como fazer, “você diz a **verdade** e **descreve a verdade em detalhes**: minha mãe tingiu o cabelo de ruivo e pintou as unhas do pé de esmalte prata. (...) Meu pai estava sempre sentado à mesa da cozinha, olhando pra frente, sem dizer palavra, com a Budweiser na mão” (idem, grifos meus). Goldberg (2008) nos fala da “verdade” como elemento essencial para a escrita. Mas que verdade é essa que percorre a relação com o texto, quando relata a cor do cabelo de sua mãe ou mesmo a vontade de dizer “do medo de que minha irmã fosse mais bonita do que eu” (idem)?

Considero que a verdade se inscreve no movimento de criação de si e do outro, por meio de elementos que *tangem o real*. Usar alguns fatos da própria vida daquele que escreve, inventar um certo modo de narrá-los, escolher os traços de sua aparição no texto podem constituir uma *verdade narrativa*, entretanto descolada, pelo próprio movimento de estilização textual, do indivíduo escrevente. Como elabora Rancière, “O real precisa ser ficcionado para ser pensado” (RANCIÈRE, 2009, p. 58). Pelo cruzamento entre uma “racionalidade factual” (idem) e uma proposição ficcional, é possível converter ou fissurar tal noção de verdade.

É preciso problematizar a verdade nas práticas escriturais – verdade essa que advoga em favor de um texto representacional, daquele que escreve e do mundo em que vive. Aposto no texto como proposta e desafio em que se pode produzir um “efeito de desconstrução dos regimes de verdade” (AQUINO, 2011, p. 648), ou seja, o texto que advém da escritura como vestígio de uma dobra do poder e da legislatura da língua, desamarrado da imposição de dizer uma suposta verdade do encontro de quem escreve com aquilo que escreve – o texto não como *mimese*, mas como “vontade de ficção” e “coragem da criação” (idem).

Perspectivo, dessa maneira, a proposta escritural que provocou o aparecimento de *Aquele lugar*. Na tentativa de romper com a noção escolarizada de “verdade” (sobre os modos pelos quais fala-se de si na escola, pelo texto), arraigada também nas práticas daquele grupo de escritores, embrenhando-se em tramas literárias, o exercício de escrita consistiu em produzir um modo ficcional de narrar-se. Mas o que estou chamando de ficcional?

Como Foucault (2013c) propõe, “se me pedissem para definir, enfim, o fictício eu diria, sem firulas: a nervura verbal do que existe, tal como ele é” (p. 70). Com o filósofo, podemos pensar a ficção a partir de um rompimento radical com as dicotomias “real e imaginário”, “interior e exterior”, “objetivo e subjetivo”, mas pensar que a ficção é o que produz uma distância, um afastamento da linguagem, uma “nervura verbal” que necessariamente dispersa a linguagem, que a torna, ela mesma, a própria distância “das coisas”. Investir-se na árdua tarefa de “escrever ficcionalmente”, do modo como vemos aqui significa, ao mesmo tempo, pensar que a relação entre linguagem e ficção não é de igualdade, tampouco de total divergência, mas vive nesse jogo em que, indissociavelmente, confirmam-se e contestam-se, na superfície áspera da escritura. A

proposta de escrita consistia, desse ponto de vista, na produção de um texto que pusesse a linguagem à mostra, a tal ponto que não se tratasse mais de “falar de si”, representativamente; mas afastada de elementos reconhecíveis sobre o sujeito, a própria escrita expusesse distâncias de entendimentos “factuais”.

Cada escritor foi convidado, após a leitura e o debate de alguns materiais textuais, a produzir um texto em que falar de si mesmo exigiria a invenção de um “ser”, que está para surgir – um “ser” que não fosse distante das coisas, mas que fosse, ele mesmo, “coisa outra”. Pensava, nesse sentido, numa produção que pudesse convidar ao deslocamento, apagamento, comoção e interpelação dos escritores, para além de um único modo de dizer “eu”.

Quando tratamos de interpelar o outro, talvez estejamos propondo “interpelando o sujeito”¹⁹, pois dizemos de um modo de convidar e ser convidado à criação, ao movimento de exercer força sobre si mesmo, na relação que estabelece com o mundo. O sujeito a que nos referimos e que engendramos nesta discussão é esse que pode produzir um modo de existência, uma forma de inventar a vida, segundo regras variáveis, inscritas nas fissuras e irrupções históricas de seu tempo.

Sozinho, perdido em meio a uma bagunça monumental: rupturas e estilizações entre desaparecimento do sujeito e aparecimento da linguagem

Alguns elementos nos saltam à vista quando nos colocamos a dialogar com *Aquele lugar*. São vestígios do ato de escrever que põem à mostra um esforço, um trabalho de fazer dispersar Inês, a estudante. Além disso e mais ainda, os rastros da escritura de *Aquele lugar* parecem questionar possibilidades de estilização de si, numa prática de criação que surge no espaço escolar, mas que se fabrica, apostamos, ao percorrer um espaço outro, talvez o do instante mesmo da escrita.

Emerge do conto, em primeiríssimo lugar, uma recusa ao que costuma rondar a narrativa de uma pedagogia do texto, feita de reconhecimento e atribuição de

¹⁹ Faço referência a aula de 22 de fevereiro de 1984, do curso *A coragem da verdade* (2011), em que Michel Foucault explora, etimologicamente, por meio de pesquisas com Dumézil e Paul Veyne, o termo grego *epiméleia*, em que salienta a possibilidade de pensar o sufixo *mélos* como aquilo que “canta”, que “chama”, que “convida” a se preocupar consigo mesmo, a cuidar de si. Foucault afirma, por fim: “Diríamos em nosso pavoroso vocabulário contemporâneo: isso me interpela!” (idem, p. 104)

identidades. Diferentemente da “escritora”, da “criança”, da “menina Inês”, o texto nos impõe um narrador-personagem masculino, possivelmente mais velho que “a aluna” – “sujeito aluno” carregado de categorias preestabelecidas institucionalmente. Um narrador-personagem que se percebe *sozinho, perdido*, em meio à *bagunça*, meticoloso na organização de seus livros, por cor, desorganizado no *caos* que o constitui, entre pincéis e ideias soltas na biblioteca – esse narrador questiona, perturba, *incomoda de vida*²⁰ (pela produção, justamente, de uma *vida outra* no texto).

Levanta-se no conto, de imediato, o descolamento entre aquele que escreve e o texto que produz, um movimento de criação potente na problematização da pedagogia escritural “escolar”, que considera o texto um resultado representativo da remarcada “realidade do aluno”.

Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 18)

Lembremos da necessidade de pensar o livro como esse “corpo sem órgãos” de que nos falam Deleuze e Guattari. Ainda que o conceito seja complexo e trate, especialmente, de um pensamento “esquizoanalítico” para a arte, a literatura e o próprio exame agudo das matérias da psicanálise, podemos pensar o livro como esse corpo sem interioridade, sem fundo, que não oculta, em profundidade, qualquer coisa que lhe diga a “verdade sobre si”. Podemos problematizar o próprio texto categorizado como “escolar” desse ponto de vista. Em vez de “O que Inês quis dizer” ou “A menina escreveu isso pois...” ou “Esse texto representa...”, penso mais como: o que sua escrita faz comover, amostrar? Como funciona? Com que composições em outros textos se conecta? Como seu texto é multiplicidades e não univocidade? Arrisco um pouco mais: como os textos que se fazem empiria nesta pesquisa *desterritorializam* práticas escriturais unas e remarcadas em pedagogias do texto?

²⁰ Aqui me refiro ao que o poema *O cão sem plumas*, de João Cabral, debatido inicialmente neste capítulo, faz pensar sobre a constituição do rio Capibaribe como um “cão”, que é espesso e real. Assim como o exercício de Inês de constituir um narrador diferente de si, “escritora” e, ao fazê-lo, dá a ver uma possibilidade de criação de uma outra vida, penso filosoficamente, com o poema que “O que vive/ incomoda de vida/ o silêncio, o sono, o corpo/ que sonhou cortar-se/ roupas de nuvens./ O que vive choca,/ tem dentes, arestas, é espesso./ O que vive é espesso/ como um cão, um homem,/ como aquele rio.” A vida criada, pela literatura, pode constituir-se como provocação, como o que “incomoda”, pois é defloramento do que sempre se diz sobre as coisas, é desconstrução, como já discutimos, de “regimes de verdade” na complexa relação entre indivíduo escrevente e invenção textual.

É preciso que nos detenhamos sobre um aspecto flamejante nesse descolamento operado no conto. Considero, com Foucault (2013b), que o nome do autor, assim como sua descrição (aluna, criança, aprendiz, escreve bem, escreve mal, está na escola etc) são insuficientes para designar essa autoria, visto que são traços mais complexos os que constituem, por exemplo, a denominação de “obra” para um certo tipo de produção de um autor. O esforço narrativo de erigir, pela linguagem, um narrador-personagem masculino, de constituir um “eu” completamente outro em relação à descrição nominal daquele que se debruça sobre o papel, permite-nos pensar que uma produção literária, que desorienta regimes de verdade estabelecidos, abre a possibilidade de constituição de uma autoria que se dispersa no texto, que pode fazer aparecer um vazio, em que cabem muitas formas de se dizer “eu” – ou mesmo, nenhuma.

Em *O que é um autor?* (2013b), Foucault nos aponta uma ruptura irremediável no modo de existência da literatura, entre os séculos XVII e XVIII, em que passa a ser necessário reconhecer o autor de um texto literário, visto que as produções ficcionais desestabilizavam, perturbavam a ordem, geravam a necessidade de identificar “quem escrevia” para, talvez, puni-lo por seus escritos ou arregimentá-lo a textos jurídicos. Ruptura que é parte do modo como a literatura instaura-se em inúmeras práticas ainda hoje. Guardadas as complexas diferenças entre o que problematiza Foucault e o debate desta pesquisa: não é um pouco do que se passa na escola, em certas práticas com textos?

Mas os discursos “literários” não podem mais ser aceitos senão quando providos da função autor: a qualquer texto de poesia ou de ficção se perguntará de onde ele vem, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto. O sentido que lhe é dado, o status ou o valor que nele se reconhece dependem da maneira com que se responde a essas questões. E se, em consequência de um acidente ou de uma vontade explícita do autor, ele chega a nós no anonimato, a operação é imediatamente buscar o autor. (FOUCAULT, 2013b, p. 280)

Contrariamente ao que acontece com textos de caráter científico hoje, como aponta Foucault (para os quais, não necessariamente, buscamos a todo o custo reconhecer o autor), o texto literário circula em meio à necessidade de localização de sua autoria. Podemos pensar, nesse ponto, de que modo práticas de escrita, insurgentes nesse espaço “escola”, dão a ver essa preocupação, de decalcar ao aluno o texto que produziu. “Quem é Inês? Por que escreve o que escreve? Teria ela cabelos coloridos e

uma biblioteca repleta de livros?” Essas me parecem perguntas que surgem de uma leitura apressada e aqui, do modo como vejo, cabe problematizá-las mais intensamente.

Ainda hoje, parece difícil tratar de objetos escriturais, advindos de práticas já rotuladas como “escolares”, sem albergá-los no interior de uma “vontade de verdade”, que conecta o escritor à sua produção. Mas a que isso se deve? Seria uma vontade que surge do próprio efeito que pode produzir um texto fundamentalmente literário (esse que não é confessional, avaliativo, resultado de leitura ou gradeado em gêneros)? Seria a literatura (ou a própria tensão ficcional) o provocador da necessidade de identificação da autoria do sujeito que escreve? Como essa literatura pode violentar “o dispositivo hermenêutico da escolarização”²¹, na relação entre sujeitos e textos?

Questões como essas têm percorrido o debate sobre as produções que se fazem empiria nesta tese, e trazem à discussão um necessário olhar para os jogos de verdade implicados em práticas formativas escriturais. Larrosa (1994) já apontava que, na intimidade das relações escolares, muitas vezes é preciso confessar-se, relatar a si, expondo pensamentos, sentimentos. O texto, nesse caso, não estaria vinculado à possibilidade da criação, mas a técnicas de dominação e controle. Fischer e Marcello (2014) problematizam intensamente a importância de indagarmos de que “verdade” e de que “sujeito” estamos tratando, quando pensamos em “conhecimento de si” e em “cuidado de si”. O primeiro estaria ligado, excepcionalmente, à *moral* – à coerção do sujeito ao “conhecimento”, ou seja, ao domínio “dos objetos” de conhecimento, que se configuram como transcendentais, exteriores, científicos. A noção de cuidado de si, diferentemente, implica uma *ética* de viver – o sujeito atua sobre si mesmo, como obra e, nesse laborioso exercício, acede à “verdade” (facultativa, que devém de modos variados de existir).

Daí concluirmos que a subordinação do conhecimento de si ao cuidado de si pressupõe a emergência de um sujeito-obra, ao passo que a inversão disso pressupõe a emergência de um sujeito cognoscente. Ou, mais exatamente, o cuidado de si ganha importância na medida em que se torna o ponto de referência de uma estilística da existência. (FISCHER; MARCELLO, 2014, p. 168)

Penso que a escrita pode se constituir em um “modo de vida”, como propõe Aquino (2011), na medida em que rompe com a ideia de que, escrever na escola, por

²¹ Expressão utilizada pelo professor Alexandre Simão de Freitas, em conversa informal acerca de temas próximos aos que aqui discuto.

exemplo, seria uma prática que objetiva conhecer a si mesmo – perspectiva vinculada a “um modo de educar que se faz predominantemente sob a égide rígida do sujeito cognoscente” (FISCHER; MARCELLO, 2014, p. 169). Radicalmente diferente, pensar a escrita do ponto de vista de uma prática, que passa por uma produção ética de si, significa abrir a possibilidade de estilizar a si mesmo, num trabalho intermitente de criação de si, do outro, com os outros.

Essas questões surgem de uma problematização que desponta nos próprios textos dos escritores nesta pesquisa, como que num movimento intermitente de criação de si, em um espaço de produção que a) não está nem numa ordem de criação de “identidades”, b) tampouco é realizado sob a falsa ideia de que há uma completa ausência do indivíduo inscrito no texto. Há, diferentemente, a coexistência de duas atitudes, que tramam as escrituras, “aparecer e desaparecer; criar a si mesmo e já não ser” (FISCHER, 2015, p. 946).

Aposto, nesse sentido, na necessária conversão do olhar sobre os textos produzidos em situação escolar, em que se torna mais significativo lançar-se a eles como que deixando a própria linguagem tomar conta, ganhar espaço, emergir como primeira instância de leitura – na qual se pode espreitar possíveis traços de desaparecimento do indivíduo escrevente, enquanto cria a si mesmo, e em que se pode questionar denominações estabilizadas de uma pretensa “autoria escolar”.

O narrador-personagem de *Aquele lugar* está disperso, difuso em uma biblioteca; ouve a música que **falava de um cara que não se importava em morrer**. Revela, nesse sentido, um exercício operado sobre o texto e, possivelmente, sobre si mesmo, em que a morte desse “cara” não está identificada nem com a escritora, nem com o gesto da própria escrita, mas se inscreve no espaço e pela distância entre a escritora e sua produção/ a linguagem como distância das coisas que nomeia – num espaço em que nasce uma possibilidade de se dizer **eu era apenas eu; o que os outros pensam não importa**. Talvez, nesse espaço lacunar, um lugar de cisão entre indivíduo e criação, espaço mesmo da **morte** literária do indivíduo “aluno”, possa haver a aparição da linguagem, ou seja, do modo como postulamos aqui, um lugar em que seja possível a modificação de si, a incitação sobre si mesmo, um espaço em que se pode explorar

uma potência (espaço de experiência)²² – lugar, entretanto, inapreensível, que podemos contornar somente por meio dos vestígios que deixa no texto.

Pensando com Deleuze e Parnet (1996), é possível afirmar que a tarefa da prática literária não tem a ver com relatar a si mesmo, confirmar-se identitária ou representativamente, mas é uma prática feita de “devir”, da possibilidade aberta de “vir a ser” outra coisa que não a mesma. Para Deleuze, vir a ser um “animal” ou vir a restaurar uma infância do mundo, no sentido mesmo de criar uma espécie de novidade, de si para si, se dá pela criação de uma obra. “A tarefa do escritor não é vasculhar os arquivos familiares, não é se interessar por sua própria infância. Ninguém se interessa por isso. Ninguém digno de alguma coisa se interessa por sua infância.” (DELEUZE; PARNET, 1996 – E de *Enfance*).

No conto *Aquele lugar*, podemos pensar o jogo do “desinteresse” da escritora por sua posição “aluno”, como indivíduo reconhecível no mundo, pelo uso do recurso literário do “espelho”, lugar ao mesmo tempo utópico e heterotópico de que nos fala Foucault (2013c). Como o espelho do conto nos dá a pensar a estilização do sujeito no texto? Que outros elementos o espelho evoca, para pensarmos a própria linguagem? Juntos, Michel Foucault e Inês Rosseti podem nos ajudar nesta problematização.

Havia uma janela que estava sempre coberta por uma cortina. Não era bem uma janela, mas sim um **espelho**. Eu não gostava, e continuo não gostando de espelhos. Espelhos só mostram **o que as outras pessoas veem de você**. É uma camada superficial e insignificante. **O que os outros pensam não importa**, eu dizia para mim mesmo. O que realmente importa, porém, continuava sendo **uma questão incerta para mim**. (*Aquele Lugar*, Inês Rosseti, grifos meus)

No espelho, eu me vejo onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície; estou ali onde não estou; uma espécie de sombra que me confere minha própria visibilidade, que me permite olhar-me ali onde sou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente e tem, no local que eu ocupo, uma espécie de efeito de retorno; é a partir do espelho que me descubro ausente do local onde estou, já que me vejo ali. A partir desse olhar, que de certa forma se dirige a mim, do fundo desse espaço virtual do outro lado do vidro, eu retorno a mim e recomeço a dirigir meus olhos a mim mesmo e a me reconstituir ali onde estou. O espelho funciona como uma heterotopia, no sentido de que ele torna esse local, que eu ocupo no momento em que me olho no vidro, ao mesmo tempo absolutamente real, em ligação com todo o espaço que o cerca, e absolutamente irreal, já que tal local precisa, para ser percebido, passar

²² O tema do espaço (lacuna de criação) será problematizado junto ao tema da experiência, no Capítulo II desta tese, em que discuto as relações entre experiência e ensaio e experiência e morte.

por esse ponto virtual que está ali. (FOUCAULT, 2013c, p. 116)

No espelho, há uma duplicidade entre a constituição de um espaço “real-irreal”. Ao mesmo tempo em que me olho no espelho, de um lugar “real”, recebo um olhar de volta, feito de ausência, de virtualidade. O retorno do espelho a mim é de um lugar utópico. O texto de Inês funciona como o questionamento do próprio espelho. Ao passo que a escritora se põe a escrevê-lo, o próprio texto vai apagando, ausentando esse sujeito que escreve e devolve, por essa superfície “real-irreal”, a constituição de um outro sujeito, que já não é mais Inês, senão sua própria linguagem (imagem) – em total ausência do gesto das mãos que a produziram e em completa aparição da palavra que não existia.

Impossível não pensar em *A biblioteca de Babel*, de Jorge Luis Borges. O universo (ou a biblioteca), possuía todos os livros do mundo – os que já foram escritos, os que ainda serão, os comentários aos livros que ainda não existem, as refutações aos comentários desses mesmos livros, um livro que poderia conter todos os outros e, talvez, um bibliotecário que o tenha acessado, em alguma de suas galerias hexagonais. No ilimitado limite da biblioteca há, também, um espelho. Espelho que duplica as aparências da biblioteca e cria a ilusão de que é infinita. Espelho, como é a própria biblioteca-linguagem, que trabalha na direção de voltar-se a si mesma, dobrar-se sobre si, numa eterna traição e escape da morte.

A esquerda e à direita do vestibulo, há dois sanitários minúsculos. Um permite dormir em pé; outro, satisfazer as necessidades físicas. Por aí passa a escada espiral, que se abisma e se eleva ao infinito. **No vestibulo há um espelho, que fielmente duplica as aparências. Os homens costumam inferir desse espelho que a Biblioteca não é infinita (se o fosse realmente, para que essa duplicação ilusória?), prefiro sonhar que as superfícies polidas representam e prometem o infinito...** A luz procede de algumas frutas esféricas que levam o nome de lâmpadas. Há duas em cada hexágono: transversais. A luz que emitem é insuficiente, incessante. (BORGES, 1999, p. 38, *grifos meus*)

O espelho da Biblioteca de Babel dobra a linguagem e, por isso mesmo, produz a ilusão de seu infinito. Num eterno movimento de “narrar a si mesma”, a biblioteca de Borges, ou ainda, a linguagem-universo, não cansa de escrever a si mesma e não as coisas. Nesse sentido, o espelho ou ainda, as inúmeras janelinhas de *Aquele lugar*,

parecem constituir uma linguagem multiplicadora das (ilusoriamente) infinitas possibilidades de escrever a si mesma – não mais a Inês Rosseti, mas a linguagem que, no papel, erige-se para fora, para outros “mundos completamente diferentes uns dos outros”. Talvez, com Foucault (2013a), possamos nos perguntar: como a escrita, em uma situação formativa, poderia “avançar mais profundamente na densidade do espelho, suscitar o duplo deste duplo que já é a escrita, descobrir assim um infinito possível e impossível, perseguir incessantemente a palavra” (FOUCAULT, 2013a, p. 50)?

No conto, o espelho funciona como o que reflete o que ***as outras pessoas veem de você***. O narrador-personagem brinca com o desejo dos leitores em identificá-lo, a si como também a escritora. O espelho, nesse sentido, é utilizado como ferramenta literária, que a) contribui na construção de um “corpo” (superficial, não interior, “sem órgãos”) para esse narrador-personagem e, ao mesmo tempo, b) problematiza a própria função da escrita e da literatura – a duplicação da linguagem. Há o uso de uma cortina sobreposta ao que parecia ser uma janela (uma abertura para outro lugar), mas que é um espelho (que reflete a utopia do que os outros veem do narrador). O convite a inventar-se ficcionalmente é intensificado nesse parágrafo, em que há, talvez, um movimento de estilização do si mesmo, pelo jogo entre escritor e aquilo que pode potencializá-lo à desapareição – reitero, *a própria linguagem*. O conto, nesse sentido, joga com a mistura entre utopia e heterotopia, no próprio espaço da literatura como lugar da não-nomeação; espaço que tensiona e suspende noções binárias de real como o “oposto” do ficcional. Pelo antibinarismo em jogo no texto, podemos pensar, nas sessões a seguir, a literatura como espaço heterotópico, lugar do *fora* – uma literatura que não é referente e que não tem relação com verdades pré-fixadas para as formas que pode assumir a linguagem. Por meio da leitura e discussão de *Aglaura*, cidade invisível visitada por Marco Polo, entregue a nós pelas mãos de Ítalo Calvino, pensamos ampliar os modos de fazer ver *Aquele lugar*, para além da confirmação do sujeito à sua palavra.

As cidades e o nome: a não confirmação do sujeito a sua palavra

Não se sabe se Kublai Khan acredita em tudo o que diz Marco Polo quando este lhe descreve as cidades visitadas em suas missões diplomáticas, mas o

imperador dos târtaros certamente continua a ouvir o jovem veneziano com maior curiosidade e atenção do que a qualquer outro de seus enviados ou exploradores. (CALVINO, 2017, p. 9)

Kublai Khan, o Imperador, está imerso no modo como Marco Polo narra as cidades que conheceu em tantas viagens e, ao mesmo tempo, tensionado por estatutos de verdade, encontra-se em completa dúvida se aquilo que escuta *existe verdadeiramente*. Há algo nos gestos, no modo de narrar de Polo que o diferencia dos outros súditos do Imperador, ao relatarem suas andanças pelo mundo. Estabelecia-se entre Marco Polo e Khan uma comunicação diferente, algum ponto de estranheza entre o visível e o invisível que se punha à mostra, nesse imaginário construído em conjunto. “Recém-chegado, (...) Marco Polo não podia se exprimir de outra maneira senão com gestos, saltos, gritos de maravilha e de horror, latidos e vozes de animais...” (idem), o que dava forma às cidades das quais falava e, sobretudo, tramava, à escuta de seu curioso interlocutor, a invenção de uma miscelânea de mundos num espaço de criação – possivelmente um espaço em que se promove um contato com a palavra não como interioridade, mas como trânsito para um outro lugar, para fora de si mesma, como a conhecemos.

O espaço literário é o exílio fora da terra prometida, no deserto, onde erra o exilado. A errância é a característica de um espaço móvel, onde nada se fixa: o espaço da escrita. As palavras aqui estão sempre em suspenso, num tremor que não as deixa nunca no lugar. Experimentar o fora é, pois, fazer-se um errante, um exilado que se deixa levar pelo imprevisível de um espaço sem lugar, pelo inesperado de uma palavra que não começou, de um livro que está ainda e sempre por vir. (LEVY, 2011, p. 34-35)

A narrativa de Marco Polo constrói a literatura como um espaço, em que não há um sujeito fixado a uma palavra feita da confirmação de uma suposta realidade, de um mundo plausível ou identificável. Mas há, pela criação de suas cidades, fabricadas de memória e desejo, uma “errância”, uma palavra nômade capaz de fazer viajar seu interlocutor, tanto o Imperador como o leitor de Calvino. As palavras do escritor misturam-se às criações de Marco Polo e à escuta de Kublai – pelo aparecimento arrebatador da linguagem, os três assimilam um ao outro e parecem ausentar-se.

Somos jogados para um espaço em que as cidades não cansam de luzir e desaparecer; erigem-se num deserto, em mil torres, embaixo d’água, em teias de aranha, em fios e pontes sobre um precipício, enquanto apagam-se no ato mesmo de

narrá-las, reconstruindo-se, infinitamente: nos gestos, latidos, uivos de Polo – movimento de si sobre si, labirinto e experiência da linguagem.

Khan, em certo momento, pergunta a Marco Polo: por que, afinal, não narra sua cidade originária, Veneza? Polo responde: “As margens da memória, uma vez fixadas com palavras, cancelam-se” (CALVINO, 2017, p. 105-106). Estamos submersos em uma ficcionalidade em que, falar de uma cidade é perdê-la. Por outro lado, deixar de narrá-la é garantir sua invisibilidade, sua inexistência. “Pode ser que eu tenha medo de repentinamente perder Veneza, se falar a respeito dela. Ou pode ser que, falando de outras cidades, já a tenha perdido pouco a pouco” (idem). Talvez, porque o próprio texto se produza num espaço-devir, o personagem Imperador não esteja conformado com os fatos descritos pelo viajante veneziano. Vemos aí o cerne de provocações literárias: aparição da linguagem, ausência do sujeito; surgimento da palavra que reinventa e fissura as coisas; literatura como dobra indefectível da palavra sobre si mesma.

Em *As cidades invisíveis*, encontramos uma narrativa dotada de elementos que, junto ao conto *Aquele lugar*, permitem pensar, primeiro, esse desejo de arregimentar a criação literária a uma verdade preconcebida e, segundo, a produção de um espaço possivelmente heterotópico, feito de agrupamentos, de alocações irredutíveis entre si e que constroem amontoados narrativos, os quais parecem dar acesso a uma infinidade de possibilidades de visitar outros lugares – feitos dessa palavra que está fora do “eu” e fora de “si”. Palavras desdobradas em si mesmas, não categorizadas, para além da tentativa de dizê-las verdade em nosso mundo, mas que se tornam verossímeis na medida em que aparecem, vêm de longe, se põem à mostra, pela escrita e pela leitura, nessa passagem para um lugar outro.

- Às vezes, parece-me que a sua voz chega de longe até mim, enquanto sou prisioneiro de um presente vistoso e invisível, no qual todas as formas de convivência humana atingiram o ponto extremo de seu ciclo e é impossível imaginar quais as novas formas que assumirão. E escuto, por intermédio de sua voz, as razões invisíveis pelas quais existiam as cidades e talvez pelas quais, após a morte, voltarão a existir. (CALVINO, 2017, p. 162)

Ítalo Calvino nos propõe o enfrentamento do exercício literário ao constituir uma cartografia de cidades inapreensíveis, pois põe em jogo o que Foucault chama de “ser da linguagem”, ou seja, esse próprio espaço “fora”, no qual não há escritor, autor,

narrador que sobrepujam o aparecimento de uma linguagem reflexiva, que se desloca para encontrar a si mesma, ininterruptamente.

Em uma de suas conversas mais intrigantes, vemos Marco Polo conjecturar sobre sua própria existência e a dos outros: “Que os carregadores, os pedreiros, os lixeiros, as cozinheiras que limpam as entranhas dos frangos (...) só existem porque pensamos neles” (CALVINO, 2017, p. 142). Em seguida, o personagem inverte sua lógica e percebe que quem existe são os outros e não ele ou o Imperador. Polo chega muito próximo, então, de descobrir-se um personagem de um livro: “Acabamos de demonstrar que, se nós existíssemos não existiríamos” (idem, p. 143). O diálogo entre os dois põe em jogo a própria noção de que, se ambos se tornassem indivíduos concretos, desapareceriam imediatamente. O que os faz existir, conversar, contar e ouvir histórias, é o próprio fato de que são feitos do irredutível trabalho de espelhamento da linguagem.

Podemos visitar *Aglaúra* (CALVINO, 2017, p. 81) e tentar narrá-la, mas ao fazê-lo, a cidade começa a desaparecer e, ao mesmo tempo, reconstituir-se. Podemos tentar encontrar Inês ou o narrador-personagem, perdido entre as várias janelinhas daquela biblioteca, mas ao fazê-lo, nos encontramos, inevitavelmente, com o surgimento da linguagem neste lugar de passagem.

AS CIDADES E O NOME 1
Aglaura

Não saberia dizer nada a respeito de Aglaura além das coisas que os próprios habitantes da cidade sempre repetem: uma série de virtudes proverbiais, de defeitos igualmente proverbiais, algumas extravagâncias, algumas inflexíveis observâncias às regras. Antigos observadores – e não existe razão para crer que sejam inverídicos – atribuíram a Aglaura um constante sortimento de qualidades, comparando-as, claro, às de outras cidades da época. Pode ser que nem a Aglaura que se descreve nem a Aglaura que se vê tenham mudado muito desde então, mas o que era estranho tornou-se habitual, excêntrico o que se considerava a norma, e as virtudes e os defeitos perderam excelência ou desdouro num ajuste de virtudes e defeitos distribuídos de maneira diferente. Deste modo, nada do que se diz a respeito de Aglaura é verdadeiro, contudo permite captar uma imagem sólida e compacta de cidade, enquanto os juízos esparsos de quem vive ali alcançam menor consistência. **O resultado é o seguinte: a cidade que dizem possui grande parte do que é necessário para existir, enquanto a cidade que existe em seu lugar existe menos.**

Portanto, se quisesse descrever Aglaura limitando-me ao que vi e experimentei pessoalmente, deveria dizer que é uma cidade apagada, sem personalidade, colocada ali quase por acaso. Mas nem isso seria verdadeiro: em certas horas, em certas ruas, surge a suspeita de que ali há algo de inconfundível, de raro, talvez até de magnífico; **sente-se o desejo de descobrir o que é, mas tudo o que se disse sobre Aglaura até agora aprisiona as palavras e obriga a rir em vez de falar.**

Por isso, os habitantes sempre imaginam habitar numa Aglaura que só cresce em função do nome Aglaura e não se dão conta da Aglaura que cresce sobre o solo. E mesmo para mim, que gostaria de conservar as duas cidades distintas na mente, **não resta alternativa senão falar de uma delas, porque a lembrança da outra, na ausência de palavras para fixá-la, perdeu-se.** (CALVINO, 2017, p. 82, *grifos meus*)

Há um jogo na construção dessa cidade que nos põe, como leitores, num espaço inapreensível, lugar da impossibilidade de nomear. Se contamos sobre *Aglaura* e, como seus habitantes, lançamo-nos a viver em torno de seu nome, perdemos algo de sua existência. Mas se olhamos apenas para a cidade “sobre o solo”, a encontramos ao mesmo tempo apagada e magnífica – impossibilidade de dizê-la (enquanto a dizemos), aprisionamento das palavras, que “obriga a rir em vez de falar”.

Há um nó constituinte na produção de *Aglaura* – narrativa e cidade. Só existe a possibilidade de “narrar” uma *Aglaura* em detrimento da outra (que, pela brincadeira de Calvino, é também pura narração). Ao mesmo tempo em que descrevê-la torna-se impossível, porque as palavras aprisionam tudo o que *Aglaura* pode ser, ela só existe na medida em que algo se diz sobre ela. A cidade só existe “mais” pela narrativa daqueles que a conheceram.

O resultado é o seguinte: a cidade que dizem possui grande parte do que é necessário para existir, enquanto a cidade que existe em seu lugar existe menos. (CALVINO, 2017, p. 82)

O que se diz sobre *Aglaura* é o necessário para que ela exista. É como se essa cidade estivesse fora do mundo, fora de si mesma, pois é parte das vozes daqueles que a contam. Não há interioridade que explique essa cidade – se há uma tentativa de encontrá-la “por dentro”, em sua concretude e profundidade, ela passa a “existir menos”. O confronto com esse espaço nos coloca a pensar a literatura como o lugar do aparecimento, portanto, da *linguagem* em sua total *superfície* e não em um fundo.

Podemos encontrar provocação semelhante quando Marco Polo descreve outra cidade: *Olívia*. Sua existência está intimamente relacionada com a descrição do que há nela. Sem o detalhamento da prosperidade de *Olívia*, não haveria uma cidade rica, feita de “bífores e pavões”.

Você sabe melhor do que ninguém, sábio Kublai, que jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve. Contudo, existe uma ligação entre eles. Se descrevo *Olívia*, cidade rica de mercadorias e de lucros, o único modo de representar a sua prosperidade é falar dos palácios de filigranas com almofadas franjadas nos parapeitos dos bífores... (CALVINO, 2017, p. 72, *grifos meus*)

Pode ser que isto você não saiba: que para falar de *Olívia* eu não poderia fazer outro discurso. Se de fato existisse uma *Olívia* de bífores e pavões, de seleiros e tecelãs de tapetes e canoas e estuários,

seria um mero buraco negro de moscas, e para descrevê-la eu teria de utilizar as metáforas da fuligem, dos chiados de rodas, dos movimentos repetidos, dos sarcasmos. **A mentira não está no discurso, mas nas coisas.** (CALVINO, 2017, p.73-74, *grifos meus*)

Polo adverte: uma cidade não se confunde com o discurso sobre ela, mas ambos estão intimamente relacionados. Em seguida acrescenta: a mentira não está no discurso, mas nas coisas. De novo, encontramos esse jogo que permite que a literatura esteja além, num espaço sem território, em que qualquer esforço por interiorizá-la, ou seja, qualquer tentativa de encontrar “a verdade interior às coisas”, a transforma em pura mentira. A verdade, nesse sentido, está no modo de descrever, contar, narrar sobre esse espaço que é, em si mesmo, devir. Espaço sempre à espera de uma criação outra.

Em *Aquele lugar*, de Inês Rosseti, encontramos alguns traços para pensá-lo, junto de *Aglaura*. Há, certamente, um exercício, um esforço narrativo em fazer desaparecer o indivíduo confirmado à sua palavra, àquele que se diz “eu” (esforço imanente à escrita?). O narrador-personagem está disperso, diante de “janelinhas” da biblioteca, que o convidam para múltiplas possibilidades de “ser” de modo outro. É convocado a um trânsito, a uma passagem ou diálogo para outras dimensões, está despregado do espelho que “reflete” o que os outros dizem sobre ele.

Aglaura, em sua constituição, faz irromper, também, a morte de uma verdade interior sobre sua existência. *Existe mais* quando contamos sobre ela e *menos* quando tentamos encontrá-la em seu “fundo”. Penso que, guardadas as condições de produção e a complexidade do que diferencia esses dois contos, estamos diante da possibilidade de problematizar uma elaboração textual que: quanto mais afastada de interioridade e nomeação; quanto mais desdobrada para fora de si mesma; quanto mais passagem para um mundo outro, mais dispersão do sujeito e quebra de “unidade”, mais se constitui uma proximidade com a literatura e mais perto se chega desse espaço nômade, feito na superfície das palavras. Talvez essa se constitua como uma proposta radical para o olhar que lançamos a produções narrativas em espaços escolares.

Nesse sentido: como pensar essas produções ditas escolares, do ponto de vista da criação em um espaço (do fora ou do ser da linguagem, não como conceitos, mas como práticas do que pode vir a ser um texto), como até aqui intento dar relevo? Com a ajuda de *O Castelo Animado* (2004), de Hayao Miyazaki, talvez encontremos algumas hipóteses.

A biblioteca mística e o Castelo Animado: a escrita literária como um espaço de criação de si

Impossível pensar os modos pelos quais se constituem processos de estilização de si, no conto *Aquele lugar*, sem evocar aqui a noção filosófica foucaultiana de “espaços outros”, lugares heterotópicos, como apontado anteriormente – espaços que se constituem de modos variados em nossa cultura e que, agrupados em um mesmo “real”, reúnem alocações aparentemente divergentes. Em *Aquele Lugar*, o narrador-personagem constitui-se, ele mesmo, como o próprio espaço dessa possível biblioteca, feita de **janelas, portas, livros, poeira mística** para múltiplas **dimensões**. Lugar em que a quantidade de livros excede o número de grãos de poeira mística. É como se o narrador-personagem fizesse de si mesmo, esteticamente, um espaço em que pode criar-se. Postos lado a lado, o filósofo Michel Foucault e a escritora Inês Rosseti podem levantar algumas ideias sobre a produção estilística de si, em um espaço de criação. Pensemos então, na companhia de ambos, o primeiro espaço: *Aquele lugar* é como uma biblioteca.

Sobre as “janelinhas” Daquele Lugar: Eram muitas. **Cada uma dava para um mundo completamente distinto dos outros.** Eu tinha meus favoritos, como a Dimensão Discoteca, com o funk tocando o tempo inteiro e os neons vibrantes da pista de dança. Havia também o mundo cujas casas seguiam um estilo oriental. Nesse mundo, os Dragões dominavam os céus. **Volta e meia alguém de uma dimensão qualquer aparecia, procurando por livros e ideias.** Mas na maior parte do tempo, **eu estava sozinho**, e eu gostava disso. (*Aquele lugar*, Inês Rosseti, *grifos meus*)

Museus e bibliotecas são heterotopias nas quais o tempo não cessa de se amontoar e de se sobrepor a si mesmo, embora no século XVII, e até ainda seu final, os museus e as bibliotecas fossem expressão de uma escolha individual. Em contrapartida, a ideia de tudo acumular, a ideia de constituir uma espécie de arquivo geral, a vontade de encerrar em um lugar todos os tempos, todas as épocas, todas as formas, todos os gostos; a ideia de constituir um lugar de todos os tempos, que seja ele mesmo fora do tempo e inacessível a sua corrosão; o projeto de organizar, assim, uma espécie de acumulação perpétua e indefinida do tempo em um lugar que não se moveria: enfim, tudo isso pertence a nossa modernidade. (FOUCAULT, 2013c, p. 119)

As bibliotecas e museus constituem-se nesse espaço que reúne e agrupa o tempo, como um “arquivo geral” de todas as coisas, de todas as possibilidades do que foi ou pode ser, pelo acúmulo de seus materiais, tão divergentes em um único “real”. É curioso que o conto de Inês aponte para uma criação dessa natureza: como pensar, então, uma “estilização de si”, num espaço em que toda a divergência converge? Do modo como vemos, essa noção é posta em funcionamento em *Aquele lugar*. Há na

biblioteca do narrador-personagem, “um lugar de todos os tempos, que seja ele mesmo fora do tempo e inacessível a sua corrosão” (idem). Cada uma de suas janelinhas são possibilidades para acessar diferentes dimensões, localizadas em um mesmo espaço – *Aquele lugar* – e que levam para espaços outros. O narrador-personagem delicia-se com o *funk* na dimensão discoteca; mas também gosta de acessar a janela que o leva para um bairro oriental, em que dragões sobrevoam os céus. Cada livro, meticulosamente organizado por cor, cada pincel espalhado pelo chão, cada grão de poeira cósmica é um convite para que outros venham, de seus mundos, pedir ideias ou dicas de livros. Mas o narrador está, em geral, sozinho, aparentemente “uno”, em um espaço aparentemente “imóvel”.

Há uma duplicidade se constituindo, entre aparecer e desaparecer, que faz dispersar (ou mesmo ausentar) esses tantos “eus” (Inês, narrador, personagem), enquanto o próprio narrador se diz “só”. Junto a isso, há um lugar que parece reunir um sem número de possibilidades do que “pode vir a ser” ou do que pode “fazer viajar”, mas está posto como um espaço único (a biblioteca). Essa duplicidade é indissociável, na medida em que não se trata de um espaço “real” e um “imaginário”. Talvez aí encontremos uma chave de pensamento que faz cintilar “o fora” como espaço imanente à literatura. O fora é a literatura: é desse lugar sem lugar, desse espaço em que convergem múltiplas dimensões a visitar (sair e voltar), em que aparece a linguagem – transformação de um “si mesmo” em outro, talvez não nomeável e, por isso, mais próximo de um modo de estilizar-se mesmo pelo texto (enquanto, paradoxalmente, desaparece), que está além de categorias concretas ou individuais daquele que escreve. Fischer (2015) problematiza o próprio movimento transformador de que é feita a escrita de Michel Foucault, como uma operação de “salvação pela morte”, na atitude paradoxal de, pela linguagem, aparecer e desaparecer.

Sim, Foucault escrevia para se transformar, e não para pensar a mesma coisa que o tinha ocupado anteriormente. Salvação pela morte. Morte do que já pensou um dia e que urge colocar em risco. Diz Veyne, no livro sobre Foucault: “...o criador é criado pela obra e pensa tudo o que ela pensa, mas – é dizer pouco ainda: a salvação reside na morte do homem pela escrita – que o despersonaliza – e numa perpétua fuga em frente” (Veyne, 2009, p. 139). (FISCHER, 2015, p. 947)

Morrer, desaparecer pela escrita significa, talvez, investir profundamente na invenção de outros seres e outros lugares, em que já não se possa sair desses mundos,

se não transformado. Parece haver, nesse sentido mesmo da “morte do sujeito” que escreve, o aparecimento de uma outra possibilidade de existência. Por um lado, torna-se aquele que, pelo trabalho com a linguagem, inventa outras vidas possíveis. Por outro lado, ao desaparecer, é a linguagem que agora o inventa, o recria e, necessariamente, mata-o, para que possa tornar-se outro – qualquer coisa que não seja mais o mesmo.

Aquele lugar, feito de discotecas, dragões e janelas multidimensionais, biblioteca aparentemente imóvel, funciona de modo semelhante ao castelo de Howl, em *O castelo animado* (2004), de Hayao Miyazaki, filme livremente inspirado no romance *Howl's moving castle*, da escritora inglesa Diana Wynne Jones. Sophie, uma menina de dezoito anos, encontra-se transformada, pela Bruxa das Terras Abandonadas, em uma senhora de noventa anos. Sem saber o que fazer, sai em busca de algo que desfaça a maldição e acaba encontrando o castelo do mágico Howl. Ao entrar no misterioso Castelo, que naquele momento visitava sua cidade, Sophie se impressiona com a “bagunça” e a “sujeira” e decide, ela mesma, contratar-se para trabalhar limpando o Castelo. Na construção de Miyazaki, passamos a conhecer esse Castelo, completamente diverso da imagem que ocupa nosso imaginário para



Fonte: <https://goo.gl/ZVBmQ7>

Sketch de Hayao Miyazaki para *O castelo animado*

“castelos”. Não é medieval, tampouco fixo em um lugar, feito de histórias e memórias de guerras, princesas, reis e rainhas. Ao contrário, o Castelo de Howl parece mais como uma grande geringonça, de inúmeras peças, chaminés, engrenagens que o fazem mover-se e visitar qualquer cidade que deseje.

Sophie e os habitantes do castelo podem escolher, por meio de uma roleta de quatro cores, acima da porta²³, o lugar para onde querem viajar. A cada nova cidade

²³ A roleta, que fica acima da porta do Castelo, dá acesso a um lugar diferente. O verde leva para o vale, *The waste*; o vermelho para a cidade de *Kingsbury*; o azul para *Porthaven* e o preto para um lugar acessível somente ao mago Howl, *The Howl's Portal*.

visitada, a cada contato com o mago Howl e com os outros personagens, Sophie modifica-se, assim como o próprio mago adquire um nome diferente, dependendo de onde está. Quando a porta do Castelo se abre para um belíssimo jardim, Sophie rejuvenesce um pouco mais, retornam seus traços de menina – o que não perdura linearmente, voltando a envelhecer logo em seguida. É como se esse lugar, reconhecidamente fixo, assim como a biblioteca de Inês Rosseti, pudesse, em si mesmo, carregar os personagens para mundos por vir e, nesse trânsito de um lugar a outro, produzisse modificações naquilo que se “parece ser”. O Castelo de Howl e a biblioteca mística de *Aquele lugar* funcionam como *espaços de passagem* para outros mundos. Cada janela ou cada nova possibilidade de “porta” parece permitir o acesso a uma dimensão diferente de si mesmo. **Produzir-se estilisticamente, transformar-se pela escrita nesses materiais significa, talvez, inventar-se nas coisas. Falar de si é falar-se nas coisas.** Há um necessário desprendimento de si para uma criação singular. É o que vemos no encontro de *Aquele lugar* com as cidades invisíveis de Marco Polo e com o que flameja no movimento do próprio Castelo Animado do mago Howl.

Da discussão aqui empreendida, podemos inferir que a escrita de si não supõe a confirmação de um sujeito a sua palavra, mas um processo que o afasta de si mesmo, pela possibilidade de transformação de si. Nesse sentido, penso o texto de Inês como o esforço, quase que literal, de produzir-se para além de uma “razão” do sujeito, como transposição do que comumente encontramos em práticas escriturais ditas escolares – a busca por decalcar o texto dos alunos a uma “verdade” pessoalizada e individual. Talvez haja mesmo uma “razão invisível”, como afirma o Imperador a Marco Polo. Escrever, então, estaria nesse espaço possível de inventar a si, pelo surgimento que a própria linguagem dá a ver nos mundos que inventa.

Convite ao pensamento II

Abrir o pensamento ou a arte para as forças do fora significa chamar a vida à transformação, colocar em prática estratégias de resistência. (LEVY, 2011, p. 136)

Partimos, inicialmente, da discussão acerca da escrita de si como modo de vida nos gregos, com o intuito de problematizar, em práticas escriturais escolares, como se

torna possível mover-se no espaço da escritura, em direção a uma possível “ética de viver”, estetização de si. Em vez de relatar ou confessar o “eu”, encetamos um modo de convidar à escrita, em que traços de uma estilização de si emergiram, para além da racionalização, da nomeação e da confirmação do escritor à sua palavra.

O conto *Aquele lugar*, de Inês Rosseti, põe em relevo um modo especial de pensar o si mesmo e, junto de alguns trabalhos de Michel Foucault e da leitura de *Aglaura*, de Ítalo Calvino, pensamos a noção de escritor, narrador-personagem e autor como categorias que se dispersam (ou até desaparecem), numa produção literária, que transpõe a adjetivação “escolar”. O narrador institui-se em *Aquele lugar* pela recusa do espelho (lugar ao mesmo tempo utópico e heterotópico) e faz surgir a linguagem, feita da atitude paradoxal de aparecer e desaparecer (FISCHER, 2015) e, talvez, da insurreição de um espaço outro: um espaço “fora”? Em vez de encontrarmos no texto: “Quem é Inês Rosseti? Por que escreve como escreve? Seu texto é literário ou não?”, nos deparamos com o que pode a linguagem num lugar de criação – pode, em primeiro lugar, estilizar o si mesmo pelo texto como trânsito, como passagem, para múltiplas “janelinhas” que o levam a outras dimensões. Assim como em *O castelo animado*, de Hayao Miyazaki, o narrador inventado por Inês transcende regimes de verdade exteriores à sua produção e cria seus próprios, na imanência do texto.

Considero, nesse sentido, que certos modos de convidar(-se) à escrita e de produzir(-se) nos textos podem desfazer categorias preconcebidas em determinadas práticas escriturais. Não se trata, aqui, da identificação de causa e efeito, de análises psicologizantes ou de verdades exteriores que insistem em “explicar” ou dar “representação” à criação, para pensarmos os textos que conduzem a empiria desta pesquisa. Trata-se de uma tentativa de dar um passo além, de lançar um olhar para produções de escritores em que uma “razão estética” toma o lugar de uma “razão tradicional”; em que é possível que a linguagem se intensifique, pelo exercício de si para si, pelo confronto estético e estilístico de transformar-se em qualquer coisa outra, que está por vir, “longe da ditadura do eu, longe de supostas verdades de uma interioridade profunda.” (LEVY, 2011, p. 64).

Aposto na ideia de que práticas escriturais que advêm de situações escolares podem ser repensadas desse ponto de vista, em que o afastamento do texto como “expressão” de um “eu artista”, que controla o discurso e aprisiona a palavra a uma

verdade exterior, pode comover e revelar uma ruptura, uma brecha, que complexifica e privilegia o aparecimento da linguagem. “A relação com o texto aqui deixa de realizar-se desde o lugar de domínio ou apreensão protagonizado no pastiche da sala de aula para assumir a forma de tecido – trama que se entrelaça e enreda o sujeito na textura de sua teia” (FISCHER; SILVA, 2017, p.8).

O que vimos descobrindo, aqui, parece uma proposta de convidar à transformação. Proposta radical, que faz da escrita dita “escolar” mais “máquina de guerra”, mais “espírito revolucionário”, espírito mesmo de criação, nas palavras de Deleuze e Guattari (2011). “Não nos falta comunicação, ao contrário, nós temos comunicação demais, falta-nos criação. Falta-nos resistência ao presente.” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 140). É preciso criar novos povos e novas terras no intolerável presente, feito de certezas e fórmulas prontas para a escrita, especialmente a que é parte de práticas escriturais de espaços formativos. Eis a proposta dessa pesquisa. Pensemos, no próximo ensaio, modos de estilizar a si mesmo pela escrita literária no encontro com *o outro*.

1.2 A ESTILIZAÇÃO DE SI EM ENCONTROS COM O OUTRO

Com *Minhas Flores Cítricas*, de Celine Berner; *Serraria Baixo-Astral* e *Os foras da lei barulhentos, bolhas raivosas e algumas outras coisas que não são tão sinistras...*, ambos de Lemony Snicket e *My Favorite Things*, de John Coltrane

∴

A escrita literária pode constituir-se como um espaço de criação de si, que necessariamente implica a presença do outro. Mas como problematizar o *outro*? Início a discussão destacando o que a literatura neste trabalho tem encetado ser o outro. Em seguida, parto a pensar a prática de tornar uma escrita própria enquanto *rouba-se de outro ladrão*. Com *Minhas flores cítricas*, de Celine Berner e a escrita de Lemony Snicket, proponho a produção literária como estetização de si pelo *furto*, pelo inventivo *saqueamento em arte*. Em direção a Coltrane, ao *jazz* e à improvisação, elementos implicados no conto em análise, considero a companhia do outro como possibilidade de fazer do texto um *território* de passagem, de saída e retorno e, nesse sentido, ensaio com o conceito de *ritornelo* um modo de pensá-lo.

∴

Início este ensaio pela proposição que nos ocupou anteriormente: produzir-se estilisticamente, transformar-se pela escrita, nesses materiais, parece significar inventar-se “nas coisas”. Parto da noção de que a produção estética de si mesmo, pelo modo como elaboramos o “si mesmo” até aqui, surge do encontro com as “coisas”. A ideia das coisas, nesse sentido, remete às palavras, aos textos, aos materiais que reverberam em relações escriturais, literárias ou, em alguma instância, que advêm de encontros com pessoas²⁴.

A literatura constitui-se como o que cede espaço ao outro, criando uma abertura ao “fora”, ao inconcebível, porque está sempre em vias de fazer aparecer a materialidade da linguagem. É o próprio fora, lugar “neutro” ou lugar “ele” de que nos fala Blanchot – todo o espaço em que não se pode dizer “eu”, em que não se pode ser *o mesmo, o uno*. O outro constitui-se como o estrangeiro, desprovido de interioridade, explicação e significação; aquilo que, “me ultrapassa absolutamente, o estranhamente misterioso, o que não se pode conhecer” (LEVY, 2011, p. 42). É pela errância da escrita que se acede ao espaço outro, que funciona como a própria viagem, a passagem da

²⁴ Ainda assim, mesmo que a remissão se faça pelos encontros com “indivíduos”, o que os potencializa são “coisas”, que surgem nas formas de convidar, pela leitura e pela escritura, ao exercício estético do sujeito sobre si mesmo.

palavra invisível à sua visibilidade. A linguagem como o outro, dessa maneira, pode ser pensada como um *território* de passagem.

Entrar em contato com a literatura – com o “neutro” blanchotiano – é “deixar-se levar pelo Outro: o Diferente, o Desconhecido, o Estrangeiro” (idem, p.45). A literatura como espaço outro permite a saída do lugar da personalidade, das memórias, vontades, sonhos ou certezas de um indivíduo particular. Provoca, de maneira infinitamente diversa, a potência e o devir, a visibilidade de uma trama incomum das palavras. Esse espaço existe na medida em que a linguagem toma conta de uma produção e faz desaparecer o “*eu* artista” ou o representativo sujeito soberano; na medida em que promove encontros feitos de casualidade, atitude disponível e atenta – *atitude estética* – daquele que escreve e que se lança ao espaço da não linguagem, através mesmo da produção da escritura que ainda não existia. Pensamos com Deleuze que a atitude de *espreitar* é a que permite encontrar-se com as coisas, o que vai além do contato com personalidades.

(...) penso nessa história de estar à espreita. Não acredito na cultura; acredito, de certo modo, em encontros. E não se têm encontros com pessoas. As pessoas acham que é com pessoas que se têm encontros (...) mas não se tem encontros com pessoas, e sim com coisas, com obras: encontro um quadro, encontro uma ária de música, uma música, assim entendo o que quer dizer um encontro. Quando as pessoas querem juntar a isso um encontro com elas próprias, não dá certo. Isso não é um encontro. Daí os encontros serem decepcionantes, é uma catástrofe os encontros com pessoas. Como você diz, quando vou, sábado e domingo, ao cinema etc, não estou certo de ter um encontro, mas parto à espreita. (DELEUZE; PARNET, 1996 – *B de Beber*)

O encontro com o outro, de que falamos, assemelha-se ao pensamento do filósofo. É uma atitude de estar à espreita das palavras, das obras – da produção literária a que se pode pôr à mostra, por exemplo, como escritor. Não significa tratar o outro como indivíduo, mas como alguma coisa a que se pode *espreitar*, ou seja, potencializar num espaço do que essa “coisa” – as *palavras de uma criação literária* – ainda pode ser, como encontro que aumenta uma potência. Encontrar-se com o outro, portanto, é o avesso de encontrar-se consigo (identificar-se ou representar-se) ou transformar-se no sentido de uma “individualidade”. Talvez, nesse sentido, possamos retomar a ideia da própria *parresía* grega em sua conexão com nosso problema – a produção de si e a indissociável relação com o outro.

Nas práticas do franco falar²⁵, estabelecia-se um pacto relacional entre o *parresiasta*²⁶ e seu discípulo; pacto esse que implicava um risco, um perigo inclusive de morrer pelas indagações, sobretudo àquele a quem foi concedido o dever ético de toda a verdade declarar. O encontro, nesse sentido, parecia estabelecer-se entre o sujeito e a verdade – uma verdade feita de coragem e de convite à melhoria, ou seja, a olhar para si como espaço de transformação. Era pela verdade que essas relações, feitas de uma singular maestria, se davam. A verdade (não a de uma interioridade, identificação ou representação do sujeito) constituía-se como o operador dessas relações, em que pensar-se significava se pôr à prova e à experiência²⁷ de si mesmo (ou seja, verdade como modo de constituir-se ética e esteticamente). A transformação, pelas práticas *parresiásticas* era, nesse sentido, um trabalho sobre si, exercido a partir do encontro com verdades que se instituíam, necessariamente, em práticas de si e técnicas de si – *encontrar-se consigo nas coisas e pelas coisas*, proposições de um outro.

A própria escrita de si, como prática de constituição ético-estética, funcionava como modo de “interpelarse” pelas palavras do outro. Os escritos dos outros eram “assimilados” nos diários, como registros de palavras mais verdadeiras, a que se podia recorrer ao longo da vida – reescrevendo a ponto de fazê-las também suas. A prática da escrita de si grega, assim como a relação *parresiástica*, põem em jogo, justamente, as palavras do outro como mote necessário à verdadeira vida, como encontro com discursos que se incorporavam naqueles que o produziam ou o atualizavam. É como se a linguagem do outro se constituísse como material supremo para a criação do si mesmo e de sua própria linguagem.

Desloquemos a prática da *parresía*, bem como as práticas de escrita de si, como foram estudadas nos gregos, a fim de pensar os modos de encontrar-se, *verdadeiramente*, com as palavras proferidas pelo outro nos textos desta pesquisa. Atuar sobre si ou ainda, do ponto de vista deleuzeano, potencializar-se no devir, diz de

²⁵ Especialmente como podemos conhecer, pelos estudos de Michel Foucault, o pensamento socrático a respeito de tudo dizer, investigado nos diálogos atribuídos a Platão, em especial o *Laques*, como encontramos no curso *A coragem da verdade* (2011).

²⁶ Importante lembrar que a função do *parresiasta* é muito mais difusa do que podemos supor e em muito difere de papéis que hoje conhecemos como o do psiquiatra, psicólogo ou psicanalista.; tampouco aproxima-se (e, talvez, menos ainda) de um confessor cristão. Ainda assim, o *parresiasta*, questionador imbuído de verdades, parece chave para provocar nosso pensamento sobre o encontro transformador com o outro que aqui discutimos, em uma produção literária.

²⁷ O tema da experiência é parte da elaboração que percorre todo o Capítulo II desta tese.

um encontro ou até mesmo choque, deslocamento, com o risco, o perigo do contato com o outro. Pela inscrição em uma certa linguagem, seja produzindo-a, recriando-a ou destruindo-a, o outro parece ser esse que convoca a pensar sobre si, modificando-se, acedendo a outras maneiras de existir como linguagem e não como indivíduo. Esse encontro parece suprimir a necessidade de dizer-se “eu” e joga com as possibilidades do uso da linguagem territorializada por *outros* para transformar a sua própria.

Um furto peculiar: enriquece o ladrão e o roubado

Os bons amantes sabem que são aquilo que amam. Foi o que aconteceu com Allen Ginsberg quando quis escrever para ser compreendido por Jack Kerouac: “(...ao se apaixonar por Jack Kerouac, ele descobriu que era Jack Kerouac: o amor sabe como é isso.” Somos Ernest Hemingway num safári, quando lemos *As verdes colinas da África*; somos Jane Austen observando as inglesas do período regencial; somos Gertrude Stein fazendo seu cubismo com palavras; somos Larry McMurtry entrando no salão de sinuca de uma cidadezinha poeirenta do Texas. (GOLDBERG, 2008, p. 95-96)

É possível que a escrita literária se dê por uma relação de incorporação de uma linguagem dos outros. “Os bons amantes sabem que são aquilo que amam”, diz Goldberg. Certamente não nos tornamos “Hemingway num safári”, tampouco somos um personagem de Hemingway que “desceu o barranco dos trilhos, chegou à cacimba e lavou as mãos. Lavou-as bem na água fria, limpando toda a sujeira das unhas” (HEMINGWAY, 2015, p.49). Acrescento, junto à autora, a ideia de que é possível tornar os textos que dizemos “nossos”, mais próximos de uma *linguagem outra*, o que significa transpor a noção de identificação para, talvez, uma ideia de recriação junto das palavras desses outros – de Hemingway a Ginsberg, de Inês Rosseti a Ítalo Calvino, como discutimos no ensaio anterior.

Considero que a criação artística e a escrita literária se produzem por meio de escritos e obras que nos sucederam e que estão por vir. Esse parece-me um ponto chave do trabalho com textos literários produzidos por jovens escritores: de que modo, com eles, ampliamos a possibilidade de conhecer o outro da literatura, da arte? De que modos essas produções podem ser remissão a outros textos ou universos ficcionais? Jorge Luis Borges nos provoca a pensar, inventivamente, no conto *Kafka e seus precursores* (1999), quando enumera “peças heterogêneas” da literatura em que, para ele, residem traços da obra de Kafka:

O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro. Nessa correlação, nada importa a identidade ou a pluralidade dos homens. O primeiro Kafka de *Betrachtung* é menos precursor do Kafka dos mitos sombrios e das instituições atrozes do que Browning ou Ioré Dunsany. (BORGES, 1999, p. 79-80)

Assim como cada texto supõe uma vasta possibilidade de regimes de “precursão” em que a identidade ou a particularidade de cada escritor não importa – ou seja, escrever, como defendemos, é um pouco como garantir-se o direito de ser *qualquer um* (SKLIAR, 2014) – também as imagens existem somente na relação que estabelecem de eterna “semelhança e fascínio” com outras imagens (DIDI-HUBERMAN, 2011). Pensar produções de escritores em cenários escolares significa colocar, lado a lado, outros materiais que com elas possam produzir uma composição, entre imagens e textos. Aposto na produtividade da proposição de que, ler ou escrever um texto literário, em situação escolar ou não, faz-se na operação inevitável de dar a ver seus “precursores”, de embrenhar-se pelo terreno das imagens “de semelhança à semelhança”, de lançar-se, por exemplo, aos clássicos, “aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes)” (CALVINO, 1993, p.11)²⁸.

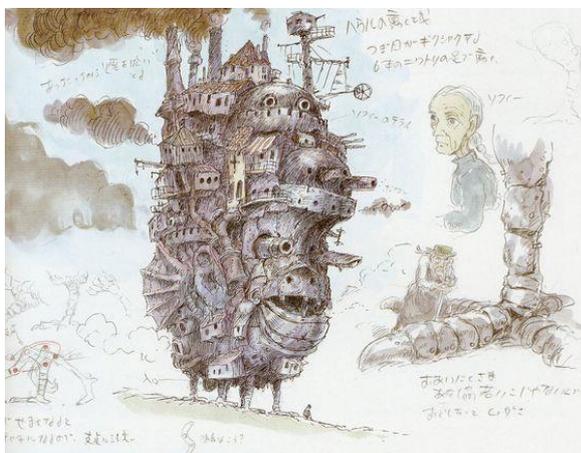
No diálogo *Furtos com arte*, entre Ítalo Calvino e Tullio Pericoli (2015a), Calvino afirma que a ideia de propriedade de um artista ou de um escritor sobre sua obra é “alguma coisa bem atrasada” (p. 67). Isso porque uma arte nasce sempre de outra e, também nesse sentido, vemos dispersar noções de autoria e de propriedade na escritura. Não há “o dono” de um estilo, assim como “a verdade do artista”. Existe, portanto, uma produção que, quanto mais inventiva e inscrita nesse espaço do fora, mais aberta para que dela se assimile e recrie uma “nova” produção. A própria escrita de si, como já discutimos, carregava esse aspecto de aproximação a uma palavra outra, a que se pode recorrer para inventar “a sua”. Há sempre certos traços imitativos em cada obra, que remetem e recriam multiplicidades de outras criações.

Qual é o primeiro impulso? Alguém diz: gostaria de escrever uma poesia ou pintar um quadro ou escrever um conto do tipo daquele determinado quadro ou daquela determinada poesia específica ou daquele tal conto. E isso é

²⁸ Penso aqui na relação com os clássicos porque, de imediato, são leituras em geral consideradas “distantes” demais em práticas escriturais pedagógicas; quando aparecem, assumem a forma de adaptações feitas “para uma faixa etária”.

legítimo: para trazer à luz a voz, para existir como personalidade poética independente, começa-se a estabelecer uma relação com um modelo ou vários modelos. (CALVINO, 2015a, p. 67)

Calvino e Pericoli dialogam sobre a ideia de que Paul Klee é um artista que tem “grande força genética”, capaz de fazer de uma coleção de obras, um universo completamente divergente e, ao mesmo tempo, aberto entre si. Essa característica, a de produzir obras que abram caminho para a produção de outras obras, o transforma em um artista a ser *saqueado*. Klee inventa, em cada quadro, inúmeras possibilidades para quadros por vir. Muito semelhante é a própria escrita de Calvino, com a qual nos relacionamos nesta pesquisa. Para citar apenas a obra em foco no ensaio anterior, *As cidades invisíveis* põe à mostra ramificações infinitas para a construção de outras cidades – inclusive para o espaço místico da biblioteca de *Aquele lugar*; assim como para o Castelo como aparelho de *trânsito*, pelo qual Sophie passa a ser muitas, em *O castelo animado* (2004), de Hayao Miyazaki. As palavras que (in)visibilizam as cidades de Calvino, funcionam como passagem ou possibilidade de dar forma ao que parece “descartado, irrecuperável ou perdido” (idem).



Fonte: <https://goo.gl/aysuuk>
Sketch de Hayao Miyazaki para *O castelo animado* (2004)

Há, dessa maneira, uma grande provocação nas criações do escritor italiano: ele toma das obras “alheias” o *impulso necessário para não se repetir*. É possível encontrar, nos detalhes mais escandidos de seus livros, uma espécie de “segredo”, que informa, quase como um mapa estelar, as linguagens com as quais se compõe ou entra em jogo. Nesse sentido, podemos pensar com Deleuze (2012), que sair em busca da morada do outro (da assinatura, do território traçado em Klee, por exemplo), cria para o escritor um conjunto de expressões e contrapontos que constituem novos territórios, outros ritmos para a construção de sua própria escrita. Retornar a Klee, assim, é como voltar sempre para uma diferença e não para uma casa “primeira”. É a “repetição” de Klee, na escrita de Calvino ou na pintura de Pericoli, criadora da diferença – territorializar uma

linguagem em Klee, do modo como lemos, é constituir linhas de fuga em direção a outros encontros (territórios, moradas), que em seguida serão desfeitos e recriados.

Lanço-me também, nesta empreitada de pensamento, a roubar de Calvino, alguma coisa tão sutil que se faz arte na biblioteca de poeira mística, na Babel de Borges, no Castelo do mago Howl e na cidade de Aglaura. Que imagens são essas da arte que pulsam e se assemelham, diferem e repetem, compondo-se tão distintamente, provocando um espaço de pensar?

O convite ao furto, ao roubo de um certo estilo, de um certo modo ou processo criativo, configura os materiais desta pesquisa não como objetos que encerram relações com aqueles dos quais “devêm”, mas como materiais que nos provocam a uma leitura de seus “segredos”, nas palavras de Calvino, e que aqui pensamos mais como uma cartografia de traços semelhantes e que, ao mesmo tempo, fazem diferir o conjunto de relações entre materiais. Então indago: como lançar um olhar leitor para um texto advindo de uma situação formativa, desinformando-o de pedagogias escriturais reconhecidas? Como convidar ao furto artístico, à apropriação das palavras outras, para a criação de universos irrepetíveis, pura diferença? Como os materiais produzidos por saqueadores inventivos, podem se tornar parte de uma elaboração textual feita de singularidade e propulsora de outras invenções, outros territórios, *ritmados em linhas de fuga e centros de proteção*²⁹?

Essas perguntas, que se articulam ao pensamento filosófico dos autores que aqui também escrevem, são chave de leitura e análise para a qual convido a seguir. Conheceremos um texto de Lemony Snicket, escolhido pela escritora Celine Berner e, em seguida, uma produção em que a escritora buscou traços cintilantes do processo criativo de Snicket, para visibilizar uma história que ainda não existia: *Minhas flores cítricas*. Após a leitura, convido a pensar os processos pelos quais ambos autores se aproximam e se distanciam – a distância *crítica* entre-dois (DELEUZE; GUATTARI, 2012), que decorre da diferença que produzem no “entre-meios”, em uma linguagem “caos” – bem como “o acaso” que os trouxe a habitar lado a lado.

²⁹ Ainda que o conceito de *ritornelo*, cunhado por Deleuze e Guattari seja extremamente complexo, discuto neste ensaio alguns de seus aspectos gerais, que parecem ser invocados no conto *Minhas flores cítricas*, de Celine Berner e que podem, talvez, mobilizar o pensamento sobre as relações com o “outro” nos textos aqui em jogo.

SERRARIA BAIXO-ASTRAL

Em algum momento da vida – na verdade, muito cedo – um livro pode lhes cair nas mãos e vocês hão de notar que **a primeira frase pode revelar o tipo de história que será lida.** Por exemplo, um livro que comece com “Era uma vez uma família de esquilos espertos que viviam dentro de uma árvore” provavelmente conta uma história repleta de animais falantes que se envolvem em toda a sorte de travessuras. Um livro que comece com “Emily sentou-se e olhou para a pilha de panquecas que sua mãe lhe havia preparado, mas ela estava tão ansiosa com o acampamento das bandeirantes que não tinha sequer vontade de comer” provavelmente conta uma história repleta de garotas que riem à toa e se divertem sem parar. E um livro que comece com “Gary estava embevecido por sua luva de beisebol, de couro, novinha, e esperava com impaciência por seu melhor amigo, Larry, que estava para chegar” provavelmente conta uma história repleta de garotos suados que conquistam algum tipo de troféu.

E se vocês gostam de travessuras, ou de diversão, ou de troféus, já sabem que livro escolher e podem simplesmente deixar de lado os que não lhes interessam.

Mas este livro começa com a frase “Os órfãos Baudelaire olharam através da janela suja do trem e contemplaram o negrume melancólico da Floresta Finita,

pensando se algum dia a vida deles melhoraria”, e vocês já podem concluir que a história que se segue será muito diferente da de Gary, ou de Emily, ou da família de esquilinhos marotos.

Isso pela simples razão de que a vida de Violet, Klaus e Sunny Baudelaire é muito diferente da vida da maioria das pessoas, principalmente no que diz respeito ao grau de infelicidade, horror e desespero.

As três crianças não têm tempo para travessuras, porque as desgraças seguem os seus passos para onde quer que elas se desloquem. Desde que seus pais morreram num incêndio terrível, nunca mais souberam o que é se divertir a valer. E o único troféu que poderiam ganhar seria o Prêmio dos Desventurados, ou algo do gênero. **É de uma injustiça atroz, não resta dúvida, que os Baudelaire passem por tantos apertos, mas a história deles é assim, fazer o quê?** Por isso, agora que eu já contei que o começo será “Os órfãos Baudelaire olharam através da janela suja do trem e contemplaram o negrume melancólico da Floresta Finita, pensando se algum dia a vida deles melhoraria”, **larguem este livro se quiserem evitar uma história desagradável.**

Os órfãos Baudelaire olharam através da janela suja do trem e contemplaram o negrume melancólico da Floresta Finita, pensando se algum dia a vida deles melhoraria. (SNICKET, 2012, p.9, *grifos meus*)

MINHAS FLORES CÍTRICAS³⁰

Celine Berner

Violet, Klaus e Sunny observavam o caminho pelo qual o trem percorria imaginando que tipo de desgraça poderia acontecer com eles, já tinham passado por tanta coisa, que em qualquer possibilidade de final feliz, eles se perguntavam "Isso realmente está acontecendo? Poderemos ser felizes?". **Porém, como em todas as outras vezes aquela possibilidade era esmagada pelo destino, como se dizendo "Acreditaram mesmo que teriam um final feliz? Haha, que idiotas".**

A vida deles era a mosca que não deixava o Grande Vilão da história (por que obviamente toda história tem um grande vilão, contando com a sua) dormir e ele sempre fazia questão de levantar, ligar a luz, procurar a mosca e ao invés de espantá-la para fora do quarto, dando-a inúmeras oportunidades de conhecer outras moscas e viver grandes aventuras (do tipo que se vive quando é uma mosca, ou seja, no máximo, comer lixo), ele pega seu chinelo e a esmaga, logo depois jogando pela janela.

Toda a desgraça havia começado há dois meses, quando os três irmãos como de costume, foram a praia, fazer coisas normais (jogar pedras na água, comer areia e ler), chegaram e fizeram isso a tarde, como todo fim de semana. E no final da tarde, quando a praia estava deserta e se enchia de névoa do inverno que havia apenas começado, eles se sentaram na areia pensando em como eram sortudos.

Após o momento de reflexão, levantaram e foram para casa, simplesmente esquecendo toda a filosofia do momento anterior como adolescentes/pré-adolescentes/crianças/bebês que só querem se divertir e levar a vida à toa.

Ao chegarem em casa, ao invés de ouvir a costumeira música de jazz que seus pais sempre ouviam ao final de domingos, ouviram sirenes. E ao invés, de ver o lar doce lar de sempre, com seu pai lendo jornal em sua poltrona favorita, sua mãe cozinhando uma torta, o toca-discos girando sem parar tocando "My Favorite Things" e o cachorro correndo pelo quintal, viram uma casa desabada, preta como um corvo, fumaça, e montes de pessoas andando para lá e para cá.

Desde então era uma desventura após a outra, sempre desviando do tão desejado final feliz. Depois de tudo o que viveram, os Baudelaire não acreditavam mais em Deus, em Karma, apenas que existia uma força do mal que queria acabar com a vida deles (não sem antes arruiná-la).

E a floresta tão negra como um corvo ainda continuava lá, enquanto o trem ia por seu caminho, simbolizando de forma irônica e tragicômica o que era a vida deles. Uma floresta cheia de escuridão onde estavam perdidos e que nunca acabava.

Não trocavam uma palavra durante o percurso para o orfanato na nova cidade, pra onde se mudavam. Já fazia tempo que não trocavam palavras, talvez após

³⁰ Grifos meus.

todas as pessoas gentis com quem tiveram contato terem um infeliz fim, eles acreditem que o mínimo de contato com o único "bom" que resta na vida deles possa estragar tudo.

Sendo assim, a cabine estava silenciosa e praticamente vazia, contando apenas com os três órfãos. O sono pesava nos olhos deles, porém tentavam não sucumbir à escuridão total para mergulhar em uma piscina de pesadelos inimagináveis.

Sunny era a mais desfavorecida nesse caso, afinal era um bebê e não conseguia conter seu sono. Ela adormeceu sem perceber e seus sonhos foram tão ruins quanto todos os outros desde o incêndio.

Ela se via em um branco total, envolta em névoa. Logo após, uma música começava a tocar conforme ela andava. "*Raindrops on roses and whiskers on kittens...*". Fumaça voava em seu rosto, a lembrando dos charutos que sempre via no quarto dos pais. A fumaça ficava cada vez mais densa e descontrolada e afinal ela via alguma cor na brancura total do ambiente. Laranja, vermelho, azul, tudo misturado em um fogaréu aterrorizante que a envolvia cada vez mais e mais. Ela quase podia sentir o cheiro horrível de queimado. Quando pensava que o sonho não podia ficar pior, tudo sumia e era escuridão total. **Ela e o escuro. O escuro e ela.**

Lá não havia Violet ou Klaus para protegê-la e mesmo o cenário não sendo tão amedrontador, ela sentia ainda mais medo. Ela sempre teve medo do escuro, pois lá não podia diferenciar o ruim do bom. Pensamentos voavam em sua cabeça a mil. E aquela música não parava. "*Cream colored ponies and crisp apple strudels. Doorbells and sleigh bells and schnitzel with noodles*"³¹. Que raio de música era aquela? O que dizia mesmo? Eu simplesmente lembro as minhas coisas favoritas... **Ela tentou lembrar-se de suas coisas favoritas. Música no café da manhã, cafuné na cabeça, uma história antes de dormir, o almoço de sábado e as flores cor de limão que via todo dia o vizinho plantar, entretanto tudo a fazia se sentir ainda pior.**

- Sunny! Sunny! Chegamos! - Violet a sacudiu, fazendo-a acordar - **Tomara que Coltrane seja melhor que as outras cidades** - sussurrou para si mesma enquanto ajudava a irmã a se arrumar para a saída do trem.

When the dog bites, when the bee stings. When I'm feeling sad, I simply remember my favorite things. And then I don't feel so bad.

³¹ Sugerimos que a leitura do texto acompanhe a escuta de *My favorite things*, valsa de Richard Rogers (música) e Oscar Hammerstein (letra) para o musical *A noviça rebelde* (1959), que tornou-se filme em 1965: <https://www.youtube.com/watch?v=ikpj24WMOLw>. Em seguida, a escuta da versão inventiva e hipnótica *My favorite things* (1961), de John Coltrane <https://www.youtube.com/watch?v=qWG2dsXV5HI>, pode acompanhar a leitura do conto e do debate que segue.

“Um jovem não deve ter escrúpulos em roubar”³²

Minhas Flores Cítricas, de Celine Berner, surge a partir da proposta de escrever um conto breve junto ao texto iniciado por outro autor – o escolhido pela escritora foi Lemony Snicket³³. A ideia consistia em, primeiro, copiar um excerto favorito de algum conto, romance, poema e, por meio dele, fazer da própria escrita desse autor, uma recriação. Celine parte de um trecho de Lemony Snicket, da saga *Desventuras em série* e segue escrevendo, a seu modo, com lampejos de Snicket, as desgraças dos irmãos Baudelaire em uma viagem de trem, rumo a cidade de “Coltrane”, ainda desconhecida. Lemony Snicket é um escritor bastante irreverente, se assim podemos dizer, num universo por vezes limitado ao rótulo de “escritas feitas para jovens”. Seus textos, justamente, cavam espaços para rir, inclusive, do que acabo de designar à sua produção (afinal, o que seria uma escrita irreverente?). Na introdução de *Foras da Lei Barulhentos...* (2012), o escritor convida os leitores a abandonarem o livro, caso prefiram *histórias chatas*³⁴ e adverte que “boas” histórias são feitas de riscos, de “coisas perigosas” para seus personagens.

Há inúmeras coisas muito perigosas neste livro, o que é uma notícia desagradável para os personagens das histórias e uma boa notícia para o leitor. Sem coisas perigosas, as histórias tendem a ser chatas, palavra que aqui significa “algo que você talvez tenha de ler na escola” e, embora haja vários tipos de história neste livro – talvez você goste de algumas e desgoste de outras –, nenhuma delas é chata. (SNICKET, 2012, p. 9)

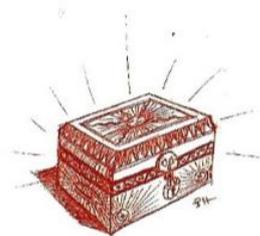
Em seguida, para não desagradar os “amantes de narrativas chatas”, o escritor propõe ao leitor “ler os próximos parágrafos caso queira apreciar chatices”. Destaco do encontro entre Lemony Snicket e Celine Berner, alguns aspectos que provocam o que temos pensado acerca da constituição de uma certa relação singular com as palavras do outro: escritos outros, textos precursores. Em primeiro lugar, há em *Serraria baixo-astral* esse mesmo tom “cítrico” para a escrita (que vemos também nas provocações das histórias chatas margeando nosso texto), que convocam a leitura e à escritura,

³² Referência à declaração de Ítalo Calvino, em conversa com Tullio Pericoli (2015a).

³³ Lemony Snicket é mais conhecido pela saga *Desventuras em série*. O trecho selecionado por Celine é parte do livro IV da obra, *Serraria baixo-astral*. Lemony Snicket é uma espécie de heterônimo, com escritas próprias e participação em seus próprios livros. “O senhor Snicket é uma figura esquiva, que frequentemente deixa a tarefa de comunicar-se com estranhos nas mãos do seu querido amigo Daniel Handler” (VÁRIOS AUTORES, 2012, p. 222).

³⁴ Ao longo do ensaio insiro algumas imagens com os pequenos textos escritos por Lemony Snicket, exemplos dados pelo autor de “histórias chatas” para crianças.

justamente por aquilo que negam, recusam: textos feitos “para crianças”, textos que entram em contato com modos estabilizados de pensar a literatura. *Minhas flores*



“Mas a vovó disse para nunca abriremos essa caixinha feita de madeira brilhante”, falou Shirley. “Estou tão curiosa quanto você sobre esses entalhes misteriosos, mas é melhor não desobedecer a vovó.”

“Você tem razão”, concordou Billy, e as duas crianças guardaram a caixa e nunca, mas nunca a abriram.

cítricas se constrói na agudeza irônica da contraposição narrativa entre a) três crianças que perderam os pais em um incêndio, em que tudo o que sobrou

assemelha-se a um “corvo” feito de cinzas, b) enquanto ouvimos ao fundo *My favorite things*, ao mesmo tempo jazz e valsa de um musical *mainstream*. O convite, postulado pelos dois escritores, problematiza uma escrita que se permite “saqueada e saqueadora”, improviso no caos, porque abre brechas para que o riso e a ironia operem sobre o próprio texto que se escreve. É a escrita dobrada sobre si, tensionando discursividades que a empurram para espaços de existência canônicos, fechados à possibilidade do jogo. No conto de Celine, podemos adentrar, inclusive, os sonhos de *Sunny* – ousadia na escritura daquele que se põe a perscrutar até mesmo a intimidade narrativa dos pesadelos de um bebê.

A constituição de um narrador que tudo sabe, nos dois contos, nos põe em diálogo com uma escrita de outra natureza – um lugar para o qual essa possibilidade de fazer surgir a própria linguagem cintila. O narrador é construído de modo que domina, aparentemente, os fatos da vida dos infelizes personagens. Nada pode ser feito para salvá-los, afinal, produz-se no texto um lugar outro de criação, em que se pode brincar com as existências postas à mostra pela própria escrita. Em Snicket, “É de uma injustiça atroz, não resta dúvida, que os Baudelaire passem por tantos apertos, mas a história deles é assim, fazer o quê?” São procedimentos escriturais como esse que desafiam a escrita como espaço de jogo, de fazer desaparecer o sujeito enquanto se vê a linguagem saltar em piruetas. A presença de certo autodomínio narrativo, de muitas

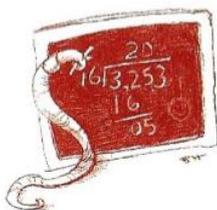
Era mais um dia de sofrimento para Mark, que morava com o pai violento numa cabana caindo aos pedaços ao lado dos trilhos da ferrovia infestados de aranhas, tanto das venenosas como das comuns. Tossindo, cheio de dor, enquanto se endireitava na cadeira de rodas, ele se perguntava como pudera ficar viciado em tantas drogas diferentes, quando não tinha mais que algumas poucas moedas para comprá-las.



maneiras, constitui-se como forma de rir do leitor esperançoso por um desfecho “feliz”; rompe com expectativas que comumente seriam formuladas para a história de três jovens órfãos.

“Mas como vamos fazer para salvar um pônei encantado?”, Timmy perguntou, enxugando as lágrimas que saíam de seus olhos com as mãos sujas. “Somos apenas criancinhas.”

“Criancinhas podem fazer qualquer coisa que quiserem no mundo”, disse a Fada Rosa Choque, “elas só têm que fechar os olhos.”



“Não seja bobo!”, gritou a Minhoca da Divisão Com Muitos Algarismos. “Matemática é legal! Venha comigo e vou lhe mostrar!”

“Depois de tudo o que viveram, os Baudelaire não acreditavam mais em Deus, em Karma, apenas que existia uma força do mal que queria acabar com a vida deles (não sem antes arruiná-la).” No conto de Celine, a força capaz de

arruinar a vida desses personagens, se faz pelo jogo com esse suposto narrador poderoso que, ao mesmo tempo em que nos impõe que acreditemos em suas palavras, perturba, arruína os sentidos da própria escrita, mostrando um mundo em que tudo é risível e caótico – “Acreditaram mesmo que teriam um final feliz? Haha, que idiotas”, acrescenta o narrador no conto de Celine.

Minhas Flores Cítricas e *Serraria Baixo-Astral* recriam um ao outro em suas propostas de escrita. Constroem juntos um universo capaz de desbaratar tantas romantizações ou designações sobre uma escrita “juvenil”. Celine, que produz seu texto em uma situação formativa escolar, provoca, na construção desse narrador, o próprio status de que narrativas “chatas vêm da escola”. Dialoga com Snicket, nesse sentido, partindo de suas “marcas” e provocações para compor outras, feitas de improviso – *jazz*.

Os dois textos convocam a problematizá-los do ponto de vista dos procedimentos escriturais que constituem um e outro, que revelam a escrita como trabalho, ao mesmo tempo, de diferença e de repetição. Há traços complexos que iluminam o que temos chamado de desaparecimento do sujeito em detrimento da linguagem – que se inscreve num espaço de criação coletiva, expropriada da autoria como descrição, mas como *assinatura*, como *marca* ou *placa* (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 127), que pode vir a tornar-se mesmo um “estilo”, não de um sujeito, mas de um espaço criado, de um território de criação.

Parece haver, nos dois textos, a instauração de um narrador suspeito ou não confiável³⁵, que põe em xeque certas expectativas do leitor sobre cenários em que habitam “crianças”, como personagens ingênuas ou mesmo como autoras de textos “escolarizados”. Sobretudo, pensamos com Calvino, que os roubos e câmbios entre essas escrituras, tensionam a noção de valor para a constituição de noções de autoria.

(...) hoje, depois de tanto tempo em que o valor principal era a individualidade estilística, a autenticidade pessoal, somos atraídos por esses procedimentos interpessoais ou impessoais, passando a considerar a arte que age através de nós ou apesar de nós. (CALVINO, 2015a, p. 76)

Os contos fazem surgir aquilo que o autor vai chamar de “atitude crítica” (idem) daquele que se arrisca a escrever, ocupando-se da palavra dos outros para produzir um espaço novo, de descoberta; um lugar em que a linguagem se assume como criação mais coletiva que individual, feita de mais rupturas que de continuidades. Nesse espaço do fora, lugar em que a linguagem toma conta, torna-se possível “bagunçar” contextos legíveis para a escrita. No caso dos textos aqui em foco, apostamos que muito pouco parecem informar inscrições pedagógicas para a elaboração que os produz. Quem imita quem: Lemony Snicket ou Celine Berner? Como o pesadelo de Sunny difere das histórias sobre “pôneis encantados” ou sobre “o prazer da matemática”?

Essa dinâmica parece-nos rica do ponto de vista de uma literatura que se faz na palavra fora de si, fora do “eu” e que, por isso mesmo, propõe uma forma outra de estilização de si, pela criação com o outro. Cabe-nos, talvez, lançar um olhar para essas “assinaturas”, materialidades estéticas, de Celine Berner, Lemony Snicket, *My favorite things – jazz* de John Coltrane e valsa musical – do ponto de vista dos movimentos de saída e de retorno a um território, morada “germinativa” da linguagem. Como essas produções reverberam diferenças no lugar “entre”, no “meio do caminho”, no espaço “entre-dois” ou entre vários, que as permite diferir e assemelhar? Como pensar escritas literárias como produção de multiplicidades de relações que partem de um *território*?

Os materiais que aqui se puseram em jogo nos apontam atitudes criadoras em que a literatura se constitui como espaço de “fazer casa” e, em seguida, abandonar(-se), improvisar – simultaneamente. Embalados pelo *jazz* de Coltrane, com Calvino e Klee, os irmãos Baudelaire, pela escrita de Celine, movimentam-se como que em um “ritornelo”

³⁵ Esse é um aspecto narrativo amplamente estudado em teorias da literatura, em trabalhos como os de Paul Ricoeur e Wayne Booth. Para os propósitos deste ensaio, não o discutiremos em sua complexidade.

territorial (DELEUZE; GUATTARI, 2012), à medida que viajam à cidade ainda desconhecida. Pensar a estilização de si, em encontros com o outro, talvez nos exija olhar para os movimentos implicados nessas produções. De modo bastante ensaístico apostamos que, apesar da complexidade de um conceito filosófico como o de ritornelo e de sua intrínseca relação com o “sonoro”, o conto de Celine Berner parece convocá-lo ao deslocamento de sua matriz filosófica, para pensar os elementos escriturais a que, de muitas formas, ele conduz: personagens envoltos em caos; trem como trânsito, linha de fuga; o *jazz* como elemento musical que produz ritmo e improviso nessa história; a escrita como possibilidade de “fazer morada” na linguagem. Assim, na sessão a seguir, convido a pensar o conto *Minhas flores cítricas*, de Celine Berner, como um movimento que implica certos aspectos territoriais entre a escrita da autora e a trajetória dos personagens.

O toca-discos girando sem parar: uma escrita em “ritornelo”

Atravessando a negra floresta, os personagens de *Minhas Flores Cítricas* produzem uma espécie de fenda no espaço que percorrem. O trem corta a escuridão da noite, tendo saído da casa da família Baudelaire, que jazia em cinzas. Como leitores, não sabemos as causas do trágico incêndio. Somos apresentados apenas à imagem do trem, *linha de fuga*, traço e divisor do caminho, trânsito de uma vida a outra. Há uma “sensação” produzida pela combinação de elementos literários que “luta efetivamente com o caos” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 262), para fazer surgir algo que o ilumina. Uma possibilidade de recriar uma morada em outra cidade?

E a floresta tão negra como um corvo ainda continuava lá, enquanto o trem ia por seu caminho, simbolizando de forma irônica e tragicômica o que era a vida deles. Uma floresta cheia de escuridão onde estavam perdidos e que nunca acabava.

A casa pegou fogo, os pais estão mortos, tudo virou cinza, caos e, por isso mesmo, é preciso partir, continuar lendo, escrevendo o próprio texto, assim como quem viaja de trem à noite, atravessando a escuridão rumo ao desconhecido. A vida desses personagens dobra-se sobre o papel e vemos nela emergir o próprio gesto da escrita: partir do abismo, do lugar de onde já não se pode mais afirmar, mas onde, talvez, só

seja possível experimentar a passagem. É a passagem, o trânsito dos personagens – caminho da própria escrita – que constitui o ritmo, que permite que saiam e voltem à casa dos pais (mesmo em sonho). O ritmo que desponta como campo de passagem, meio do caminho, erige-se como o grande personagem dessa desventura.

A história começa pelo *meio*: o meio da floresta dividida por um trem; o meio do trajeto entre um lugar e outro (casa e orfanato na cidade de Coltrane; morte e vida). O meio pode ser pensado como a própria noção de *caos* postulada pelos filósofos, “buraco negro ou ‘ponto-cinza’, salta por cima de si mesmo, de estado, torna-se morada, torna-se o ‘em-casa’” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 123).

Ao chegarem em casa, ao invés de ouvir a costumeira música de jazz que seus pais sempre ouviam ao final de domingos, ouviram sirenes. E ao invés, de ver o lar doce lar de sempre, com seu pai lendo jornal em sua poltrona favorita, sua mãe cozinhando uma torta, o toca-discos girando sem parar tocando “My Favorite Things” e o cachorro correndo pelo quintal, viram uma casa desabada preta como um corvo, fumaça, e montes de pessoas andando para lá e para cá.



Fonte: <https://goo.gl/G641im>
Revolving house, Paul Klee, 1921

O caos se constitui como esse grande meio, ritmado e fugidio, em que habitam os personagens. É do caos que fazem morada; desse buraco negro a atravessar é que se pode sair diferente, em outros tempos e lugares, criando outras formas de habitar – se não mais a casa dos pais, o que está por vir? Talvez um terreno não seguro para a escrita, mais incerto, feito de variabilidades da relação particular que estabelece com outros

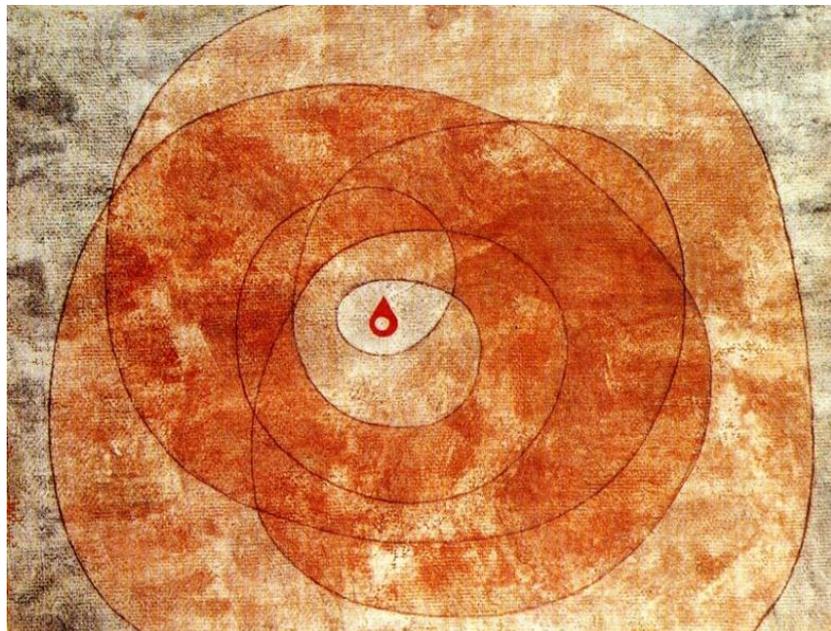
textos. A fenda, traçada pelo trânsito na floresta, assemelha-se ao movimento de “rasgar o guarda-sol” do pensamento ordenado e certo, que nos protege do caos (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 238); gesto conduzido no percurso de lançar-se à escrita, assim como faz o pintor, que “passa por uma catástrofe, ou por um incêndio, e deixa sobre a tela o traço dessa passagem, como do salto que o conduz do caos à composição” (idem, p. 239). Os irmãos Baudelaire parecem ter sido forçados pelo caos a ir ao encontro de “forças” do futuro. Estão *desterritorializados* nesse meio do caminho, ocupam apenas o espaço de uma grande linha de fuga, abertos à possibilidade do que podem encontrar na cidade de Coltrane. Parece haver, nesse sentido, uma etapa, um aspecto em ritornelo: saindo de casa, “no fio de uma cançãozinha” (idem, p. 123), abrem o lugar em que antes havia somente caos, em direção à construção de uma morada – que já não será mais a mesma e em que outros elementos caóticos entrarão em jogo.

Em meio às desgraças que tomam conta da vida desta família, parece haver, no pesadelo do bebê Sunny, que não conseguiu controlar seu sono na silenciosa cabine do trem, a tentativa de traçar um círculo de proteção – criar um *território* – em torno de suas “coisas favoritas”, queimadas no incêndio, que os obriga a buscar uma nova casa.

Lá não havia Violet ou Klaus para protegê-la e mesmo o cenário não sendo tão amedrontador, ela sentia ainda mais medo. **Ela sempre teve medo do escuro, pois lá não podia diferenciar o ruim do bom. Pensamentos voavam em sua cabeça a mil.** E aquela música não parava. **“Cream colored ponies and crisp apple strudels. Doorbells and sleigh bells and schnitzel with noodles”.** Que raio de música era aquela? O que dizia mesmo? Eu simplesmente lembro as minhas coisas favoritas... **Ela tentou lembrar-se de suas coisas favoritas. Música no café da manhã, cafuné na cabeça, uma história antes de dormir, o almoço de sábado e as flores cor de limão que via todo dia o vizinho plantar, entretanto tudo a fazia se sentir ainda pior.** (*Minhas flores cítricas*, Celine Berner, *grifos meus*)

Uma criança no escuro, tomada de medo, tranquiliza-se cantarolando. Ela anda, ela para, ao sabor de sua canção. Perdida, ela se abriga como pode, ou se orienta bem ou mal com sua cançãozinha. Esta é como o esboço de um centro estável e calmo, estabilizador e calmante, no seio do caos. Pode acontecer que a criança salte ao mesmo tempo que canta, ela acelera ou diminui seu passo; mas a própria canção já é um salto: a canção salta do caos a um começo de ordem no caos, ela arrisca também deslocar-se a cada instante. Há sempre uma sonoridade no fio de Ariadne. Ou o canto de Orfeu. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 122)

O *jazz* parece mover a transição de territórios implicados no sonho de Sunny. A partir do incêndio e perda da família, a personagem traça um círculo que a protege. Escuta uma estranha canção, que já não sabe nomear, e no escuro da noite, esta canção é a própria lembrança das coisas favoritas: “Música no café da manhã, cafuné na cabeça, uma história antes de dormir, o almoço de sábado...” Vemos aí a escrita como possibilidade de fazer casa, de “trair” a morte e o medo, de duplicar a linguagem, fazendo-a narrar a si mesma, no seio do caos. Tudo isso evocado pela letra de *My favorite things*: “Pôneis coloridos e tortas de maçã crocantes/ Campainhas e sinos e empanadas com macarrão/ Quando estou me sentindo triste,/ eu apenas me lembro das minhas coisas favoritas/ E então não me sinto tão mal”.



Fonte: <https://goo.gl/JCQGwT>
At the core, Paul Klee, 1935

Há um contraste sendo produzido, entre a letra que Sunny escuta em seu pesadelo, retomando a própria voz de Julie Andrews no filme *A noviça rebelde* (1965), e a constatação da personagem de que, mesmo ao lembrar-se de suas coisas favoritas, “tudo a fazia se sentir ainda pior”. Talvez seja o próprio *jazz* de Coltrane – tanto o músico como a cidade inventada no conto, que impõem interrupções, *reterritorializações*, quebras “melódicas” de recordações “perfeitas” e arremesso dos personagens para outros meios, outros territórios – novamente o caos.

Territorialização, desterritorialização e reterritorialização são as três etapas simultâneas, por assim dizer, da constituição do ritornelo que, do modo como aqui ensaio, diz respeito a um movimento de passagem “entre-meios”. A ideia de ritornelo, aqui, aponta para a possibilidade de produzir-se em novos encontros, à medida que os personagens se afastam de casa, fogem no próprio caos, mesmo que seja para nele voltar, uma vez que já não serão mais os mesmos e o território será, também, diferente.

O aparecimento do *jazz* ao longo do conto, o uso de “Coltrane” para nomear uma cidade, a brincadeira com as duas possíveis versões de *My favorite things*, nos convidam a pensar a noção de improvisação, tanto no *jazz* como na escrita, que dependem especialmente da presença de um *outro*, com o qual será preciso se relacionar para compor – música ou literatura. A própria composição do álbum *My favorite things* (1961), de John Coltrane, traça uma separação do músico com o estilo melancólico de Miles Davis. Suas novas harmonias, extremamente complexas, a reinvenção do uso do saxofone soprano e, especialmente, o solo de McCoy Tyner (piano) para os quatorze minutos da versão modal de *My favorite things*, recriam a música, numa versão extremamente rítmica, que não desenvolve melodias, como a conhecida no filme *A noviça rebelde* (1959).

Celine Berner parte da escrita de Lemony Snicket para a elaboração das desventuras dos irmãos Baudelaire. Coltrane parte de Miles Davis e rompe com seu estilo, forma seu próprio quarteto, cria uma espécie de novo território musical, feito inclusive de uma “marca”, uma técnica que perdura até hoje nas criações do *jazz* – as *Coltrane changes*. É como se o trabalho de certos artistas (das palavras, da pintura, da música) pudesse criar territórios tão abertos, tão incertos, capazes de fazer “germinar” outras criações que com eles se compõem.

Acerca do ritornelo, encontramos em Deleuze e Guattari (2012) a proposição de que a “assinatura” de um artista não é a indicação de uma pessoa, é a formação de um domínio, de uma morada, que tem nome próprio e é inspirada. Essas moradas, ou seja, os territórios, são os efeitos da arte. A assinatura de Calvino ou de Tullio Pericoli, nesse sentido, é como uma morada inspirada em Paul Klee. Calvino dirá que “em Klee há essa multidão” (2015a, p. 68) sem início ou fim, nada eclética, pura genética. As obras de Klee são como um território de que se pode saquear, pois seu trabalho convoca ao “prazer que se sente em roubar, em penetrar num sistema alheio” (idem, p. 74). Talvez, artistas

como Klee, como Miles Davis, como John Coltrane provoquem certo movimento em ritornelo em suas criações, em que se pode tomar a assinatura do outro, saqueá-la em seu “segredo”, em seu processo criador, e produzir um novo território em arte – *reterritorializar*.

Messiaen tem razão em dizer que muitos pássaros são não apenas virtuosos, mas artistas, e o são, antes de mais nada, por seus cantos territoriais (se um ladrão “quer ocupar indevidamente um lugar que não lhe pertence, o verdadeiro proprietário canta, canta tão bem que o outro vai embora (...). Se o ladrão canta melhor, o proprietário lhe cede o lugar). (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 130)

Há um jogo criador que passa pela companhia de um outro – as palavras, a pintura, a música do outro. Para chegar em novos lugares da criação, parece-nos, é preciso estar junto de materiais diversos, que conosco possam produzir “moradas” ainda desconhecidas, talvez até mesmo anônimas. Mas como conduzir uma prática formativa de escrita, no espaço da escola, por exemplo, do ponto de vista de um furto feito de arte? Talvez seja necessário não conformar a conversa pedagógica, entre o que fazemos juntos (professores pesquisadores, alunos, textos) ao “cansaço das próprias palavras, das explicações e das justificativas” (SKLIAR, 2014, p. 120). Com Skliar, podemos pensar nessa atitude nômade e discreta, de percorrer, pelo encontro, tomando “notas” das palavras do outro, para compor com as nossas:

Ser discreto: não se trata de sequestrar intimidades alheias. Na verdade, o que se deve fazer é procurar aquilo que não se tem, o que não se pode, o que não se é: palavras renascidas, palavras frescas, modos de ver o mundo do quais já não somos capazes, a trama da linguagem em sua disseminação pelas ruas, pelas janelas, corredores, ao ar livre. (SKLIAR, 2014, p. 121)

Ainda com Skliar, podemos pensar na atitude de “Ser um caçador pacífico de palavras de desconhecidos” (idem, p. 121) e estar atento para o que a morada de uma linguagem, sempre por vir, possa oferecer, a si mesma e a nossas criações, como campo aberto à errância, ao desconhecido e ao caótico; espaço provocador de outras vidas possíveis.

Convite ao pensamento III

Iniciei este ensaio propondo que a transformação de si passa por um contato com “as coisas” que aumentam uma potência. Possivelmente a literatura, nas relações

que aqui se buscou apresentar, funciona como caminho, como passagem áspera e perigosa, nesse exercício sobre si. Produzir-se a si mesmo requer encontros com o outro – outras escritas, outras linguagens das quais se pode “furtar com arte”, saquear. É preciso estar à espreita dos acontecimentos textuais que nos convidam a criar, em espaços de entremeio, que ainda estão por serem fabricados. As práticas de cuidado de si dos gregos, estudadas por Michel Foucault, já nos davam algumas pistas da relação ética que se estabelecia com as palavras do outro. Tanto a *parresía* como a escrita de si impunham o risco, o perigo da relação que, necessariamente, implicaria uma transformação do sujeito, num exercício de si sobre si mesmo e em diálogo com a “verdade” proferida por um outro capaz dizê-la.

Nesse sentido, considero que a criação do texto e a possibilidade de estilizar-se, nessa elaboração, tem a ver com estar junto das palavras de outros. Com a ajuda de Calvino e Pericoli (2015a), assim como de Deleuze e Guattari (2012), penso que (ainda que percorrendo os conceitos de modo geral) certos artistas nos convidam a refazer seus percursos, a furtá-los, saqueá-los, apreender ilusoriamente seus “segredos”, na constituição de um território particular. Em carta a Guido Fink, Calvino propõe a não existência desse “autor”, a que se possa determinar, traçar continuidades ou caracterizações. O autor seria esse mesmo que não existe, mas que, com o esforço de seu trabalho, deixa rastros que podem servir de materialidades para outros que venham a escrever, no presente ou no futuro.

No fundo, estou convencido de que não só não existem autores “maiores” e autores “menores”, mas nem sequer existem “autores” – ou, de qualquer modo, não contam muito. A meu ver você ainda se preocupa demais em explicar Calvino com Calvino, em traçar uma história, uma continuidade de Calvino, e talvez este Calvino não tenha continuidade, morra e renasça a cada momento; o que importa é se, no trabalho que ele faz em certo momento, há alguma coisa que possa interferir no trabalho presente ou futuro dos outros, como pode ocorrer a qualquer um que trabalha, pelo simples fato de combinar e acumular possibilidades. (CALVINO, 2015b, p. 60)

Podemos pensar no autor como o sujeito que trabalha na criação de uma assinatura, de uma espécie de “genética” do texto e que abre espaço, por assim dizer, para que outros textos sejam criações junto de seus predecessores. É desse ponto de vista que se analisou o trabalho escritural estabelecido entre *Serraria baixo-astral*, de Lemony Snicket e *Minhas flores cítricas*, de Celine Berner. Nos concentramos sobre o texto de Celine, buscando nele os traços que apontavam diferenças ou repetições em

relação à produção da qual a jovem escritora parte. O texto de Celine convocou uma leitura que pudesse, de alguma forma, ampliá-lo, a partir dos elementos provocativos nele empreendidos. Caos, fuga, casa, *jazz*: tudo isso fez pensar a escrita por meio de seu nomadismo e, de certa forma, dos territórios que parece constituir e destituir, constantemente, na relação com outros textos. Circulamos por aspectos gerais que compõem o conceito de ritornelo, visto que o próprio conto *Minhas flores cítricas* é elaborado em torno de um centro rítmico, musical. Nesse sentido, ensaiamos com o conceito possibilidades de pensar a produção escritural literária, no espaço formativo da escola, como um território (sempre em construção) de passagem, como trânsito, linha de fuga no “entre-meios” rumo ao desconhecido.

Escrever, de muitas formas, é responder a um convite iniciado por um parceiro de escrita: pela leitura de um conto de Lemony Snicket, de Celine Berner ou de Ítalo Calvino; pelas imagens de Paul Klee, ou pela música de John Coltrane. Pensamos que, de tantas formas, uma prática literária pode abrir espaço para que o outro leia e escreva junto, nas brechas, preencha ou refute, ainda que em efeito, as lacunas da proposição, da provocação iniciada em outras narrativas, por outros encontros, outras experiências com textos, dos quais tomamos parte nos tornando parte. Ler e escrever, como respostas discursivas a outros discursos, atividades sem origem ou destino podem ser, também e por isso, experiências de chegada a um meio e não a um fim.

Skliar (2014) nos propõe que “para aquém e para além do texto – que sempre será incompleto, que necessitará de leitores, sobre o qual nunca se dará por satisfeito – escrever é como haver chegado ao meio de nosso próprio corpo.” (p. 135). Nesse sentido, podemos pensar que a experiência com a palavra diz de uma busca por fazer parte de um meio, como aquilo que se interpõe (não por atravessamentos, mas pelo que vai entre, no sentido de estar junto) naquilo que habitaremos apenas como se poderia em um deserto – exilados, ilhados, mapeando linhas na impossibilidade, no meio de um território, desterritorializando nossos traços, nossas palavras, no entremeio do caminho. Escrever é ir entre, é iniciar pelo meio, em conjunto com outros precursores e com palavras por vir.

CAPÍTULO II

EXPERIÊNCIA LITERÁRIA: ENTRE O EXERCÍCIO DO ENSAIO E O DIREITO À MORTE

∴

No conjunto de várias indagações e na companhia filosófica de alguns autores, dedico-me a elucidar em torno da relação intrínseca que se estabelece entre experiência, morte e narrativa ao longo deste capítulo. Pensemos, juntos, como pode ser a ideia da experiência literária.

∴

De que modos podemos pensar uma “experiência literária”? Que relações parecem despontar entre temas como experiência, morte e narrativa, nos textos que tomam conta desta pesquisa? Sabemos que o tema da experiência é extremamente vasto e deslizando e, neste trabalho, não nos cabe tentar persegui-lo sob suas mais diversas aparições na relação entre campos como os da filosofia, da literatura e da linguagem. Ao problematizar a relação do sujeito com as narrativas que escreve, que lê, que conta, entretanto, surge a palavra *experiência* como mote e como acesso a outros domínios do trabalho literário, que nada mais tem a ver com a constituição de um sujeito cognoscente, mas que formula alguma coisa relativa a outra ordem de subjetivação e de produção de saber – uma ordem de *experiência*.

Afastado de um suposto “conhecimento” a alcançar, sobre si e sobre as coisas, a relação entre sujeito e textos parece sinalizar, nesse sentido, a *experiência literária* como um *espaço*, um lugar *outro*, em que uma necessária *perda* do mundo e a *impossibilidade* de dizer são, justamente, as condições implicadas no dizer. Talvez, arrisco afirmar junto com o pensamento de Michel Foucault, a experiência tenha a ver com uma necessária *transformação*, um trabalho, um exercício do sujeito sobre si mesmo; prática combativa de tornar-se diferente do que, supostamente, fora. Mas de que se trata essa transformação quando operamos com narrativas ficcionais advindas de situações formativas ou de produções já consolidadas em um “cânone”, nesta pesquisa?

A ideia da *transformação* é chave de leitura no trabalho que se impõe, junto aos materiais literários que provocam esta investigação. Inicialmente e de modo muito simples, eles parecem realizar (ou mesmo expor) um exercício ou uma tentativa de transformar as palavras “conhecidas” em palavras que se efetuam em outra existência – a da própria linguagem ficcionada. Então, é possível pensar que *transformação* é um processo relativo ao sujeito, que escreve, que conta, que lê e, do mesmo modo, é um exercício operado naquilo que escreve, conta e lê.

De modo inseparável de sua criação (tão intensamente inseparável), aquele que cria escrevendo, contando ou lendo acaba por se transformar na medida em que é dissolvido, fragmentado, pelas palavras que o transformam ao acederem a esse outro espaço de realização. Aponto aqui, de três maneiras indissociáveis, a possibilidade de pensar essa *transformação*: alguma coisa que se opera no combate do sujeito consigo mesmo; alguma coisa que se opera no sujeito ao operar com as palavras; alguma coisa que se opera nas palavras, que já não serão mais as mesmas nesse espaço outro, um espaço literário, *fora* do mundo como o conhecemos. Incorro no risco de reduzir a ideia de transformação, ao sugerir esse movimento. Entretanto, enfatizo que esses três aspectos não me parecem cindidos, ao contrário, constituem-se como um só, porque se realizam como *linguagem*.

É nesse sentido que a experiência literária é uma experiência de linguagem, em que tanto o sujeito como a palavra se encontram e se dispersam, simultaneamente, na realização do texto ficcional narrativo. Não há mais uma relação de correspondência com o mundo entre aquele que escreve e o que escreve; mas há, certamente, a criação de uma realidade própria da linguagem, que inscreve sujeito e palavra num exercício de transformação e, por isso mesmo, de transgressão de uma linguagem para a fabricação de outra.

Como apagamento e transformação, tanto do sujeito, como da linguagem, a experiência da literatura é matéria de pensamento dos estudos filosóficos de Maurice Blanchot que, incessantemente, percorreu a literatura *enquanto pergunta*, realizada nesse espaço outro, espaço do *fora*.

Blanchot (2011) sugere que, para pensar a literatura, ou essa *experiência do fora*, é preciso perguntar como se “inicia” a literatura. Distante de uma noção originária, o início de que nos fala Blanchot tem a ver com o acontecimento, a irrupção da literatura

na palavra cotidiana. Para o filósofo, a literatura começa quando se torna, ela mesma, uma pergunta, uma questão – a sua própria questão. Essa me parece uma afirmação rica e revolucionária. Ao afirmá-la, Blanchot está propondo que é no exercício da produção literária (seja pela escrita, pela leitura, pela contação), que a literatura examina a si mesma, escreve a si mesma, dobra-se sobre si e torna real sua irrealdade.

É na linguagem criada pela literatura que uma nova existência se torna possível. E só se torna possível porque, em algum ponto, as palavras “comuns” tornaram impossível uma vida identificável neste mundo. Blanchot está nos mostrando, com isso, que nos textos podemos encontrar a escrita como matéria de *pensamento* sobre ela própria. É da misteriosa e inominável relação entre sujeito e sua obra que vemos dispersar uma individuação de cada uma dessas partes. O sujeito é tão intensamente tomado por aquilo que produz (lendo ou escrevendo), que se ausenta. “Escrevendo, ele próprio se experimentou como um nada no trabalho e, depois de ter escrito, faz a experiência de sua obra como algo que desaparece” (BLANCHOT, 2011, p. 318). A obra, que já não é sua, que ao ser escrita se torna pública, de todos, obra estrangeira a seu escritor, pressupõe a emergência da *experiência da literatura*. Essa experiência significa, de muitas formas, o aparecimento da linguagem, sua exposição nesse espaço *fora*, em que ela passa a ser trânsito (não mais linguagem afixada, reconhecida), e o sujeito desaparece, para que a linguagem se torne a sua questão, e não mais questão do/sobre o sujeito.

Giorgio Agamben, no livro *Ideia de prosa* ensaia, em um breve fragmento intitulado *Ideia da Matéria*, algo que parece nos ajudar a pensar a literatura como espaço da experiência que “inicia” por uma questão voltada a si mesma. O pensamento de Blanchot nos coloca diante da linguagem literária como a que surge pela impossibilidade de que a palavra seja “o mesmo”, “o uno”, a palavra que já conhecemos. Com Agamben, nesse caso, vemos uma proposição acerca do tema da experiência que converge a esse postulado. A capacidade de narrar vem, justamente, do toque na “matéria”, no limite que encontramos com o impossível – ou mesmo com o “abismo”, de que tratamos na introdução do Capítulo I. Pensemos com Giorgio Agamben nesse limite da linguagem, na experiência “mortal” que deriva da realidade produzida pelas palavras que se convertem em *palavras literárias*.

IDEIA DA MATÉRIA

A experiência decisiva que, para quem a tenha feito, se diz ser tão difícil de contar, nem chega a ser uma experiência. Não é mais que o ponto no qual tocamos os limites da linguagem. Mas aquilo que então tocamos não é, obviamente, uma coisa, de tal modo nova e portentosa que, para descrevê-la, nos faltam as palavras: é antes matéria, no sentido em que falamos de “matéria da Bretanha” ou “entrar na matéria”, ou ainda “índice de matérias”. Aquele que, nesse sentido, toca a sua matéria, encontra facilmente as palavras para dizê-lo. **Onde acaba a linguagem, começa não o indizível, mas a matéria da palavra.** Quem nunca alcançou, como num sonho, essa substância lenhosa da língua, a que os antigos chamavam *silva* (floresta), ainda que se cale, está prisioneiro das representações.

É como o caso daqueles que regressaram à vida depois de uma morte aparente: na verdade, de modo nenhum morreram (senão não teriam regressado), nem se libertaram da necessidade de ter de morrer um dia; libertaram-se, isso sim, da representação da morte. Por isso, interrogados sobre aquilo que lhes aconteceu, não têm nada a dizer sobre a morte, mas encontraram matéria para muitas histórias e para muitas belas fábulas sobre a vida. (AGAMBEN, 2013, p. 27, *grifos meus*)

Giorgio Agamben afirma que, “onde acaba a linguagem, começa não o indizível, mas a matéria da palavra” (idem) e, de muitas formas, essa ideia evocada para pensar a “matéria” ou mesmo a experiência, conjuga-se ao pensamento de Blanchot. Muitas vezes ouvimos a máxima de que uma experiência “configura-se na dimensão do indizível, do inenarrável”. Seria mesmo assim? Pensemos com o que Maurice Blanchot investiga em “A literatura e o direito à morte” (2011): onde a palavra pode já não ser mais identificada; onde dizer *o que já existe* é impossível; onde a linguagem precisou morrer em uma certa realidade para fundar-se em outra; nesses espaços limítrofes entre vida e morte em sua constância e pertencimento, aí está o pulso da narrativa.

Não é o fato de ter vivido uma “quase morte” que nos permite morrer ou nos permitiria viver uma “experiência”; a morte, nesse sentido, efetua-se na medida em que, por meio dessa vivência, nos tornamos capazes de *narrar* tantas histórias, que antes eram apenas “rumor” da língua, espreita, espera por se fazer *história sobre a morte*, ou ainda, ensaio de uma morte. “Quem vê Deus, morre. Na palavra, morre o que dá vida à palavra; a palavra é a vida dessa morte; é ‘a vida que carrega a morte e se mantém nela’” (BLANCHOT, 2011, p. 335). A palavra, para Blanchot, é o que carrega a

morte da “coisa” nomeada e a literatura, nesse sentido, se constitui como busca sem fim pela “coisa” que a precedeu, mas que jamais encontrará. O que nos resta, nesse sentido, é a própria palavra – narrativa daquele que nos conta sobre sua “quase morte”. A literatura diz: “Não represento mais, sou; não significo, apresento” (idem, p. 337). A palavra é a “coisa” e somente nela encontraremos a realidade de que fala e o vestígio de sua obscuridade, da suposta “coisa” de onde veio. “Sim, felizmente a linguagem é uma coisa: é a coisa escrita, um pedaço de casca, uma lasca de rocha, um fragmento de argila em que subsiste a realidade da terra” (BLANCHOT, 2011, p. 336). Avançaremos nesta discussão no decorrer do primeiro ensaio deste capítulo, quando evocamos o pensamento de Walter Benjamin em torno da ideia de “experiência muda”, advindo de seu clássico ensaio *Experiência e pobreza* (2012).

Mas além de situar esse limite mortal de onde começa a narrativa, o filósofo italiano nos presenteia com uma belíssima imagem neste fragmento. Imagem que não podemos perder de vista quando encetamos a literatura como experiência do *fora*, junto aos estudos de Maurice Blanchot (2011), Tatiana Salem Levy (2011), João Luiz Peçanha Couto (2014) e Maurício Salles de Vasconcelos (2002). Giorgio Agamben nos fala sobre um lugar, de natureza onírica; um lugar que, arrisco afirmar, para Blanchot seria o espaço que chamou de eterna “noite” ou mesmo o “fora”.

Quem nunca alcançou, como num sonho, essa substância lenhosa da língua, a que os antigos chamavam *silva* (floresta), ainda que se cale, está prisioneiro das representações. (AGAMBEN, 2013, p. 27)

A floresta de Agamben, como num sonho, é esse lugar “lenhoso”, substância da língua que só poderá ser alcançada, quando ausentarmos a linguagem da representação, do reconhecimento, da identificação. A linguagem, como diria Blanchot (2012), é essa “presença das coisas antes que o mundo o seja, é a perseverança das coisas depois que o mundo desapareceu” (p. 336), ou seja, antes que o mundo nomeie as coisas e mesmo depois de nomeá-las, fazendo-as desaparecer, a linguagem da literatura, esse espaço “lenhoso”, “floresta”, é um lugar outro que não está além do mundo, mas também não é o mundo tal qual poderíamos localizar. É o lugar onde a linguagem torna-se narrativa; em que a morte é diferida diante dos reconhecíveis; onde não há imitação ou decalque de um “real”, mas invenção de um outro espaço, “imaginário”, em que se pode desaparecer e transformar (a si e sua língua); é um lugar

que interroga o mundo identificável e, por isso mesmo, é um espaço transgressor, um lugar, definitivamente, “fora”.

Tanto Blanchot como Agamben parecem nos dar pistas sobre a experiência literária, experiência de linguagem. Sinto-me convidada, com os autores e com os textos que se fazem empiria nesta pesquisa, a perscrutar muito mais esse espaço da *noite*, *floresta* da linguagem, para converter as palavras em alguma coisa desconhecida, estrangeira.

Morte, experiência e narrativa têm percorrido as histórias que aqui se fazem pesquisa; temas que parecem fazer parte da escrita como exercício de criação de novas histórias possíveis – histórias que, voltadas para si mesmas, questionam a escrita, a morte e a experiência. O conto *Você é preciosa pra mim*³⁶, de Inês Rosseti reproduzido abaixo, nos provoca a indagar acerca desses temas. Convido os leitores, assim, a pensar na preciosidade que a morte assume, numa narrativa bem-humorada, em que nomear Lúcia é, ao mesmo tempo, torná-la ausência e presença, nesta casa desconhecida e malcheirosa da linguagem, para onde seremos arremessados.

³⁶ O conto será analisado no Capítulo 3 desta tese, em que emerge o tema da tensa relação entre limite e transgressão, especialmente acerca da figura do *olho*, proposta literária de Georges Bataille.

VOCÊ É PRECIOSA PARA MIM³⁷

Inês Rosseti

Aquela maldita torneira não parava de pingar. O barulho me dava dor de cabeça. Pedi para que Lúcia arrumasse aquela porcaria, mas ela não me dava ouvidos. Mas também, aquela cozinha estava caindo aos pedaços. **A louça suja acumulava na pia, caixas de pizza e latas de refrigerante jaziam espalhadas pela casa, e eu podia jurar ter visto baratas, e até mesmo um rato passando pelas manchas de comida no chão e até nas paredes.** Molho de tomate, em sua maioria. Lúcia era mesmo uma relaxada, e não ia ser eu que ia limpar aquela sujeira toda. Isso não é trabalho pra homem.

Sentados no sofá, que tinha um estranho cheiro metálico e uma mancha vermelho-escura - devia ser do vinho que havíamos tomado três dias atrás, e que ela tinha derrubado - **nós assistíamos ao noticiário. Um incêndio estava acontecendo perto de casa, a algumas quadras de distância. Ouvi o som da sirene, as luzes invadindo a sala através de uma fresta da cortina, que estava rasgada porque o maldito bichano da Lúcia havia enlouquecido.** Mas as luzes e o barulho ensurdecedor sumiram rapidamente, e meu coração se acalmou um pouco.

- Lú... - eu murmurei - Vai na cozinha e pega uma cerveja pra mim.

Ela não me respondeu. Nem ao menos olhou para mim. Já faziam três dias ou mais que estávamos nesse esquema. Ela não saía do sofá. Não respondia as minhas perguntas. Não fazia o que eu mandava. Aquela mulher era muito insolente.

Me levantei num movimento brusco e bati a minha canela na porcaria da mesinha de centro. Entulho maldito. **Em cima da mesinha, os destroços do celular da Lú, um monte de peças inúteis que haviam sido esmagadas pela roda do carro.** Trágico. Ao lado daquele monte de lixo, minhas chaves, uma tesoura enferrujada e meu bem mais precioso: uma caixinha, mais ou menos do tamanho de um punho feita de ébano. **Delicadamente esculpida, era cheia de espirais delicadas.** No centro, uma fechadura de prata. A chave, também de prata, repousava ao lado. Mas o que mais me importava era o que estava dentro da caixa, minha preciosidade, que eu havia conquistado com tanto esforço, e a um preço tão alto.

Há três dias a caixa também exalava um cheiro metálico. **Agora, o cheiro se misturava com um odor rançoso, que estava impregnando toda a casa.** Porém, eu não ousava abrir as janelas.

- Lúcia, querida... - comecei, tentando manter a calma. A raiva borbulhava dentro de mim, como água fervendo numa chaleira. - **Porque você continua me ignorando? É por causa do gato, é isso? Ou pelo acidente com seu celular?**

Ela não respondeu. Apenas me encarou, seu olhar vazio. Gritei, enraivecido, e corri para o banheiro. Encarei meu reflexo no espelho, que era velho e gasto,

³⁷ Grifos meus.

cheio de manchas nas bordas. Eu tinha olheiras profundas, a barba por fazer e uma cicatriz de garras na minha bochecha, resultado de mais uma brincadeira com aquele gato estúpido.

Atrás de mim, uma lacraia saiu de um dos buracos do azulejo verde e desgastado. Usando um chinelo velho, acertei a maldita. A parede ficou manchada de uma gosma estranha e pedaços de exoesqueleto do inseto. Usando uma toalha puida e esburacada, limpei a sujeira e tentei ligar a pia, que compartilhava o mesmo tom de verde das paredes. As manchas, porém, eram muito mais aparentes na pia. A torneira em si era completamente tomada pela ferrugem. A água que saiu era marrom.

- Lúcia! Quanto tempo faz que você não limpa a caixa d'água? - perguntei, sem resposta. Com o rosto começando a esquentar novamente, atravessei o corredor escuro. **Pelas paredes, quadros antigos, retratos de família guardando eternos rostos desconhecidos. Aquelos olhos me encaravam macabramente, eu sabia. Respirei fundo e entrei novamente na sala.**

Bati os olhos na minha preciosa caixinha. Peguei-a delicadamente, passando os dedos pelo relevo. Apertei-a contra o peito. O cheiro estava cada vez pior, mas eu suportava. Tinha conseguido aquilo a muito custo.

- Sabe Lú... - comecei - Você roubou meu coração, esmagou e transformou ele em pó... Eu tive que fazer o mesmo... - Andei em direção a ela, sentando-me ao seu lado no sofá. Abracei seu corpo com ternura. - Mas eu te perdoo Lú... Porque você é preciosa para mim.

Abracei-a com ainda mais força. Ouvi um barulho estranho, como o de uma ventosa se soltando. Um líquido espesso, de cor marrom e cheiro pútrido começou a escorrer do rosto de Lúcia. **Intrigado, dirigi meu olhar à uma trilha daquela substância, que havia manchado o chão e o tapete.** A trilha levava até o pé da mesinha de centro, e ali repousava um pequeno objeto esférico, de um branco leitoso.

Era seu globo ocular.

Convite ao pensamento IV

Em *Você é preciosa para mim* encontramos um narrador-personagem conversando com Lúcia que, por já estar morta, parece não responder a seus chamamentos. Aquele que fala, nomeia, invoca Lúcia a estar presente no corpo que só carrega uma ausência. Muito semelhante parece o esforço *da literatura*, de eternamente buscar, como dirá Blanchot (2012), “O Lázaro do túmulo, e não o Lázaro devolvido ao dia, aquele que já tem mau cheiro, aquele que é Mal, o Lázaro perdido, e não o Lázaro salvo e ressuscitado” (p. 335). É pela busca vã de alguma coisa que precede a palavra, que a literatura acede a esse espaço “exterior” – espaço onde unicamente poderia surgir o conto *Você é preciosa para mim*.

É nesse lugar que Inês deixa de ser Inês, que vemos surgir um narrador-personagem assassino e, especialmente, um olho que lhe confere o limite do vazio dessa linguagem. É no olho, separado de sua cova essencial, por fim exposto, exteriorizado, colocado para fora da possibilidade da existência de Lúcia, que vemos a “floresta” de Agamben; o sonho; a noite e o fora transgressivo da linguagem. Sem arrancar o olho de Lúcia, mortificá-la e, com ela, travar uma conversa sem resposta – um corpo (corpo da palavra) que jamais será restituído, talvez a linguagem não irrompesse como exercício do ensaio que reivindica e afugenta, a um só tempo, a morte como experiência da escrita.

2.1 O ENSAIO COMO ELABORAÇÃO NARRATIVA DA EXPERIÊNCIA LITERÁRIA

Com *Impugnação*, de Celine Berner; *Casa de dez divisões luxuosamente decoradas*, de Walter Benjamin; *A queda da casa de Usher*, de Edgar Allan Poe e *Cinza-Escarlate*, de Melissa Antunes

∴

Início este ensaio problematizando a noção de conversa como possibilidade de ensaiar outras relações com textos em espaços formativos. A conversa, entendida como tensão e interrupção das certezas, aponta outros modos de elaborar textos literários em espaços formativos como a escola – modos mais ensaísticos de ler, escrever, contar e ouvir histórias. Pela leitura de *Impugnação*, de Celine Berner, junto a *Casa de dez divisões luxuosamente decoradas*, de Walter Benjamin e trecho de *A queda da casa de Usher*, de Edgar Allan Poe, penso a noção de ensaio como proposição, sempre inacabada, de uma elaboração narrativa que recusa as indubitáveis certezas para os textos e, sobretudo, configura o exercício da escrita na dimensão da experiência. Em seguida, discuto a ideia do ensaio como elaboração textual “menor”, no sentido de Deleuze e Guattari (2014), pela leitura de *Cinza-Escarlate*, de Melissa Antunes.

∴

Na discussão que estabelece acerca da ideia do ensaio, em *O dito, o escrito, o ignorado*, Carlos Skliar postula dois importantes questionamentos educativos. O autor interroga-nos sobre a possibilidade de *ensaiar* uma pedagogia, o que é muito diferente de edificar, formatar certas práticas, ideias, maneiras de agir neste campo.

Pode intuir-se, sentir-se, pensar-se, e inclusive sugerir-se a vaga e nada presunçosa ideia da pedagogia como ensaio? Talvez não ter tanto que fazê-la, não ser obrigado a fabricá-la de antemão, a modulá-la, a planificá-la, a constitui-la, a edificá-la, mas a ensaiá-la? (SKLIAR, 2011, p. 126, tradução minha)

Ensaifar uma pedagogia, do modo como vemos, passa pela conversão do olhar que, em vez de repousar sobre certezas, categorias e estruturas – sobre a saturada ideia do sujeito cognoscente – abre-se, de outro modo, ao risco, ao desconhecido, à exposição do “erro”. O exercício educativo ensaístico, se assim podemos dizer, teria a ver então com a constituição de saberes mais *emaranhados*, tramados *no* e *pelo* sujeito da experiência, que se entrega à possibilidade de ser diferente do que era, ou ainda, aumentar uma potência de agir, de combater clichês em que já estão inscritos em nossos pensamentos, percepções, modos de ver e de falar: ler, escrever, narrar diferente e constantemente de outras formas. Empreendido em uma produção ensaística, o próprio

sujeito torna-se, como afirma Theodor Adorno, no clássico *O ensaio como forma*, “palco da experiência intelectual, sem desemaranhá-la” (2012, p. 30). Pela densidade do que tece na companhia com narrativas orais ou escritas, que já estão dispostas no mundo, o pensamento passa a se constituir não em um sentido único, mas “em vários momentos que se entrelaçam como num tapete” (idem). Sem um método, portanto, podemos supor que uma “pedagogia do ensaio” se produz em uma trama mediada pela experiência.

Apostamos que a proposição de uma pedagogia do ensaio e aqui, especialmente, pensamos a elaboração pedagógica de narrativas escriturais ensaísticas, evoca, primeiramente, problematizar a noção da *conversa* educativa como parte do exercício de si sobre si mesmo (e na relação com o outro), daquele que ensaia e da materialidade ensaiada, numa relação formativa com as palavras, os textos, as histórias que compõem essa relação. Perguntamos, nesse sentido: como a conversa educativa pode (e ela pode?) encetar formas de produzir, narrativamente, modos outros de ensaiar uma escrita, que carrega consigo e faz multiplicar os traços perigosos e flamejantes da linguagem?

“Toda a conversa é uma tensão permanente entre diferentes modos de pensar e de pensar-se, de sentir e de sentir-se, de dizer e de dizer-se, de escutar e de escutar-se (...)” (SKLIAR, 2014, p. 205). Parece-nos que, pensar o trabalho com a narrativa literária em um espaço formativo como o da escola, da universidade, dos encontros mais casuais com textos, requer a problematização da conversa como tensão, incompreensão, escuta, *impossibilidade* – o contrário da completude, plenitude ou da satisfação. Conversar dá a ver o que não se sabe, o que pode ser, o que se pode descobrir conjuntamente – com outras vozes, vindas de outros textos ou da escuta das narrativas que conservam algum traço de uma experiência.

Conversar é dar tempo para que um e outro possam se educar – educar como transformar, liberando-nos da verdade e da fixidez de um só modo de operar sobre a linguagem. Conversar, no sentido de constituir narrativas vívidas de experiência e não estabelecidas por um *status quo* pedagógico, parece-nos um modo de ensaiar relações criadoras com as palavras, as nossas e as dos outros. Ensaiair não para afirmar, mas para agir sobre a linguagem de modo em que não seja possível domesticá-la ou encarcerá-la em planos sistematizados, técnicos, didáticos, moralizantes – retirá-la do que Deleuze e

Guattari (1995) chamam de axiomáticas de Poder e de Dominação, que nos limitam os “possíveis” modos, preestabelecidos, por exemplo, de ler ou de escrever.

A dificuldade ou impossibilidade de conversa na educação tem a ver, em boa medida, com o esvaziamento da linguagem pedagógica e seu desprendimento do mundo dos afetos, das afeições. Existe uma sensação clara de vazio e a percepção estranha do impronunciável. Como se a conversa educativa não estivesse feita com nossas palavras, como se nossa voz se apagasse para dar lugar a outra voz mais cerimonial ou mais distante ou mais tecnicada. (SKLIAR, 2014, p. 205)

A conversa de que tratamos carrega um pouco do que Walter Benjamin elaborava sobre a constituição da narrativa como centro fulgurante da experiência. Conversar, como uma prática ensaística, significa relacionar-se com as narrativas que nada explicam, relatam ou informam, que não “transmitem” origens ou essências de uma suposta “coisa” narrada, mas que mergulham essa “coisa” na vida daquele que narra, para em seguida retirá-la dele. Nesse sentido, pensamos que *fissurar* a conversa pedagógica sistemática, esvaziada, que está afastada dos afetos e das afeições, talvez seja parte do movimento de restituir a *narrativa* como modo de estabelecer, entre *qualquer um* e tantos *outros*, a possibilidade de inventar maneiras de transformar(-se); ou ainda, de fazer daquele que conversa, que se arrisca a *narrar*, um *espaço da experiência*.

É possível que a conversa pedagógica esteja esvaziada de sentidos, justamente por constituir-se no excesso das certezas, das explicações, das interpretações – afastada da experiência; assim como a produção de textos em espaços escolares, quando se realiza para testar ou comprovar uma série de regras e estruturas linguísticas “aprendidas” ou, simplesmente, para ocupar um espaço curricular obrigatório. Hilgert (2018) dirá que “o que nos deixa mudos é o excesso” (p. 33) e, em sua leitura de Benjamin, que “perdemos a faculdade de narrar, pois perdemos antes a capacidade de ter experiências” (idem).

A cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão para tal é que todos os fatos já nos chegam impregnados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece é favorável à narrativa, e quase tudo beneficia a informação. Metade da arte narrativa está em, ao comunicar uma história, evitar explicações. (BENJAMIN, 2012, p. 219)

A possibilidade de narrar, de “viver” uma experiência, nada teria a ver, portanto, com as explicações, com a exegese, com o esgotamento das histórias que escrevemos,

lemos ou contamos. Mas como produzir histórias surpreendentes? O que torna uma história impressionante e, por isso mesmo, *arriscada*? É possível que a dimensão ensaística da linguagem, que se erige em elaborações escriturais mais abertas e mais incertas, afaste, em algum sentido, o fantasma do vazio da experiência. Ensaiar uma escrita ficcional pode ser um modo de estar mais próximo da “surpresa”, do que está por vir, do que se descobre à medida em que se escreve, lê e conversa.

Pela recusa dos propósitos cientificistas que separam, por exemplo, “forma e conteúdo” ou que buscam planificar a escrita, conformando-a a gêneros textuais e estruturas exteriores ao momento da produção de uma narrativa, “o ensaio recua diante da violência do dogma, que atribui dignidade ontológica ao resultado da abstração, ao conceito invariável no tempo, por oposição ao individual nele subsumido” (ADORNO, 2012, p. 25). Ensaiar, como exercício filosófico de produzir narrativas, de contar histórias e, aqui, especialmente, de escrevê-las³⁸, abre-se à constituição da prática de uma escrita transitória, feita sem propósitos científicos ou objetivos que transcendem a elaboração viva da “coisa” a contar.

Como a ordem dos conceitos, uma ordem sem lacunas, não equivale ao que existe, o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. Ele se revolta sobretudo contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos da filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório, pela qual este é novamente condenado no conceito. (ADORNO, 2012, p. 25)

De que forma ler e escrever podem constituir-se, nesse sentido, como práticas sensíveis à ideia da transitoriedade de um saber, da “eterna brevidade” do ensaio? Como a escrita narrativa pode *afirmar a vida*, se não por meio da assunção de que a experiência com a linguagem (literária) tem a potência de transformar uma certeza?

Produzir narrativas literárias, entregando-se ao ensaio como exercício filosófico de linguagem, propõe a noção do “saber” como fragmento provisório, não objetivado, em um certo tempo e em algum ponto da história. Ensaiar é um modo de imbricar-se na linguagem como “composição heterogênea, caleidoscópio de fragmentos e experiências, o artesanal, o antissistemático e o anticerimonial, o descontínuo, o conflito detido, a experiência humana individual, o frágil, a vulnerabilidade” (SKLIAR,

³⁸ Ainda que Walter Benjamin elabore o conceito de narrativa vinculado fortemente à experiência de contar e ouvir histórias no espectro da oralidade, consideramos, neste trabalho, suas formulações a respeito da narrativa como ensaio de uma escrita literária. Muito do que o filósofo formulava sobre a obra de Nikolai Leskov e de Edgar Allan Poe nos permite pensar a escrita literária como elaboração narrativa ensaística.

2014, p. 198). Ensaiai remete-nos à experiência como possibilidade de abertura, de liberdade, de flexibilidade, “trata-se de uma linguagem que não nasce de uma pretensa vontade de conhecimento, nem se nutre da rígida precisão de léxicos e dispositivos pré-fabricados” (idem). A linguagem do ensaio propõe a dimensão do errático, do que está em vias de ser, indefinidamente; entregar-se ao que nos deixa estupefatos, incógnitos, ao que nos deixa estranhos a nós mesmos, “quer dizer de fato que escrever é mostrar a vida. É testemunhar em favor da vida. É gaguejar na língua” (DELEUZE, 1996, p. 30).

A *experiência com a linguagem*, do modo como aqui buscamos elaborar, está diretamente relacionada à experiência filosófica do ensaio, pois implica a criação de outros modos de dizer, no *entremeio* de uma língua – trata-se de uma linguagem que não interpreta, mas propõe e “expõe”, como afirma Adorno (2012). Nesse sentido, ensaiar revolve as superfícies uma vez fixadas para a linguagem, limpa os clichês da tela do pintor, de que nos fala Deleuze (2010), aponta-nos a direção da produção ética do sujeito, pelo exercício com suas próprias palavras, na composição heterogênea que faz com a linguagem dos outros. Ensaiai envolve entregar-se à possibilidade de não saber e de surpreender-se diante do objeto narrado, escrito, estudado – “aquele que estuda fica, portanto, sempre um pouco estúpido, atarantado” (AGAMBEN, 2013, p. 53).

Ensaiai, estudar, conversar, dar tempo, ficar um pouco estúpido diante da efemeridade de uma descoberta, que não se encerra, mas se abre a tantas outras: talvez esta seja a proposta de pensar a produção ensaística da narrativa literária como elaboração de um espaço que provoque a experiência. O encontro com os desafios implicados na produção de um texto literário, com suas muitas estranhezas, pode constituir-se como oportunidade de desbravar e perder-se no universo das incertezas. De que modos, então, construir pontes em relações formativas para que a literatura seja aberta ao desencontro e à inquietação, sem a interrupção ou o cerceamento da conversa que urge ser feita, da narrativa como ensaio de uma história que espreita ser escrita?

Pela leitura de *Impugnação*, de Celine Berner, somos convocados a pensar a escrita literária do ponto de vista do ensaio. Com Benjamin (2012), Adorno (2012), Skliar (2011), Poe (2012), lançamo-nos à problematização de algumas formulações ensaísticas da autora, que parecem provocar o nascimento de uma escrita que se move, de um lugar para o outro, como que dando voltas rumo aquilo “que não regressa jamais”

(SKLIAR, 2011, p. 121) à fixação de conceitos, mas “desembaraça a ideia tradicional de verdade” (ADORNO, 2012, p. 27). Estejamos com o narrador a seguir, conhecendo os espaços de uma casa na qual, aparentemente, um crime fora anunciado.

IMPUGNAÇÃO³⁹

Celine Berner

O relógio marca dez horas da noite. A lua ilumina aquela pequena casa através da janela.

As luzes estão apagadas e o telefone toca. Porém ninguém atende.

Há poucos minutos o morador da casa a deixou.

E não pretende voltar logo.

Em algumas horas a polícia chegará e investigará o local, a procura de pistas.

Verão a madeira pintada com a cor vermelha pelo lado de fora, a caixa de correio bem cuidada com o sobrenome do proprietário da casa, a maçaneta polida de um modo que você conseguiria ver seu reflexo. Verão os vidros da janela limpos, porém fechados. A varanda com cadeiras de balanço e uma mesa que se encontra com um copo de limonada com gelo; quando chegarem já vai ter derretido.

Verão um tapete para limparem os pés, onde diz "Seja Bem-Vindo" em letras gordas e pretas. E ao lado da porta verão plantas bem cuidadas ao chão.

Entrarão. Um piano, em cima dele uma partitura para a música "Moonlight Sonata" de Beethoven. Um quadro nomeado "O Equinócio da Primavera" que retrata um campo florido e é de autoria do proprietário da casa. Um tapete vermelho com toques de outras cores, uma lareira usada recentemente, estantes cheias de livros, principalmente de Edgar Allan Poe. Várias poltronas contando com travesseiros aconchegantes e cobertores em cima delas. Dentro dos armários, diferentes tipos de bebidas alcoólicas.

Atravessarão um corredor pequeno e estreito, cheio de quadros de autoria do proprietário da casa, quadros que em grande maioria são paisagens e que contam com molduras simples.

Mas no final do corredor encontrarão um retrato de uma mulher pincelada às pressas, com seus cabelos ruivos presos em uma trança, com olhos esverdeados penetrantes, vestida por tecidos que partem do verde esmeralda ao jade. Com as mãos segurando um papel firmemente e sorrindo espontaneamente. **Ignorarão a obra, e seu título "River".**

Entrarão no único aposento ao que o corredor leva.

Um quarto com as paredes pintadas de um azul tão forte que se for a noite poderá achar que aquele aposento não possui teto.

Uma cama arrumada com apenas um papel em cima. Examinarão o papel e o guardarão. Apenas uma frase escrita, com uma letra tremida: **"Molduras boas não salvam quadros ruins".**

Além disso, eles encontrarão um criado-mudo com um dicionário aberto na letra I, com uma palavra circulada, "Impugnação; ato ou efeito de impugnar, de contestar, de refutar, de contrariar, de resistir, de opor-se a; ação de não admitir uma opinião, de negar a verdade de um fato".

³⁹ Grifos meus.

Um telefone também está lá, junto com um copo de água e um abajur.

Abrirão o guarda-roupa que se encontra no outro lado do quarto ao lado do relógio que marcará 11 horas. Olharão o telescópio ao lado da janela aberta deixando o vento entrar e dar vida ao quarto movimentando as cortinas de seda.

Após darem por já ter visto tudo lá, partirão para a cozinha, porém não acharão nada além de produtos inteiramente veganos e uma refeição pronta e fria deixada de lado.

Não darão atenção ao quão detalhados são os talheres ou quão brancos são os pratos, quão fina é a massa folhada, ou quão bem preparado é o molho de tomate que se encontram no prato.

Irão a um pequeno quarto lá dentro, escuro e sem iluminação, acenderão alguma luz e verão o lugar onde deveria estar uma lâmpada, porém não haverá nada. Verão a parede onde se encontram 17 facas de diferentes tamanhos e o local onde falta uma.

Sairão pela porta dos fundos. Verão uma estrada de terra com pegadas, as seguirão.

Chegarão a um local igual ao do quadro "O Equinócio da Primavera". Encontrarão a faca no chão, vermelha.

Impugnar as certezas, eternizar o transitório

Quando pensamos o ensaio na relação com as narrativas literárias que se fazem empiria nesta pesquisa, certamente não estamos tratando desta forma textual como “gênero”, que obedece a certas prescrições e determinações a serem seguidas para uma possível “execução” em um sistema de conceitos formais para a escrita. Assim como propõe Adorno (2012), tratamos esse modo de escrever como uma *ideia*, especialmente, filosófica. Constituindo-se como uma ideia, o ensaio é um modo de movimentar o pensamento que agita a elaboração narrativa em direções mais multidimensionais e não unívocas. É pelo ensaio que, do modo como vemos, torna-se possível invocar, em uma escrita ficcional, uma série de elementos advindos de escritas daqueles que a antecederam e, junto a isso, abrir brechas, campos textuais inacabados, que servirão a escritas paralelas ou que ainda surgirão.

O ensaio como ideia, como proposta filosófica para a produção de textos narrativos, em situações formativas como as escolares, possibilita que arrisquemos chamar os textos desta pesquisa de ensaios literários – justamente porque dão a ver certos traços de um trabalho de linguagem que ficciona o real (RANCIÈRE, 2009) mas, como ensaio, sem pretensões, correndo os riscos da desimportância, da instabilidade; reconhecendo sua “pequenez”, sua minoridade em relação às “origens”; inscrevendo-se nos meandros de outras narrativas. Ensaïar uma narrativa literária, nesse sentido, parece implodir, de modo radical, o questionamento tantas vezes repetido pela teoria e a crítica literária: afinal, o que é literatura? Como determina-se a literariedade de um texto? O que diferencia um texto literário de um texto não literário?

Ensaïar uma narrativa literária envolve o rompimento com a ideia de que haveria “A” literatura e, principalmente, de que a literatura “é”. Pensemos com Rancière (2017a), que a literatura europeia, no século XVIII, pertencia ao saber dos letrados. Não funcionava como um exercício dos escritores. Dividida em *inventio*, *dispositio* e *elocutio*, era apreciada a partir do aprendizado de normas e regras – ou seja, a literatura se constituía como saber prático. No século XIX, passa a delimitar não um “aprendizado”, mas um objeto – “torna-se propriamente a atividade daquele que escreve” (idem, p. 28): a literatura era o produto dos escritores.

“Literatura” é um desses nomes flutuantes que resistem à redução nominalista, um desses conceitos transversais que têm a propriedade de desmanchar as relações estáveis entre nomes, ideias e coisas e, junto com elas, as delimitações organizadas entre as artes, os saberes ou os modos do discurso. “Literatura” pertence a essa delimitação e a essa guerra da escrita onde se fazem e se desfazem as relações entre a ordem do discurso e a ordem dos estados. (RANCIÈRE, 2017a, p. 30)

Quando pensamos a literatura desta maneira, trata-se de “uma perturbação na língua” (idem, p. 31), uma desordem provocada pelo “ser da língua”. Não é definida nem pelo “gosto” do leitor ou por propriedades externas ao texto, como defendia John Searle ao teorizar os atos de fala; tampouco como por propriedades estritamente internas a ele. Para além de soluções literárias padronizadas entre mimese/diegese, na produção de uma pré-determinada “literariedade”, que garantiria ao texto seu cunho “literário”, propomos aqui uma literatura como ensaio, como exercício, como elaboração que “ficcionaliza o real”, no encontro com o impossível ou o intolerável de uma língua “instituída”. Junto com Rancière (2017), pensamos que a literatura “começa onde essa ‘realidade da ficção’ é posta em questão” (p. 45), no lugar em que ficção e realidade não se separam por convenções ou categorias, ou em que a primeira estaria “dentro” da segunda. A literatura teria mais a ver, então, com uma relação com a verdade que desregula essas divisões e que coloca “a verdade” das palavras “sem corpo” em perigo.

Ensaio é impugnar as certezas de um cientificismo que verifica teses já comprovadas; assim como, é rechaçar “a ambiciosa transcendência da linguagem para além do sentido” (ADORNO, 2012, p. 21), para a falsa profundidade do pensamento, “que corre sempre o risco de se reverter em superficialidade erudita” (idem, p. 19).

Além disso, eles encontrarão um criado-mudo com um dicionário aberto na letra I, com uma palavra circulada, “Impugnação; ato ou efeito de impugnar, de contestar, de refutar, de contrariar, de resistir, de opor-se a; ação de não admitir uma opinião, de negar a verdade de um fato”.

O narrador deste macabro e meticuloso cenário provoca-nos, como leitores, a atentar a essa estranha pista, deixada sobre o criado mudo. O dicionário, aberto na letra I, deixa ver a palavra **impugnação**, como *ato de negar a verdade de um fato*. Tudo o que nos é exposto sobre a pequena casa, nesta narrativa, indica-nos a veracidade dos acontecimentos que estão por vir, das ações previsíveis da polícia ao invadir a casa – e, arriscaria a dizer, a invadir, junto com os leitores, *a própria escrita* que traça os detalhes deste cenário. Todavia, a certeza das ações futuras não passa de mera distração para o

leitor afoito: entre tantas pistas enigmáticas, a chave para mergulhar nesta história consiste em impugnar, resistir, negar o indubitável, recusar as verdades do que o narrador, ludibriando nosso olhar, insiste em nos convencer a tomar parte. O próprio texto dobra-se sobre sua escrita, sugerindo que impugnemos as previsões de seu narrador, assim como, as previsões de uma escrita que não encontra seu fim.

É pela conjuração de fragmentos, pedaços de uma casa que compõem o corpo de seu habitante, na troca de olhares entre leitor e narrador, dissolvidos pela linguagem emergente, que *Impugnação* provoca-nos a participar de um ensaio literário. Para Adorno, “o ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através das fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada” (ADORNO, 2012, p. 35). *Impugnação*, de Celine Berner, é produzido a partir da proposta de escrever um conto breve, em que o olhar oferecido ao leitor passeie sobre um ambiente, apresentando fragmentos visuais de um espaço, que só nos é permitido conhecer por meio das palavras de um narrador que parece tudo saber.

Verão a madeira pintada com a cor vermelha pelo lado de fora, a caixa de correio bem cuidada com o sobrenome do proprietário da casa, a maçaneta polida de um modo que você conseguiria ver seu reflexo. Verão os vidros da janela limpos, porém fechados. A varanda com cadeiras de balanço e uma mesa que se encontra com um copo de limonada com gelo; quando chegarem já vai ter derretido.

Ao descrever pequenos detalhes da casa para a qual somos direcionados a ver somente o que nos é descortinado, adentramos no centro ensaístico do texto: o percurso pelas palavras que, pouco a pouco, fundem-se na própria construção desse espaço. O texto ensaia uma possibilidade de narrar, literariamente, na medida em que aquele que escreve só passa a conhecer a casa e seus cômodos, no momento mesmo em que se põe a escrever. Estamos todos percorrendo este lugar pela primeira vez – e nesse sentido tornamo-nos um só, leitor, escritor, narrador-personagem – ainda que as informações sobre ele já estejam pré-estabelecidas por aquilo que anuncia. O narrador-personagem que acompanhamos parece constituir-se como o morador daquela casa que tanto conhece e que abandonou. Mas, ao mesmo tempo, ao percorrê-la em sua narração, parece também ir encontrando os elementos dessa composição como uma novidade. Somos convidados a experimentar esse lugar, enquanto o

narrador-personagem o experimenta, de novo, ao contar sobre algo que já sabe e que, em alguns momentos, supõe que nos passará despercebido. Ele ensaia, na medida em que “diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos” (ADORNO, 2012, p. 17). A casa em que entramos está “por vir”, assim como a escrita que a produz parece elaborar-se na materialidade daquilo que nunca se cumprirá, será sempre anúncio que começa “no meio” de uma história que já tem sido contada e que, sem fim, se oferece a nós apenas em abertura.

O ensaio como forma de jogar com as palavras

O ensaio como forma de produzir uma escrita literária, requer que essa elaboração se faça junto a outras escritas, que potencialize a experimentação das palavras expressas por outras narrativas, como temos visto nesta pesquisa. Em *Impugnação*, a referência a Beethoven ou à literatura de Poe perscrutavam a narrativa, antes mesmo que fosse escrita. É como se as composições ou palavras destes artistas já fizessem parte de certas possibilidades de produzir uma ficção na iminência de um crime; um personagem organizado, metuculoso, compenetrado em um lugar tão ordenado que, a ausência de uma faca em um *case* significará, sempre, um crime a ser cometido. Ainda que não se pudesse supor o aparecimento de Poe no texto (até que surgisse, diretamente referenciado), é possível encontrá-lo, na constituição da trama posta em jogo, desde as primeiras palavras.

O ensaio parece abrir espaço para o jogo com as palavras do outro, com universos ficcionais estabelecidos por relações variadas com outros textos, já conhecidos. Em *A alma e as formas*, Georg Lukács afirma que o ensaio “sempre fala de algo já condensado em forma ou, no melhor dos casos, de algo que já existiu; faz parte de sua essência não extrair coisas novas do nada, mas simplesmente reordenar coisas que em algum momento foram vivas” (2015, p. 43). Edgar Allan Poe e Beethoven estão por toda parte e deixam seus estilhaços, também, no conto de Celine. Recorrer a eles é trazer uma nova ordem de fragmentos para a narrativa que produz – ficcionar o real, ensaiando-o, não para propor um universo policial, de crime e mistério jamais visto, mas para subscrever seu texto à viva linguagem de Poe. Como propõe Adorno, um princípio

do ensaio é o de que “felicidade e jogo lhe são essenciais” (ADORNO, 2012, p. 16-17). Felicidade como afirmação da criação e jogo com as palavras dos outros.

Entrarão. Um piano, em cima dele uma partitura para a música “Moonlight Sonata” de Beethoven. Um quadro nomeado “O Equinócio da Primavera” que retrata um campo florido e é de autoria do proprietário da casa. Um tapete vermelho com toques de outras cores, uma lareira usada recentemente, estantes cheias de livros, principalmente de Edgar Allan Poe. Várias poltronas contando com travesseiros aconchegantes e cobertores em cima delas. Dentro dos armários, diferentes tipos de bebidas alcoólicas.

As estantes de livros de Edgar Allan Poe estão impregnadas nas paredes de *Impugnação*, assim como as bebidas, a obra *O Equinócio da primavera*, uma partitura de Beethoven, a presença do piano. Nada disso aparece ao acaso no texto. Ao contrário, concatena por meio de seus fragmentos, traços de uma experiência com universos como os do persuasivo narrador-personagem, em *O barril de amontillado*, de Poe; ou ainda, o assassino elegante e meticuloso, Hannibal Lecter, em *O dragão vermelho*, de Thomas Harris.

Para Skliar, “o valor do ensaio não estaria em sua condição de veracidade, mas na potência de sua experimentação” (SKLIAR, 2011, p. 123). O conto de Celine Berner acentua aspectos do que pode ser pensado como uma relação de compartilhamento de uma “conversa”, ou seja, de um modo de criar, pela narrativa, trocas entre o que já existe e aquilo que, ao ensaiar, torna-se possível reordenar, recriar, imprimir uma forma outra de existência – ou seja, fazer ausentar a palavra existente, anular. A potência da experimentação consiste, possivelmente, em invocar elementos que brincam com um gênero literário já conhecido e inserir *sua casa*, também, na atmosfera de todas as outras casas que já provocaram terror.

Atravessarão um corredor pequeno e estreito, cheio de quadros de autoria do proprietário da casa, quadros que em grande maioria são paisagens e que contam com molduras simples.

Em *Rua de mão única*, Walter Benjamin ensaia acerca destas casas, luxuosamente decoradas, que só existem na medida em que nelas ocorrem assassinatos. São os assassinatos que a constituem como casas. Cada objeto, móvel e cômodo é prenúncio para a morte suscitada pelo texto. Há esse movimento que a linguagem literária parece operar: o de invocar a morte sempre iminente a) das palavras

ao nomearem as coisas; b) dos sujeitos que se ausentam ao cederem (inevitavelmente) lugar de prestígio à linguagem. A casa de que Benjamin nos fala parece se constituir como a própria linguagem, que anuncia, a cada uso, uma série de perigos.

CASA DE DEZ DIVISÕES LUXUOSAMENTE DECORADAS

A única descrição satisfatória, que é também uma análise do estilo de mobiliário da segunda metade do século XIX, é-nos fornecida por certo tipo de romance policial em cujo centro dinâmico se encontra o terror provocado pela casa. **A disposição dos móveis é ao mesmo tempo a planta topográfica das armadilhas mortais, e a sequência das salas indica à vítima qual é o caminho da fuga.** O fato de esse tipo de romance policial ter começado com Poe - portanto, numa época em que tais casas ainda não existiam - em nada invalida essa constatação. **Pois os grandes autores fazem sem exceção as suas associações com um mundo que virá depois deles, como se pode ver pelos exemplos das ruas de Paris nos poemas de Baudelaire, que só existiram depois de 1900, tal como as figuras de Dostoievski só nessa altura nascem.** O interior burguês dos anos 1860 a 1890, com seus enormes aparadores regurgitando de talha, os cantos sem sol onde se punha a palmeira, a varanda atrás da barricada da balaustrada e os longos corredores com a chama do gás a cantar, está preparado para receber apenas cadáveres. **"A tia, neste sofá, só podia ser assassinada."** Só perante o cadáver a exuberância sem alma do mobiliário se transforma em verdadeiro conforto. Muito mais interessante que o Oriente das paisagens nos romances policiais é aquele luxuriante Oriente dos seus interiores: o tapete persa e a otomana, o candeeiro de teto e a nobre adaga caucasiana. Atrás do drapeado das pesadas tapeçarias turcas, o dono da casa celebra orgias com os seus títulos da Bolsa, pode sentir-se um mercador oriental, um paxá indolente no canado da charlatanice, até que aquela adaga com suporte de prata sobre o divã uma bela tarde ponha fim à sua sesta e a ele próprio. **Este caráter da casa burguesa, que estremece ao pensar no assassino anônimo como uma velha lúbrica pelo seu galã foi captado por alguns escritores que se viram privados do justo reconhecimento por serem considerados "autores de policiais" - talvez também porque nas suas obras se manifesta alguma coisa do pandemônio burguês.** Conan Doyle conseguiu em alguns dos seus romances dar expressão àquilo que aqui se pretende destacar, a escritora A. K. Green tem neste domínio uma grande produção, e com *O fantasma da ópera*, um dos grandes romances sobre o século XIX, Gaston Leroux levou este gênero à apoteose. (BENJAMIN, 2013, p. 12-13, *grifos meus*)

Benjamin nos mostra que a planta das casas (inventadas por Poe, antes mesmo de existirem no mundo!) é a topografia para as armadilhas dos crimes que serão cometidos. Incrível potência da literatura. A casa só existe porque “estremece” ao pensar em seu assassino “anônimo”. Pensemos o estremecimento junto com o projeto literário de Maurice Blanchot: “Para que a linguagem verdadeira comece, é preciso que a vida, que levará essa linguagem, tenha feito a experiência do seu nada, que ela tenha tremido nas profundezas e tudo que nela era fixo e estável tenha vacilado” (BLANCHOT, 2011, p. 333).

Cada casa “burguesa”, feita para que a “tia” seja assassinada no sofá, como que contém seu oriente próprio – lugar místico onde o exótico ganha vasão. Em *Impugnação*, os quadros, a refeição vegana, as estantes cobertas com livros de Edgar Allan Poe parecem pôr à mostra esse espaço “oriental”, que constitui o narrador-personagem como o principal suspeito em relação ao que conta.

É interessante notar, com Walter Benjamin, que tanto Poe como Baudelaire são autores que instauraram a existência das casas burguesas passíveis de assassinatos ou das ruas de Paris, como jamais vistas antes. É como se a potência da escrita, que parte de seus antecessores, fosse capaz de elevar a vida ao desconhecido de uma linguagem, àquilo que está em vias de ser. Apostamos que o ensaio possa ser pensado como a experimentação de linguagens como as de Poe e de Baudelaire: linguagens que espreitam, inventam, artisticamente, as coisas da vida, do mundo – retirando-as da vida e do mundo, realizando-as em outro espaço.

Impugnação é o entusiasmo narrativo com o que já existe e a criação de uma outra existência para o que a arte dá a experimentar. Como propõe Adorno acerca do ensaio, em vez de criar cientificamente ou artisticamente alguma coisa, “seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram” (ADORNO, 2012, p. 16-17). Ainda que Adorno não veja nisso uma tarefa da arte, penso que esse entusiasmo destacado pelo filósofo converge, em boa medida, com o pensamento de Georg Lukács, sobre a estreita relação entre ensaio como produção de arte – entusiasmo, aqui, compreendido como atitude estética.

Não poderíamos pensar em Poe sem lembrar de uma de suas mais assombrosas casas burguesas. No conto *A queda da casa de Usher*, acompanhamos um narrador

aterrado pelo estranho amigo de infância, que o convida para passar uns dias em sua casa, pois está com a saúde debilitada e precisa de ajuda. Edgar Allan Poe constrói detalhadamente uma casa que, ao final, será destruída em meio à tempestade. O narrador-personagem apenas assiste à destruição, após ter fugido de Usher e de sua irmã, enterrada viva pelo bizarro amigo, dentro da casa. Assim como em *Impugnação* vemos o suspeito narrador-personagem duvidar da capacidade da polícia e do leitor, de identificar certos aspectos da casa: “Não darão atenção ao quão detalhados são os talheres ou quão brancos são os pratos” e ainda “Ignorarão a obra, e seu título *River*”, em Poe também encontramos uma fissura quase imperceptível, que somente observadores atentos poderiam reconhecer como indício e motivo da destruição futura.

A QUEDA DA CASA DE USHER



Fonte: POE, 2012, p. 240
Ilustração de Harry Clarcke

Livrando meu espírito do que devia ter sido um sonho, perscrutei mais detidamente o verdadeiro aspecto do edifício. Sua característica principal parecia ser a excessiva antiguidade. A descoloração do tempo fora enorme. Fungos minúsculos cobriam todo o exterior, pendendo dos beirais como redes intrincadas. E, no entanto, tudo isso assim se dava à parte qualquer dilapidação extraordinária. Nenhuma seção da alvenaria desabara. E parecia haver uma incongruência incompreensível entre a ainda intacta adaptação de suas partes e a condição deteriorada das pedras individuais. Muita coisa naquilo me lembrava a especiosa totalidade de um madeiramento antigo apodrecendo por longos anos em alguma cripta decrépita sem nunca ter sido perturbado pelo sopro do ar exterior. Além dessa indicação de extensa decadência, entretanto, a estrutura dava pouco sinal de instabilidade. **O olho de um observador atento teria talvez percebido uma fissura quase imperceptível que, estendendo-se desde o telhado do edifício, na frente, descia pela parede em um ziguezague, até se perder nas soturnas águas do lago.** (POE, 2012, p. 224, *grifos meus*)

Tanto em *A queda da casa de Usher* como em *Impugnação*, há a presença desses elementos com os quais joga o narrador, a despeito do que será deixado de “fora” do olhar dos leitores, da polícia – ou o que será reconhecido somente por observadores atentos. “O olho do observador atento teria talvez percebido uma fissura quase imperceptível” (POE, 2012, P. 224), garante o narrador-personagem. Elementos como esses brincam, justamente, com a ideia de completude de uma escrita, com a possibilidade de “tudo ver”, “tudo saber” de um texto. Pensar uma narrativa literária, do ponto de vista do ensaio, é afastar-se da completude, da explicação. É reconhecer a impossibilidade de esgotar um texto. Ao contrário, embrenhar-se na produção de uma narrativa, de um modo ensaístico, requer a soltura de uma escrita que se permite ir descobrindo, enquanto escreve, os caminhos pelos quais as palavras farão trilhar, em outro lugar.

Em *Impugnação*, todos os elementos ignorados pela polícia estão dispostos de modo a jogar com a ideia de que, como leitores, também os ignoraremos – justamente porque essa escrita é farta de incompletudes, suspeição e jamais poderemos encontrar o criminoso que produziu este texto, que habita essa casa; a escrita como *sua casa*. Resta-nos a dúvida e a expectativa do que devém das palavras que, como iscas, nos direcionam a um futuro que jamais se cumprirá, visto que essa escrita nos ensina que escrever é *agora*.

De certa forma, *A queda da casa de Usher*, assim como encontramos em tantos outros contos de Poe, nos dá a pensar a escrita também como uma possibilidade de ensaio. O narrador dos terríveis acontecimentos na casa de Usher concatena, num trabalho minucioso e delicado com as palavras, elementos que pareciam divergentes, mas que juntos, ocupam o espaço e o tempo de uma singularidade narrativa. Sua escrita está carregada de outros narradores, outros textos, também por ele inventados – procedimento que observamos em Borges, Calvino e Celine Berner, no capítulo anterior.

O narrador de Poe, aterrado pelo estranho comportamento de Usher, seu amigo de infância, que passa a não pronunciar palavras inteligíveis, balançando-se em uma cadeira em plena tempestade, decide contar a ele uma história de cavalaria, a fim de conter algo que parecia escapar de seu controle: a sanidade de Usher, a estabilidade da casa em meio à tempestade e seu próprio medo diante do que vivia. Com Usher inquieto, restava-lhe criar uma espécie de “centro protetor” em torno de uma história,

uma narrativa que funcionava quase como a cançãozinha que a criança, com medo do escuro, irá entoar para afastar o medo – como vimos em Deleuze e Guattari (2012), acerca do ritornelo.

O narrador conta para o doentio Usher as aventuras de *Mad Triste*, de Sir Launcelot Canning e, enquanto o faz, os fatos dessa história de cavalaria vão, pouco a pouco, entrecruzando-se ao momento em que é contada. Encontramos a narrativa dobrada sobre si mesma. A casa em que estão vai desabando, ao passo que na história que lê para Usher, uma porta é arrombada, um dragão lança um tenebroso ruído, um escudo desaba sobre o solo. O trabalho que se opera, nesta escrita, permite o encontro entre múltiplas ficcionalidades num mesmo território narrativo.

Essa diversidade de histórias emaranhadas pesa, inclusive sobre a casa. Poe trama e amplia a construção da casa de Usher – que já nasce fissurada diante de possíveis olhos atentos. Ensaia a construção de um espaço para, sem pretensões, poder destruí-lo, no momento mesmo em que nos encontramos arrebatados pelo fim da página. Ensaíamos, com Edgar Allan Poe e Celine Berner, *a ruína da própria escrita* – sem redenção ou explicação, com total desapego ao monumento criado, à escrita “instituída”. A palavra sem corpo, de que nos fala Rancière (2017), é subtraída de divisões e convenções entre real e ficcional, instaurando um corpo perigoso na casa que desaba – uma casa abandonada pelo narrador-personagem, por Poe e pelo leitor. A escrita como ruína de outras escritas, construção e implosão, aponta-nos o trabalho ensaístico como o eterno abandonar-se, para dar lugar a outras formas de dizer-se e, especialmente, de deixar de dizer qualquer coisa reconhecível sobre si – formas menores e, possivelmente, mais modestas, de abrir espaço ao que pode essa linguagem.

O ensaísta abandona suas próprias e orgulhosas esperanças, que tantas vezes o fizeram crer estar próximo de algo definitivo (...) Mas ele se conforma ironicamente a essa pequenez, à eterna pequenez da mais profunda obra do pensamento diante da vida, e ainda a sublinha com sua irônica modéstia. (ADORNO, 2012, p. 25)

O ensaio, como nos ensina Adorno e Skliar (2011), não se serve da linguagem, mas é essencialmente linguagem. Ao escrevê-lo, ou melhor, ao ensaiá-lo, assume-se a perplexidade, a incompletude e a incompreensão – aceita-se a minoridade da linguagem a que se propõe fabular. Nesse sentido, ensaiar, diferente de produzir escritas arregimentadas em pedagogias escriturais já segmentarizadas, aponta para um

exercício menor, singular e resistente. Um exercício que não se faz pelo possível “porvir” (pré-estabelecido, feito de possibilidades descritivas de um “futuro” categorizado, definido); tem mais a ver com um *por vir*, ou ainda, uma escrita que ensaia *devires*: “potências que se erguem e nos levam a algo não pessoal, *político*, nesse sentido” (LAPOUJADE, 2015, p. 272). Propomos, aqui, problematizar a escrita tomando partido das potências que a fazem *de vir*, ou ainda: que pelos “impossíveis” e “intoleráveis” da linguagem, potencializam essa escrita, fazendo vacilar o “eu”, tornando-o mais “sem destino”, aumentando a potência de *agir* pelo próprio texto, para além das palavras de ordem que, repetidamente, fazem-nos escrever, pensar, sentir o que já está posto.

Ensaia uma escrita menor

Cada um deve encontrar a língua menor, dialeto ou antes idioleto, a partir do qual tornará menor sua própria língua maior. Essa é a força dos autores que chamamos “menores”, e que são os maiores, os únicos grandes: ter que conquistar sua própria língua, isto é, chegar a essa sobriedade no uso da língua maior, para colocá-la em estado de variação contínua (o contrário de um regionalismo). (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 55)

Como fazer uma língua maior entrar em um *de vir minoritário*? Como poderíamos encontrar nossa língua menor? Como conquistá-la, a cada dia, nos espaços formativos dos quais participamos, sendo eles a escola, a universidade, nossas pesquisas? Como, em educação, podemos colocar *em fuga* uma língua maior ou mesmo a conversa pedagógica que já está dada? Certamente estas questões inscrevem nossa discussão em um registro que compreende a língua e a linguagem em uma dimensão heterogênea, variável, coletiva e, por isso mesmo, política. Pelo tensionamento de forças ora de potência, ora de dominação, pensamos que uma língua majoritária pode sempre vir a ser uma língua minoritária. Mas esse processo teria a ver com o que nos impulsiona a “agir”, a criar outras formas de narrar e, quiçá, de viver uma experiência. Encontrar sua língua menor, do modo como vemos, tem a ver com aumentar a potência de agir, ética e esteticamente, sobre si na relação com sua própria língua – dobrá-la, fazê-la reverter-se, diferentemente, sobre si mesma.

No conjunto de ensaios *Deleuze, os movimentos aberrantes* (2015), David Lapoujade nos dirá que a proposta filosófica de Gilles Deleuze, assim como de Félix

Guattari, era a de inventariar os movimentos aberrantes do pensamento, das ações, das sociedades, da vida, da natureza; encontrar, nas dimensões majoritárias do pensamento, aquilo que difere, que faz estranhar os clichês, que se torna um “impossível” ou até mesmo uma perversão no âmago da filosofia⁴⁰. Pensar a língua, nesse sentido, dá a ver a problemática do convite: como somos convidados ou convidamos a agir na/pela língua? Que convites podem nos ampliar para uma produção mais “aberrante” e potencial de linguagem?

Apostamos que o ensaio possa se constituir como uma elaboração, um exercício de operar, em sua língua, pela “pequenez” e “minoridade” de relações que a fazem diferir e multiplicar. O próprio ato de continuar escrevendo histórias, ficcionalizando a vida⁴¹, talvez seja uma atitude de resistência diante da “maioridade” de um pensamento, de uma língua, de um modo de agir “com as coisas”. Menos que saber “como agir” com a língua, é preciso que nos tornemos “capazes de agir” (LAPOUJADE, 2015, p. 263), capazes de ser provocados a nos embrenhar pelo desafio da escrita, da leitura, da narrativa que poderá ampliar nossa potência de, novamente, agir, em direção a uma modificação de si e da “coisa” criada – em nós e no mundo.

Ensaíar, nesse sentido, nos parece uma prática convite, uma provocação do que pode vir a ser nossa relação com a escrita como afirmação da vida; afirmação que, pensamos com Deleuze (2002) sobre a ética de Espinosa, possa se fazer pelo aumento de uma potência “alegre”. Ao desafiar as certezas livres de dúvidas, ao apropriar-se da língua como quem vai a descobrindo, experimentando, uma relação ensaística que com ela se estabeleça pode abalar a ideia de um mundo lógico, simples, transparente, em que tudo está pronto, em que basta apenas consumi-lo, apreendê-lo.

O modo como o ensaio se apropria dos conceitos seria, antes, comparável ao comportamento de alguém que, em terra estrangeira, é obrigado a falar a língua do país, em vez de ficar balbuciando a partir das regras que se aprendem na escola. Essa pessoa vai ler sem dicionário. Quando tiver visto trinta vezes a mesma palavra, em contextos sempre diferentes, estará mais segura de seu sentido do que se tivesse consultado o verbete com a lista de significados. (ADORNO, 2012, p. 30)

⁴⁰ Trataremos, no capítulo III, a relação entre limite e transgressão na produção de uma escrita literária em situações formativas.

⁴¹ Ainda que em muitas pedagogias escriturais, essa seja uma forma preterida de transformar um saber, problematizar a língua, constituir-se ética e esteticamente.

Podemos inferir, com Adorno, que ensaiar tem a ver com encontrar-se com o não saber. Lembremo-nos do que nos conta Michel Foucault em *O belo perigo* (2016), ao viver em um país estrangeiro: a impossibilidade de falar uma língua que não conhecia o aproxima da possibilidade de descobrir outros “cantos” de sua própria língua. Não só aprender a comunicar-se nessa língua que não nos pertence, mas tornar-se habitante de sua própria língua, percorrer suas entranhas, construir uma casa em que se possa fazer morada e, em seguida, destruí-la, implodir como na casa burguesa de Usher, ou tê-la em chamas como desgraçadamente ocorre aos irmãos Baudelaire em *Minhas flores cítricas*, de Celine Berner: não é o conhecimento sintático, gramatical ou mesmo arborescente das árvores de Chomsky, que se nos impõe quando é preciso apropriar-se de uma língua, para nela criar. Mas é o exercício experimental de conhecê-la em cada canto, explorar suas regularidades, continuidades, a tal ponto que se torne impossível, intolerável e que só reste subsumi-la, entorná-la; até que sejamos capazes de transformá-la em uma apropriação menor.

Apostamos, aqui, numa relação intrínseca entre a ideia de ensaio e a de produção de uma língua menor: uma escrita menor e, arriscamos com Gallo (2013), uma educação menor. Pela leitura do conto *Cinza-escarlata*, de Melissa Antunes, somos convocados a lançarmo-nos nessa complexa trama conceitual, do ensaio, da experiência, da destruição e da minoridade. Na tentativa de ensaiar filosoficamente com o que seu texto parece mobilizar, convidamos os leitores a conhecerem, conosco, o mundo arruinado desta narrativa.

CINZA-ESCARLATE⁴²

Melissa Antunes

Fotografia 1



Fonte: goo.gl/hkUdmr
Ricardo Moraes/Reuters

Fotografia 2



Fonte: goo.gl/8xqYdv
Andres Kudacki/Associated Press

O nosso mundo tinha uma coloração cinza-escarlate difícil de esquecer.

Os adultos dizem que já foi diferente, mas eu não me lembro. Nesse mundo, há apenas duas cores: Cinza e vermelho escarlate. **Nosso mundo é uma bandeira.**

O cinza a gente encontrava nas casas, que já tinham deixado de serem casas há muito tempo. Agora, eram apenas pedaços destruídos e quebrados do que um dia fora os sonhos das pessoas. Não que algum dia as casas, quando ainda podiam ser chamadas assim, tivessem sido bonitas. Elas eram pequenas, emboloradas e malcheirosas, mas ainda guardavam as memórias e a alegria de uma época em que eu não tive a oportunidade de viver. Agora, eram apenas um restolho do trabalho árduo que havia despencado, levando consigo as lembranças e todas as chances que as pessoas poderiam ter de um dia retornar ao passado.

Minha mãe chamava isso de "escombros". Eu usava a palavra "Desesperança".

O escarlate a gente encontrava em poças, perto dos vultos que não eram mais pessoas. O escarlate jorrava das pessoas em pequenos filetes ou formando grandes manchas vermelhas em suas roupas, quando eram atingidos pelas casas que viravam desesperança ou por uma daquelas faíscas metálicas que cortavam o ar. Os mais cheios de escarlate já não tinham muito que fazer. Gemiam, choravam, e depois entravam num sono profundo.

Minha mãe chamava esse escarlate de "sangue". Eu preferia as palavras "Dor Líquida".

O cinza era daquele lugar bem acima das nossas cabeças, por causa da poeira que se soltava do chão, que não era mais chão, e das casas, que não eram mais casas. Dizem que lá já houve sol, lua e estrelas, mas

⁴² Grifos meus

eu nunca as vi. Se tinham morrido e parado de existir, se tinham apenas sido esquecidas e reprimidas pela imensidão e amargura do nada, mas continuavam lá, eu nunca soube.

Minha mãe chamava aquilo de "céu". Eu achava que era apenas um denso "Nada" acima de nossas cabeças, tão inabitável, escuro e sem vida quanto a Terra.

O escarlata do fundo dos olhos, que estavam cansados do cinza que se soltava das desesperanças, que grudava no rosto manchado de vermelho. Olhos que estavam cansados de perderem seus parentes, seus amigos, suas casas, seus sonhos. Olhos que derramavam suas lágrimas, na profunda amargura que sentiam em seus corações, que eles sabiam que de uma forma ou de outra logo ia parar de bater, pois a esperança havia partido com seus entes queridos e boas memórias.

Minha mãe chamava-as de "lágrimas". Eu falava que era a "Saudade de um passado perdido e de um futuro que nunca aconteceu".

O cinza era a cor das coisas que caíam do Nada acima de nós e faziam as casas e as pessoas virarem Desesperanças. Eram grandes e pesadas, e pouco antes de chegarem, uma sirene cantava sua música que mais parecia um grito contínuo e choroso, que começava grave e ia ficando mais agudo aos poucos. As pessoas, então, começavam a brincar de esconde-esconde em seus buracos de baixo da terra, como toupeiras, e não saíam de lá até a sirene cantar novamente. Enquanto elas se escondiam, as coisas saíam de grandes pássaros metálicos e se atiravam em queda livre, procurando quem não tinha se escondido direito.

Minha mãe chamava as coisas de "bombas". Eu dizia que eram os "Anjos da Morte".

O escarlata era a cor que os Anjos da Morte viravam quando atingiam os restos de nossa terra. Faíscas, fogo, e um BUM muito mais alto do que o canto da sirene, que fazia tudo voar longe. Era isso o que fazia as casas pararem de ser casas e as pessoas que não tinham entrado nos buracos pararem de ser pessoas, para tudo virar Desesperança.

Minha mãe chamava isso de "explosão". Eu chamava de "O Fim".

Logo, logo, tudo daquele mundo cinza-escarlata virava um preto eterno, e as almas iam daquele mundo bicolor para um lugar melhor.

O nosso mundo tinha uma coloração cinza-escarlata difícil de esquecer. **Minha mãe chamava isso de "Guerra". E eu não estava mais viva para contestar.**

A propósito do mundo Cinza-Escarlate

O conto *Cinza-escarlate* foi escrito em uma situação formativa, em que escritores iniciantes foram convidados à produção de um conto, por meio das imagens de fotojornalismo, anteriormente reproduzidas. A partir da escolha de uma delas⁴³, a proposta era a de que, em uma narrativa, fizessem transbordar, ultrapassar os elementos considerados “concretos”, racionais e aparentes na imagem, produzindo a partir do que não viam (ou do que estava “a mais”) na fotografia. A proposta advinha da necessidade de discussão sobre o estatuto da fotografia, especialmente a jornalística: afinal, uma foto “representa a realidade”? Ela “reproduz a realidade”? Poderíamos pensar para além disso, quando estamos diante de uma fotografia e/ou de uma imagem? Que outras relações podem romper com a divisão categórica, de que nos fala Rancière (2017), entre realidade e ficção?

A proposta de escrita, assim, tinha como objetivo tensionar problemas que frequentemente surgem quando escritores em formação, especialmente em cenários escolares, se põem a escrever, a respeito do que podem “inventar”, “ficcionalizar” ou não, em sua escrita. Com Rancière, temos discutido que “O real precisa ser ficcionado para ser pensado” (RANCIÈRE, 2009, p. 58). Sim, ao trabalhar com imagens de fotojornalismo, buscamos tensionar justamente os arranjos de verdade em torno de certos materiais, com os quais operamos cotidianamente no âmbito de espaços escriturais formativos como os da escola, “instituição”. E seguimos Rancière, na medida em que convocamos esses escritores a ficcionalizar, justamente para produzir com eles pensamento.

Como fabricamos as imagens que nos convocam? Essa parece ser uma pergunta inicial para o trabalho que se opera entre produção de narrativas literárias junto a imagens, por exemplo, fotográficas. A palavra “fabricação” propõe a noção de que certas imagens não estão prontas, mas por se fazer. Como certas imagens nos convidam a produzir outras criações? Como fabricar outras imagens (-texto), por meio de exercícios ensaísticos que efetivamente se constituam como espaços abertos à transformação de uma língua maior em uma língua “menor”?

⁴³ Melissa trabalha com a fotografia de Ricardo Moraes, para Reuters.

Partir de uma ideia de trânsito e movimento nos coloca diante da quebra da noção de imagem como representação, como mera ilustração de um mundo que seria “real”. A imagem, nesse sentido, contribui para que se possa pensar no texto como lacuna e por vir. A proposição da escrita de um conto, junto às imagens, deriva da noção de que os textos funcionam mais como travessias, movimentos, flutuações de palavras sem corpo, que podem vir a tomar corpo, no exercício mesmo da criação.

No belíssimo estudo de *A pintura fotogênica*, Michel Foucault nos interroga sobre o ato de operar com imagens: “como reaprender não simplesmente a decifrar ou a alterar as imagens que nos são impostas, mas a fabricá-las de todas as maneiras?” (FOUCAULT, 2013a, p. 353). Essa pergunta, pela discussão que o autor traça acerca da obra de Fromanger, problematiza um certo registro de imagem como quadro fixo, instante eternizado. As palavras do autor nos colocam a questionar as imagens de nosso tempo, a pensá-las como movimento e abertura. De modo muito semelhante, ao discutir a imagem do cinema, em entrevista sobre a imagem-tempo e a imagem-movimento, Gilles Deleuze (2013) também nos instiga a pensar numa imagem devir, que se realiza por meio das relações que a fazem emergir no plano do visível: “Uma imagem nunca está só. O que conta é a relação entre imagens” (DELEUZE, 2013, p. 71).

O cinza a gente encontrava nas casas, que já tinham deixado de serem casas há muito tempo. Agora, eram apenas pedaços destruídos e quebrados do que um dia fora os sonhos das pessoas. **Não que algum dia as casas, quando ainda podiam ser chamadas assim, tivessem sido bonitas.** Elas eram pequenas, emboloradas e malcheirosas, mas ainda guardavam as memórias e a alegria de uma época em que eu não tive a oportunidade de viver. **Agora, eram apenas um restolho do trabalho árduo que havia despencado, levando consigo as lembranças e todas as chances que as pessoas poderiam ter de um dia retornar ao passado.**

O olhar que lançamos para as imagens, nesse sentido, busca tensioná-las em relação à leitura e à escrita, como elaboração também em movimento, em trânsito, aberta e formulada pelos conjuntos que as imagens (fotográficas, poéticas) podem estabelecer entre si e com outras imagens. Em suas duas cores indissociáveis, vemos a narrativa se compondo pela concatenação de imagens que se desdobram e recriam, até deixarem de existir para, em seguida e novamente, transformarem-se em outras. Neste universo em ruína, no qual também não encontramos abrigo, é preciso ensaiar outros modos de (não) dar nome às coisas. Visto que a memória sobre o mundo narrado

(mundo que “um dia fora”) está feita de esquecimento, somos convidados, junto ao narrador-personagem, a ficcionar o real em pelo menos duas direções: primeiro, a de ficcionar o que um dia pode ter sido aquele mundo; e segundo, ao fazê-lo, resta-nos ficcionar o presente para que se possa dele dizer alguma coisa de uma outra maneira. Os dois movimentos tomam parte do instante narrativo e, do modo como vemos, parecem embaralhar a dicotomia entre real e ficcional. Na medida em que acompanhamos o narrador imbuído da tarefa de imaginar, entre passado e presente, o lugar em que vivia e o que lhe acontecia (enquanto estava vivo), instamos entre percepções voláteis desse mundo que “realmente era” e como pode “realmente” ser.

Não há, ao fim e ao cabo, o real e a ficção deste mundo. O narrador-personagem nos conta tudo o que já não pode mais contar – pois conta do lugar de um “defunto autor”, como ocorria a Brás Cubas. Com Rancière (2017) podemos problematizar essa dispersão do “eu”, que “morto”, está impedido da soberania da primeira pessoa e, por isso, a verdade daquilo que conta é também a verdade que abandona: “Mas será que a literatura não se afirma como tal onde essa posição ideal do narrador se desfaz?” (idem, p. 43). Sem real e ficcional, podemos pensar na produção de uma narrativa que desregula, em algum sentido, essas dicotomias. O mundo Cinza-Escarlate se entrega a outras relações com a verdade: joga pela diminuição da palavra como signo fixo e a dimensiona como trânsito, tentativa de ensaio e de experiência.

Ensaio, experiência e destruição

Problematizar a relação entre ensaio, experiência e destruição, requer retomar as palavras de Walter Benjamin, que tanto se dedicou ao estudo dessa complexa trama conceitual. Destacamos o excerto conhecido, no clássico ensaio *Experiência e pobreza* (2012), em que o filósofo observa que os soldados voltavam emudecidos da guerra, sem a possibilidade de narrar, de transmitir o que lhes passara: “Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos” (BENJAMIN, 2012, p. 123). Pensamos que essa constatação de Benjamin pode ser lida, em uma direção não tão usual, pela consideração da guerra como um espaço da “impossibilidade” narrativa, um lugar *vazio* de experiência, visto que tão farto dos excessos de suas atrocidades. Por outro lado,

Benjamin ainda pontua que nada tão “instigante” como a destruição gerada pela guerra, essa “pobreza de experiências comunicáveis” (idem), produziu tantos livros – obras das quais nada se podia transmitir, de boca em boca.

Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmentidas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. (BENJAMIN, 2012, p. 123-124)

O que Benjamin afirma sobre o emudecimento dos soldados nos dá a questionar o cenário de guerra em Cinza-Escarlate. Ao contrário do emudecimento, gerado pelo vazio de experiências, vemos a produção de um conto (e sabemos que Benjamin refere-se ao romance) em que se ensaia, de alguma forma, a possibilidade de criação em plena desolação da paisagem “em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano” (BENJAMIN, 2012, p. 124) do narrador-personagem de Cinza-Escarlate, impossibilitado de existir. O excerto de Benjamin e o conto nos provocam a perguntar: seria o conto, então, “representativo” da proliferação de histórias de guerra que nada tem a “transmitir”, como traçava Benjamin?

Talvez não possamos agir apressadamente sobre tais conceitos: associar o emudecimento dos soldados à produção de uma experiência “muda” ou de uma experiência que se materializa como “inenarrável” parece reduzir, neste caso, a problemática posta em jogo.

Apostamos que o conto nos dá a pensar a escrita ensaística como um campo aberto para narrar, especialmente, *a partir do lugar em que já não se pode mais contar*. A ideia de experiência em Benjamin, junto a Cinza-Escarlate, redireciona nosso pensamento, no sentido de propor a palavra como criação pela via da *impossibilidade*. A literatura parece começar aí, pelo “impossível” da narrativa.

O nosso mundo tinha uma coloração cinza-escarlate difícil de esquecer. **Minha mãe chamava isso de “Guerra”. E eu não estava mais viva para contestar.**

Talvez os soldados de que nos fala Benjamin não possam narrar a guerra pelos excessos que ela conjuga, pelo vazio da experiência tomado dos mesmos excessos. Mas suas narrativas terão a ver com a criação de outros mundos em que o “irrealizável” da

guerra torne-se linguagem, de outras formas. Talvez a escritora Melissa Antunes produza um narrador capaz de pensar-se (morto) em plena guerra, justamente porque, ao nomeá-la (a guerra), distancia-se de sua realização “factual” no mundo – seu texto se realiza pela impossibilidade “real”, de que nos fala Blanchot (2011), da palavra guerra do conto, corresponder-se à guerra, de Benjamin.

Podemos pensar esta proposição do ponto de vista político, que nos parece intrínseco à atitude estética daquele que ensaia: “não vivemos num mundo onde toda ação política é impossível, vivemos num mundo onde o impossível é a condição de toda ação, de toda nova criação de possíveis. É o paradoxo da ação: só o impossível faz agir” (LAPOUJADE, 2015, p. 271). Podemos pensar a “impossibilidade” como ponto necessário para o surgimento da arte e, especialmente da palavra literária: “É justamente essa impossibilidade essencial que determina a possibilidade da literatura” (LEVY, 2011, p. 22). É pela destruição da palavra colada àquilo que designa, que se erige o “ser da linguagem” de Foucault, em *A linguagem ao infinito* (2013b). A linguagem literária se constitui, nesse sentido, a partir do momento em que recusa “a coisa” ao nomeá-la e, ao mesmo tempo, nomeando-a literariamente, passa a realizar-se, a ser possível como narrativa ficcional em um outro espaço – o espaço do fora⁴⁴. Talvez nesse lugar possamos tratar de uma experiência que, pelo não emudecimento e pela narração ativa, nos dê pistas sobre a constituição de uma relação singular com as palavras da literatura em espaços formativos.

Ensaia uma língua menor em uma língua maior

Encontramo-nos com o narrador que ensaia modos imagéticos de nomear a dureza da desolação e, ao fazê-lo, parece instaurar uma linha de frente e de combate: é o combate em si, com as palavras, que faz dessa narrativa, talvez, produção em direção a uma ensaística, ou seja, a uma linguagem “minoritária”. Não há o uso de uma língua “materna” – no caso do texto, a sistemática língua da guerra. Mas há pequenas construções que parecem nos convidar para a tomada de poder da língua “mãe” – língua da mãe – e sua trabalhosa e inevitável subversão.

⁴⁴ Trataremos da experiência literária como espaço do “fora” no ensaio seguinte.

Minha mãe chamava-as de “lágrimas”. Eu falava que era a “Saudade de um passado perdido e de um futuro que nunca aconteceu”.

Poderíamos, então, falar de uma produção de experiência, visto que algo é narrado? Ensaíar uma narrativa, necessariamente, implica a produção de uma escrita “menor”? Cinza-Escarlate dá a ver outros modos de produzir literariamente em espaços formativos, como os da própria escola? O conto, assim como os autores que com ele nos propomos dialogar, provocam uma série de questões que, como essas, parecem seguir sem respostas, mas que instigam que minha escrita persista. E nesse lugar, onde já não posso saber, algo cintila na produção de Cinza-Escarlate e, arrisco, algo que nos parece desterritorializar, pelo exercício ensaístico, o que Deleuze e Guattari (1995) cunharam como língua “maior”.

É em sua própria língua que se é bilingue ou multilíngue. Conquistar a língua maior para nela traçar línguas menores ainda desconhecidas. Servir-se da língua menor para pôr em fuga a língua maior. O autor menor é o estrangeiro em sua própria língua. Se é bastardo, se vive como bastardo, não é por um caráter misto ou mistura de línguas, mas antes por subtração e variação da sua, por muito ter entesado tensores em sua própria língua. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 55)

O conceito de “literatura menor” é elaborado por Deleuze e Guattari (2014), numa complexa análise da obra de Kafka, do ponto de vista das multiplicidades e agenciamentos que ela faz proliferar. “Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em língua maior” (Idem, 2014, p. 35). A literatura menor, nesse sentido, diz de uma apropriação, transformação de uma língua já sabida, para uma nova língua, sempre por fazer. Para os autores, uma literatura menor apresenta três importantes características. A primeira delas diz de uma “desterritorialização” da língua.

A questão não é a de se reterritorializar em um dialeto ou um patuá, mas de desterritorializar a língua maior. Os negros americanos não opõem o *black* ao inglês, fazem com o americano, que é sua própria língua, uma *black-english*. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 54)

Todas as línguas pertencem a um território físico, geográfico, mas também social e cultural. A língua, como espaço demarcado, se institui e se constitui na imanência de uma certa realidade. A literatura menor, nesse sentido, implica uma “desterritorialização”, justamente por subverter as demarcações de um território. “Uma literatura menor faz com que as raízes aflorem e flutuem, escapando desta

territorialidade forçada. Ela nos remete a buscas, a novos encontros e novas fugas” (GALLO, 2013, p. 63), ou seja, a desterritorialização de uma língua ou da literatura permite-nos criar, por meio de novos encontros, uma linguagem própria ou uma nova forma de nos apropriarmos de nossa língua, de modo ainda imprevisível, desconhecido, arriscado.

Além de constituir-se como matéria sem territórios, deslocada, palavra do entre lugar – palavra entre a vida e a morte em Cinza-Escarlate – uma literatura menor caracteriza-se, também, por ter uma “ramificação” política. Como o próprio nome diz, essa literatura se opõe a uma “literatura maior”, da língua gramatical e normativa. A literatura menor existe pelos elos que constrói em diferentes “agenciamentos”⁴⁵ das relações de um povo com a língua para a qual foram “designados”. É política, justamente, por ser a literatura que escapa; a escrita pelas brechas e entrelinhas, a que resiste diante de exercícios de poder que tensionam uma certa língua, uma linguagem, um modo de escrever e de ler em um determinado tempo e lugar. “A literatura maior não se esforça por estabelecer elos, cadeias, agenciamentos, mas sim para desconectar os elos, para territorializar-se no sistema das tradições a qualquer preço e a toda força.” (GALLO, 2013, p. 63). Nesse sentido, é na literatura menor que encontramos pontos de resistência, atos revolucionários de cavoucar buracos na linguagem, que desafiam um sistema instituído, um modo único, hegemônico de conhecer e de se apropriar de uma língua.

As pessoas, então, começavam a brincar de esconde-esconde em seus buracos de baixo da terra, como **toupeiras**, e não saíam de lá até a sirene cantar novamente. Enquanto elas se escondiam, as coisas saíam de grandes pássaros metálicos e se atiravam em queda livre, procurando quem não tinha se escondido direito.

Como literatura sem territórios definidos e formada por ramificações políticas, uma literatura menor tem, como terceira característica, um “valor coletivo”. Mesmo que seja uma composição singular, de um único autor, a obra menor é aquela que

⁴⁵ O conceito de agenciamento é extremamente complexo na filosofia dos autores e não será tratado de modo amplo nesta tese. É relevante destacar, no entanto, que para os filósofos, um agenciamento é um objeto, por excelência, presente no gênero romance, que apresenta duas faces: é sempre coletivo, é o arranjo de enunciações coletivas; é sempre um arranjo de desejos – objeto maquínico de desejo. Gallo (2013), ao tratar de uma educação menor, vai relacionar os agenciamentos a atos de linguagem coletivos na escola, como “desejos maquínicos do educador militante” (p.67), em relações com os estudantes e com os contextos sociais de que fazem parte.

apresenta significados coletivos, que é parte da existência de um grupo. Uma literatura menor é coletiva porque não trata da história individual daquele que diz “eu”, mas se produz na medida em que “nós” é a única pessoa possível do discurso. Gregor Samsa é tão universal e coletivo, quanto político e sem territórios. É, nesse sentido, que se produz *A metamorfose* como literatura menor, possibilidade de resistência a certos exercícios de poder que se coloca a questionar, e de um rompimento com a individuação. Kafka é múltiplo por concatenar, ensaisticamente, objetos aparentemente inconciliáveis. Gregor Samsa é um inseto coletivo que tensiona dominações.

De que maneiras, assim, podemos discutir a literatura a partir do entendimento de uma elaboração em direção à “experiência” com os textos, de modo que a leitura e a escrita sejam mais abertas, no sentido de se perderem, em variados territórios; de terem, em ato, uma atitude política de resistência ao majoritário da língua; de se produzirem pelos encontros, coletivos, em parceria com os outros de que falamos, no capítulo anterior?

O conceito filosófico de literatura menor, nesse sentido, mobiliza nosso pensamento sobre processos educativos com uma literatura na dimensão do ensaio, na medida em que nos colocamos a perguntar:

- Pela dimensão da “desterritorialização” da literatura: Como produzir, lendo e escrevendo, por meio de uma apropriação singular da língua, ou seja, pela criação de sua própria relação com a língua?
- Pela dimensão política da literatura: Como construir outros mundos “menores” em espaços formativos que recorrem aos textos; mundos menores (e talvez desencantados), que escapem a processos instituídos de operar com narrativas?
- Pela dimensão coletiva da literatura: Como encontrar, nas relações com o outro, um lugar de enunciação que se constrói pela necessidade de tornar a leitura e a escrita, um bem comum e inacabado, que tece relações de dependência neste encontro?

Pensamos que essas três dimensões podem estar implicadas na produção de uma experiência com a literatura em espaços de formação de leitores e escritores – na escola e na universidade, certamente; mas também na minoridade das parcerias que vamos compondo, particularmente, em nossas trajetórias de descobrimento da nossa própria língua. Uma literatura que, por si mesma, é menor, pois diz de encontros

coletivos e de criação, que escapam a qualquer tentativa de, para eles, fixar verdades e prescrições. Trata-se, portanto, de questionar o modo como temos nos agenciado a textos literários; no lugar do encontro, notamos o trabalho individual, sem parceiros, sem diálogo (escrever para ser corrigido, escrever para registrar, escrever sem compartilhar) ou, ainda: no lugar das relações singulares com a língua, percebemos a normatização de nomenclaturas e categorias.

Problematizar a literatura como ensaio e minoridade, significa perguntar por uma educação no campo da experiência. Gallo (2013) perspectiva a educação do ponto de vista de sua minoridade, ou seja, uma educação que, assim como a literatura e a língua, precisa fazer-se por relações singulares, coletivas e de resistência. Uma educação menor como ato de revolta e de resistência. Revolta contra os fluxos instituídos, resistência às políticas impostas; sala de aula como trincheira. Sala de aula como espaço a partir do qual traçamos nossas estratégias, estabelecemos nossa militância, produzindo um presente e um futuro aquém ou para além de qualquer política educacional. Uma educação menor é um ato de singularização e militância. (GALLO, 2013, p. 64-65)

A “militância”, de que nos fala Gallo (2013) é a de, como professores, pesquisadores, estudantes, vivermos as situações do mundo e, dentro delas, buscarmos produzir a possibilidade do novo. Assim, por meio de uma vida compartilhada, construir o novo coletivamente. Uma educação menor e uma literatura menor implicam para nós, por excelência, em relações, em encontros e em oportunidades de criação – uma criação daquilo que não sabemos e que, juntos, continuaremos a ignorar – talvez aí resida um perigo a enfrentar.

Convite ao pensamento V

Ao problematizarmos o tema da experiência com os textos literários, estamos tratando de uma literatura que permite certas elaborações com a linguagem, numa produção que se dá em ato, ou seja, no momento mesmo em que passamos a nos relacionar com ela, a ensaiá-la. Nesse sentido, a literatura de que falamos não é a do conto dentro do livro empoeirado na biblioteca, a do autor consagrado, a do caderno de cultura do jornal de domingo, a da adaptação da obra clássica. Propomos aqui pensar

a narrativa literária que diz de uma *relação*, em que uma língua maior está sempre em vias de devir língua menor, pela potência do próprio exercício de ensaiar. Essa literatura não se escreve com “L” maiúsculo. Não é tão somente instituída, não está pronta – é a literatura por ensaiar; é o percurso a ser pouco a pouco conhecido e desdobrado em novos desconhecimentos; essa literatura é a *elaboração de uma literatura*, é a experiência própria, única, com a linguagem.

Pensar a literatura do ponto de vista da transformação de um saber é arrancar a escrita e a leitura da ideia da “interpretação” de sentidos dos textos ou de “conhecimentos” a serem adquiridos obrigatoriamente – conhecimentos instituídos, afixados em um programa disciplinar ou mesmo no imaginário que institui hegemonias para a linguagem. Em certo sentido, pensar a literatura como elaboração de uma experiência é tratar de uma literatura sem fixidez, demarcações, territórios prontos por onde circular. É, também, tratar de uma experiência em relação, por isso mesmo, mais *coletiva* do que individual.

Problematizar uma formação literária mais ensaística, vinculada à produção de narrativas ficcionais – para além daquelas já segmentadas por axiomáticas de poder e de dominação –, significa dimensioná-la como atitude política, por implicar em resistência e em atos coletivos de apropriação e produção de uma linguagem outra. Assim, a literatura que aqui intentamos desdobrar, não é a do marco institucional, da macropolítica da escola; pensamos, sobretudo, na produtividade da literatura das relações menores, a que se multiplica e dispersa em variadas relações, que não podem ser definidas por identidades como “escolares”, por exemplo, a que arriscamos aproximar à noção filosófica de “literatura menor”.

2.2 A ESCRITA LITERÁRIA E O DIREITO À MORTE

Com *A desumanização*, de Valter Hugo Mãe; *Diga o nome dela*, de Francisco Goldman; *O espetáculo*, de Amanda Nunes; *O casamento vermelho*, de George R. R. Martin

∴

Início este ensaio pela discussão do tema da morte e de seu intermitente aparecimento nos textos com os quais trabalhamos nesta pesquisa. A morte aparece, aqui, tanto como temática que se projeta para “fora” das narrativas, como fundamento intrínseco ao exercício da escrita. Pela leitura de *A desumanização*, de Valter Hugo Mãe; *Diga o nome dela*, de Francisco Goldman; *O espetáculo*, de Amanda Nunes e *O casamento vermelho*, de George R. R. Martin, aposto em uma trama textual que faz emergir, de modo fragmentário, traços literários que vêm impondo perguntas sobre a morte na elaboração de uma possível experiência escritural. Os textos aqui mencionados são discutidos em pelo menos duas direções. Problematizo o tema da morte por meio do que Maurice Blanchot postula entre a relação da literatura com o “fora”, como experiência irrevogável dessa linguagem. E, junto a isso, a partir do modo como Michel Foucault retoma Blanchot, configuro a relação entre morte e literatura como exercício de despersonalização do sujeito.

∴

A morte é sanção de tudo o que o narrador pode relatar. É da morte que ele deriva sua autoridade. Em outras palavras: suas histórias remetem à história natural. (BENJAMIN, 2012, p. 224)

Parece impossível pensar a experiência literária sem problematizá-la em sua relação intrínseca com o tema filosófico da morte. A escrita parece evocar, constantemente, a morte como um *princípio* – irrupção e descontinuidade – presente em tudo aquilo que se pode narrar.

Neste ensaio, iniciamos por circunscrever o tema da morte como a sanção, de que nos fala Walter Benjamin, de tudo aquilo que se pode narrar. Como paradoxo das narrativas literárias, a morte manifesta uma presença e uma ausência irresolutas; faz irromper, pela palavra literária, a ausência daquele que a escreve e, também, o vazio de tudo aquilo que possa nomear. Põe em presença, por seu turno, a linguagem que só existe naquilo que recusa, que nega.

Walter Benjamin não deixou de pensar a morte junto aos temas da narrativa e da experiência. Aliás, a morte em muitos de seus ensaios constitui o que incomoda a narrativa e a experiência, o que as conecta e, ao mesmo tempo, as dispersa. A morte desponta, o tempo todo, como juízo da vida, início da narrativa, mas também como

vazio da experiência, mudez e impossibilidade. Esta última é chave para nossa discussão: a *impossibilidade* marca a noção de literatura com a qual tentamos tecer nosso pensamento, visto que, neste trabalho, *começa-se a narrar quando dizer já parece impossível*.

Nesse sentido, partimos do ponto de vista do projeto filosófico que Maurice Blanchot investe para a literatura. Talvez o cerne de seu pensamento resida na negação do mundo praticada pela literatura. “A literatura não busca produzir sentido no mundo; em vez disso, tenta delir a palavra comum, substituindo-a por sua ausência absoluta” (COUTO, 2014, p. 108). João Couto aponta ainda que, contrariamente à ideia de Sartre, de uma literatura engajada, moral e positiva, fortemente vinculada a uma certa maneira de “render o real na escrita” com vistas a uma construção utópica da vida, a literatura em Blanchot é esse espaço do “não sentido”, afastada da dialética. Literatura e arte recusam o mundo tal como o conhecemos, desestabilizam sentidos, ausentam a palavra, criam no e pelo *impossível*.

Para Blanchot, a literatura só existe porque se realiza em sua impossibilidade, só é real quando carrega em si um termo *irrealizável*; “como palavra do impossível, a literatura é a constante busca de sua origem” (LEVY, 2011, p. 32), mas não origem como começo de tudo e sim como lugar em que as palavras ainda não são, não existem e não chegarão nunca a ser, mas que, de alguma forma, esperam por ser.

A impossibilidade da literatura, assim como da morte, está diretamente relacionada à realização de sua linguagem como um espaço “fora”, um lugar (a própria literatura é esse lugar) em que tudo estivesse sempre por acontecer; um espaço escandalosamente aberto, exposto, vazio e sempre desconhecido. Assim como na morte, a literatura revela um “rumor” anterior à palavra, uma indeterminação do tempo, dos personagens, das ações de uma história que está para ser contada, mas que em si mesma, ainda não é. Lembremos com Benjamin que o “moribundo”, aquele que está em “vias de morrer”, parece deter em sua narrativa um certo rumor, alguma sabedoria “transmissível” e desconhecida para os vivos.

Ora, é no moribundo que não apenas o saber e a sabedoria do homem, mas sobretudo sua vida vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele havia se encontrado sem dar-se conta disso –, o inesquecível aflora de repente também em suas expressões e olhares, conferindo a tudo o que lhe

dizia respeito aquela autoridade que mesmo um pobre diabo possui, ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está a autoridade. (BENJAMIN, 2012, p. 224)

Acrescentamos, com Benjamin, que na origem da narrativa está a morte. No início do que podemos começar a falar, escrever, narrar, alguma coisa precisou morrer para transformar-se em outra – que servirá para também ser destruída, produzindo outras, em uma espiral que vai se adensando, entre destruição e criação. Benjamin, de muitas formas, nos ajuda a tramar morte e literatura ao exercício do *ensaio*. Para ensaiar, como vimos anteriormente com Theodor Adorno, é preciso reunir os fragmentos do que pode vir a ser um volume material da criação. Produzir literariamente é, de certa forma, reunir conjuntos aparentemente não conciliáveis, criando uma realidade *inteira*, que só se dá pelo “assassinato diferido” (BLANCHOT, 2011, p. 332) da forma que esses elementos assumiam antes de sua possibilidade de transformação em um novo conjunto. Ensaiar é como colecionar e o exercício literário parece pressupor o encontro de fragmentos diversos, pedaços de coisas que estão sempre em vias de tornarem-se o que ainda não existe, em uma organização do que não está.

Maurice Blanchot foi incessante em estudar a relação da literatura com a morte, o desaparecimento do sujeito e da “coisa” que nomeia. O filósofo nos dirá que a literatura está por vir assim como aquele que tem o desejo de aquecer-se: “Enquanto esse projeto for um desejo, posso girá-lo sob todas as suas faces, ele não me aquecerá” (idem, p. 323), entretanto, se alguém se põe a fabricar uma estufa, **transforma** o desejo, afirma no mundo “a presença de algo que não estava ali, e o afirma negando o que antes ali se encontrava” (idem). O que havia antes eram somente pedras, metal, ferramentas; mas o resultado dessa reunião de fragmentos são os elementos agora transformados, “negados e destruídos pelo trabalho” (idem) – a estufa, como dirá o filósofo; o ensaio de uma literatura, como arrisco afirmar.

Escrever literariamente, ou seja, aceder ao “fora”, ao exílio daquele que escreve, tem a ver com um trabalho necessário de utilizar as palavras (assim como as pedras, o metal, as ferramentas), destituindo-as da condição em que se encontravam (destruindo-as, matando-as), para infundi-las em um outro lugar, um lugar estranho a qualquer identificação que elas pudessem ter tido, consigo mesmas, anteriormente. Eis o espaço

do fora: a própria literatura, em um outro lugar, totalmente estrangeiro a si mesmo e a qualquer tentativa de identificação do sujeito.

É preciso negar os elementos que rumorejam no texto, destruí-los transformando-os em escrita. Sem escrevê-lo, não é possível prever ou imaginar o que podem se tornar. É nesse sentido que a literatura não se faz no espaço do “fora”, mas ela é o próprio fora, o lugar “neutro” (o *ele* que detona o *eu* soberano), o impossível. O imaginário é a própria potência da literatura de ser “imagem”, de produzir em si mesma toda a realidade, todo um mundo que nega todos os outros reconhecíveis, identificáveis, que recusa, que mata todas as “realidades particulares que nele se encontram” (BLANCHOT, 2011, p. 325). A literatura funda um outro mundo, *invertido*, mundo que duplica/ multiplica este que chamamos de “nosso” e que só se erige ao fazê-lo desaparecer. A morte, nesse sentido, parece ser o signo necessário para a criação da palavra literária e para a despersonalização e morte do eu:

Está claro que em mim o poder de falar está ligado também à minha ausência de ser. Eu me nomeio, é como se eu pronunciasse meu canto fúnebre: eu me separo de mim mesmo, não sou mais a minha presença nem minha realidade, mas uma presença objetiva, impessoal, a do meu nome, que me ultrapassa e cuja imobilidade petrificada faz para mim exatamente o efeito de uma lápide, pesando sobre o vazio. (BLANCHOT, 2011, p. 332)

Morte, ausência da palavra, desumanização

No livro *A desumanização*, Valter Hugo Mãe parece escrever junto com Maurice Blanchot. Ambos se encontram no texto que aqui escrevo para conversar sobre a elaboração da literatura em sua relação direta com a morte, nesse espaço que não é “além-mundo”, mas é um espaço fora de nosso mundo, justamente porque o inverte, desestabiliza, torna-o outro tipo de real.

No trecho que vamos ler, a produção literária do escritor português constitui-se como espaço do fora, porque questiona a identificação com qualquer outra forma de, por exemplo, pensar a morte em nosso mundo. Um lugar em que a negação *do mesmo* – mesmo jeito de nomear as coisas, os seres, as pessoas – é a condição de possibilidade para a escrita. No trecho reproduzido abaixo, podemos pensar a morte como irrupção e a narrativa como o próprio acontecimento, como afirma Blanchot, em *O livro por vir*:

A narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer, acontecimento ainda por vir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar, também ela, realizar-se. (BLANCHOT, 2005, p. 8)

Já na primeira página do primeiro capítulo, a menina Halla precisa contar-nos (e contar-se) que sua irmã gêmea morreu e que foi enterrada, “plantada” como uma árvore para que a narrativa aconteça. Em seguida, tudo o que no livro sucederá, vem a ser justamente aquilo que lhe é ausência enquanto lhe é presença. A vida de Halla só existe porque a morte de sua irmã a presentifica.

A DESUMANIZAÇÃO

Éramos gêmeas. Crianças espelho. Tudo em meu redor se dividiu por metade com a morte.

Ao deitar-me, naquela noite, lentamente senti o formigueiro da terra na pele e o molhado alagando tudo. Comecei a ouvir o ruído em surdina dos passos das ovelhas. Assim o expliquei, assustada. **Disseram-me que talvez a criança morta tivesse prosseguido no meu corpo. Prosseguia viva por qualquer forma.** E eu acreditei candidamente que, de verdade, a plantaram para que germinasse de novo. Poderia ser que brotasse dali uma rara árvore para o nosso canto abandonado nos fiordes. Poderia ser que desse flor. Que desse fruto. A minha mãe, combalida e sempre enferma, tocou-me na mão e disse: tens duas almas para salvar ao céu. Assustei-me tanto quanto lhe tive ternura. A minha mãe não me perdoaria qualquer falha.

Achei que a minha irmã podia brotar numa árvore de músculos, com ramos de ossos a deitar flores de unhas. Milhares de unhas que talvez seguissem o pouco do sol. Talvez crescessem como garras afiadas. Achei que a morte seria igual à imaginação, entre o encantado e o terrível, cheia de brilhos e susto, feita de ser ao acaso. Pensei que a morte era feita ao acaso. (MÃE, 2014, p. 9, *grifos meus*)

O mundo de Halla encontra-se duplicado desde seu nascimento. A menina é gêmea e percorre a narrativa a partir desta condição. Halla existe e deixa de existir o tempo todo. É, ao mesmo tempo, a menina que narra sua perda e é, também, o que torna presente sua irmã morta. Presença e ausência a cada vez que nomeia sua irmã e a cada instante em que, ela mesma, é nomeada por alguém (alguém que a escreve, alguém que a lê): Halla existe na medida em que desaparece. A condição para a existência da menina gêmea que sobrevive é, necessariamente, sua relação de dependência com a morte da irmã e sua consequente morte, posto que, ela mesma, se

constituía como “duplo” e agora insta na ilusão do “uno” – distinção tensionada constantemente ao longo do romance.

Halla parece ser a própria literatura como espelho de que nos fala Blanchot. Não como reflexo do mundo, mas como inverso distorcido, multiplicador, espelho heterotópico, como vemos em Foucault (2013c). A narradora-personagem constitui-se exatamente na distância entre o mundo e sua duplicação, sendo ela mesma sua distância. A personagem transita entre o reconhecível e o impossível. Sua existência é cortada ao meio no momento em que a irmã passa a existir “enterrada”. Halla caminha, verticalmente sobre a terra e tem no solo a sombra, a imagem da irmã que a inverte e ausenta-se sob seus pés.

Há algo de misterioso na criação de Valter Hugo Mãe, quando Halla passa a imaginar o que viria a ser sua irmã. Se estava enterrada, plantada, brotaria algum dia? Se tornaria outra criatura, diferente de Halla, diferente do que fora? A morte é esse espaço de tudo o que “não é” e, por esse seu caráter de campo aberto ao desconhecido, constitui-se como início da incessante tentativa de nomear tudo o que dela pode devir. Para Blanchot (2011), a morte é parte do exercício da criação literária e, do modo como vejo, a personagem da menina põe isso em funcionamento. As imagens que vai criando para o que a irmã pode vir a ser, ou seja, sua eterna condição de “não ser” mais nada, dá a pensar a potência do desconhecido como a impossibilidade necessária à criação, à imaginação. Talvez a irmã, como negação da vida, possa tornar-se outra coisa: árvore de músculos, flores de unhas, unhas de garras afiadas. A história de Halla só se realiza em sua própria falta; é essa falta que lhe torna possibilidade narrativa.

Ao discutir a relação entre experiência, narrativa e presença, na produção de uma metodologia de pesquisa que se faz por meio de *coleções*, Hilgert (2018) parte de sua relação com o texto de Valter Hugo Mãe, tramando-o a uma vivência pessoal e acaba se perguntando sobre as afinidades entre experiência, literatura e subjetivação.

Alguma coisa também é minha nas palavras de Valter Hugo Mãe. Pode ser porque o livro *A desumanização* me acompanhou em um momento de luto. Pode ser porque, assim como a personagem narradora do livro, também pensei como os mortos se aconchegam já que não podem se mexer, e, similar a ela, preocupei-me não com o frio, mas com o calor que meu pai sentiria por causa das grossas meias brancas (que nem mesmo combinavam com sua roupa), que ficaram nos pés dele quando precisei me despedir pela última vez. Será que precisamos necessariamente vivenciar algo

parecido com o que lemos nos livros para que algo dali nos constitua? Será possível responder como uma cena literária diz tanto sobre nós, tenhamos ou não vivido algo similar? Quais as relações entre experiência e literatura? (HILGERT, 2018, p. 30)

Assim como Halla se pôs a imaginar o que poderia vir a ser sua irmã, que passa a ocupar um lugar da eterna irrealização, a autora elucubra acerca da semelhança entre a literatura e a experiência da leitura. Junto a autora, também nos perguntamos: é preciso estar próximo à morte para que se constitua uma relação, uma experiência entre o sujeito e a morte que lê, que escreve? Questões como as postas em seu relato podem ser pensadas com o que Blanchot tratava como a potência da literatura, esse espaço fora do mundo, de instaurar-se em completa **distância** de tudo o que possamos reconhecer **individualmente**.

É possível afirmar que a vivência pessoal da morte ou mesmo o luto, quando posto em jogo pela literatura, é sentida não somente em uma dimensão individual mas, de modo contrário, a relação entre o sujeito escritor, leitor e a morte se dá, possivelmente, quando a literatura atingiu esse ponto tão mais coletivo, amplamente “universal”, que já não pode mais dizer-se “eu”, mas dizer-se muitos – e talvez aí resida sua singularidade. Tudo o que é “ele”, o que está fora da interioridade, o que é a “pele” do mundo, é o que pode produzir uma experiência do fora – experiência literária como fabulação que excede o uno e que estilhaça em tantas multiplicidades, a ponto de nunca chegar a se realizar. Vasconcelos (2002) reafirma o projeto literário blanchotiano, em sua inegável relação com o “signo da morte” como experiência de todos: “Duplo paradoxo - apesar de manifestado numa individuação, o trabalho mortal é experiência comum, extensiva a qualquer-um” (p. 153).

A cada leitura, a cada nova página virada de *A desumanização*, a morte da irmã gêmea não cessará de ser sentida e, ao fazê-lo, de desaparecer. Assim como Hilgert (2018) encontra-se com o luto de Halla em uma vivência individual, tantos outros podem nomeá-lo, afastá-lo, aproximá-lo, porque Valter Hugo Mãe expõe alguma coisa sobre a morte que parece comum a todos – e com Blanchot (2011) podemos perguntar: a certeza de que a morte fala em mim, de que fala em nós?

“A linguagem é tranquilizadora e inquietante” (idem, p. 330), ou ainda, o domínio das palavras que lemos nos torna, em um instante que desliza, “senhores” de um certo

manejo da linguagem, uma linguagem que imediatamente nos escapa. A morte presentifica e ausenta. É impossível deter o luto da personagem ou mesmo o que sentimos diante de uma perda, porque ao nomeá-lo, ao narrá-lo, ao fazê-lo material de nossa escrita, imediatamente o transformamos em outro, já não mais identificável com aquilo que parecia ser em algum ponto de nossa história. A literatura, para Blanchot, é essa ausência de correspondência, de tentativa de “dar sentido” ao mundo. Ela funda sua própria morte em seu próprio mundo.

A morte e a experiência do fora

Não escrevo para dar à minha existência uma solidez de monumento. Tento antes reabsorver minha própria existência na distância que a separa da morte e, provavelmente, por isso mesmo, a guia para a morte. (FOUCAULT, 2016, p. 73)

“A literatura que promove a experiência do fora é aquela que ascende à superfície, que se manifesta para o exterior” (LEVY, 2011, p. 37), ou seja, a literatura que escandalosamente se fará sem segredos, sem pressupor um leitor minerador de interioridades ou obscuridades textuais. A literatura como experiência do fora surge como artifício, superficialidade. Tatiana Salem Levy chamará este movimento para fora de *arte feliz*, em que a essência é a própria superfície, sem fundo e sem interior. Não há, nesse sentido, a possibilidade de dizer-se “eu” ou de buscar “entendimentos” ou “explicações” numa literatura exposta. A morte é pura exposição do vazio e, talvez por isso, toque de modo a também nos fazer desaparecer.

Parece-me relevante pensar o texto literário, inscrito em práticas formativas, deste ponto de vista mais *revolucionário* da linguagem – que só existe desdobrada para fora do mundo. É nessa exposição da “pele” da linguagem literária que podemos encontrar nossas certezas questionadas, sejam elas pedagógicas, escriturais, literárias. Esse modo de propor a leitura e a escrita literária, apostamos, rompe radicalmente com a vinculação do texto à interioridade e à subjetividade, mas inscreve as produções escriturais em outros sentidos da subjetivação. Não se pensará mais no texto como “meio” para o “descobrimento” de um sujeito cognoscente ou de sua palavra como verdade “escondida”, cravada em um tronco arborescente “do conhecimento”, mas

como o próprio fora, o lugar, o deserto em que só poderá haver transformações – do sujeito, da palavra e, especialmente, do mundo que não mais se reconhecerá.

O fora, como experiência estética, funda-se sobretudo no estremecimento do *cogito* cartesiano. Desdobrar-se, sair do interior, é antes de mais nada colocar-se para fora de si, desmoronar a unidade do *eu* e provocar um trânsito ao *ele*. Quando se fala da morte do autor, fala-se da morte de um sujeito dono da verdade, mas fala-se também da morte da ideia de literatura como expressão de um *eu* interior. (LEVY, 2011, p. 39)

Para Blanchot, quanto mais nos aproximamos da recusa, da negação, da morte de todas as informações precedentes da obra, de suas circunstâncias de produção, de sua autoria nomeada, mais encontramos a obra, mais perto chegamos da experiência do fora nos textos. É a ideia de Blanchot em *A literatura e o direito à morte* (2011), de que a literatura passa a existir quando se torna instante e pergunta, uma pergunta pela própria linguagem que faz dela “literatura” e não pelo escritor e suas dúvidas, seus motivos para escrever.

Não será possível ler em Kafka um “eu” deprimido e assombrado por uma vida desgraçada, mas será possível ler a vida de todo aquele que “se perdeu, que se encontra fora de si e fora do mundo” (idem). O mesmo pode ser pensado acerca do romance *Diga o nome dela*, de Francisco Goldman. Quando se busca pelo livro, em qualquer sinopse de *sites* que o vendem na *internet*, o leitor passa pela leitura de dados biográficos do autor, que teria escrito esta narrativa visto que perdeu sua esposa em um acidente no mar, durante uma viagem ao México. De que modo a biografia de Goldman pode ser mais arrebatadora que a crueza e a exposição estampada no trecho do romance, que reproduzimos a seguir?

A morte de Aura se presentifica não pela vida que o sujeito escritor pode vir a nos contar, mas justamente pela ausência, pela falta que escapa quando o narrador personagem olha o pote de creme esfoliante de Aura, que ainda conservava as marcas dos dedos deixados pela mulher. É pelo cheiro cítrico de limão, do pote menor do creme que espalha sobre o rosto; é nessa tentativa que jamais se cumprirá de nomear Aura, de torná-la presença, que o personagem a perde o tempo todo. *Diga o nome dela* e Aura desaparecerá. Conte a história do escritor, suas dúvidas, desejos, anseios e afastará a literatura de seu centro germinativo.

DIGA O NOME DELA

Eu ainda tinha o shampoo que Aura levava para a praia. Shampoo de tratamento de melaleuca com hortelã num saquinho da Sanborns. Sempre que precisava enfrentar algum acontecimento ou tarefa que imaginava que seria particularmente difícil, eu levava o vidro azul para o chuveiro e usava apenas uma pequena dose do shampoo de Aura. Eu temia o dia em que o vidro ficaria vazio, como se então fosse se esgotar também tudo o que restara do amor protetor de Aura, o que provocava em mim alguns tensos debates interiores. – Enquanto a água do chuveiro esquentava ou durante o café da manhã – sobre se determinada ocasião merecia mesmo ou não o uso de mais shampoo. Ela também deixou dois potes de esfoliante facial no boxe do banheiro. A primeira vez em que abri o pote cor de rosa, o maior deles, **achei as marcas dos dedos de Aura escavadas como fósseis na superfície mole e esbranquiçada cor de coco do creme**; atarraxei a tampa de novo e o coloquei no alto da prateleira do boxe – às vezes, embora raramente, e só quando o chuveiro estava desligado, eu abria o pote para olhar de novo as marcas dos dedos dela. **E de vez em quando, no banho, eu esfregava o creme facial do pote menor na minha pele, a pasta áspera de limão que trazia de volta o cheiro cítrico de sabonete que eu sentia de manhã naquela face onde eu comprimia meus lábios.** (GOLDMAN, 2014, p. 48-49, *grifos meus*)

Podemos pensar, nesse sentido, a *experiência* da literatura como a potência de nos produzir sensações, tempos, personagens, ações que estão plenamente distantes de qualquer vivência do mundo que seja reencontrada, no sentido de identificada como “decalque do mundo”. Para Blanchot (2011), a experiência literária, portanto, se realiza pela “irrealidade da coisa” narrada para a concretização de uma outra realidade, não representacional, mas a realidade da própria linguagem. Sem imitar “o que existe no mundo”, o que a literatura dá nome é uma realização particular. Ou seja, a obra literária, o texto escrito ou ensaiado, ficcionalmente, tem a potência de se realizar exatamente por meio daquilo que lhe falta. Em *A literatura e o direito à morte*, Blanchot afirma a impossibilidade da escrita (ou de tudo dizer) como sua única possibilidade (paradoxalmente, a de tudo dizer):

A linguagem só começa com o vazio; nenhuma plenitude, nenhuma certeza, fala; para quem se expressa falta algo essencial. A negação está ligada à linguagem. No ponto de partida, eu não falo para dizer algo; é um nada que pede para falar, nada fala, nada encontra seu ser na palavra, e o ser da palavra não é nada. Essa fórmula explica por que o ideal da literatura pôde ser este: nada dizer, falar para nada dizer. Esse não é o devaneio de niilismo de luxo. A linguagem percebe que deve seu sentido não ao que existe, mas ao seu recuo

diante da existência, e sofre a tentação de se limitar a esse recuo, de querer alcançar a negação nela própria e de fazer do nada tudo. (BLANCHOT, 2011, p. 333)

Não seria este um modo mais aberrante de ler e escrever textos em um espaço formativo? Como propor que os textos na escola, na universidade, em nossas pesquisas, sejam mais abertos à produção estética da linguagem, porque mais afastados de qualquer fundo e de qualquer forma de encontrar, neles, algo que revele o “eu”? Talvez seja o caso escrevê-los e pensá-los como experiência e direito à morte – morte do indivíduo, abertura à ideia de ser “qualquer um”. Ao ler ou escrever um texto, propomos que a busca não seja por um mundo conhecido, mas por uma linguagem estrangeira, pela duplicação do mundo e realização de um outro inesperado. Significa fazer das palavras que lemos e escrevemos não mais “nossas”, mas de todos.

O direito à experiência comum da morte

Morrer era antes um episódio público na vida de um indivíduo, e seu caráter era altamente exemplar: pense-se nas imagens da Idade Média, nas quais o leito de morte se transforma num trono em direção ao qual se precipita o povo através das portas escancaradas. Hoje, a morte é expulsa para cada vez mais longe do universo dos vivos. (BENJAMIN, 2012, p. 223-224)

Nomear na literatura tem a ver com recusar “o ser do mundo” para tornar-se outro ser, um “ser da linguagem”. Não mais como coisa identificável, mas como palavra que se instaura em “outro mundo”, pela falta da “coisa” em sua interioridade. Ao projetar-se para fora, a linguagem da literatura constitui um real próprio. Para Tatiana Salem Levy, “a arte procura sempre sua própria destruição, a negação de si mesma, mas é nesse movimento que ela termina por se fundar, garantindo sua eternidade” (LEVY, 2011, p. 22). É dessa maneira que encontramos a morte como condição para a produção da arte, da literatura, do ensaio literário como narrativa.

Além de fazer desaparecer o mundo, a literatura faz desaparecer o sujeito – apaga o aquele que escreve em proveito do aparecimento da linguagem. Como nos ensina Foucault em seu texto dedicado a Blanchot, *O pensamento do exterior* (2013d), a experiência da literatura é uma experiência da linguagem, sem a interioridade de um “eu” suposto, que não depende daquele que fala e, por isso, elimina o sujeito do espaço literário. A experiência com a literatura não consiste, dessa maneira, no domínio do

“eu”, mas a morte deste pode ser sentida, justamente, porque funde-se tão fortemente no texto, que vemos emergir, na superfície da linguagem, esse “ser” exterior.

É nesse sentido que a morte se torna o tema da literatura. Não somente como assunto que reaparece nas incontáveis narrativas mais “mortíferas”, como toma parte, especialmente, da escrita como exercício de morte (da palavra e do sujeito), para constituir sua própria realidade. Maurice Blanchot postula que a narrativa só é capaz de narrar a si mesma, enquanto nos conta uma história neste outro lugar. A narrativa, para o filósofo, “detém então o ponto ou o plano em que a realidade que a ‘descreve’ pode continuamente unir-se à sua realidade como narrativa, garanti-la e aí encontrar sua fiança” (BLANCHOT, 2005, p. 9). É possível pensar, assim, que a morte só pode ser contada, porque a própria narrativa mata e morre, em seu exercício de tornar-se superfície de linguagem.

Colocamo-nos aqui diante do conto *O espetáculo*, escrito por Amanda Nunes e, em seguida, de um trecho de *As Crônicas de Gelo e Fogo*, de George R. R. Martin, para pensar a morte, simultaneamente, como tema e exercício implicado na produção de narrativas.

No terceiro livro da série, intitulado *A Tormenta de Espadas*, George R. R. Martin vai construindo, sob diferentes pontos de vista, um dos episódios mais marcantes da saga, assim como de sua adaptação para a série de televisão *Game of Thrones*⁴⁶. O episódio *O Casamento Vermelho*, do qual leremos alguns trechos do ponto de vista da personagem Catelyn Stark, é uma das narrativas mais sangrentas e icônicas, perspectivadas em uma série nos últimos tempos.

Tanto nos livros, como na sua adaptação para a série *Game of Thrones*, está posto certo desprendimento em relação a seus personagens. Matam-se importantes famílias dos reinos (como é o caso do episódio em questão, que veremos o assassinato em massa dos Nortenhos Stark); arrancam-se cabeças de personagens construídos cuidadosamente, durante sucessões temporais e espaciais; matam-se, de muitas maneiras, seus criadores, leitores e expectadores.

⁴⁶ *Game of Thrones* é uma série da HBO, desenvolvida por David Benioff e D. B. Weiss, adaptada da saga *As crônicas de Gelo e Fogo*, de George R. R. Martin. Leremos um trecho recortado do episódio *O casamento vermelho*, sob o ponto de vista da personagem Catelyn Stark.

O espetáculo, de Amanda Nunes, relaciona-se com o episódio *O casamento vermelho* de George R. R. Martin justamente porque tematiza a morte para contar uma história e, enquanto o faz, escritora, personagem e leitores, necessariamente, terão de unirem-se em um só e, conseqüentemente, morrer. O conto de Amanda nos parece relevante do ponto de vista da indagação acerca *do que pode* o texto literário, produzido por escritores, que se deparam com a possibilidade de narrar, em um encontro formativo, para além da lógica da informação, da “representação”, da reprodução de sentidos. Expostos à morte, ambos os textos permitem trazê-la para muito mais perto do mundo “dos vivos”, em vez de expulsá-la ou “depurá-la”, como sugeria Walter Benjamin, “em sanatórios e hospitais” (BENJAMIN, 2012, p. 224). A morte é a superfície da narrativa e, por isso, torna-se o próprio “espetáculo” da escrita de Amanda Nunes e de George R. R. Martin.

A ideia que se nos impõe, por meio das duas leituras, uma a seguir da outra, é a de pensar a produção narrativa, problematizando-a a partir das perguntas: o que, nessas escrituras, nos dá a pensar sobre a elaboração literária como ensaio, provocação da morte e criação? E, igualmente: o que nessas linhas nos convoca também a criar, a partir da morte, outras possíveis ficções? Assim como ocorre em *Cinza-escarlata*, o texto de Amanda Nunes foi escrito por meio da relação com as mesmas fotografias, mas a escolhida pela escritora é de autoria de Andres Kudacki para *Associated Press*. Assim, convidamos os leitores para a leitura de *O espetáculo*, de Amanda Nunes e de *O casamento vermelho*, de George R. R. Martin.

O ESPETÁCULO⁴⁷

Amanda Nunes

Fotografia 1



Fonte: goo.gl/hkUdmr
Ricardo Moraes/Reuters

Fotografia 2



Fonte: goo.gl/8xqYdv
Andres Kudacki/Associated Press

O fogo do boneco queimava a face ao se aproximar muito dele, mas o que mais incomodava era o calor escaldante do sol. O desfile estava animado, à frente iam alguns meninos de seus sete, oito anos, todos fardados com a roupa tradicional daquele horrendo espetáculo. **Os adultos iam mais atrás enquanto entoavam cantigas sangrentas.** Mulheres não frequentavam aquele tipo de show. Não era proibida a sua entrada, mas ela já era vista com maus olhos.

Eu odiava aquilo tudo, mas tinha que ver de perto, o fato de ser proibido era o que mais me instigava. O capuz pinicava a minha nuca sem seu habitual companheiro que hoje estava preso: meus cabelos. Com toda a euforia do maior evento da cidade ninguém estava notando uma figura encapuzada que acompanhava a multidão. O fator que mais causaria estranhamento em uma pessoa ao me ver era o fato de estar mais de trinta graus e eu estar com uma grossa capa com capuz.

O boneco possuía uma toalha na sua cabeça que mais tarde seria usada para atear fogo nele. **Como as pessoas gostavam daquilo, e levavam os seus filhos a assistir?** Cada vez eu entendia menos os humanos, principalmente os homens. Às vezes queria ser um touro, um animal tão mais evoluído que nós. Que destino cruel eles tinham naquela cidade... Todos pararam abruptamente, havíamos chegado lá.

Com o "lá" me refiro a uma arena, com uma capacidade para umas 60 mil pessoas (mais ou menos da população local, já que a outra metade eram mulheres que não frequentavam aquele lugar). Bandeirolas vermelhas tremulavam ao vento, demarcando as áreas das arquibancadas. Quando o desfile parou, todas as pessoas começaram a correr desesperadas por um lugar na frente. Pais deixavam seus filhos soltos na multidão, crianças mordiam a canela dos adultos para

⁴⁷ Grifos meus.

eles os deixarem passar. **Acotovelamentos, tapas, socos e chutes são as palavras que eu usaria para descrever aquilo.**

Após levar vários pontapés de menininhos com a metade do meu tamanho e um tapa na cara de um senhor com o triplo da minha idade, consegui me acomodar nas arquibancadas mais altas para não dar muito na vista. Junto com uma meia dúzia de pessoas que nem me notavam. Estava ao lado da torcida organizada, e podia ouvir seus gritos de júbilo.

Eles ficavam um tanto alterados durante o show, principalmente se bebiam. Por isso, outra coisa que me separava deles, além do nossa opinião sobre o que iríamos assistir, eram grades de aço com arame farpado e no topo cerca elétrica. Isso era, digamos assim, o que "enfejava" a arena, mas era estritamente necessário. Dá para imaginar que essas medidas foram tomadas apenas após a ocorrência de treze acidentes, onze levando ao óbito? **Os únicos instrumentos que eles usavam eram suas vozes e tambores que produziam som ao serem chutados, afinal não tinham muitas opções já que eles eram algemados.** Mesmo assim ninguém gostava de sentar na arquibancada ao lado deles, por isso onde eu estava era quase vazio.

Quando o último verso acabou, o estádio ficou em um silêncio espectral. Comecei a ouvir os rangidos de ferro enferrujado dos portões. Achei incrível que todos no estádio mantiveram o silêncio até os portões estarem completamente abertos (o que, como não era muito tecnológica aquela estrutura, levou no mínimo dez minutos). E a cerimônia começou.

Entraram mulheres sorridentes carregando mastros, nem parecia que era a abertura daquela carnificina. Os mastros não tinham bandeiras, no lugar estavam penduradas cabeças, de touros. Uma crosta de sangue seco cobria parte do mastro. Entre a cabeça e a madeira tinha um buraco, feito pelos microorganismos e insetos que incansavelmente e pouco a pouco iam devorando o defunto. Os homens excitados e eufóricos começaram a assoviar e a gritar, um senhor na arquibancada ao lado da minha tentou se atirar no campo, mas caiu no fosso que separava a arquibancada mais perto do campo e o próprio campo. O senhor não se levantou, por isso acho que morreu com a queda, mas para não atrapalhar o espetáculo só retirariam o seu corpo dali no outro dia. As mulheres saíram e ele finalmente entrou:

Vestindo a mesma roupa que os meninos do desfile usavam. **Ele tinha no cinto uma considerável coleção de facas e carregava umas espécies de lanças enroladas em panos coloridos de cores vibrantes, que logo estariam cravados em um inocente.** Abanando e sorrindo ele foi atravessando o campo até chegar ao meio e lá ficou parado esperando o touro.

Os mesmos rangidos, só que dessa vez partindo da outra ponta do campo. Entra escoltado o touro. Se vê a frente do outro e eles se encaram. De um lado os olhos assassinos, animaiscos, sedentos por sangue do... Homem! Do outro lado os olhos amendoados e condenados do touro. **Começaram a se rondar e o homem começou a investir contra o touro.**

O touro tomba lá embaixo, está semi morto. Parece que eu estou possuída, não sei o que me deu, parece uma força sobrenatural que me guia. Vou descendo as escadas entupidas de gente. Não peço licença, chuto, e assim vou até chegar na mais baixa arquibancada. Lá avisto o assassino, pronto para dar o golpe final, quando pulo.

Sim, eu pulo. Mesmo sabendo que eu poderia cair no fosso e morrer como aquele velhinho. E por incrível que pareça eu não morro. E caio na arena. A altura não era muito alta (da arquibancada para a arena, não da arquibancada para o fosso). O touro ainda está lá e vejo uma gota escorrer de seus olhos. Ele chorava. Não aguentei, corri até ele e o abracei tentando passar toda a minha compaixão a ele, transmitir todo o arrependimento e pedir seu perdão. **Naquele instante, senti que estávamos ligados e senti nossas almas se fundirem em uma só.** Fiquei abraçando ele até ouvir seu último suspiro e sentir seu coração bater pela última vez.

O CASAMENTO VERMELHO

CATELYN⁴⁸

Catelyn pôs-se lentamente em pé. O que acabou de acontecer aqui? A dúvida tomou seu coração, onde um instante antes havia apenas a fadiga. Não é nada, tentou dizer a si mesma, está vendo gramequins na lenha, transformou-se numa velha boba, doente de desgosto e medo. Mas algo deve ter transparecido em seu rosto. Até Sor Wendel Manderly reparou.

- Há algum problema? - perguntou, com a perna de cordeiro nas mãos.

Catelyn não lhe respondeu. Em vez disso, foi atrás de Edwyn Frey. Os músicos na galeria tinham finalmente vestido tanto o rei como a rainha com o traje do dia de seu nome. Quase sem um momento de pausa, começaram a tocar um tipo muito diferente de canção. Ninguém cantou a letra, mas Catelyn reconhecia **"As chuvas de Castamere"** quando a ouvia. Edwyn dirigia-se apressadamente para uma porta. Catelyn apressou-se mais, levada pela música. Seis passos rápidos e o alcançou. E quem é você? - disse o altivo senhor. Agarrou Edwyn pelo braço para virá-lo e ficou gelada quando sentiu os anéis de ferro sob a sua manga de seda.

Catelyn esbofeteou-o com tanta força que lhe abriu o lábio. Olyvar, pensou, e Perwyn, Alesander, todos ausentes. E Roslin chorou...

Edwyn Frey afastou-a com um empurrão. A música afogava todos os outros sons, ecoando nas paredes, como se as próprias pedras estivessem tocando, Robb lançou a Edwyn um olhar furioso e foi bloquear seu

⁴⁸ Sugerimos a leitura do trecho junto à escuta de *The Rains of Castamere*, música composta pela banda The National para a série da HBO *Game of Thrones*. A música é parte da cena que lemos no livro e assistimos no penúltimo episódio da 3ª temporada da série. A cena do Casamento Vermelho, produzida pela série, pode ser vista no link: <https://www.youtube.com/watch?v=ZnxvUuSzbMI>.

caminho... e cambaleou subitamente quando um dardo brotou de seu flanco, logo abaixo do ombro. Se nesse momento gritou, o som foi engolido pelas flautas, trompas e rabecas. Catelyn viu um segundo dardo perfurar a perna dele, viu-o cair. Lá em cima, na galeria, metade dos músicos tinha nas mãos bestas em vez de tambores ou alaúdes. **Correu para o filho, até que algo lhe atingiu na lombar, e o duro chão de pedra subiu para lhe dar uma bofetada.** - Robb! - gritou.

(...)

Uma dúzia de homens de armas Frey apinhou-se na porta atrás dele. Estavam armados com pesados machados longos.

- Misericórdia! - gritou Catelyn, mas trombetas, tambores e o tinir do aço abafaram seu apelo.

Sor Ryman enterrou a cabeça de seu machado no estômago de Dacey. A essa altura, jorravam também homens das outras portas, homens revestidos de cota de malha com hirsutos mantos de peles e com aço nas mãos. Nortenhos! Durante meio segundo tomou-os por salvadores, até que um deles **cortou a cabeça** de Pequeno-Jon com dois violentíssimos golpes de machado. A esperança apagou-se como uma vela na tempestade. **No meio do massacre, o Senhor da Travessia permanecia sentado em seu trono de carvalho esculpido, observando avidamente.**

Havia um punhal no chão a alguns centímetros de distância. Talvez tivesse escorregado até ali quando Pequeno-Jon arrancara a mesa da armação, ou talvez tivesse caído da mão de algum moribundo. Catelyn rastejou até ele. As pernas e os braços pareciam chumbo e sua boca tinha gosto de sangue. **Matarei Walder Frey, disse a si mesma.** Guizo estava mais perto da faca, escondido por baixo de uma mesa, mas apenas se encolheu com medo quando ela pegou a lâmina. **Matarei o velho, isso, pelo menos, posso fazer.**

(...)

Catelyn ouviu o estrondo da batalha distante, e, mais perto, os uivos selvagens de um lobo. Vento Cinzento, lembrou-se, tarde demais.

- Heh - cacarejou Lorde Walder para Robb. O Rei no Norte ergue-se. **Parece que matamos alguns de seus homens, Vossa Graça.** Oh, mas eu vou lhe dar uma satisfação que deixará tudo bem uma vez mais, heh.

Catelyn agarrou uma mão-cheia dos longos cabelos grisalhos de Guizo Frey e arrastou-o para fora de seu esconderijo.

- Lorde Walder! - gritou. - LORDE WALDER! - O tambor batia lento e sonoro, fim bum fim. - Basta - disse Catelyn. - Basta, disse eu. Pagou traição com traição, que fique por aqui. - Quando encostou o punhal na garganta do Guizo, a memória do quarto de doente de Bran voltou, com o toque do aço na própria garganta. O tambor continuava bum fim bum fim bum fim bum. - Por favor - disse. - Ele é meu filho. O meu primeiro filho, e o último. Deixe-o ir. Deixe-o ir, e eu juro que esqueceremos isto... esqueceremos tudo

que fez aqui. Juro pelos deuses antigos e pelos novos, nós... nós não buscaremos vingança.

Lorde Walder olhou-a com desconfiança.

- Só um tolo acreditaria nessa bobagem. Tome-me por um tolo, senhora?

- Tomo-o por um pai, Fique comigo como refém, e com Edmure também, caso não o tenha matado. Mas deixe Robb ir.

- Não. - A voz de Robb era tênue como um suspiro. - Mãe, não...

- Sim. Robb, levante-se. Levante-se e saia, por favor, por favor. Salve-se... se não por mim, então por Jeyne.

(...)

Lorde Walder resfolegou,

- E por que é que eu permitiria que ele fizesse isso?

(...)

Um homem com uma armadura escura e um manto rosa-claro manchado de sangue aproximou-se de Robb.

- Jaime Lannister manda cumprimentos. - Ele espetou a espada no coração do filho de Catelyn e girou.

Robb tinha faltado à palavra, mas Catelyn manteve a sua. Puxou com força os cabelos de Aegon e serrou seu pescoço até a faca começar a raspar em osso. Correu sangue sobre os seus dedos. Os pequenos guizos tilintavam, tilintavam, tilintavam, e o tambor retumbava, bum fim bum.

Por fim, alguém tirou a faca dela. As lágrimas ardiam como vinagre ao correrem por seu rosto. Dez corvos ferozes devastavam seu rosto com garras afiadas, rasgando fitas de carne, deixando profundos sulcos que escorriam, vermelhos de sangue. Sentia o sabor nos lábios.

Dói tanto, pensou. Os nossos filhos, Ned, todos os nossos queridos bebês. Rickon, Bran, Arya, Sansa, Robb... Robb... por favor, Ned, por favor, faça com que pare, faça com que pare de doer... As lágrimas brancas e as vermelhas correram juntas até que seu rosto ficou rasgado e em farrapos, o rosto que Ned amara. **Catelyn Stark ergueu as mãos e viu o sangue correr por seus longos dedos, pelos pulsos, por baixo das mangas do vestido. Lentos vermes vermelhos rastejavam ao longo de seus braços e sob a roupa. Faz cócegas. Aquilo fez com que risse até gritar.**

- Louca - disse alguém -, perdeu o juízo.

E outra pessoa disse:

- Dê um fim nela - e uma mão agarrou seus cabelos tal como ela fizera com Guizo, e Catelyn pensou, **Não, isso não, não me corte os cabelos, Ned adora meus cabelos. E então o aço chegou-lhe à garganta, e a sua mordida era rubra e fria.** (MARTIN, 2011, 603-606, *grifos meus*)

O texto, como matéria viva, permite que possamos delirar, fazer viver na morte do touro e no massacre da família Stark, as primeiras linhas de desconhecimento e de estranheza, na produção particular de uma escrita. “Catelyn Stark ergueu as mãos e viu o sangue correr por seus longos dedos, pelos pulsos, por baixo das mangas do vestido. Lentos vermes vermelhos rastejavam ao longo de seus braços e sob a roupa”. O que acontece agora, depois do sangue derramado entre os dedos de todos aqueles que aqui escrevem essas narrativas?

A morte é parte da história que nos é contada, na medida em que tematiza a existência de uma tourada e de um casamento “vermelho”. É o espetáculo da morte que todos se põem, curiosamente, a observar. Algo precisa morrer para que a história aconteça e, ao mesmo tempo, desapareça. Vemos em *O espetáculo* a festa e a algazarra de um dia de morte, assim como vemos, sob o ponto de vista da matriarca Catelyn Stark, a comemoração dos beberrões da família Frey, antecipando a iminência da morte. Nas duas narrativas, encontramos o delírio da festa, o grito exposto, os canecos de cerveja e taças de vinho tilintando no salão. O anúncio da morte é o encontro com a vida? A sabedoria do “moribundo”, de que nos fala Benjamin, consiste no fato de que, mesmo desconhecendo o momento exato de sua morte, sabe da vida que morrerá? A escrita estaria, ao mesmo tempo, viva e moribunda, nesse lugar fora de lugar?

A narradora de *O espetáculo* já espera pela morte do touro, assim como Catelyn Stark narra o que lemos sendo, ela mesma, assassinada por sua própria narrativa: “E então o aço chegou-lhe à garganta, e a sua mordida era rubra e fria”. Como experiência comum, a morte nessas histórias está inscrita em sua aparição coletiva, liberta de individualidade; expressa-se em duas festas; é massacre em um salão e assassinato em uma arena. Ambas implicam um “combate” do sujeito que narra consigo mesmo; combate do leitor infundido na palavra desse sujeito; luta do escritor que, ao debruçar-se sobre o papel, ausentou-se, tão fortemente implicou-se em sua escrita. Não há mais a separação entre a leitura e a escrita a partir da ideia de que a narrativa literária começa na morte. Estamos todos com as mãos sujas do sangue entornado pelo toureiro e por Walder Frey porque, as palavras feitas de ausência, fazem vibrar algo da coisa criada que, exposta, perturba.

Do encontro entre esses dois textos, destacamos quatro cenas narrativas de *O espetáculo* que parecem mobilizar alguns traços do que temos discutido até aqui.

Certamente não se trata de sacar, nesses textos, as ideias de Blanchot em operacionalização. Trata-se, ao contrário, de provocar os modos pelos quais podemos pensar a morte como constância narrativa e, sobretudo, como potência para que continuemos perscrutando-a, escrevendo-a, dificultando, tanto quanto possível, explicações e entendimentos na relação entre a linguagem que aqui ganha destaque e uma outra, que já deixou de existir porque esta (a dos textos), fundou uma realidade fora.

Cena 1: “Eu odiava aquilo tudo, mas tinha que ver de perto, o fato de ser proibido era o que mais me instigava.”

Tatiana Salem Levy afirma que “É preciso que a língua materna seja odiosa para que o escritor possa fazer dela um uso menor” (LEVY, 2011, p. 45), particular e ao mesmo tempo coletivo. A proximidade com o texto, bem como o ato único e intangível da escrita instigam, convocam a uma aproximação. Parece que uma escrita que seja, ao mesmo tempo, de um e de todos, tem sido privada em certas pedagogias escriturais. A escolarização já nos ensinou isto: escrevemos para uma avaliação, para registrar informações, para nos misturarmos a taxonomias e a guardá-las na *memória instrumentalizante*: a escrita *pro-forma*. Mas escrever sem propósito, escrever para talvez morrer, escrever para não adiar? Em que medida se lida com isso, para além de lançar tais perguntas numa zona de proibição? “Eu odiava aquilo tudo”, declara a narradora. E quem não odiaria? Parece ser preciso “desestimar qualquer ideia ou vestígio de normalidade, de hábito, de encolhimento de ombros que significa que *as coisas são assim mesmo*” (SKLIAR, 2014, p. 149, *grifo do autor*). É preciso “odiar” para ver de perto. A escrita proibida, um mundo novo a viver pelas próprias palavras, expostas e oferecidas a todos, palavras disponíveis à ficção – esse é um convite que, genuinamente, exige que não normalizemos a linguagem. Trata-se de um convite a ver de perto e arriscar-se, possivelmente, a morrer para que a linguagem desta escrita seja presença fora do mundo reconhecível.

Cena 2: “(...) outra coisa que me separava deles, além da nossa opinião sobre o que iríamos assistir, eram grades de aço com arame farpado e no topo cerca elétrica.”

Não são apenas “as opiniões” que nos separam do outro. Parece ser mais concreto e espinhoso o caminho que nos leva (ou poderia levar) ao encontro – há grades, erguem-se cercas elétricas, e a distância é feita de aço. Muito difícil conversar

com o outro. E mais ainda escutar. Mas que isso não nos desanime. É preciso enfrentar o desafio, assim mesmo. É preciso estar junto, ainda que separados. É preciso fundir-se em um só: leitor, escritor, narrador, personagem. Por trás das cercas existem vozes; gritos ultrapassam as grades e até mesmo o arame farpado: “É só questão de escutar, não de concordar. Concordar ou não com algo que não pensávamos ou não olhávamos antes não tem a menor importância” (SKLIAR, 2014, p. 150). Catelyn precisa escutar o som dos tambores, prenúncio da morte entoada pelos músicos ao som de *As chuvas de Castamere* para, também, assumir a adaga e imprimir seu corte antes mesmo de ser cortada. Podemos pensar que *O espetáculo*, assim como o episódio de *O casamento vermelho* nos convoca às tensões do encontro, à conversa que, como vimos discutindo neste capítulo, não está feita de compreensão e plenitude, mas exige das palavras a inconformidade, o risco, o perigo de *ser outro*, em algum espaço proibido, *fora* – no castelo dos Frey ou na arena da tourada.

Cena 3: “Começaram a se rondar e o homem começou a investir contra o touro.”

Não apenas o homem ronda e investe contra o touro. Há também o jogo entre rondar o texto e ser rondado por ele. Sentir que tudo é investido contra o que se escreve. Sentir-se investido no próprio texto. O homem e o touro compõem o próprio movimento da escrita: espetar, atentar para a surpresa, temer e arriscar, sempre em relação. Há uma brecha, no entanto. Há o instante esperado: afinal, o que vai acontecer? E nesse *meio do caminho*, há um tempo e um espaço indefinidos, a quase desolação do *por vir*. A cada linha escrita, um novo indício para o todo. Porque escrever é também fazer a ronda. A jovem escritora está diante desse desafio, aceita-o e, a cada linha, vai encontrando formas de realizar sua empreitada diante do touro. Por certo, escrever é também colocar-se nas fronteiras da morte.

Cena 4: “Corri até ele e o abracei tentando passar toda a minha compaixão, transmitir todo o arrependimento e pedir seu perdão. Naquele instante senti que estávamos ligados e senti nossas almas se fundirem em uma só.”

A sensação da escrita realizada e o encontro com as próprias palavras parecem produzir uma fundição no texto.

O que aconteceria se Ulisses e Homero, em vez de serem pessoas distintas partilhando comodamente os papéis, fossem uma única e mesma pessoa? Se a narrativa de Homero não fosse mais do que o movimento realizado por Ulisses, no seio do espaço que lhe abre o Canto das Sereias? Se Homero só

tivesse poder de contar na medida em que, sob o nome de Ulisses, um Ulisses livre de entraves embora fixado, fosse em direção daquele lugar que parece prometer-lhe o poder de falar e de narrar, com a condição de ali desaparecer? (BLANCHOT, 2005, p. 9)

Homero e Ulisses formam “uma única e mesma pessoa”, levados pelo Canto das Sereias para encontrarem-se amarrados ao mesmo destino. Conectar-se a seu texto, sair e rondar, estremecer e temer, lidar com as incertezas, estranhar, para enfim retornar de uma experiência literária – isso nos diz sobre o gesto de fundir-se em um só com a palavra, num total pertencimento. O movimento de entrada na arena, assim como no banquete do casamento, nos faz pensar a própria escrita como palco de tensões, estranho e maravilhoso caleidoscópio de encontros perigosos. A experiência com a morte do touro, a incorporação do sujeito a sua linguagem e seu inevitável desaparecimento são a própria história, que começa e termina, incessantemente, na morte do touro. O texto só passa a existir na medida dessa morte. Amanda Nunes e a narradora se despedem diante de nossos olhos, justamente, por sua total comunhão com o texto, com o touro, que recai sobre a arena morto.

Convite ao pensamento VI

Neste ensaio, busquei problematizar o tema da morte, tão presente no rigoroso trabalho de Maurice Blanchot, junto ao pensamento de Walter Benjamin, de Michel Foucault e pela companhia de textos literários que parecem pôr em jogo certos traços do que aqui vimos chamando de “desaparição”. A morte, do modo como propusemos ao lado desses autores, é parte intrínseca da experiência literária do fora, ou seja: é no espaço do fora que a literatura se realiza como superfície e não interioridade; é nesse espaço próprio que vemos ruir tanto a) categorias de sujeito (autor, escritor, leitor) como b) expressões da palavra “reconhecível” no mundo. A morte na literatura, como intentamos problematizar, consiste na potência desta de fazer da palavra a presentificação de uma ausência. As narrativas que lemos, nesse sentido, mobilizam a discussão do tema da experiência, na medida em que a palavra já não está; no instante mesmo em que nomear é fazer desaparecer a coisa nomeada.

É nesse sentido que partimos a pensar os textos literários que, neste conjunto de materiais, sinalizaram a morte como estatuto máximo de sua criação. Não para

configurá-los no interior de uma perspectiva teórico-filosófica, tampouco para deles “retirar” um conceito categórico. Os textos deste ensaio surgem como parte do movimento de ampliar a discussão em torno da morte e, por meio da realidade que passam a fundar, encetar, na análise que propomos, modos mais *revolucionários* de ler e escrever, para além de pedagogias que tentam afastar a morte de sua inegável existência no texto.

Não seria demais retomar a hipótese de Homero, de que talvez os deuses nos tenham feito viver dores e infortúnios justamente para que pudéssemos contá-los; para que não nos perdêssemos, para esconjurar a morte, a certa morte, e assim afastar nosso destino. Maurice Blanchot nos convida a essa leitura (e a essa aventura), assim como Michel Foucault, como trouxemos neste ensaio. Arriscamos pensar que haveria uma urgência em colocar na mesa essas questões, hoje, num convite a que nosso trabalho com a palavra literária, no encontro com escritores, conosco mesmos, seja desafiado a explorar as múltiplas possibilidades da criação pela linguagem, no limite da própria morte, como vimos na pequena Halla ou mesmo na narradora-personagem de *O espetáculo*. Pensar a linguagem e a criação literária como algo que não é propriedade de ninguém, que não é exclusivamente ficção nem reflexão, que não é da ordem do que já está aí, já dito, nem do que nunca foi dito, mas que, como escreve Blanchot, fica “entre” todas essas coisas (FOUCAULT, 2013d).

Num tempo em que as práticas pedagógicas ainda se fazem com foco nas certezas e da instauração de verdades, pensamos o desafio de criar nas entrelinhas, caminhar pelas brechas, transitar por uma educação que ausente, que faça desaparecer a interioridade das palavras, nas relações mais cotidianas com a linguagem. *O espetáculo* de Amanda dá a ver exatamente isso: pensar a invenção da escrita como ensaio, como possibilidade de tornar mais “estrangeira” a linguagem do texto, mais exposta e mais mortal. A tarefa, nesse sentido, é a de pôr à mostra isso que nos acontece, que urge ser contado e inventado, isso que vai nos compondo, pelas surpresas do que ainda não está pronto, aberto, em vias de se fazer. Nosso desafio, nesse sentido, é ir encontrando os elos na trama entre ensaiar, estar disponível a apaixonar-se pela narrativa, na produção de uma realidade outra, fora; de uma linguagem que se faça singular, justamente por isso, plena de possibilidades de partilha – linguagem perigosa e plural.

CAPÍTULO III

EM BUSCA DE UMA LINGUAGEM LITERÁRIA: TRANSGRESSÃO, DESRAZÃO E LIMITE

∴

O olho, escuridão da noite, lua, cova, ralo, fonte, espelho e lâmpada, buraco e jorro da linguagem entre limite e transgressão: de que modos os textos literários com os quais operamos ultrapassam, negando e afirmando, os limites do *olho* de certas linguagens? Neste capítulo busco problematizar os modos pelos quais certos textos literários tensionam a relação entre limite e transgressão, pelo exercício escritural que parecem pôr em jogo com esses conceitos. Parto das noções filosóficas de limite, desrazão e transgressão na linguagem literária, postuladas por Michel Foucault e, junto à figura filosófica do olho, “prestígio obstinado” engendrado por Georges Bataille, proponho possibilidades de pensar os materiais desta pesquisa naquilo que podem perturbar e constituir limites em práticas escriturais educativas.

∴

É que o olho pequeno globo branco fechado sobre sua noite, desenha o círculo de um limite que só a irrupção do olhar transpõe. (FOUCAULT, 2013, p. 40)

De que modos uma escrita pode irromper em transgressão? Quais são os limites e os pontos de transposição que o exercício literário impõe no interior de sua linguagem e na relação com as condições de sua produção? Penso, com Michel Foucault (2013), a transgressão como um gesto relativo ao limite. Não há transgressão sem limite, como não há limite sem transgressão. Tampouco a ideia de transgressão diz de uma contestação, uma separação ou mesmo um “corte” em relação ao limite. Em oposição a uma dialética, em que um e outro se constituiriam em uma relação de contradição, Foucault propõe “lhe deixar apenas o que nela pode designar o ser da diferença” (2013, p. 34). Ao dirigir-se violentamente contra o limite, a transgressão não cessa de deixar para trás uma linha transposta que o encerra e, ao fazê-lo, cria outros limites diante dos quais, numa profusão em espiral, permanecerá nesse ponto de passagem: um ponto em que, somente negando o limite enquanto o afirma, poderá, infinitamente, erigir-se como transgressão.

E a transgressão não se esgota no momento em que transpõe o limite, não permanecendo em nenhum outro lugar a não ser nesse ponto do tempo? Ora, esse ponto, esse estranho cruzamento de seres que fora dele não existem, mas que transformam nele totalmente o que eles são, não será ele também tudo o que, de todos os lados, o ultrapassa? Ele opera como uma glorificação daquilo que exclui; o limite abre violentamente para o ilimitado, se vê subitamente arrebatado pelo conteúdo que rejeita, e preenchido por essa estranha plenitude que o invade até o âmago. (FOUCAULT, 2013, p. 32)

O limite na linguagem é preenchido por tudo aquilo que ele mesmo recusa, que exclui e é levado, pela transgressão, a encontrar-se justamente nessa recusa. Para Foucault, a transgressão é capaz de “levar o limite até o limite de seu ser” (idem), enquanto ela o ergue e o transpõe, exatamente, em sua desapareição. A linguagem literária nasce no *olho* desse jogo: é pelo reconhecimento e recusa de limites que ela se impõe para, em seguida, destruí-los e recriá-los, num processo ininterrupto, em que a ausência e a presença das palavras constituem-se como o espaço de circunscrever e transpor delimitações. A experiência com a linguagem, nesse sentido, é uma experiência do limite, que se faz e se desfaz naquilo que transgride.

A linguagem literária pode ser pensada na figura do *olho* como experiência interior: ela é esse globo vazio, noturno, linguagem “noite” em Blanchot (2011), que volta sobre si mesma, remete a sua própria aparição; é o espaço ausente de onde “jorra”, para *fora*, o que Foucault chama de “uma estranha luz” (2013, p. 40) que, ao mesmo tempo, ilumina o vazio de onde surge e visibiliza tudo aquilo que “toca”. O *olho*, assim como a linguagem, circunscreve o limite entre tudo aquilo que vê e deixa de ver e, nesse movimento, só transpõe seu círculo quando irrompe em *olhar*. A linguagem, do mesmo modo, ultrapassa seu limite quando se insurge literariamente, quando deixa de significar e se dobra em pura ausência de um mundo reconhecível. O globo branco “recolhe toda a luz do mundo sobre a pequena mancha negra da pupila e ali ele a transforma na noite clara de uma imagem” (FOUCAULT, 2013, p. 41). A linguagem retira do mundo todas as palavras e, colocando-as para fora de si mesmas, expulsando-as de sua significação esperada, as transforma nessa mesma “noite clara”, ausência e presença de um mundo (e de um sujeito que fala) que não cessa de visibilizar-se e, simultaneamente, de desaparecer.

A transgressão da linguagem pela escrita literária se produz em um movimento imanente, relativo a si mesmo. Não se trata aqui de pensá-la pela ligação com o exterior,

com o transcendente, com a palavra da tradição escolar, gramatical ou mesmo literária – palavra divindade. Transgressão implica, acima de tudo, a morte de Deus.

Lembremos da personagem de Clarice Lispector no conto *Perdoando Deus*. Ao caminhar pela Avenida Nossa Senhora de Copacabana, a personagem distraía-se olhando os edifícios, as pessoas e o mar, “Ainda não percebera que na verdade não estava distraída, estava era de uma atenção sem esforço: estava sendo uma coisa muito rara: livre” (LISPECTOR, 1998, p. 41). Sentindo-se a mãe de Deus, arrebatada de carinho por tudo o que existe, a personagem pisa em um rato morto e algo é suspenso em seu trajeto, assim como algo parece indagar-nos sobre a própria escrita, num instante que nos paralisa, junto à queda da personagem no escândalo da vida.

Em menos de um segundo estava eu eriçada pelo terror de viver, em menos de um segundo estilhaçava-me toda em pânico, e controlava como podia o meu mais profundo grito. **Quase correndo de medo, cega entre as pessoas, terminei no outro quarteirão encostada a um poste, cerrando violentamente os olhos, que não queriam mais ver. Mas a imagem colava-se às pálpebras: um grande rato ruivo, de cauda enorme, com os pés esmagados, e morto, quieto, ruivo.** O meu medo desmesurado de ratos. (LISPECTOR, 1998, p. 42, grifos meus)

Diante do rato, a personagem corre “cega entre as pessoas” e violentamente busca deixar de ver a terrificante imagem que interrompe a plenitude da caminhada pela cidade. Mas agora o rato estava “colado às pálpebras”, transpondo os limites do olho pelo inevitável jogo do olhar. O rato indaga o “infinito” de Deus e impõe que a personagem olhe para si mesma, impressa no bicho esmagado, permitindo-se morrer junto com ele: “É porque só poderei ser mãe das coisas quando puder pegar um rato na mão. Sei que nunca poderei pegar num rato sem morrer de minha pior morte” (idem).

A figura do rato inflige à personagem a inevitável atenção ao limite do corpo morto e, ao mesmo tempo, a necessária transgressão desse limite. Segurá-lo na mão seria como transpor Deus, a palavra exterior da vida na terra, da linguagem no texto. Junto a isso, segurá-lo implica morrer para tornar-se outro que não o mesmo. O sangue do rato, exposto ao olhar, antes coberto de fascínio, configura o surgimento da relação entre limite e transgressão. A própria personagem se dá conta de que a relação com Deus, com a palavra divina que transcende o valor imanente do literário, impõe uma relação dual, estabelecida pela aceitação ou pela oposição a ele. Talvez – e por isso mesmo –, viver, no conto, diga sobre a atitude de não “inventar Deus”, tampouco

acusar-se em uma relação contrária a ele, mas matá-lo para dar vazão a uma potência e não à afirmação de um poder.

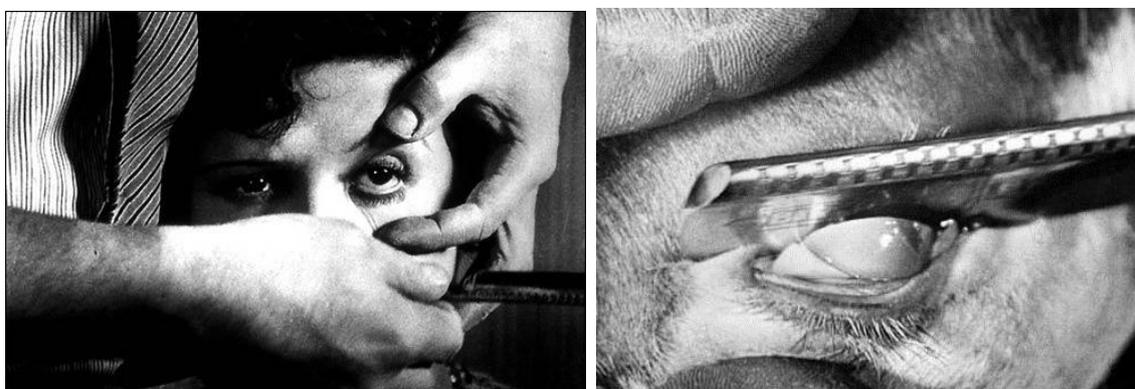
Enquanto eu imaginar que "Deus" é bom só porque eu sou ruim, não estarei amando a nada: será apenas o meu modo de me acusar. Eu, que sem nem ao menos ter me percorrido toda, já escolhi amar o meu contrário, e ao meu contrário quero chamar de Deus. Eu, que jamais me habituarei a mim, estava querendo que o mundo não me escandalizasse. Porque eu, que de mim só consegui foi me submeter a mim mesma, pois sou tão mais inexorável do que eu, eu estava querendo me compensar de mim mesma com uma terra menos violenta que eu. Porque enquanto eu amar a um Deus só porque não me quero, serei um dado marcado, e o jogo de minha vida maior não se fará. Enquanto eu inventar Deus, Ele não existe. (LISPECTOR, 1998, p. 45)

O conto de Clarice nos convida a pensar a relação da escrita literária e da busca por essa linguagem, para além do “entre dois”. Se a personagem estabelece uma relação com Deus, só pode “acusar-se”, ser o Mal em relação ao grande Bem. Uma escrita que se constitui estritamente em relação à norma, à gramática, à tradição do cânone, estará subjugada (mesmo que emergja negando esses sistemas) a essa palavra exterior ao texto. De outro modo, penso que o exercício escritural pode produzir-se não como adequação ao transcendente ou mesmo recusa à norma; mas, ao matar Deus, a linguagem deixa de responder a ele e passa a falar apenas de si mesma. A proposição de uma linguagem literária que se dá pela “morte de Deus”, nesse sentido, constitui uma experiência de ruptura com a palavra divina, que limitaria essa experiência. No seio dessa ruptura, “a escrita passa a ser um ilimitado movimento de transgressão do limite” (ALMEIDA; PEIXOTO JÚNIOR, 2010, p. 130), acrescento, de seu próprio limite. A escrita literária, nesse sentido, nos impõe que seguremos o rato.

Limite e transgressão, do modo como se insurgem em literaturas arrebatadoras e fundadas em transposição, como nos textos de Sade ou de Bataille, são processos inexoráveis de uma linguagem que, incansavelmente, fala de si mesma e, por isso, expõe a ausência de tudo aquilo que não é *linguagem* (o sujeito que escreve, que fala; o mundo ao qual ela já não corresponde). Essa me parece uma importante chave para problematizar os textos literários em situações educativas; chave que se desdobra em inúmeros questionamentos: como produzir uma linguagem capaz de ausentar sujeitos que dizem “eu”, sem que a singularidade seja abandonada? Como chegar ao meio do corpo da linguagem, ao centro do *olho* que arrebeta as separações entre limite e

transgressão? Que textos nos propõem uma linguagem como experiência, que jorra para *fora*, sendo, a seu tempo, “espelho e lâmpada” (FOUCAULT, 2013, p. 41) de um mundo (mundo outro)? Como fazer dos textos “expansão de um germe maravilhoso – como a de um ovo que estourasse sobre si mesmo em direção desse centro de noite e de extrema luz que ele é e que acaba de deixar de ser” (idem)?

As indagações que emergem ao problematizar a literatura como experiência parecem apontar a transgressão como o motor que põe em funcionamento a linguagem literária. Transgredir, nesse sentido, tem a ver com um movimento inerente ao texto; transpor é parte do gesto de criar uma linguagem-transgressão, descobrindo os limites que as palavras impõem e extravasando-os, pelo exercício mesmo da escrita.



Fonte: <https://goo.gl/o23mFP> <https://goo.gl/3VLBDu>
Um cão andaluz, Luis Buñuel, 1929

O olho revirado descobre a ligação da linguagem com a morte no momento em que representa o jogo do limite e do ser. (FOUCAULT, 2013, p. 42)

Como o texto literário pode ser capaz de cortar o *olho*, de expulsá-lo, expulsando-se de sua luminosidade, atingindo o limite das palavras, levando-as a seus confins, arrancando-lhes de sua significação? O conto *Você é preciosa para mim*⁴⁹, de Inês Rosseti, está carregado dessa linguagem-transposição – linguagem própria que vai constituindo suas delimitações para, em seguida, ausentá-las. Entramos no cenário de uma casa suja, escatológica, em que lacraias saem de buracos – da escuridão das covas da parede para a iluminação da casa apodrecida; um espaço cercado de sirenes, de luzes e do calor do incêndio nas redondezas. Presenciamos os limites de uma casa, de uma

⁴⁹ O conto *Você é preciosa para mim*, de Inês Rosseti, encontra-se reproduzido na íntegra ao final da introdução do Capítulo 2. Aqui, retomo e destaco alguns de seus trechos, que parecem evocar a imagem do *olho* como catalizador da relação entre transgressão e limite da linguagem.

relação decadente entre um possível casal; limites do narrador sobre Lúcia e sobre si mesmo. Não é um texto em que tudo é possível: ao contrário, ele estabelece para si as regras sobre as quais a linguagem encontrará o labirinto por onde se perder. Conhecemos um narrador masculino incomodado com a ausência de Lúcia:

Ela não respondeu. **Apenas me encarou, seu olhar vazio.** Gritei, enraivecido, e corri para o banheiro. **Encarei meu reflexo no espelho,** que era velho e gasto, cheio de manchas nas bordas. **Eu tinha olheiras profundas,** a barba por fazer e uma cicatriz de garras na minha bochecha, resultado de mais uma brincadeira com aquele gato estúpido. (*Você é preciosa para mim*, Inês Rosseti, *grifos meus*)

Estabelece-se uma constante tentativa de *olhar*, ou seja, de transpor o limite do globo, do olho; desejo de transgredi-lo, ultrapassá-lo. E é pelo aparecimento da linguagem, iluminando essa cena macabra, que vemos a palavra dobrar-se sobre si mesma: não se trata mais da menina Inês Rosseti escrevendo; tampouco do narrador ou mesmo do silêncio de Lúcia. Todos eles parecem debater-se no vazio de uma ausência. Lúcia não responde, ignora. É como se a voz do narrador estivesse abafada e distante da possibilidade de tornar-se um sujeito falante nessa história.

Enfrentamos com o narrador-personagem uma perturbação da língua: não há nada, nem ninguém, nenhum sujeito, por trás do *olho* expurgado. Podemos pensar nas mortes eróticas de Georges Bataille, em *História do olho*, nesse sujeito que já não existe, que é esvaziado de qualquer possibilidade de dizer-se *eu*. O *olhar*, que transpõe o limite do globo ocular, retira-o de seu ser e mesmo de seu “dever ser”, leva-o para fora de si mesmo, arrasta-o para longe do sujeito e da cova escura, sua morada; o faz passar do limite até que nada mais exista, apenas o vestígio do “líquido espesso, de cor marrom e cheiro pútrido” no conto de Inês Rosseti, expondo seu rastro no tapete. O *olho*, retirado à força pelo abraço do narrador-personagem no cadáver de Lúcia, ao final do conto, ocupa esse espaço nulo, ausente, *fora* do texto, do crânio, da possibilidade de verter-se, novamente, em *olhar*.

Abracei-a com ainda mais força. Ouvi um barulho estranho, como o de uma ventosa se soltando. Um líquido espesso, de cor marrom e cheiro pútrido começou a escorrer do rosto de Lúcia. Intrigado, **dirigi meu olhar** a uma trilha daquela substância, que havia manchado o chão e o tapete. A

o olhar transpondo o limite globular do olho o constitui em seu ser instantâneo; ele o arrasta nesse jorro luminoso (fonte que transborda, lágrimas que correm, em breve sangue), o lança fora dele mesmo, o faz passar ao limite, lá onde ele jorra na fulguração imediatamente abolida de seu ser, e não deixa mais entre as mãos senão a pequena bola branca raiada de sangue de um olho

trilha levava até o pé da mesinha de centro, e ali repousava um pequeno objeto esférico, de um branco leitoso. Era seu **globo ocular**. (*Você é preciosa pra mim*, Inês Rosseti, *grifos meus*)

exorbitado cuja massa globular apagou qualquer olhar. E no lugar onde este olhar se tramava só resta a cavidade do crânio, um globo noturno diante do qual o olho, arrancado, acaba de fechar sua esfera, privando-o do olhar e oferecendo entretanto a essa ausência o espetáculo do núcleo inquebrável que agora aprisiona o olhar morto. Nessa distância de violência e arrancamento o olho é visto absolutamente, mas fora de qualquer olhar. (FOUCAULT, 2013, p. 41)

O olho de Lúcia, “objeto esférico de um branco leitoso”, repousava ao pé da mesinha de centro, a mesma que, anteriormente, havia ferido o narrador. Encontramos, então, no limite do conto. *Globo ocular* são as últimas palavras a serem lidas, erguem o limite da página e da linguagem; há o nada depois da violência do arrancamento do *olho*. É neste momento que a linguagem chega em seu ápice, em uma total intimidade na relação com a morte, no jogo do limite e do ser, de que nos fala Foucault: ao irromper fora de si mesma, a linguagem “explode e se contesta radicalmente no rir, nas lágrimas, nos olhos perturbados no êxtase, no horror mudo e exorbitado do sacrifício...” (2013, p. 43).

Convite ao pensamento VII

- Lúcia! Quanto tempo faz que você não limpa a caixa d'água? - perguntei, sem resposta. Com o rosto começando a esquentar novamente, atravessei o corredor escuro. **Pelas paredes, quadros antigos, retratos de família guardando eternos rostos desconhecidos. Aqueles olhos me encaravam macabramente, eu sabia. Respirei fundo e entrei novamente na sala.** *Você é preciosa para mim*, Inês Rosseti

O narrador-personagem percorre o corredor escuro e é encarado por muitos olhos macabros, rostos de retratos antigos: ele diz “eu sabia”. A escrita impõe essas tantas faces imóveis a encarar aquele que se lança ao exercício mortal de seu desaparecimento, no corredor noturno da linguagem. O texto de Inês Rosseti, no entanto, surge como pergunta da linguagem sobre si mesma, especialmente da linguagem que se instaura num espaço educativo; indagação das palavras que criam tanto a ponto de se afastarem do sujeito, de ocuparem o limite, de tornarem-se o olho esvaziado de olhar – há coragem de deixar-se apagar, calar, para fazer do texto um

espaço único que não cansará de falar de si mesmo. É preciso arrancar o coração da linguagem, depositá-lo em uma caixinha, como faz o personagem e, no extremo de seus confins, expurgar o olhar para longe daquilo que ilumina, torná-lo um pouco mais aquilo que “deixa de ser” no lugar de “aquilo que é”, para que as palavras abram-se à experiência.

Você é preciosa para mim provoca, dessa maneira, pensar que a escrita pode sim chegar mais próxima do arrancamento do *olho*, ou ainda, mais perto do extremo limite – transgressão –, saltando para fora de sua própria linguagem, como faz o olho de Lúcia. A escrita, como matéria em que limite e transgressão, constitui-se na imanência de seu surgimento, emerge como um desafio educativo a enfrentar. De tantas formas, como professores e pesquisadores, deparamo-nos com textos que respondem ainda à palavra exterior e soberana de divindades institucionalizadas para a língua e a linguagem, no espaço da escola. O conto nos convoca a ir além da norma, da gramática, dos possíveis e impossíveis demarcados no exercício imposto pela escrita. Ele nos provoca a pensar que transgressão e limite se constituem na emergência do texto, no aparecimento da própria linguagem e, nela e com ela, é possível investir-se na constituição de saberes que escapam ao que uma transcendência delimitaria para o ilimitado ser da linguagem.

Nos próximos ensaios, discuto duas questões evocadas na tensão entre transgressão e limite, em práticas formativas com textos, especialmente nos espaços escolares. A primeira se refere a uma recorrente imposição de limites exteriores ao texto, em que se traçam lineamentos do que parece constituir um “texto transgressor” ou mesmo “desarrazoado”, em certas práticas escriturais educativas. A segunda aponta para os limites que se configuram na imanência do exercício escritural, ou ainda, para os limites que se erguem no interior da própria criação, em que se deixa de responder ao transcendente e se passa a fabricar os obstáculos próprios da criação.

3.1 UM TEXTO QUE CHEGA SEM MEDO

Com *As ruínas e a entrada*, de Antônio Freitas; *Camaradas de batalha: Spoony-e & Spandy-3 contra as hordas roxas*, de James Kochalka

∴

Como um texto chega até nós *sem medo*? Que limites balizam certas escritas e liberam outras em direção à transgressão? Que transgressões são operadas em escritas produzidas no interior de práticas pedagógicas? Parto das noções de limite e transgressão, estudadas por Michel Foucault, a fim de problematizar certos textos que parecem macular o espaço da escrita e mesmo da literatura. Na companhia de produções literárias, problematizo o texto *As ruínas e a entrada*, de Antônio Freitas, nos modos pelos quais sua linguagem indaga noções de limite e transgressão no exercício da escrita em um espaço pedagógico.

∴

Não há uma única cultura no mundo em que seja permitido tudo fazer. E sabemos bem, há muito tempo, que o homem não começa com a liberdade, mas com o limite e a linha do intransponível. (FOUCAULT, 1999, p. 193)

Com Michel Foucault, podemos pensar que a escrita se constitui no exercício de pôr em ato a linguagem, na insurreição de seus limites; instaurada, é ela, a literatura, o motor que desencadeia a experiência do limite na linguagem, da transgressão ininterrupta no texto; é ela o próprio campo habitado pela possibilidade da transgressão. A literatura, nesse sentido, começaria no “ilimitado do limite” – sem relação com uma “palavra exterior” (a existência de Deus); pela escrita literária se põe em ato a contínua “transgressão do limite” (a morte de Deus, da palavra exterior), alterando, a cada gesto de escrita, o território demarcado pelo limite.

Limite e transgressão são necessários um ao outro para que a linguagem se faça acontecimento. A imagem do relâmpago, que faz diferir a noite, nos ajuda a pensar essa relação.

A transgressão não está, portanto, para o limite como o negro está para o branco, o proibido para o permitido, o exterior para o interior, o excluído para o espaço protegido da morada. Ela está mais ligada a ele por uma relação em espiral, que nenhuma simples infração pode extinguir. Talvez alguma coisa como o relâmpago na noite que, desde tempos imemoriais, oferece um ser

denso e negro ao que ele nega, o ilumina por dentro e de alto a baixo, deve-lhe entretanto sua viva claridade, sua singularidade dilacerante e ereta, perde-se no espaço que ele assinala com sua soberania e, por fim se cala, tendo dado um nome ao obscuro. (FOUCAULT, 2013, p. 33)

Como o relâmpago que ilumina e recusa o limite da escuridão, em sua interioridade e plenitude, é possível pensar a “espiral” da transgressão em relação ao limite. O relâmpago não se opõe à escuridão da noite, mas lhe concerne internamente; lhe é próprio quase como condição para deixá-la (a escuridão) mais densa e negra. Assim parece ocorrer com a produção da linguagem que se expõe na superfície áspera de certos textos. Há algo que ilumina a relação múltipla entre escritas; uma perturbação da linguagem que não cessa de questionar a si mesma nessa relação que estabelece com outros textos e que faz diferir ou mesmo macular certas noções de “escrita” e de “literatura”. De que modos certos textos expõem limite e transgressão da linguagem? Como uma escrita pode tornar-se relâmpago, iluminação, na escura noite das palavras?

Parece-me que, para alguns modos de escrever no espaço da escola, há uma constante tensão implicada, no estabelecimento da ordem do que “pode” ou “não pode” constituir-se como um texto – especialmente como um texto literário. Ora encontramos práticas baseadas em interdições; ora proclamam-se exercícios de escrita em que “tudo é válido” ou “permitido”; mas há, no aparente “entre dois”, multiplicidades de modos de relacionar-se com a linguagem, nas fronteiras e mais além de seus limites. Com Foucault (2013), penso o texto para além das dicotomias proibido e permitido, negro e branco, bem e mal quando, retirando a escrita de uma implicação condicionada ao exterior, passamos a encontrá-la na relação mais íntima que pode estabelecer consigo mesma. Trata-se de uma linguagem que, voltada sobre si, poderia instaurar seus limites e transposições particulares. Nesse sentido, a relação interior entre limite e transgressão, na escrita, parece um desafio educativo a enfrentar, afinal: como produzir textos, em espaços escolares, em que limite e transgressão sejam imanentes ao exercício da escrita e não medidores exteriores à produção dos textos?

É preciso o esforço de pensar essas produções textuais em suas relações de iluminação, ou seja, daquilo que, no centro de sua própria produção, dão a ver isso que penso ser a “diferença”. Um texto põe em jogo diferenças e faz irromper não seus contrários, mas ilumina as frestas que os conectam ou os associam a outros. É do ponto

de vista de um “ser da diferença” que talvez seja produtivo pensar uma produção singular de textos no espaço pedagógico da escola, da própria universidade.

O texto que vamos ler a seguir, intitulado *As ruínas e a entrada*, de Antônio Freitas, e as provocações geradas a partir dele evocam estatutos de verdade para a escrita que aqui nos cabe inspecionar. Antes disso, convidam a pensar a diferença lavrada entre sua linguagem e a dos outros textos que ocupam este trabalho e, por fim, talvez, impõem a pergunta acerca das possibilidades de calcar limite e transgressão, no interior da materialidade da escrita, para além de sua confirmação à exterioridade.

As ruínas e a entrada: memórias de uma professora

Raquel Leão Luz

A proposta de escrita consistia em produzir um conto sobre um esconderijo, um lugar para onde o personagem ou o narrador desejaria fugir. Antônio entregou o texto *As ruínas e a entrada* que, segundo ele, partia de seu jogo de videogame favorito, *Undertale*⁵⁰. Durante uma leitura para colegas, Antônio foi interrompido algumas vezes, por risos e reclamações sobre o texto. A linguagem utilizada apresentou dificuldades de leitura. Naquela ocasião, já havíamos lido alguns textos do livro *Foras da lei barulhentos...*, em que nos divertíamos com uma HQ que se aproximava do universo dos *games* - a batalha de um gato e um bebê contra as *hordas roxas*⁵¹.

As ruínas e a entrada⁵²

Antônio Freitas

Eu primeiro preciso contar uma história de alguns anos atrás, vocês vão entender o porquê de contar essa história ao longo do tempo. Tá vamos lá:

A muito tempo atrás os monstros e os humanos viviam em paz, mas em um dia o rei dos humanos e o rei dos monstros entraram em conflito e uma guerra começou, os humanos ganharam e com os 7 magos mais poderosos prendaram os monstros no subsolo e é isso que eu vou lhe mostrar hoje.

MT EBOTT 2XXX

Uma criança com um nome que me lembra um pouco ração para gatos e o nome dele é Frisk. **Frisk era uma criança normal até que um dia brincando de esconde-esconde ele tropeça numa raiz de árvore e cai no subsolo.** Ele fica alguns momentos desmaiado olhou para cima e seus amigos tinham o abandonado ele estava vendo um lugar com luz vindo de cima, uma flor dourada olhando para baixo, vários musgos nas paredes de pedra e uma grande porta roxa. Ele achou estranho mas seguiu em frente a flor virou para ele e disse:

⁵⁰ *Undertale* é um jogo eletrônico desenvolvido independentemente por Toby Fox para Microsoft Windows e OS X, lançado no ano de 2015. Baseado em um visual clássico de jogos de RPG, *Undertale* se diferencia pela possibilidade de evitar os confrontos com os inimigos através de ações diferentes, como o diálogo. Desde o lançamento, o jogo acumulou uma grande quantidade de fãs e boas críticas nas revistas voltadas para o mundo dos jogos. É um dos jogos mais pedidos em canais de *gameplay* no *youtube*.

⁵¹ A história em quadrinhos mencionada será reproduzida em imagens a seguir e chama-se *Camaradas de batalha: Spooky-e & Spandy-3 contra as hordas roxas*, de James Kochalka. O texto encontra-se no livro *Os foras da lei barulhentos...* (2012), já referido neste trabalho.

⁵² Grifos meus.

- Oizinho eu sou Flowey a Flor parece que você está perdido não? Eu vou lhe ensinar como as coisas funcionam aqui está vendo isso? (Apontando para um coração que havia aparecido em frente ao seu peito) isso é sua alma vai ser isso que você vai proteger, LOVE vai ser a coisa que vai aumentar a sua força e vida você ganha isso a partir de EXP que você ganha ajudando monstros. Vamos começar pegue essas balinhas de amizade.

Frisk sentiu uma dor Flowey rindo disse:

- Seu tolo a regra daqui é MATAR OU SER MORTO ouviu matar ou ser morto e EXP se consegue matando.

Um fogo iluminando mais ainda a sala bateu em Flowey e a dor que Frisk sentia logo parou. Uma cabra com um vestido roxo olhou para ela com felicidade nos olhos disse:

- Ô Pequenino, parece que você está perdido me siga eu vou te mostrar as Ruínas que é onde vai ser sua casa.

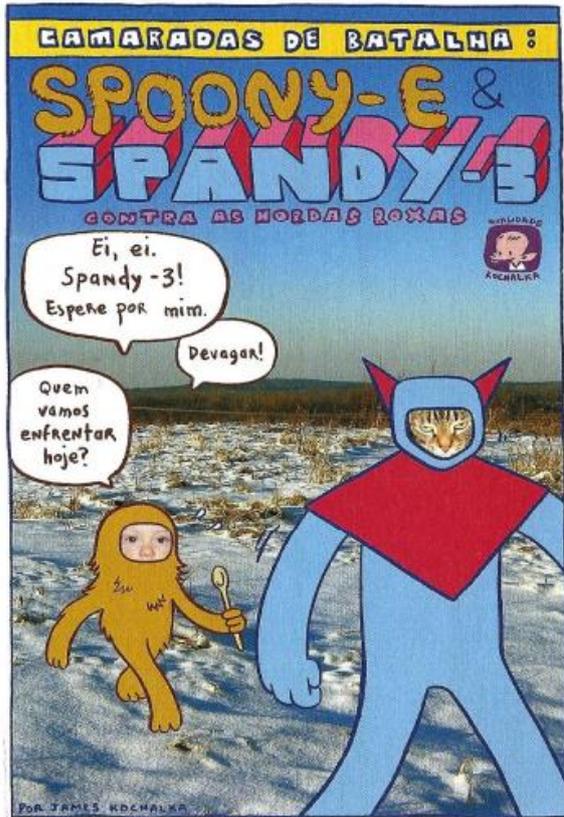
Frisk olhou desconfiado para moça e continuou a seguindo, logo cruzaram aquela grande porta e Frisk viu uma sala com extensos corredores, ela tinha paredes roxas que pareciam ser velhas, mas isso não incomodou Frisk, pois ele gostou do lugar, deixou ele confortável já em outra sala ela se apresentou:

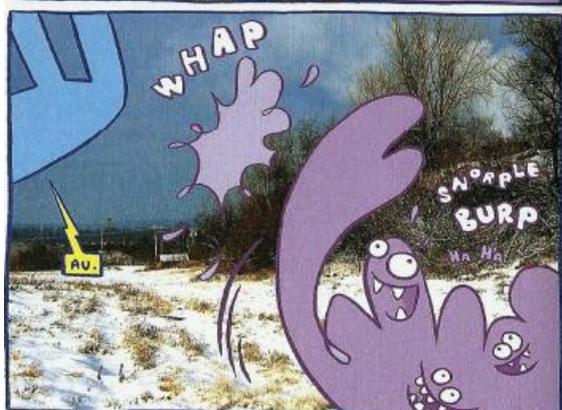
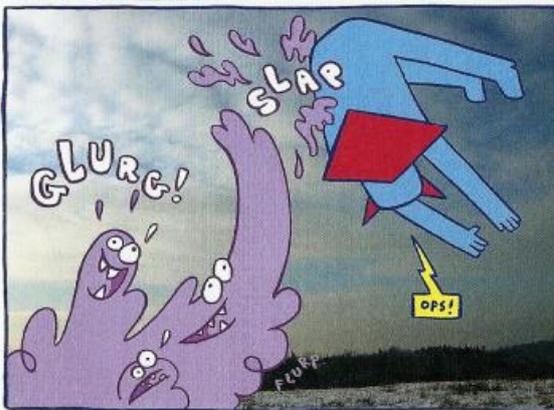
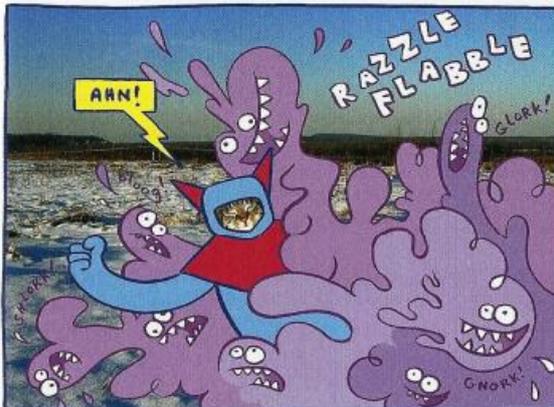
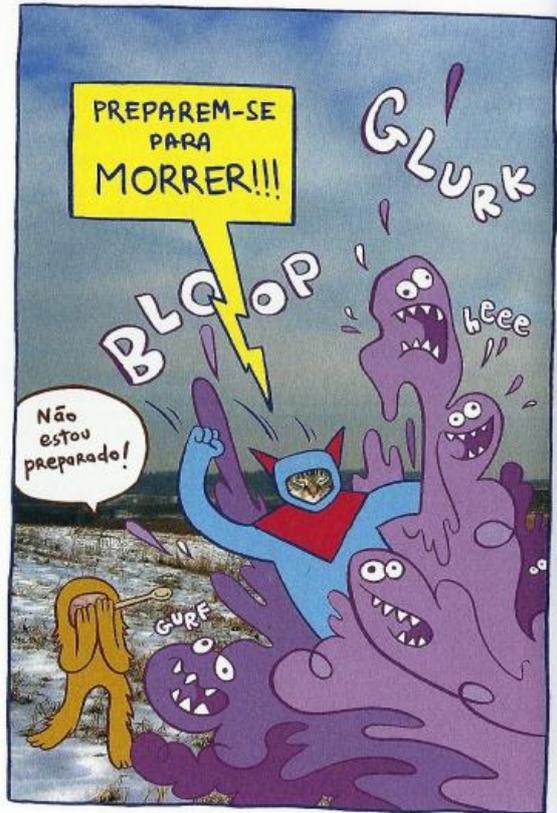
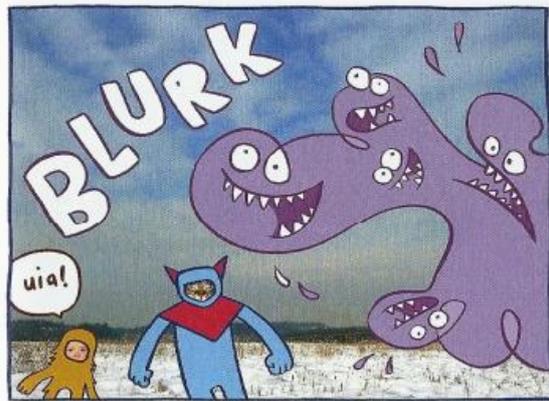
- Ops, eu esqueci de me apresentar, sou Toriel ou vou ser como uma mãe para você, mas antes tenho que lhe explicar uma coisa. Aqui nas ruínas o local é cheio de puzzles com alavancas e botões tu vai ter que decifrar alguns, mas esse é muito difícil deixa que eu decifro para você.

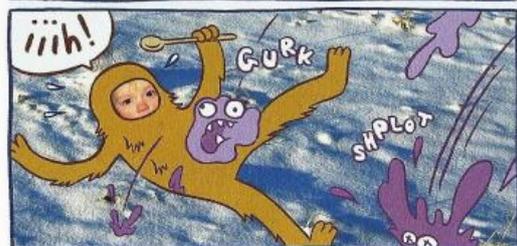
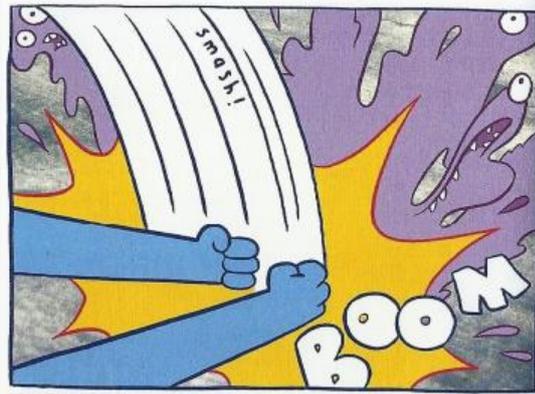
(...)

Ele seguiu em frente coisa que a Toriel tinha mandado ele não fazer por uma mensagem que ele não tinha visto. As outras salas não eram muito diferentes oque mudava era os encontros que ele tinha feito. Ele não matou nenhum monstro, até que ele chegou numa sala que era onde Toriel estava. Ela o olhou com uma cara brava e ele não entendeu o porquê, mas ela mesmo o assim o levou para a casa dela onde fez uma surpresa preparou a "Torta de caramelo e canela" ela disse que era para ele dormir, mas ele foi analisar a casa. A casa era feita de madeira tinha uma sala com uma fogueira e uma poltrona e alguns quadros.

Frisk foi para o quarto dele tinha uma caixa de brinquedos, uma cama e um quadro de uma flor e ele foi dormir com paz, sabendo que nada o ia impedir de continuar.







As ruínas e a entrada: memórias de uma professora

Raquel Leão Luz

Com o passar dos dias busquei no *youtube* canais de *gameplay* em que pudesse assistir a pessoas jogando *Undertale*, jogo que havia inspirado o texto de Antônio. Os personagens eram os mesmos. Apesar do incômodo que sentia em torno da linguagem proposta naquela escrita, me surpreendia com a tentativa de escrever utilizando um universo existente. Especialmente, me questionava sobre um texto que chegava sem medo: sem medo da norma, sem compromisso com o acerto. Nesses mesmos dias, recebi um e-mail com uma crônica, intitulada "Games X Criatividade", escrita por um familiar de outro estudante. Em certo ponto do texto, afirmava:

Li textos de meninos sem entender absolutamente nada até descobrir que o que escreviam, dentro de uma proposta livre para criar, era uma narrativa fiel a um jogo de vídeo game... Eles descreviam uma história como o andar de um game. Imagens, avanços de níveis, ganhos de vida e ainda no meio do nada, me deparava com expressões "level", XP... Fiquei triste. Preocupada. Sei que o ritmo de hoje, as terceirizações da educação, os apelos midiáticos dificultam o trabalho dos pais. Mas, escrevo este texto como um pedido para pensarmos juntos... o que estamos querendo para eles, para o futuro dos nossos filhos?

De que modo o texto de Antônio se constitui como uma provocação "forte" da linguagem?

De como interessa pensar um texto que nos afeta

Algo passa em *As ruínas e a entrada*, capaz de inquietar certas relações com a linguagem. Conforme as memórias da professora, o texto de Antônio *chega sem medo* de normatizações – afastado da tentativa de acerto ou da atenção a expectativas escolarizadas para a escrita, provocador de estranhamentos, incômodos e, certamente, de interdições, *As ruínas e a entrada* produz uma diferença. Mas como pensá-la em sua potência? O que essa escrita põe em jogo acerca da relação com a linguagem literária em um espaço escritural pedagógico?

Inicialmente, é relevante sublinhar a intimidade que o texto estabelece com um jogo de *videogame*. Antônio Freitas parece encontrar, na relação com *Undertale*, a possibilidade material da produção de uma narrativa. Seu texto exigiu que revelasse essa especificidade, pelo próprio uso da língua; assim como, aproximou-se de uma narrativa citada pela professora ao longo de sua produção.

Girardello (2011)⁵³ aponta que a autoria narrativa, no cenário dos novos letramentos⁵⁴, está associada a uma perspectiva lúdica, em que apropriações culturais e compartilhamentos sociais fazem parte da constituição de histórias escritas, imaginadas ou encenadas. Escrever, nesse sentido, sugere jogar com um certo imaginário midiático, autorizando-se a utilizar universos construídos em filmes ou *games*, para mergulhar fundo em experimentações desses repertórios.

Uma expressão cultural muito comum, nessas práticas, é a *fanfiction*: um exercício escritural entrelaçado às tecnologias digitais, que permite explorar outros modos de constituição de um *ethos*. A escrita de *fanfics* implica, de muitas maneiras, elaborar no texto uma autoria compartilhada, na medida em que os personagens e universos de uma história, já existente, passam a operar com novos personagens ou em outros jogos de atuação internos à nova narrativa. Nas *fanfics* surge a possibilidade de cruzar universos (personagens de *Star Trek* encontram o mundo de *Senhor dos Anéis*); de criar relações entre personagens secundários de uma história ou mesmo de narrar-se em uma ficção já existente (adentrar o universo de *Harry Potter* ou mesmo de *Undertale*).

Trabalhos destacados por Girardello (2011) problematizam, especialmente, a constituição da autoria focada em sujeitos crianças, quando embrenhados em situações pedagógicas ou formativas em que o gesto narrativo é indissociável do imaginário midiático – questão que ocupa, de muitas formas, a produção textual de Antônio em *As ruínas e a entrada*. Entretanto, há um aspecto que me parece exigir atenção, do modo como intento perspectivar a escrita nesta pesquisa: a relação entre imanência e exterioridade, assim como entre limite e transgressão, em textos que provocam ou “estranham” a escrita e a literatura em práticas pedagógicas escolares.

Algo passa no texto de Antônio que impele a denominá-lo, inclusive, como “texto de Antônio” ou “texto de menino”. Algo inquietante nessa escrita insiste em provocar uma discussão acerca das relações deste sujeito com os jogos dos quais toma parte em

⁵³ A pesquisa de Girardello (2011) apresenta uma rica coleção projetos educativos, todos realizados na rede municipal de ensino de Nova York entre 2010/2011. Seu trabalho sintetiza alguns desses projetos focados em construções de narrativas infantis e imaginários midiáticos. Há inúmeras pesquisas nas áreas de estudo de tecnologias e mídia-educação, que se debruçam sobre questões de produção narrativa aliada aos *games*. Cito, por exemplo, o trabalho de Maraschin (2011). Entretanto, as indagações que percorrem a discussão, sobre a qual me atenho, percorre outras direções.

⁵⁴ Refiro-me aqui ao campo de estudos dos *new literacies* (novos letramentos ou novos alfabetismos), abordados especialmente por Lanshear & Knobel (2006), área de estudos referenciada na pesquisa de Girardello (2011).

seus universos letrados. Um rumor em seu texto parece diferir em relação aos demais que ocupam esta pesquisa – rumor que, de modo diferente dos incômodos apontados na crônica *Games X Criatividade*, intensifica o debate que aqui busco explorar, qual seja: as relações entre limite e transgressão em uma prática escritural literária.

A escrita em *As ruínas e a entrada* parece operar transgressões da linguagem em relação a elementos exteriores ao texto. Em favor da brincadeira e mesmo de uma “experimentação”, a linguagem atua contra certas normas escriturais e distancia-se de expectativas pedagógicas para a escrita.

O personagem desta história está perdido e, guiado pela cabra Toriel, precisará encontrar as ruínas que serão sua casa. Retomo Foucault (1999), ao afirmar que limite e transgressão não se configuram em uma relação de oposição, entre permissões e proibições. São concernentes um ao outro. São carne de um mesmo corpo. Em *As ruínas e a entrada* vemos, no entanto, essa dupla filosófica ser tensionada do ponto de vista de uma exterioridade para a narrativa – e esse parece-me um desafio educativo a enfrentar. Ideias sobre permissões ou proibições da língua são rapidamente endereçadas ao texto quando de sua leitura. Assim, faísca nessa escrita algo de desobediente, que convida a pensar.

Enquanto recusa à gramática ou mesmo a noções de coerência, clareza e verossimilhança, o texto transpõe limites de linguagem e impõe inquietações que vão além de sua escrita. Numa leitura apressada ou mesmo maniqueísta, poderíamos adentrar em discussões que nos parecem, nesta pesquisa, pouco profícuas, em torno da relação mídia-educação. Não se trata, obviamente, de levantar “efeitos midiáticos” em escritas “escolares”. Trata-se, de modo inverso, de colocar lado a lado materiais que friccionam tensões irreconciliáveis e, por isso mesmo, abertas ao pensamento, expostas em suas contradições.

As ruínas e a entrada põe em jogo um espaço que toma conta da escrita, em que tantas normas⁵⁵ encaminham-se para delimitá-la. Ao mesmo tempo, dá a ver o difícil trabalho de constituir uma linguagem criadora de seus próprios confins; uma escrita que, na relação com universos midiáticos, erga seus próprios limites para, ao mesmo tempo, transbordá-los. Essa tensão tão viva no exercício ético e mesmo político

⁵⁵ E seria preciso um mergulho enunciativo para delinear, possivelmente, que normas parecem entrar em jogo, especificamente, nessa produção – o que poderá ocupar pesquisas futuras.

da escrita, especialmente a que se põe em jogo na escola, parece dizer-nos que: a) não se trata de encontrar, no interior de toda a escrita, permissões que a categorizariam como literária ou não literária; b) tampouco trata-se de limitá-la, somente, partindo de argumentos exteriores à própria produção. Mais interessante, nesse caso, é estar atento ao jogo. Espreitar a escrita, no centro do que a permita medir a diferença daquilo que ela mesma não é.

Convite ao pensamento VIII

- Ô Pequenino, parece que você está perdido me siga eu vou te mostrar as Ruínas que é onde vai ser sua casa.

Aos tropeços, o personagem de *As ruínas e a entrada* encontra-se perdido em um universo que desconhece e precisa de ajuda e instrução para descobrir o seu destino. Uma das características fortes do próprio jogo *Undertale*, mobilizada pelo texto, é o fato de que o personagem, para ganhar mais XP no jogo, ou seja, *experiência*, precisa, durante toda a missão, conversar com outros personagens que vão surgindo pelo caminho. Especialmente, é a partir do diálogo com Toriel (a cabra de vestido roxo) que o personagem descobre seus limites e possibilidades no percurso. Esse parece um primeiro elemento que o texto de Antônio Freitas nos coloca a pensar: as relações de alteridade que vão compondo a viagem, por vezes confusa, desse personagem. Algo semelhante acontece na escrita, labirinto da linguagem aberto à perdição.

Lembremos do conceito de agenciamento elaborado por Alain Bergala (2004), que circunscreve a produção cinematográfica de Abbas Kiarostami. No agenciamento, o personagem entra numa relação de forças com outro que lhe aparece, tensiona o andamento de uma trajetória – pode ser um objeto, uma figura, um amigo, um inimigo. Trata-se de um evento inesperado, mas que é fundamental para a narrativa ser posta em movimento. Nessa dupla de forças, um ser imobilizado pode romper a inércia e colocar-se em movimento, caso consiga se agenciar a outro ser. Sem conveniência ou aliança, o agenciamento funciona como uma dupla de forças dinâmicas. No caso de *As ruínas e a entrada*, podemos pensar numa produção que se erige sem que a relação com o outro peça “socorro”, mas que se movimenta, justamente, por meio do estabelecimento de uma relação que impulsiona a continuar.



Fonte: <https://goo.gl/HjHR6n>
Imagem de *gameplay* do jogo *Undertale*

- Ops, eu esqueci de me apresentar, sou Toriel ou vou ser como uma mãe para você, mas antes tenho que lhe explicar uma coisa. Aqui nas ruínas o local é cheio de puzzles com alavancas e botões tu vai ter que decifrar alguns, mas esse é muito difícil deixa que eu decifro para você.

No encontro com esse material bruto *sem medo*, texto que expõe o próprio corpo do sujeito como extensão do *game Undertale* (MCLUHAN, 1964), o personagem segue em frente, em direção às ruínas, mas desconhecendo os procedimentos para sua jornada. Entregar-se ao caminho é a única forma de descobrir o que vem pela frente e as transformações que poderá realizar.

Ele seguiu em frente coisa que a Toriel tinha mandado ele não fazer por uma mensagem que ele não tinha visto.

Assim como o bebê que luta com seu companheiro gato em *Camaradas de batalha* (2012), Frisk também precisa dessa companhia para usar sua força, nesse caso, o poder do diálogo, para enfrentar seus inimigos. Dialogar com outros textos, com *Camaradas de batalha* que talvez possam alargar repertórios de leitura e escrita, aproximar essa produção, mais intensamente, de seu contato íntimo com a própria linguagem, elevá-la à potência da literatura.

Frisk foi para o quarto dele tinha uma caixa de brinquedos, uma cama e um quadro de uma flor e ele

foi dormir com paz, sabendo que nada o ia impedir de continuar.

Penso que as noções filosóficas de limite e de transgressão mobilizam as produções literárias, justamente na tensão que estabelecem entre exterioridade e imanência. Essa dupla filosófica toma parte, indiscriminadamente, das ações com as palavras, literárias ou não, em certas pedagogias. Textos como *As ruínas e a entrada* iluminam, tornam relevante o incômodo da linguagem. Sua escrita é motor que faz laborar transgressão e limite; para além das proibições, enceta um perigo em relação ao esperado, faz ver, como o relâmpago na noite, toda a potência de certa “loucura”, “bagunça” ou mesmo “desrazão”, todo o ilimitado da própria linguagem. O que se constitui como relevante nessa escrita, muito além de quem a escreveu ou mesmo de sua desvinculação a certas normas, é o modo pelo qual pode liberar movimentos *positivos e reais* (FOUCAULT, 2016), no sentido de seguir perscrutando o que pode funcionar como produção literária, no interior de sua elaboração – algo que só se pode descobrir no momento mesmo em que se escreve e lê esse texto.

3.2 A ESCRITA CONFRONTA SEUS LIMITES

Com *Continuidade dos parques* e *O perseguidor*, ambos de Julio Cortázar; *Harvey: como me tornei invisível*, de Hervé Bouchard e Janice Nadeau; *Carnaval carmim*, de Inês Rosseti

∴

Neste ensaio problematizo os contos *Continuidade dos Parques* e *O perseguidor*, de Julio Cortázar e *Carnaval Carmim*, de Inês Rosseti, por meio de uma escrita que os põe em relação, parecendo evocar os limites que confrontam certos exercícios interiores à linguagem. Parto da breve narrativa de uma memória professoral, junto a um trecho do romance *Harvey: como me tornei invisível*, de Hervé Bouchard e Janice Nadeau, a pensar o próprio exercício da escrita como o lugar da experiência de constituição de limites para uma linguagem literária.

∴

Ao tratar sobre o trabalho de Baudelaire, especialmente em *As flores do mal*, Georges Bataille (2015) parece desdobrar em muitos sentidos a relação entre transgressão e limite, que se estabelece na linguagem do poeta. Já no início do estudo, Bataille estabelece uma relação, da qual eu parto, a fim de pensar os limites da linguagem literária:

O ateu não se preocupa com Deus, porque decidiu de uma vez por todas que ele não existe. Mas o sacerdote das missas negras odeia Deus porque Ele é amável, ultraja-o porque Ele é respeitável; engaja sua vontade em negar a ordem estabelecida, mas, ao mesmo tempo, conserva essa ordem e a afirma mais do que nunca. Se deixasse por um instante de afirmá-la, sua consciência voltaria a estar de acordo consigo mesma, o Mal instantaneamente se transformaria em Bem, e, superando todas as ordens que não emanassem dele próprio, emergiria o Nada, sem Deus, sem desculpas, com uma responsabilidade total. (BATAILLE, 2015, p. 31)

Ao comparar a relação dos ateus com os sacerdotes das “missas negras”, Bataille parece estabelecer pontos em comum entre a morte de Deus e o aparecimento da literatura. Para o autor, a produção literária pode deixar de responder ao transcendente e voltar-se para si mesma, encontrando-se com o “Nada” ou, ainda, com sua repetição ao infinito, com a linguagem desdobrada sobre si mesma, como temos discutido até aqui. Recusar o exterior, o Deus que mede os limites da linguagem, é ainda responder a ele. Aceitá-lo, sentir-se a própria “mãe de Deus”, como a personagem de Clarice

Lispector, é, também, acusar-se de ser seu contrário, todo o “mal”. Entretanto, não responder a essa palavra, arriscar-se a produzir pela linguagem uma possibilidade de existência outra, é fazer literatura – muito além, possivelmente, do Bem e do Mal.

Mas se a literatura deixa de responder à palavra exterior, então: como se configuram, na trama de um exercício escritural, na emergência da própria materialidade literária, os limites de sua própria existência? E mais: se tratamos da possibilidade de uma escrita literária no espaço formativo escolar, sob que regimes de verdade, de limite e de transgressão instarão os textos produzidos?

É no impossível que encontramos a possibilidade da experiência com a linguagem literária. Se tudo se torna possível, arrisco afirmar, a experiência não chega a emergir, mas apenas o falatório da palavra que recusa ou afirma a norma ocupará as páginas de tantas tentativas de produzir um texto. A impossibilidade da linguagem, ou ainda, o momento em que, por si mesma, ela traça seus limites, circunscrevendo o entorno de seu *olho*, é o mesmo que a irrompe em sua inexorável transposição. Para Michel Foucault, a literatura se configura como o que ausenta as palavras da tradição e, por isso mesmo, surge historicamente na tensão entre deixar de ser compreendida como conceito e passar ao estatuto da experiência.

A conceitualização estaria ao lado do aprisionamento, da compreensão, da significação, da captura, da essencialização da obra, da sistematização dos saberes, enquanto a experiência estaria associada ao acolhimento, ao encontro com o fora, ao *desouvrement*, à intensidade experiencial, à criação, ao entendimento, ao delírio, ao devir. (ALMEIDA; PEIXOTO JÚNIOR, 2010, p. 128)

Se pensamos a literatura como experiência, ela se oferecerá como exercício de uma morte radical e precisará que o texto encontre com seus próprios limites, impulsionadores de transgressões. A literatura interrompe uma continuidade em relação ao mundo e, nesse sentido, dobra a linguagem. Entretanto, esse tem sido um desafio quando pensamos em práticas formativas com textos, visto que enfrentar “mortes radicais”, num exercício profundo de linguagem, ainda parece dificultado pelas falas prescritivas anteriores e exteriores ao exercício da leitura e da escrita. Evita-se, em situações pedagógicas insuspeitas, lidar com o necessário vazio da morte – do sujeito que escreve, da linguagem conhecida, da narrativa pronta. E, nesse sentido, surgem para o texto medidores e limitadores que nada têm a ver com a escrita como trabalho da linguagem sobre si mesma, mas que, longe da experiência, insistem em

conceitualizar, sob normas e sistemas artificiais, produções que muitas vezes já nascem no berço de regimes de linguagem preestabelecidos. É como se a experiência literária estivesse relegada a um lugar utópico ou até mesmo grandioso e de difícil acesso.

No trecho de texto reproduzido a seguir, é possível notar a tensão entre limite e transgressão da linguagem. Na busca por criar um personagem “monstro”, Alberto propõe uma linguagem que contraria, primeiramente, a noção de “norma”. Ao mesmo tempo, mantém-se “parceiro” dela, além de afirmar “este mundo” do modo como o conhecemos.

Eu estava no quarto do meu irmão, estava em uma questão complicada do meu tema de português, e ontem tinha visto no youtube uns vídeos legais de robôs que faziam tarefas de humanos, então pensei por que não fazer meu próprio monstrinho para me ajudar? E peguei meus materiais: canetinha, lápis de cor, esparadrapo e o mais importante meu almoço (estava com fome) e o criei, e botei o nome de Wellmerson para fazer uma homenagem ao meu tio que morreu, achei Wellmerson bem bonito na verdade pensei que ia ficar horrível. Depois de o Wellmerson acabar meu tema de casa levei ele para o shopping foi tudo bem divertido e Wellmerson se apaixonou por uma privada que tinha acabado de chegar no banheiro, Wellmerson então tirou a privada do chão e a levou para minha casa para fazermos a cerimônia do seu casamento. A cerimônia foi super incrível eu fui o padre do casamento e depois aconteceu uma festinha, mas Wellmerson decidiu comprar uma passagem para morar na Europa então nos despedimos e ele foi embora e combinamos que ele voltaria para me visitar.

Esse trecho, ainda que traga elementos fantásticos como o casamento do monstro com uma “privada”, parece distanciar-se da criação de mundos *outros* na linguagem, lugares ainda não percorridos. É possível notar a busca por diferenciar-se do mundo dito “real”. Entretanto, o texto segue respondendo a elementos reconhecíveis, não porque menciona espaços como o *shopping*, a casa, a escola e o tema de Português, mas, principalmente, por muito pouco entregar-se à fabricação dos limites imanentes a sua própria escrita. Há um tom de que tudo é possível, transparente nessa peça de linguagem (não conhecemos o monstro e mesmo assim ele facilmente ganha vida, apaixonou-se, casa-se e viaja para a Europa); ausência de opacidade muito semelhante a algumas estratégias utilizadas em desenhos animados como *Hora de Aventura* ou *Apenas um Show*, do canal de TV *Cartoon Network* que, apesar de produzirem personagens e lugares “surreais”, mantêm, muitas vezes, tramas deste mundo: lutar

contra o mal, esquecer o ex-namorado, conhecer o pai que abandonara o filho ou mesmo fazer o tema de casa. Não se trata, é claro, de reivindicar que a escrita seja “de outro mundo”, especialmente porque um “outro mundo” ainda estaria em relação a “este” que conhecemos. Trata-se, por outro lado, de problematizar a escrita em sua potência de criar um mundo *outro*, ou seja, um universo que se constitui pelo trabalho singular com as palavras que o fazem emergir. Esse mundo outro (ou o *fora* blanchotiano) expõe a relação da linguagem, exclusivamente, consigo mesma. De certa forma, o texto sobre o robô Wellmerson ainda está aberto à verificação da fantasia que expõe e, por isso mesmo, aproxima-se de alguma noção de “realidade”. Mas como tornar a fantasia dessa escrita fechada para a correspondência com um “real”? Como fazê-la *desejo e verdade*, impossíveis de invalidar?

O exercício escritural não se efetua na ordem do *pode tudo*, e isso não tem a ver com uma impossibilidade regida pela gramática “inadequada” ou pela ausência ou presença de verossimilhança; tampouco tem a ver com os tantos interditos impostos em certas pedagogias, em que se tenta higienizar o texto considerado “de crianças”, “para crianças”, ou mesmo romantizá-lo a partir dessa tipificação. Arrisco afirmar que o exercício literário *pode* e não *pode tudo* porque, na fabricação de sua própria linguagem, está o trabalho inevitável de levantar a singularidade dos limites, a partir dos quais poderá prosseguir e sobre os quais será impingido a ultrapassar. O limite da literatura, parece-me, consiste em fazer com que a linguagem encontre a *sua* verdade e, por isso mesmo, suas impossibilidades. A imaginação literária, o exercício criador da linguagem exige, certamente, rigor e método, no interior de um laborioso processo.

Em *A grande estrangeira*, Michel Foucault (2016) afirma que Sade escrevia para “dizer a verdade” (p. 158), tarefa que, no trabalho do escritor, nada tem a ver com a busca pelo verossímil mas, ao contrário, diz sobre um certo encontro com o *desejo*, com a fantasia, com a imaginação erótica,

(...) numa relação com a verdade que seja tal que não haverá mais para o desejo nenhum princípio de realidade capaz de se opor a ele, capaz de lhe dizer não, capaz de lhe dizer: “Há coisas que não alcançarás”, capaz de lhe dizer: “Estás enganado; não és mais que fantasia e imaginação”. (FOUCAULT, 2016, p. 158)

O que Foucault e Sade nos chamam a pensar é que a escrita se constitui como “ilimitação” de tudo o que toca: da realidade, da imaginação, do tempo e,

principalmente, do limite; porque, a cada barreira delineada, uma transposição será operada no centro da linguagem. Nesse sentido, talvez seja preciso que os textos literários, especialmente esses que surgem na escola, não respondam afirmando ou recusando o exterior, ou ainda, que não estejam abertos para a ideia instrumentalizante e superficial de que não “passam de imaginação”, como se imaginar fosse tarefa supérflua para leitores e escritores em formação.

Talvez, o monstro Wellmerson possa se entregar, mais profundamente, a ser tudo o que pode ser e deixar de ser no ilimitado limite da imaginação, da criação de uma linguagem feita de imagens *fora* deste mundo, num movimento que permita, à própria escrita, transbordar suas palavras, incansavelmente ultrapassando as fronteiras por ela mesma colocadas. Que o monstro não seja capturado ou encarcerado em um princípio de realidade na escrita; da mesma forma, que possa instaurar, na linguagem que o produz, as tensões e os conflitos que possibilitarão sua corrida à solta ou sua prisão, sua fuga, seus voos mágicos, sua vida e morte... Como saber? Talvez seja preciso que a linguagem apunhale a realidade mais mortalmente, que a escrita aumente e multiplique a transposição de seus próprios limites.

Imaginar é ver; ver é desaparecer

A primeira função da escrita é, portanto, abolir a fronteira entre realidade e imaginação. (FOUCAULT, 2016, p. 154)

Poderíamos seguir afirmando que o escritor, o narrador, os personagens, os leitores precisam “morrer” para que nasça a literatura. A morte, como vimos no capítulo anterior, envolve o encontro radical da linguagem sobre si mesma, que ausenta os sujeitos da criação, porque tão profundamente os convoca a fundirem-se no próprio texto. E esse movimento, essa ausência profunda daquele que escreve ou mesmo que lê, que se encontra em total pertencimento com o texto, se estabelece repetida e ilimitadamente no exercício literário.

Quando pensamos acerca dos limites e das transgressões na escrita, estamos diante da linguagem que essa escrita produz e do quão potente o trabalho que exerce sobre si mesma poderá afetar nossas leituras, escritas, devires da criação. É como se a linguagem do texto invadisse o apaziguamento da poltrona de leitura, irrompesse em

uma história da qual vamos nos tornando parte e que sempre estará aberta para a incorporação de outros que nela poderão se perder, tornando-se invisíveis, desaparecendo fatalmente no interior das palavras.

Durante todo o tempo que durou o velório, que passou bem depressa, vieram muitas pessoas. Pelas palavras de todas aquelas pessoas que vieram ver meu pai, eu podia imaginá-lo um pouco, mas as descrições nem sempre eram muito claras. Elas o achavam pálido. Elas o achavam corado. Elas diziam que lhe deram um ar sério demais ou que o embranqueceram. Elas diziam que seu aspecto era o mesmo ou ainda que ele estava irreconhecível. Alguns o achavam muito bem. Vários disseram "Ah!". Outros disseram "Oh!". A tia Melina o achou limpo como nunca. O tio Raymond achou-o cinzento, como sempre. A tia Ratalineia disse que seus lábios estavam meio descolorados. Um senhor rechonchudo o declarou solitário como um homem. O tio Régis disse que ele estava magro demais. Vovó Bouillon disse que a testa dele estava abaulada. A tia Fiolineia achou suas faces encovadas. O tio Marcel disse que seus poros estavam fechados. A tia Ionalineia achou que o queixo dele estava caído. A tia Madelineia o achou abatido. Durante todo o velório.



Fonte: BOUCHARD, 2012, p. 140-141

A novela gráfica *Harvey, como me tornei invisível*, de Hervé Bouchard, traça essa linha inseparável entre a literatura e a radicalidade da morte como limite e transgressão da linguagem, ao narrar, sensivelmente, o momento em que o menino Harvey perde seu pai. Durante o velório, todos os parentes e amigos se colocam diante do caixão do “papai Bouillon”, a descrever sua aparência, tentando capturar, em alguma imagem, a figura agora incógnita, indescritível. O menino Harvey decide não olhar para o pai, especialmente para o momento em que o caixão seria fechado. Ele conversa com seu amigo Cantim, sobre a verdade que agora tensiona a nova imagem de seu pai:

As pessoas veem o mesmo homem, Cantim, mas cada um tem desse homem uma imagem diferente. Isso quer dizer que ninguém por si só vê o que há de verdadeiro. E o jeito de ver a imagem verdadeira é talvez ouvir aqueles que o olham, porque talvez aqueles que o olham

Assim que viam MEU PAI, AS PESSOAS diziam TODO TIPO DE COISAS:



vejam menos do que querem fazer crer. (BOUCHARD, 2012, p. 150)

Fonte: BOUCHARD, 2012, p. 142-143

Para Harvey, as pessoas viam menos do que acreditavam e não seria possível reter a verdadeira imagem do pai, ao enxergá-lo. Era preciso encontrar no relato de todos que o viam a verdade sobre a morte, que só poderia se realizar em sua própria *imaginação*. Ao final do velório, o tio de Harvey coloca-o nos ombros, para que o menino se despeça do pai. Eis que Harvey, ao confrontar a implacável imagem, começa a desaparecer, até o ponto de tornar-se totalmente invisível.

Harvey desaparece justamente quando se depara com a crueza da figura mortificada. Ao confrontar o limite da morte, a fronteira da imagem que antes era feita de imaginação, Harvey só poderá desaparecer, ausentando-se a cada virada de páginas, em que o vemos tornar-se, pouco a pouco, transparente. A opacidade da linguagem estava na impossibilidade de ver o pai. Não vê-lo, assim como passava com a menina Halla, de Valter Hugo Mãe⁵⁶, resistia como condição e espaço soberano da imaginação.

⁵⁶ Referência ao livro *A desumanização*, de Valter Hugo Mãe, discutido no capítulo anterior.

Tanto a experiência de Harvey ao encontrar-se com a morte, como as aventuras do monstro Wellmerson indagam a respeito de noções de realidade e de imaginação. Como o exercício de escrita literária pode borrar essas fronteiras? O que pode Harvey, o monstro Wellmerson ou mesmo Julio Cortázar, como leremos a seguir, para a produção de uma literatura que exclua a realidade e desmanche os limites da imaginação? Convido à leitura de *Continuidade dos Parques*, do escritor argentino e, em seguida, de uma narrativa professoral mobilizada pela leitura do conto.

Continuidade dos Parques

Começara a ler o romance dias antes. Abandonou-o por negócios urgentes, voltou à leitura quando regressava de trem à fazenda; deixava-se interessar lentamente pela trama, pelo desenho dos personagens. Essa tarde, depois de escrever uma carta a seu procurador e discutir com o capataz uma questão de parceria, voltou ao livro na tranquilidade do escritório que dava para o **parque de carvalhos**. Recostado em sua poltrona favorita, de costas para a porta que o teria incomodado como uma irritante possibilidade de intromissões, deixou que sua mão esquerda acariciasse de quando em quando o veludo verde e se pôs a ler os últimos capítulos. Sua memória retinha sem esforço os nomes e as imagens dos protagonistas; a fantasia novelesca absorveu-o quase em seguida. **Gozava do prazer meio perverso** de se afastar linha a linha daquilo que o rodeava, e sentir ao mesmo tempo que sua cabeça descansava comodamente no veludo do alto respaldo, que os **cigarros** continuavam ao alcance da mão, que além dos janelões dançava o ar do entardecer sob os carvalhos. Palavra por palavra, absorvido pela trágica desunião dos heróis, deixando-se levar pelas imagens que se formavam e adquiriam cor e movimento, foi testemunha do último encontro na cabana do monte. Primeiro entrava a mulher, receosa; agora chegava **o amante**, a cara ferida pelo chicoteado de um galho. Ela estancava admiravelmente o sangue com seus **beijos**, mas ele recusava as **carícias**, não viera para repetir as cerimônias de uma paixão secreta, protegida por um mundo de folhas secas e caminhos furtivos. O punhal ficava morno junto a seu peito, e debaixo batia a liberdade escondida. Um diálogo envolvente corria pelas páginas como um riacho de serpentes, e sentia-se que tudo estava decidido desde o começo. Mesmo essas carícias que envolviam o corpo do amante, como que desejando retê-lo e dissuadi-lo, desenhavam desagradavelmente a figura de outro corpo que era necessário destruir. Nada fora esquecido: impedimentos, azares, possíveis erros. A partir dessa hora, cada instante tinha seu emprego minuciosamente atribuído. O reexame cruel mal se interrompia para

que a mão de um acariciasse a face do outro. Começava a anoitecer.

Já sem se olhar, ligados firmemente à tarefa que os aguardava, separaram-se na porta da cabana. Ela devia continuar pelo caminho que ia ao Norte. Do caminho oposto, ele se voltou um instante para vê-la correr com o cabelo solto. Correu por sua vez, esquivando-se de árvores e cercas, até distinguir na rósea bruma do crepúsculo a alameda que levaria à casa. Os cachorros não deviam latir, e não latiram. O capataz não estaria àquela hora, e não estava. Subiu os três degraus do pórtico e entrou. Pelo sangue galopando em seus ouvidos chegavam-lhe as palavras da mulher: primeiro uma sala azul, depois uma varanda, uma escadaria atapetada. No alto, duas portas. Ninguém no primeiro quarto, ninguém no segundo. A porta do salão, e então o punhal na mão, a luz dos janelões, o alto respaldo de uma poltrona de veludo verde, a cabeça do homem na poltrona lendo um romance. (CORTÁZAR, 1972, p. 11-13, *grifos meus*)

Continuidade dos Parques: memória de uma professora

Raquel Leão Luz

Entreguei o conto de Cortázar a uma turma de estudantes do 6º ano do Ensino Fundamental. Falávamos do mundo dos sonhos: por meio de obras do surrealismo, discutia com os jovens escritores como as narrativas poderiam ser mais estranhas do que as que eles estavam acostumados a ouvir, a contar, a escrever. Iniciávamos a problematização de temas como o real, o ficcional, a possibilidade de desconhecer, de não desvendar um texto. Era preciso movimentar os universos ficcionais dos fãs de *Diário de uma Princesa* (Meg Cabot), *Percy Jackson* (Rick Riordan), *Diário de um Banana* (Jeff Kinney). *Continuidade dos Parques* foi parte desse trabalho. Havia lido o conto na graduação e, por isso mesmo, perguntava-me: por que jamais fui apresentada a ele durante minha educação básica? Por que jamais, em minha escola, lemos qualquer obra clássica de um escritor latino-americano? Cortázar era ininteligível para um menino ou uma menina de doze anos? Que educação legitimávamos, dia a dia, para que houvesse a separação dos livros difíceis e dos livros apropriados à juventude? Que relações com textos os tornavam inacessíveis? Eis que o conto de Cortázar se tornou um empecilho em minhas aulas. As palavras parque de carvalhos, cigarros, amante e carícias geraram incômodos entre alguns estudantes e comunidade escolar. "Parque de carvalhos", pois nenhum aluno conhecia o que era um "carvalho". Era uma palavra complexa para a idade. "Cigarros, amante, carícias", pois remetia a sexo e drogas. Não houve tempo para conversas, tampouco um debate acerca do projeto literário que tentava formular com aquele grupo. O texto de Cortázar teve de sair do programa de aulas. Parecia não ser possível ensaiar uma certa literatura.

Continuidade dos Parques provoca relações entre limite e transgressão na linguagem, que o fazem transbordar para dimensões de interdito e de proibição na memória escolar relatada. O incômodo professoral pode ser pensado do ponto de vista do que a própria linguagem do conto instaura e faz ultrapassar, perigosamente, nos limites de certas pedagogias do texto.

Encontramos um leitor que vai se entregando, pouco a pouco, ao deleite das palavras do romance que o engolia. Em seguida, vemos seus personagens emergirem como imagens que caminham sobre o mundo e que, tão radicalmente pertencentes às palavras que lhes dão visibilidade, podem inclusive confrontar seu inimigo. Certamente o conto de Cortázar propõe a linguagem como um jogo fecundo, aberto à repetição, provocador dos limites que ergue para si mesmo, num fluxo indeterminado de transgressões.

Com Foucault e Sade (2016), vemos que a escrita é esse gesto capaz de desmanchar as fronteiras do tempo e abrir espaço para a repetição sem fim, em dimensões sagitais. Esse é o projeto moderno literário: a escrita constituindo uma linguagem jamais irrepitível, mas sempre capaz de, intensificando-se, voltar a si mesma, fazer-se de novo, voltar-se para o sonho já sonhado e inventá-lo, novamente. É por isso que nossos textos ganham força literária quando tramados à escrita de outros. Ao apagar as barreiras da morte, por fundir o sujeito à sua palavra, ao torcer o tempo, por constituir-se no eterno devir, a escrita literária expande-se em espirais que vão se adensando. No conto, o leitor é apunhalado pelos personagens do romance a que ele mesmo havia garantido condições de existência. A leitura que o cobre de prazer é a mesma que o aniquilará, infinitamente.

A escrita é o que exclui a realidade; é, por conseguinte, o que vai ilimitar, apagar todos os limites do próprio imaginário. Daí em diante, graças à escrita, teremos, para empregar o vocabulário freudiano, um mundo que será inteiramente regido pelo princípio do prazer e que nunca mais terá de se deparar com o princípio de realidade. (FOUCAULT, 2016, p.154)

É pelo princípio do *prazer* que o personagem de Cortázar vai, pouco a pouco, desprendendo-se das páginas de seu romance e embarcando, como num rio de

serpentes, ao “interior da fantasmagoria sexual” (FOUCAULT, 2016, p. 154) que trama o encontro sórdido na cabana do monte. Talvez seja esse fantasma do prazer e da sexualidade o que paira sobre a história circular e repetível de Cortázar, a nos dirigir tantas provocações, necessárias interdições das palavras, que se erguem como um perigo a todos aqueles que cheguem a ocupar o lugar de leitores. É possível que as palavras “carícias”, “carvalhos”, “amantes”, “cigarros” tenham sido motivadoras de interdições por circunscreverem, de algum modo, as figuras mais censuráveis na construção de um determinado imaginário para a relação entre juventude e literatura⁵⁷. Mas, mais ainda, parece-me que a própria sexualidade se insurge no conto, muito além das palavras destacadas, muito além de qualquer trecho ou “decifração” que se queira empregar para a linguagem de Cortázar. Está claro que sua repetição ao infinito, sua indeterminação e incerteza, a ousadia que direciona um punhal ao leitor – tudo isso possivelmente inscreva limite e transgressão no que se refere à sexualidade e à sua complexa relação com a literatura.

Michel Foucault (2016) situa o exercício literário de Marques de Sade entre dois momentos do “gozo”. Primeiro, o momento em que a imaginação funciona como o prazer elementar, de tal forma que, só depois dele, depois de imaginar, se tornará possível escrever. Mas então seria preciso dormir, descansar, afastar-se desse prazer ainda fresco para, no dia seguinte, reencontrá-lo, senti-lo novamente, repetidamente, no exercício mesmo da escrita. Retornar ao “gozo” é voltar à imaginação primeira. É descobrir-se, novamente, sentado na poltrona verde, com os cigarros próximos à mão, em frente ao parque de carvalhos. E para isso é preciso tempo: ter tempo para a escrita, dar-se tempo à escrita. *Continuidade dos Parques* explora esse momento primeiro do gozo repetível, pois permite refazer a imaginação do leitor, que sucumbirá, todas as vezes, ao encontrar-se com o final da página. O movimento que se estabelece no conto provoca a emergência de interdições. Mais ainda: impulsiona que a linguagem não pare de ser escrita e pensada, não cesse de produzir outros encontros e novos prazeres.

O retorno de Cortázar: memória de uma professora

Raquel Leão Luz

⁵⁷ A temática citada percorre este trabalho de modo sub-reptício. Juventude e literatura constituem-se numa relação ampla e complexa não explorada nesta tese, mas que, certamente, abre-se aqui como possibilidade de pesquisas futuras.

Tempos depois do episódio da leitura de *Continuidade dos Parques*, Cortázar volta para as aulas. A provocação do texto, desta vez, foi bastante diferente da narrada anteriormente. Em um dos encontros, espalhei pelas mesas da biblioteca obras de autores diversos, para que pudessem olhar, retirar, ler, perguntar. Entre esses livros estava *As Armas Secretas*, de Julio Cortázar. Recomendei à Inês a leitura do escritor argentino. Conversamos sobre alguns contos do autor, especialmente "O perseguidor". Nesse mesmo encontro, ela me sugeriu a leitura de Jules Feiffer. Inês já havia escrito pequenos contos com personagens decaídos, que falavam palavrões e pareciam estar à beira da morte. De conversas como essa, surge a escrita de *Carnaval Carmim* - melancolia de uma boate inebriada pelo jazz, que embala o assassinato passionai dos músicos de uma banda.

O perseguidor

E tornaram a rir aos gritos, e Johnny considerou conveniente correr pelo estúdio dando grandes saltos de alegria, e ele e Art dançaram sem música, erguendo e baixando as sobancelhas para marcar o compasso. É impossível perder a paciência com Johnny ou com Art; seria como zangar com o vento porque está nos despenteando. Em voz baixa, Tica, Marcel e eu trocamos impressões sobre a apresentação desta noite. Marcel tem certeza de que Johnny vai repetir seu formidável êxito de 1951, quando veio pela primeira vez a Paris. Depois de ontem ele tem certeza de que tudo vai dar certo. Gostaria de me sentir tão tranquilo como ele, mas em todo caso não poderei fazer outra coisa além de me sentar nas primeiras filas e escutar o concerto. **Pelo menos tenho a tranquilidade de que Johnny não está drogado como naquela noite de Baltimore.** Quando disse isso a Tica, ela apertou-me a mão como se estivesse a ponto de cair na água. Art e Johnny foram até o piano, e Art está mostrando a Johnny um tema novo, e Johnny mexe a cabeça e cantarola. **Os dois estão elegantíssimos em seus ternos cinza, embora a gordura que Johnny juntou nesses tempos o prejudique.** (CORTÁZAR, 1996, p. 87-88, tradução e grifos meus)

Carnaval Carmim⁵⁸ Inês Rosseti

A banda sobe ao palco. A cantora, uma mulher de aparência jovem, capta todos os olhares para si. Tem olhos que te encaram com um olhar profundo e travesso, como se pudesse ler as expressões de cada pessoa no salão e se divertisse com isso. Lábios carnudos, bem

⁵⁸ Grifos meus.

delineados, cor do sangue, contrastam com a pele morena. **Seus modos e maneirismos são hipnotizantes. Elegante e precisa, ela se mexe como um felino prestes a atacar.**

De todos os olhares, o mais constante e interessado é o do baixista. Empoleirado numa banqueta - é tão pequeno que precisa dela para conseguir tocar o instrumento - ele observa a cantora com um olhar melancólico. De repente, balança a cabeça e arregança as mangas, se preparando para o show.

O pianista, que é um homem de quarenta e poucos anos, com indícios de calvície e enormes óculos de armação redonda, ajeita seus suspensórios e estrala os dedos, um a um. Já o baterista, um negro de quase dois metros de altura, agarra as pequenas baquetas, que parecem um par de lápis em suas enormes mãos. É um homem grande e corpulento, em todos os sentidos. Seu pescoço é da grossura da coxa da cantora.

Ele dá a contagem. Os instrumentos de sopro começam a melodia. O som é o típico, que preenche as ruas da Louisiana naquela época: meio arrastado, mas com um ritmo pulsante, o agudo dos metais contrastando com a vibração grave do baixo. A noite segue assim e ao final, os músicos pegam um bonde e tomam rumo a uma pequena pousada.

No quarto vinte e oito, o baterista, com lágrimas nos olhos, ri baixinho enquanto lê uma carta, que havia pegado na recepção. Caminhando pelo quarto distraído, começa uma leitura em voz alta. Não sabe ler direito e tem um sotaque interiorano fortíssimo.

"Meu fíó, eu e tua irmã estamos muito contente que tu conseguiu emp... emprego aí na cidade grande. As coisa tão melhor aqui, que o senhor Miller foi vi.. via... viajar. Cruzes, ele tava batendo numas outras empregada, que eu tive sorte de não apanhá tamb... ém. Ti cuida, meu fíó, fica com Deus."

Agarrado no pedaço de papel, o homem adormece e seu sorriso se mantém durante toda a noite.

No quarto ao lado, se afogando em uísque barato, está o pianista. O lugar inteiro cheira a álcool, e os únicos sons são os murmúrios do bêbado. Apenas sussurra um nome: "Miller". Tira uma fotografia do bolso: um garotinho, com um enorme sorriso sem os dois dentes da frente. "Você vai me pagar, Miller." O pianista continua a se afogar em suas lágrimas até adormecer, ainda sentado à mesa.

A cantora desaba em sua cama no quarto treze, as pernas tremendo visivelmente. O suor se junta às lágrimas que escorrem por seu rosto, enquanto repousa encolhida na cama.

"Você não vai me achar. Eu estou livre agora."

É um verão abafado. Cigarras cantam noite a dentro. A atmosfera é de uma calma pacífica, pelo menos naquela noite.

E mais uma vez a banda sobe ao palco. Agora as expressões em seus rostos estão menos tensas. Sem enrolar muito, eles começam a tocar um repertório mais animado e festivo.

Um homem entra cambaleando no salão. Seu hálito fede a álcool. De fato, ele segura em sua mão esquerda uma garrafa de vodka. Na direita, há um revólver. As olheiras profundas revelam noites de sono turbulentas. Ele empurra alguns casais que dançavam pelo salão até postar-se em frente do palco.

O pianista soca as teclas. Encara o homem e toma um gole de uísque, que está quase no fim. A cantora se agarra ao microfone, como se não pudesse mais sustentar o peso do próprio corpo, e o baterista gagueja.

- Sinhô Miller, tu precisa de...

Não consegue terminar a frase. O som do revólver ecoa pelo salão. O corpo do negro amolece e desaba, enquanto o som dos tambores paira no ar e o vermelho escorre da testa do homem. O silêncio.

- Rosanna, sua vadia! - grita o bêbado - Como ousa fugir de mim? Você é minha esposa, sua biscate!

A cantora desaba quando o homem dirige-se a ela. "Não que eu quisesse", sussurra. Completamente alterado, o pianista abre a tampa do piano e tira de lá outro revólver. Aponta para Miller, as mãos tremendo. Sua voz sai arrastada.

- Isso é pelo meu filho. - ele fala, antes de atirar e falhar miseravelmente. A bala bate no teto e estilhaça um lustre. Cacos de vidro se espalham pelo chão. Miller ri enquanto atira, acertando na coxa e no ombro do pianista, que cai inconsciente. Mais sangue espalhado pelo chão.

O baixista se esgueira por trás do palco, enquanto o resto das pessoas do salão não ousa se mover. **As expressões amedrontadas de todos, o cheiro de sangue, tudo isso constrói a tensão. O bêbado dá um passo adiante, e agarra o pulso de Rosanna, que franze o cenho ao sentir o bafo pútrido do homem. Lágrimas escorrem do rosto da moça, enquanto Miller sussurra coisas obscenas em seus ouvidos.**

Ouve-se um clique. O baixista está atrás do bêbado, o revólver que antes pertencia ao pianista, carregado e apontado para suas costas. O garoto se prepara para atirar mas não consegue. Um ruído abafado indica que a arma emperrou, e a última expressão identificável em seu rosto é a de pânico, os olhos esbugalhados de pavor. Depois disso, seu rosto é completamente desfigurado pelo tiro a queima roupa.

Rosanna arfa enquanto o sangue do rapaz espirra em seu rosto.

- Muito bem garota, agora seja uma boa menina e venha comigo. - Miller diz, as palavras enroladas vazando de sua boca. - Vamos voltar pra casa.

- Eu p-prefiro morrer. - Ela diz, cuspiendo na cara do homem. Depois, arranca o revólver de sua mão e posiciona-a na têmpora esquerda. **O bêbado é lento demais, e não consegue pará-la. Seu sangue tinge as paredes de escarlata.**

As pessoas encaram Miller. Ninguém se mexe, mal ousam respirar. Ele pega o revólver da mão da cantora e anda até o fundo do salão. Todos se afastam para que ele passe. Sentado na frente de uma pianola, ele aciona a manivela. Uma música ecoa pelo drink bar. A

última nota, porém, está quebrada. O acorde dissonante paira pelo ar.

O conto de Inês Rosseti confronta os limites impostos por um certo modo moralizante de pensar a escrita. Bebidas, sangue, morte, elegância vão compondo cada história de vida dos músicos dessa banda, como faz Cortázar, de outra forma, em *O perseguidor*, ao criar no cenário do jazz as perturbações da vida de um músico problemático, “perseguido” por Bruno, crítico de suas composições. As histórias de Cortázar, somadas a *Carnaval Carmim*, parecem provocar algumas indagações para modos escolarizados de pensar o texto. Mais que isso, confrontam o pensamento que as empurra para relacionarem-se com o mundo exterior, com noções normativas e moralizantes do que se poderia ou não ler e escrever. Cortázar põe em questão sua própria escrita e, ao fazê-lo, mostra que os limites para a leitura e a reescrita de seus textos são imanentes a essa poderosa linguagem que inventa.

Encontramos, aqui, a experiência da linguagem voltada para o vazio da morte e não mais regida pela exterioridade, o que me parece constituir-se como o centro da provocação feita nesta tese. Somente numa linguagem que perturba o mundo como o conhecemos, uma linguagem *impossível*, é que se insurgirão proibições, recusas, levantes de limites para o ilimitado de seu ser.

Convite ao pensamento IX

Ora, basta não compreender para moralizar. É claro que uma lei, desde o momento em que não a compreendemos, nos aparece sob a espécie moral de um “Deve-se”. Se não compreendemos a regra de três, nós a aplicamos, nós a consideramos um dever. (DELEUZE, 2002, p. 30)

Pensar a relação entre limite e transgressão, na produção de uma escrita literária em espaços formativos, impõe uma necessária problematização *ética* da linguagem. Se a transgressão é o que permite o aparecimento da literatura, como produzir textos que fabriquem seus próprios limites e transposições, para além de qualquer exterioridade que rigidamente os condicionará?

Partir de uma ética, para lançar-se à produção literária, significa desarticular estatutos moralizantes para a escrita, que estariam ligados à lei, ao “deve-se”, de que nos fala Deleuze (2002). Como propomos, não basta que o robô Wellmerson, criado por Alberto, invoque situações incompreensíveis em seu texto, se sua produção segue respondendo a uma ordem exterior – a recusa da gramática ou mesmo a aceitação de motes preestabelecidos em narrativas facilmente reconhecíveis (o menino que inventa um robô para escapar de fazer os temas). O que mais pode um texto, além de responder a princípios de realidade fixados? Como produzir um texto, em um espaço escolar, que possa arrebrantar com o universo dos temas de português, do *shopping*, do casamento? Penso que, para cada texto produzido, erguem-se novas indagações, que não poderão ser replicadas para todos, mas que condigam problematizar, no interior das produções, as linhas que possibilitem *fugir* em direção à experiência.

O que parece conduzir o que tenho chamado de *experiência literária* é a possibilidade ou, mais ainda, a capacidade de a própria linguagem, de modo imanente ao exercício escritural, produzir seus limites. Nesse sentido, a escrita como experiência literária não será regida pela exterioridade transcendente, pela Moral como sistema de julgamento do Bem e do Mal. Escrever, como exercício capaz de lançar o sujeito à radical experiência de morte (de si e de um mundo factível), implica o trabalho de descobrir as regras facultativas que aproximarão o texto desse mundo *outro* da linguagem. Um mundo que não seja nem o mesmo, nem o de cada um, mas que só encontre seu lugar na medida em que ausenta o “dever” e anuncia um devir da linguagem.

É nesse sentido que vemos o personagem do menino Harvey reivindicar a *imaginação* de seu pai e não o encontro com um certo princípio de realidade da morte. É mais importante para Harvey que a morte apareça em suas múltiplas derivações imaginárias, nos modos pelos quais todos os familiares o descreveram durante a despedida, que em um retrato último, único e fixado de seu pai, “colado às pálpebras”, como acontece à personagem de Clarice, ao deparar-se com o rato estirado no asfalto. Para Harvey, imaginar é realizar um modo *outro* de encontrar-se com a vida, afastando-se da invisibilidade gerada pela imagem final do Sr. Bouillon.

O texto que produz seus próprios limites e transgressões, que instaura, de modo imanente, um trabalho singular da linguagem, parece provocar uma certa ordem pré-fixada para a escrita e, com isso, impõe perigos e riscos na relação entre sujeitos,

textos e universos reconhecíveis e estabelecidos. Como um texto pode se encerrar sem explicação? Mais ainda: o que permite tamanha ousadia da linguagem, de apunhalar o leitor por meio das ações de um personagem? A escrita literária, voltada para si mesma, se constitui no prazer do texto – o que dá a ver, em pedagogias asseguradas na Moral, a busca por arregimentar a linguagem, forçando-a, de tantas formas, a obedecer.

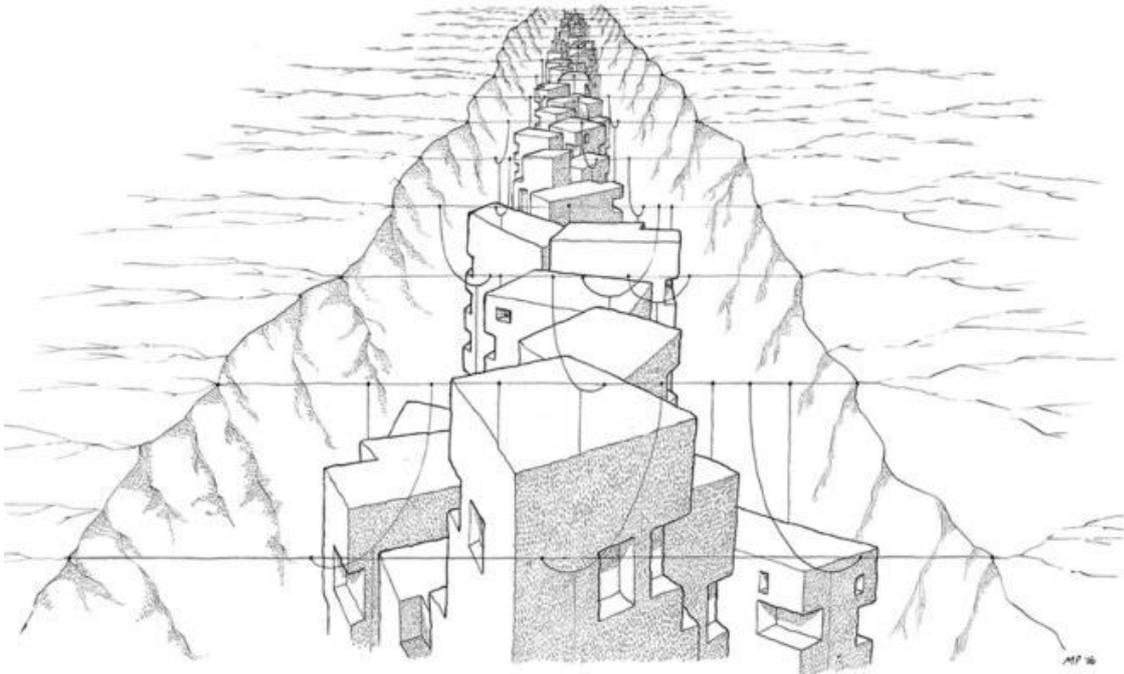
A lei é sempre a instância transcendente que determina a oposição dos valores Bem/Mal, mas o conhecimento é sempre a potência imanente que determina a diferença qualitativa dos modos de existência bom/mau. (DELEUZE, 2002, p. 31)

Continuidade dos Parques, de Julio Cortázar, é tão fortemente voltado para si mesmo, que parece provocar um colapso na relação com a linguagem. Ao afastar qualquer interrupção da exterioridade, ao produzir uma linguagem soberana a si mesma, o conto deixa de ser permitido em dada situação escolar e torna-se desobediente no levante da língua. No conto, a impossibilidade de verificação de um princípio de realidade parece gerar perturbações e, nesse sentido, passa a ser definido não como bom ou mau, no dizer de Deleuze (2002), mas como Mal, pela ausência de verificação.

Se pensamos a escrita literária do ponto de vista de um uso *ético* da linguagem, outros limites e transgressões poderão irromper na produção escritural; limites mais fortemente vinculados ao bom/mau facultativo, independente ou afastado do Bem/Mal. Talvez, nesse sentido, a linguagem possa se oferecer como *potência de agir*, de criar relações de afecção mais perturbadoras e irreconhecíveis; uma linguagem distante de “boas condutas” em que a vida pulsante do texto poderá ser afirmada em sua ilimitação do limite.

PROPOSIÇÕES

As cidades delgadas 5 Otávia⁵⁹



Se quiserem acreditar, ótimo. Agora contarei como é feita Otávia, cidade-teia-de aranha. Existe um precipício no meio de duas montanhas escarpadas: a cidade fica no vazio, ligada aos dois cumes por fios e correntes e passarelas. Caminha-se em trilhos de madeira, atentando para não enfiar o pé nos intervalos, ou agarra-se aos fios de cânhamo. Abaixo não há nada por centenas e centenas de metros: passam algumas nuvens; mais abaixo, entrevê-se o fundo do desfiladeiro. Essa é a base da cidade: uma rede que serve de passagem e sustentáculo. Todo o resto, em vez de se elevar, está pendurado para baixo: escadas de corda, redes, casas em forma de saco, varais, terraços com a forma de navetas, odres de água, bicos de gás, assadeiras, cestos pendurados com barbantes, monta-cargas, chuveiros, trapézios e anéis para jogos, teleféricos, lampadários, vasos com plantas de folhagem pendente. Suspensa sobre o abismo, a vida dos habitantes de Otávia é menos incerta que a de outras cidades. Sabem que a rede não resistirá mais que isso.

⁵⁹ Fonte da imagem: <http://matteopericoli.com/portfolio-item/invisible-cities/>
Otávia, trabalho de Matteo Pericoli para *As cidades Invisíveis*, de Ítalo Calvino

Chego ao final desse percurso, com a cidade teia-de-areia. Os habitantes de Otávia – cidade suspensa, tramada nos fios que a derramam em direção ao abismo – reconhecem-na como menos incerta que outras tantas cidades e, talvez por isso, percebem sua provisoriedade. Problematizar a literatura envolveu, especialmente, exercitar uma escrita provisória, que aqui espero ter constituído como teia, entre textos-cidades, conceitos, memórias, imagens, linguagens tão diferentes entre si. Nessa construção, surgem algumas proposições e questionamentos, que certamente não se encerram aqui e sobre os quais não se pode ficar indiferente.

“Pensar suscita a indiferença geral. Todavia, não é falso dizer que é um exercício perigoso. É somente quando os perigos se tornam evidentes que a indiferença cessa” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 52). Nesse sentido, cabe perguntar: que perigos temos a enfrentar, hoje, na vida, na educação, na arena política, nas experimentações culturais? Que problematizações somos convocados a fazer como professores e pesquisadores em educação? Quais nossos incômodos mais insuportáveis, na vida acadêmica, particularmente na vida das escolas em que atuamos? De que são feitos esses incômodos? Longe de meramente “refletir” sobre o que nos sucede, longe até mesmo daquela ideia de história que se difunde no senso comum – de que, bem, afinal *sempre foi assim* –, penso nessa tarefa urgente de problematizar, mais do que polemizar. Ainda que diante de uma “indiferença geral”, parece necessário abrir-se, com atitude disponível, convidados ao movimento, ao risco da multiplicação dos ditos, à invenção de novas possibilidades.

É sobre a *capacidade de agir*, de que nos fala David Lapoujade (2015), que esta tese se construiu. Agir, nesse caso, na relação com alguns incômodos que percorrem os temas aqui em jogo e que se distribuíram, especialmente, na discussão acerca da relação entre sujeitos e escrita; na diferença entre conhecimento e saber, manifesta na produção de uma escrita relativa à experiência e à inevitável morte; na problematização da relação intrínseca entre limite e transgressão da linguagem.

Iniciei esta tese questionando: **De que modos o exercício literário, operado no interior de práticas pedagógicas escriturais, pode tensionar a si mesmo, ou ainda, fazer pensar a própria escrita, na imanência de sua fabricação, extenuando, inclusive, esse lugar originário designado como “prática pedagógica escritural”?**

E, como pergunta subsequente e mais específica:

De que modos a elaboração de uma escrita literária tensiona noções de sujeito, experiência e transgressão na linguagem, indagando pedagogias escriturais?

Os materiais que aqui se puseram como perguntas sobre si mesmos, junto a essas questões, apontaram alguns temas filosóficos que, necessariamente, mobilizaram noções de linguagem, escrita literária, educação. Nesse sentido, pensamos os modos pelos quais os textos indagavam noções sobre *sujeito*.

Algo parecia percorrer certas escritas, como a vontade de *conhecer* o sujeito que a produziu, de confirmá-lo a sua palavra, de categorizá-lo socialmente, a partir da escrita que fazia, do que “dizia” em um texto – tanto em produções advindas de situações pedagógicas como em outras instâncias de circulação de textos. Na busca pelo afastamento das perguntas que poderiam envolver um *porquê* (por que se quer conhecer a vida daquele que escreve? Por que alguns textos têm sido reduzidos a relações de causa e efeito de uma biografia?), procurei indagar *como* certas produções poderiam tensionar ou mesmo dificultar apropriações dessa natureza. Nesse sentido, intentei problematizar o trabalho de criação e desaparecimento do sujeito, no exercício de uma escritura. Impôs-se indagar, por um lado, como alguns traços geravam, na emergência do texto, a vontade de arregimentar a escrita ao sujeito escritor e, por outro lado, pensar maneiras pelas quais a própria escrita constituía possibilidades de estilização de si e do outro, operando mesmo na desaparecimento do sujeito e no surgimento de uma linguagem que fazia variar, dispersar ou mesmo confundir certas estruturas.

Ao problematizar o tema da alteridade, o professor Carlos Skliar afirma que uma pessoa que sempre foi tratada como diferente deveria poder fazer parte do comum, de um espaço público educativo, ou seja, ter o direito de ser considerado em condição de igualdade, assim como de singularidade e diferença. Ser *qualquer um*. Penso na riqueza dessa ideia, também na relação com as escritas que se produzem, especialmente, em espaços como a escola. Parece necessário que se possa escrever, ler, produzir literatura, na dimensão de uma *qualqueridade*, ou seja, com direito garantido à criação de espaços outros, onde não será preciso reconhecer, naquele que escreve, os motivos de sua escrita. Talvez, uma proposição que aqui se abre, é a de pensar sobre os modos de constituição de uma *qualqueridade* pedagógica; nesse caso, em como ela poderia potencializar a linguagem. E, finalmente, como fazer com que a escrita possa dizer menos do “eu” e mais de si mesma.

Pensar o sujeito nos textos, em sua ausência e desaparecimento, envolveu problematizar modos do que, no projeto de construção da tese, chamávamos de “aprender e ensinar” sobre literatura. No percurso ensaístico, foi inevitável desmanchar essa conceitualização problemática. Pouco a pouco, no lugar de *conhecer*, o exercício escritural teve a ver particularmente com modos de *saber*, constituídos no espaço de uma elaboração, na indagação acerca da *experiência* da linguagem e do direito à *morte*.

Os materiais analisados expuseram traços do exercício de ensaiar escritas, ensaiar um pensamento e, talvez, modos de problematizar o que tem se chamado uma *educação literária*. Talvez seja necessário, ainda, interrogar as formas pelas quais chegamos aos textos, escrevemos, produzimos ficção – se é que produzimos. Estariam elas ligadas a perspectivas arborescentes de conhecimento? Como poderiam fazer-se de modo mais descontrolado, incerto? Seria necessário deixar de lado as listas de conteúdos, as pretensões científicas, a adequação dos textos a uma única norma. Sem previsão, a produção de textos, talvez, se fizesse mais pelo ensaio, sem qualquer possibilidade de quantificar ou antever resultados.

Na trama entre sujeito e experiência, emergiram as noções de limite e transgressão. Por um lado, foi possível notar que a escrita literária está submetida a certos mecanismos de controle, exteriores à própria escrita. Interditos e proibições emergem do ponto de vista de uma leitura moral para os textos. De outro lado, é possível pensar, os mesmos textos, no exercício da linguagem que dobra sobre si mesma e na construção complexa de limites facultativos, interiores à singularidade da linguagem. Como, nesse sentido, produzir textos literários, construindo limites os quais será necessário ultrapassar? Como, na relação entre limite e transgressão, uma escrita ética passa a emergir, chegando, talvez, a ocupar um espaço mais nômade na linguagem?

A tese, por fim, tentou pensar modos de produzir uma elaboração literária em que fosse possível ensaiar e transgredir os limites interiores da linguagem, chegando mesmo a um lugar *deserto, fora*, provisório e suspenso da criação – aquele do sujeito despreendido, confundido na própria escrita. Como os textos podem habitar o *meio*, derramados sobre o abismo, vivendo justamente de sua impossibilidade, assim como acontece à cidade de Otávia?

REFERÊNCIAS

INTRODUÇÃO

CALVINO, Ítalo. *As cidades Invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. Ilustrações Matteo Pericoli. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, entrevista feita por Claire Claire Parnet, filmada e dirigida por Pierre-André Boutang. Paris: Vidéo 202 Éditions Montparnasse, 1996. (Transcrição sintetizada, em inglês, por Charles J. Stivale, e traduzida para o português por Tomaz Tadeu.

DELEUZE; Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Luiz B. Orlandi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

FOUCAULT, Michel. *O belo perigo*. Conversas com Claude Bonnefoy. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

SKLIAR, Carlos. *Desobedecer a Linguagem: Educar*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

CAPÍTULO I

AQUINO, Julio Groppa. A escrita como modo de vida: conexões e desdobramentos educacionais. *Educação e Pesquisa* (USP), v. 37, n. 3, p. 641-656, 2011. Texto disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-97022011000300013>

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Estação e liberdade, 2002.

BARTHES, Roland. *Aula*: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Collège de France, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977; tradução e posfácio de Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um Lírico no auge do Capitalismo - Obras Escolhidas III*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Emerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas, volume II*. São Paulo: Editora Globo S.A, 1999.

CALVINO, Ítalo. *As cidades Invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. Ilustrações Matteo Pericoli. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos?* Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CALVINO, Ítalo. Carta de um escritor menor. In: *Mundo escrito e mundo não escrito Artigos, conferências e entrevistas*; organização Mario Berenghi; tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015b.

CALVINO, Ítalo. Furtos com arte. In: *Mundo escrito e mundo não escrito Artigos, conferências e entrevistas*; organização Mario Berenghi; tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015a.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. L'Abécédaire de Gilles Deleuze, entrevista feita por Claire Claire Parnet, filmada e dirigida por Pierre-André Boutang. Paris: Vidéo 202 Éditions Montparnasse, 1996. (Transcrição sintetizada, em inglês, por Charles J. Stivale, e traduzida para o português por Tomaz Tadeu.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Junior; Alberto Alonso Munoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*, v. 1; tradução Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. Acerca do Ritornelo. In: *Mil Platôs*, v. 4; tradução Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012. Pág. 121 a 179.

DIDI-HUBERMAN. *De semelhança a semelhança*. Alea, vol.13, n.1, Rio de Janeiro, Jan./Jun., 2011. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2011000100003> Último acesso em: 04/02/2018.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Foucault e o desejável conhecimento do sujeito. In: *Trabalhar com Foucault: Arqueologia de uma paixão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p. 51-71.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. *Escrita Acadêmica: arte de ensinar o que se lê* In: COSTA, Marisa Vorraber; BUJES, Maria Isabel E. (Orgs.). Caminhos Investigativos III: Riscos e possibilidades de investigar nas fronteiras. 1 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Arte, pensamento e criação de si em Foucault: breve ensaio. *Currículo sem Fronteiras*, 15 (3), 945-955, set/dez 2015. Disponível em: <http://www.curriculosemfronteiras.org/vol15iss3articles/fischer.pdf> Último acesso em: 28/01/2018.

FISCHER, Rosa Maria Bueno; MARCELLO, Fabiana de Amorim. *Cuidar de si, dizer a verdade: arte, pensamento e ética do sujeito*. Revista Pro-Posições | v. 25, n. 2 (74) | p. 157-175 | maio/ago. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pp/v25n2/09.pdf> Último acesso em: 01/02/2018.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *Ditos e escritos V. Ética, sexualidade e política*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2004, p. 144-162.

FOUCAULT, Michel. A hermenêutica do sujeito (1981-1982). In: *Resumos do Curso do Collège de France (1970-1982)*. São Paulo: Martins Fontes, 2010 p. 441-454.

FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FOUCAULT, Michel. A linguagem ao infinito. In: *Ditos e Escritos III. Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013a. p. 48-75

FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In: *Ditos e Escritos III. Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013b, p. 269-302.

FOUCAULT, Michel. Distância, Aspecto, Origem. In: *Ditos e Escritos III. Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013c, p. 61-75.

FOUCAULT, Michel. *O belo perigo*. Conversas com Claude Bonnefoy. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

FOUCAULT, Michel. De espaços outros. *Estudos Avançados (USP)*, vol. 27, n. 79, 2013c, p. 113-122. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142013000300008> Último acesso em: 04/02/2018.

GOLDBERG, Natalie. *Escrevendo com a alma*: liberte o escritor que há em você; tradução Camila Lopes Campolino; revisão da tradução Silvana Vieira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

HEMINGWAY, Ernest. *Contos*, v. 1; tradução: José J. Veiga. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.

LARROSA, Jorge. Tecnologias do eu e educação. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). *O sujeito da educação*. Petrópolis: Vozes, 1994, p.35-86.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora. Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

MAILLARD, Chantal. *En un principio era el hambre*. Antología poética 1990-2015. Madrid: FCE, 2015.

ORTEGA, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

O CASTELO Animado. Direção: Hayao Miyazaki. Wild Bunch: 2004. 1 DVD (1h59). Título original: Hauru no ugoku shiro.

OS CATADORES e eu. Direção: Agnès Varda. A-Film Distribution: 2000. 1 DVD (1h22). Título original: Les glaneurs et la glaneuse.

PEREIRA, Marcos Villela. Contribuições para entender a Experiência Estética. Revista Lusófona de Educação, [S.l.], v. 18, n. 18, dec. 2011. ISSN 1646-401X. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/rleducacao/article/view/2566>

PINA. Direção: Wim Wenders. NFP Marketing & Distribution: 2011. 1 DVD (1h43).

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Estética e Política. Trad. Mônica Costa Neto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

SKLIAR, Carlos. *Desobedecer a Linguagem*: Educar. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

SNICKET, Lemony. *Desventuras em série: Serraria Baixo-Astral*, v. IV. tradução Carlos Sussekind. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

TCHÉKHOV, Anton Pávlovitch. *Um bom par de sapatos e um caderno de anotações: como fazer uma reportagem*; seleção e prefácio Piero Brunello. São Paulo: Martins, 2007.

SNICKET, Lemony. Introdução. Ils. Brett Helquist. In: VÁRIOS autores. *Foras da Lei Barulhentos, Bolhas Raivosas e Algumas Outras...* Trad. Heloisa Jahn. Vários Ilustradores. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WENDERS, Wim. Dos discursos para Pina. In: *Los pixels de Cézanne y otras impresiones sobre mis afinidades artísticas*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.

CAPÍTULO II

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Vol. I. Obras escolhidas. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. Pág. 213-240.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Vol. I. Obras escolhidas. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. Pág. 123-128.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única: infância berlinense: 1900*/Walter Benjamin. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. In: *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. I O Canto das Sereias. In: *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COUTO, João Luiz Peçanha. O fora blanchotiano e o escritor *engagé*. *Outra travessia – Revista de Literatura* (UFSC), Dossiê *O fora em Blanchot*. N18, 2014. Pág. 107-126. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/viewFile/2176-8552.2015n18p107/29459>. Último acesso em: 01/04/2018.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2*, vol. 2. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, entrevista feita por Claire Claire Parnet, filmada e dirigida por Pierre-André Boutang. Paris: Vidéo 202 Éditions Montparnasse, 1996. (Transcrição sintetizada, em inglês, por Charles J. Stivale, e traduzida para o português por Tomaz Tadeu.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. Trad. Daniel Lins e Fabian Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Junior; Alberto Alonso Munoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. Acerca do Ritornelo. In: *Mil Platôs*, v. 4; tradução Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012. Pág. 121 a 179.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE; Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Luiz B. Orlandi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 211.

FOUCAULT, Michel. A pintura fotogênica. In: *Ditos e Escritos III. Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013a, p. 350-359.

FOUCAULT, Michel. De espaços outros. *Estudos Avançados* (USP), vol. 27, n. 79, 2013c, p. 113-122. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142013000300008> Último acesso em: 31/03/2018.

FOUCAULT, Michel. O pensamento do exterior. In: *Ditos e Escritos III. Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013d. p. 223-246.

FOUCAULT, Michel. *O belo perigo*. Conversas com Claude Bonnefoy. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

GALLO, Sívlio. *Deleuze & a Educação*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

GOLDMAN, Francisco. *Diga o nome dela*. Trad. Maria Luiza Newlands. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

HILGERT, Ananda Vargas. Entre Deus e o diabo: relações entre narração e experiência. *Informe C3* / v. 10, n. 01 (edição 20), Jan/abr, 2018. Informe C3. – Porto Alegre, RS: Processo C3 e Estudos do Corpo, 2018. On line. Pág. 28 a 40. Disponível em: www.informec3.weebly.com Último acesso em: 12/05/2018

LAPOUJADE, David. Fender a mônada. In: *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Trad. Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: n-1 edições, 2015. Pág. 261 a 290.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora. Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LUKÁCS, Georg. Sobre a forma e a essência do ensaio. Carta a Leo Popper. In: *A alma e as formas: Ensaio*. Trad. Reiner Patriota. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. Pág. 31 a 53.

MÃE, Valter Hugo. *A desumanização*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MARTIN, George R. R. *As crônicas de gelo e fogo: A tormenta de espadas*. Vol. 3. Trad. Jorge Candeias. São Paulo: Leya, 2011.

POE, Edgar Allan. A queda da casa de Usher. In: *Contos de Imaginação e Mistério*. Trad. Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. Prefácio. In: *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramalhete, Laís Eleonora Vilanova, Ligia Vassalo e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2017b. Pág. 7 a 27.

SKLIAR, Carlos. *Lo dicho, lo escrito, lo ignorado*. Ensayos mínimos, entre educación, filosofía y literatura. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2011.

SKLIAR, Carlos. *Desobedecer a Linguagem: Educar*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

VASCONCELOS, Maurício Salles de. Blanchot, paradoxo plural. *Caligrama: Revista de Estudos Românicos*. V.7, p. 143-155, 2002. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/361>. Último acesso em: 31/03/2018.

CAPÍTULO III

ALMEIDA, Leonardo Pinto de. PEIXOTO JÚNIOR, Carlos Augusto. Escrita literária: linguagem, existência e ruptura com a tradição. *ALCEU*, vol. 11, n. 21, jul. / dez. 2010. P.

127-144. Disponível em: http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu21_9.pdf
último acesso em: 15/04/2018

BATAILLE, Georges. Baudelaire. In: *A literatura e o mal*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. Pág. 31 a 63

BERGALA, Alain. *Abbas Kiarostami*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2004.

BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. In: *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CORTÁZAR, Julio. El Perseguidor. In: *El perseguidor y otros textos: antologia II*. Ediciones Colihue, 1995. Pág. 69 - 119.

CORTÁZAR, Julio. *Continuidade dos parques*. In: *Final do Jogo*. Trad. Remy Gorga Filho. 2ª edição. Rio de Janeiro: Expressão e cultura, 1972. Pág. 11 - 13.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

FOUCAULT, Michel. Prefácio à transgressão. In: *Ditos e Escritos III. Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. Pág. 28 a 47.

FOUCAULT, Michel. *A grande estrangeira: sobre literatura*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016

GIRARDELLO, Gilka. Autoria narrativa infantil e imaginário midiático nos anos iniciais do ensino fundamental. In: *III Seminário de Grupos de Pesquisa sobre Crianças e Infâncias (GRUPECI), 2012, Aracaju, SE*. Políticas e Desafios na Produção da Pesquisa. Aracaju: Universidade Federal de Sergipe, 2012. v. 1.

BOUCHARD, Hervé. *Harvey, como me tornei invisível*. Ilustrações Janice Nadeau. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Editora Pulo do Gato, 2012.

LISPECTOR, Clarice. Perdoando Deus. In: *Felicidade Clandestina: contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. Pág. 41 a 45.

MCLUHAN, Marshall. Jogos: as extensões do homem. Trad. Décio Pignatari. In: *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Editora Cultrix, 1964.

UM CÃO andaluz. Direção: Luis Buñuel. 1929. Título original: Un chien andalou. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=brjU7JQVGQg> Último acesso em: 14/05/2018.

KOCHALKA, James. Camaradas de Batalha: Spooky-e & Spandy-3 contra as hordas roxas. In: VÁRIOS autores. *Foras da Lei Barulhentos, Bolhas Raivosas e Algumas Outras...* Trad. Heloisa Jahn. Vários Ilustradores. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PROPOSIÇÕES

CALVINO, Ítalo. *As cidades Invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. Ilustrações Matteo Pericoli. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Junior; Alberto Alonso Munoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

LAPOUJADE, David. Fender a mônada. In: *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Trad. Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: n-1 edições, 2015. Pág. 261 a 290.



TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

I – Para os estudantes e seus responsáveis

PESQUISA: Ensaiar com palavras: literatura, experiência e criação

REALIZADORA DA PESQUISA: DOUTORANDA RAQUEL LEÃO LUZ

ORIENTADORA DA PESQUISA: PROF.^a DR.^a ROSA MARIA BUENO FISCHER

1. **NATUREZA DA PESQUISA:** Esta é uma pesquisa que pretende investigar as relações entre escrita, literatura e educação, procurando investigar de que modos pode-se produzir textos literários/ensaísticos criadores de outras possibilidades de pensarmos a escrita e a leitura em espaços formativos (a escola, a universidade...).
2. **PARTICIPANTES DA PESQUISA E MATERIAIS ENVOLVIDOS:** Esta pesquisa não envolve a participação de sujeitos, mas de a) textos produzidos por autores da literatura, bem como b) de textos de cunho literário/ensaístico, produzidos por escritores iniciantes.
3. **ENVOLVIMENTO NA PESQUISA:** Ao participar deste estudo, você está convidado a permitir que a pesquisadora utilize para fins de análise, na pesquisa de doutorado que realiza, os textos de cunho literário ou ensaístico produzidos por você ou pelo estudante pelo qual você é o responsável.
4. **CONFIDENCIALIDADE:** Todas as informações desta pesquisa são estritamente confidenciais. Acima de tudo, interessam os textos como dados para pensar, filosoficamente, a escrita no âmbito da criação literária e não os aspectos particulares de cada texto escrito pelo participante. Em nenhum momento haverá a identificação do autor dos textos, bem como de qualquer informação pessoal (seja ela nome, idade, escola em que estuda, instituição de que faz parte).
5. **BENEFÍCIOS:** Ao participar desta pesquisa, você não terá nenhum benefício direto. Entretanto, futuramente os dados da investigação ficarão disponíveis, inclusive

sob a forma de artigos e na materialização da tese, sobre os quais pretendemos informá-lo.

6. PAGAMENTO: Você não terá nenhum tipo de despesa por participar deste estudo, bem como não receberá nenhum tipo de pagamento por sua participação.

Após estes esclarecimentos, solicitamos o seu consentimento de forma livre, para que participe desta pesquisa.

Para tanto, preencha os itens que seguem:

CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

TENDO EM VISTA OS ITENS ACIMA APRESENTADOS, EU, DE FORMA LIVRE E ESCLARECIDA, AUTORIZO QUE OS TEXTOS DO (A) ESTUDANTE _____ FAÇAM PARTE DA PESQUISA.

NOME DO (A) RESPONSÁVEL PELO (A) ESTUDANTE:

ASSINATURA:

ASSINATURA DO (A) ESTUDANTE ESCRITOR (A) DOS TEXTOS A SEREM ANALISADOS:

PESQUISA REALIZADA POR: RAQUEL LEÃO LUZ

ORIENTADORA DA PESQUISA: PROF.^a DR.^a ROSA MARIA BUENO FISCHER

PORTO ALEGRE, ____/____/____

NOTA: Agradecemos sua autorização e colocamo-nos à disposição para esclarecimentos adicionais. A pesquisadora responsável por esta pesquisa é doutoranda da linha de pesquisa Arte, Linguagem e Currículo da Faculdade de Educação da UFRGS. Caso queiram contatar a equipe, isso poderá ser feito pelo telefone (51) 3308-4134 (NEMES) e pelos e-mails raquelleaoluz@gmail.com ou rosabfischer@gmail.com



TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

I – Para escritores participantes

PESQUISA: Ensaiair com palavras: literatura, experiência e criação

REALIZADORA DA PESQUISA: DOUTORANDA RAQUEL LEÃO LUZ

ORIENTADORA DA PESQUISA: PROF.^a DR.^a ROSA MARIA BUENO FISCHER

1. **NATUREZA DA PESQUISA:** Esta é uma pesquisa que pretende investigar as relações entre escrita, literatura e educação, procurando investigar de que modos pode-se produzir textos literários/ensaísticos criadores de outras possibilidades de pensarmos a escrita e a leitura em espaços formativos (a escola, a universidade...).
2. **PARTICIPANTES DA PESQUISA E MATERIAIS ENVOLVIDOS:** Esta pesquisa não envolve a participação de sujeitos, mas de a) textos produzidos por autores da literatura, bem como b) de textos de cunho literário/ensaístico, produzidos por escritores iniciantes.
3. **ENVOLVIMENTO NA PESQUISA:** Ao participar deste estudo, você está convidado a permitir que a pesquisadora utilize para fins de análise, na pesquisa de doutorado que realiza, os textos de cunho literário ou ensaístico produzidos por você ou pelo estudante pelo qual você é o responsável.
4. **CONFIDENCIALIDADE:** Todas as informações desta pesquisa são estritamente confidenciais. Acima de tudo, interessam os textos como dados para pensar, filosoficamente, a escrita no âmbito da criação literária e não os aspectos particulares de cada texto escrito pelo participante. Em nenhum momento haverá a identificação do autor dos textos, bem como de qualquer informação pessoal (seja ela nome, idade, escola em que estuda, instituição de que faz parte).
5. **BENEFÍCIOS:** Ao participar desta pesquisa, você não terá nenhum benefício direto. Entretanto, futuramente os dados da investigação ficarão disponíveis, inclusive sob a forma de artigos e na materialização da tese, sobre os quais pretendemos informá-lo.
6. **PAGAMENTO:** Você não terá nenhum tipo de despesa por participar deste estudo, bem como não receberá nenhum tipo de pagamento por sua participação.

Após estes esclarecimentos, solicitamos o seu consentimento de forma livre, para que participe desta pesquisa.

Para tanto, preencha os itens que seguem:

CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

TENDO EM VISTA OS ITENS ACIMA APRESENTADOS, EU, DE FORMA LIVRE E ESCLARECIDA, AUTORIZO QUE MEUS TEXTOS FAÇAM PARTE DA PESQUISA.

ASSINATURA: _____

PESQUISA REALIZADA POR: RAQUEL LEÃO LUZ

ORIENTADORA DA PESQUISA: PROF.^a DR.^a ROSA MARIA BUENO FISCHER

PORTO ALEGRE, ____/____/____

NOTA: Agradecemos sua autorização e colocamo-nos à disposição para esclarecimentos adicionais. A pesquisadora responsável por esta pesquisa é doutoranda da linha de pesquisa Arte, Linguagem e Currículo da Faculdade de Educação da UFRGS. Caso queiram contatar a equipe, isso poderá ser feito pelo telefone (51) 3308-4134 (NEMES) e pelos e-mails raquellaoluz@gmail.com ou rosabfischer@gmail.com