

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Programa de Pós-graduação em Educação
Mestrado e Doutorado
Faculdade de Educação



Dissertação

**ESCREVER, PINTAR PALAVRAS, DESENHAR
PENSAMENTO:**
escrita como experiência de formação

Fabrício Tavares Santos Silva

Pelotas, 2008

FABRÍCIO TAVARES SANTOS SILVA

Escrever, pintar palavras, desenhar pensamento:
escrita como experiência de formação

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-graduação em
Educação da Universidade
Federal de Pelotas, como
requisito parcial para
obtenção do título de Mestre
em Educação.

Orientador: Dr. Jarbas Santos Vieira

Pelotas, 2008

Banca examinadora:

Dr. Jarbas Santos Vieira (Orientador)

Dr^a. Cynthia Farina (CEFET/RS) _____

Dr. Jorge Larrosa (UB/Espanha) _____

Dr^a. Rosária Sperotto (FaE/UFPel) _____

À Beatriz Ferreira, os olhos que me tocam,
os sorrisos que procuro. As nossas mãos são
cúmplices.

À avó Carmem, que me ensinou a desenhar as
primeiras letras, as primeiras palavras.

À Dona "Milena", minha mãe, pela amizade,
pelo incondicional apoio aos meus projetos
e por investir na vida sempre com alegria.

Agradecimentos [Inúmeros]

Meu especial agradecimento ao Prof. Jarbas Santos Vieira, pela aposta incondicional neste trabalho, pela orientação generosa, pela paciência... E pela liberdade conferida a esta escrita, muito obrigado!

Aos integrantes do *Projeto Teatral As Estações na Cidade*: Moizés Vasconcellos, Celso Krause, André Barcellos, Waldo León, por terem me proporcionado uma experiência tão intensa;

Às colegas Professoras das disciplinas de Psicologia e Filosofia do Curso de Licenciatura em Matemática a Distância da UFPel, pelo apoio imprescindível nas horas mais difíceis e pelo espírito de grupo com que fortalecem o nosso trabalho;

À colega Vera Balinhas, pelas trocas no grupo de orientação, pelos apontamentos contundentes – antevendo parte das colocações da Banca na Qualificação -, pela leveza, pelas proveitosas discussões, pelos sorrisos;

À Vera Lúcia Machado, por seu otimismo incorrigível. Pela generosidade, pelo estímulo e pela amizade que se consolida cada vez mais;

Aos queridos Sandra Espinosa e Milton Tawamba, experimentadores por excelência, pela beleza de suas *palavras*, de suas *imagens*;

À Bárbara de Bárbara Hypólito, pela amizade que se intensifica a cada dia;

Ao Gabriel Cruz, amigo querido de longa data, pelas conversas infinitas que nos aproximam;

Ao Chico, Francisco Carneiro, grande amigo que nos

momentos difíceis, com suas palavras precisas, e com seu bom humor inigualável, me ajudou a reencontrar a coragem;

À querida amiga Patrícia Camellato, que num encontro recente demonstrou o seu grande interesse em ver *por que terras andavam perdidos os meus pensamentos*. E também pelas *distâncias* que nos aproximam, pela *arte das doses*;

Ao Duda, Luís Eduardo Ribeiro Ferreira, por ter contribuído muito para me colocar nessa... Depois de tudo o que vimos, *a festa nunca mais foi a mesma*;

À Dona Mariza Rodrigues, por ser a sogra que eu sempre quis, pela grande amiga que é e por sua generosidade que não cabe nesse mundo;

Ao meu pai, Sid René Roldan Santos Silva, pela cumplicidade e estímulo aos meus primeiros escritos;

À minha irmã Manu Tavares, que hoje habita terras lusitanas mas que está sempre aqui comigo;

À Beatriz Ferreira, com quem aprendo cada vez mais os *deslimes* da existência, a poesia das imagens, dos silêncios, das palavras;

E à minha mãe, Maria Helena Tavares, por ser para mim um exemplo de alegria e força. Obrigado!

"A dificuldade está em que não basta viver exatamente
conforme a norma".

Michel Houellebecq - *Extensão do domínio da luta*

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo problematizar a escrita como experiência de formação. Partindo de algumas análises de Jorge Larrosa, no campo da Educação, sobre a *experiência* como aquilo que nos passa, como aquilo que desestabiliza o sujeito em suas referências de mundo, persegue-se a hipótese por uma escrita de cunho mais poético que possa constituir-se como experiência de dissolução e, neste sentido, como experiência de transformação do sujeito que escreve. Sendo assim, a *experiência* figura aqui como uma categoria de análise para pensar processos de formação que, através da escrita, possam também constituir-se a partir de uma certa dissolução das fronteiras que definem e delimitam os territórios de conhecimento. Desde esse ponto adota-se o ensaio como método de composição da pesquisa, por ser ele um gênero híbrido de escritura que, situado entre uma escrita literária e uma escrita filosófica, tende a produzir não somente outras formas de escrita, como também outras formas de relação com a leitura no espaço acadêmico. O campo empírico da pesquisa constitui-se a partir de uma reflexão sobre a experiência de escrita do espetáculo *As Estações na Cidade: exercício teatral em 4 movimentos*. Experiência esta que motivou em grande parte o desenvolvimento do estudo aqui apresentado.

Palavras-chave: Educação – Formação – Experiência – Escrita

ABSTRACT

This research problematizes writing as an experience of formation. Jorge Larrosas's analyses in the field of education, about *experience* as that which happens to us, as that which destabilizes the subject in his/her references of the world, serve as the starting point for pursuing the hypothesis of a more poetical writing, able to constitute an experience of dissolution and, in this sense, an experience of transformation of the subject who writes. Thus, experience here figures as a category of analysis to think processes of formation that, through writing, may also be constituted from a certain dissolution of the borders which define or delimit the domains of knowledge. With that in mind, the essay is adopted as the method of composition of the research, for being a hybrid genre of writing which, located between literary and philosophical writing, is bound to produce not only other forms of writing, but also other forms of relation with reading in academic spaces. The empirical field of the research has been constituted based on a reflection about the experience of writing the theater play *The Seasons in the City: a theatrical exercise in four movements*. Such experience has greatly motivated the development of the study here presented.

Key Words: Education - Formation - Experience - Writing

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO - 10

1 EXPERIÊNCIA E FORMAÇÃO - 19

1.1 A ousadia da experimentação em detrimento de uma ordem explicadora de mundo - 33

2 LEITURAS DE ESCRITA: DEVIRES, ESTILO E EDUCAÇÃO - 41

2.1 Escrita e educação de si - 46

2.2 Estilo como obra de vida - 49

2.3 Devires: (im)pressões da escrita na língua - 53

3 ESCREVER, PINTAR PALAVRAS, DESENHAR PENSAMENTO - 58

3.1 Escrita sem autor: literatura e dispersão - 59

3.2 Fronteiras e experimentações com a escrita: entre a ciência, a arte e a filosofia - 66

3.3 Escrita como potência de criação - 73

3.4 O mundo como simulacro: por uma escrita da diferença - 75

4 ENSAIAR-SE E PERDER-SE NA ESCRITA, NA VIDA E NO PENSAMENTO: MODOS DE FAZER, MODOS DE LER E DE ESCREVER - 78

INTERLÚDIO - 83

(PREÂMBULO) - 84

(ESCRITA COMO EXPERIÊNCIA DE FORMAÇÃO JUNTO AO TEATRO) - 85

(AS ESTAÇÕES NA CIDADE: EXERCÍCIO TEATRAL EM 4 MOVIMENTOS) - 97

5 CENAS DE ENSAIO: BREVES NOTAS SOBRE UMA GEOGRAFIA DO SENSÍVEL - 113

(IN)CONCLUSÕES: A FORMAÇÃO NAS FRONTEIRAS - 117

REFERÊNCIAS - 123

ANEXO - AS ESTAÇÕES NA CIDADE [FOTOGRAFIAS]

INTRODUÇÃO

Era uma tarde de outono, no ano de 2003, quando me caiu nas mãos um livro com um título instigante, de um autor para mim até então desconhecido. O livro chamava-se *Pedagogia Profana*, e o autor era Jorge Larrosa¹. Lembro-me bem daquela tarde nublada, como se fosse hoje, e da experiência que tive ao ler despreocupadamente, e com a devida vagarosidade, os dois primeiros capítulos do livro. Naqueles tempos eu ainda era estudante do Curso de Licenciatura em Filosofia, e confesso que não estava familiarizado com as perspectivas para uma abordagem pedagógica diferenciada sobre a leitura como formação, ou mesmo sobre minhas próprias maneiras de encarar a leitura como uma atividade presente em meu cotidiano. Sem dúvida nenhuma, aquela tarde produziu-me um reencontro com as primeiras sensações que tive, ainda na adolescência, quando me tornei, por mero prazer, um leitor mais assíduo. Tive a imediata sensação de que as palavras daquele livro convidavam-me a uma pausa, a puxar uma cadeira e sentar, a tirar os sapatos e a esticar as pernas. Porém esta para mim não foi nunca uma sensação de desleixo, como poderia parecer a leitores mais pesados, como os que na universidade eu convivía e, até mesmo, tinha me tornado um deles... Esta postura aparecia-me como uma espécie outra de atenção semelhante talvez a que eu tinha deixado lá atrás, quando lia despreocupadamente com o prazer de não haver ainda uma cobrança institucional, ou a imposição de uma vontade bastante apressada de saber...

¹ LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*. 4^a ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

Era então uma tarde nublada de outono, e da minha janela eu avistava a rodoviária. A visão não era tão instigante quanto o livro, mas o horizonte sim. E nos longos silêncios entre uma página e outra, o meu olhar se perdia naquele entardecer, mesmo que por cima da rodoviária ficando turva pela neblina. A contar que em dias úmidos quase não consigo sorrir, aquele livro foi milagroso, milagrosamente *profano*, pois que me fez, até mesmo, perder-me na neblina daquela tarde com um sorriso nos olhos, e como se aquele fosse o meu primeiro livro, a minha primeira experiência de leitura. E era, de fato, uma experiência entre algumas outras, e como toda a experiência, com as marcas da primeira e da última vez, pois a intensidade de uma leitura, de uma experiência, não se repete nunca do mesmo modo. A *experiência* é mesmo *o que nos passa*, o que só é como é uma única vez. Eu não havia acumulado quase nada, como não consigo acumular até hoje. Preciso sempre, como disse também um filósofo que muito me instiga, correr atrás, correr como um louco, na correria de um trabalho lento, de um trabalho de constante construção e reconstrução das coisas. Tenho dificuldade em sistematizar relações. Prefiro mesmo carneficá-las; e para isso, um momento basta; e não me importo: corro todos os riscos do erro.

Assim, bastante instigado por tais leituras, fui me adentrando ao campo educacional e procurando pensar minhas relações com a escrita e com a leitura. Pois desde cedo, nem bem ainda tinha me familiarizado com a leitura, já tinha ímpetos de anotador de coisas, anotava pensamentos e queria ser poeta. Essas foram algumas das minhas pretensões na infância: ser anotador de coisas e ser poeta. Ter conseguido ou não, pouco importa. Acho que me tornei um

anotador de coisas. E claro: gostaria ainda de ser poeta. Mas para isso é preciso mais, bem mais do que tenho conseguido ser. Para ser poeta, é preciso não querer ser poeta, é preciso não pensar nisso. Talvez por isso, não penso mais. Essa é a minha estratégia de luta. O campo da norma não me seduz.

Voltando àquela tarde... Foi ela e aquele livro imenso em generosidade, em delicadeza, que me fizeram perceber, também em relação ao espaço acadêmico, a importância em problematizar as coisas a partir da experiência, a partir das leituras e das escritas que vinha fazendo, e que vêm, não somente, constituindo como transformando minhas perspectivas de mundo.

Estou tentando agora me adentrar ao presente, uma mudança no tempo verbal dessa escrita... Uma tentativa meio em vão, já que sinto que algumas coisas do passado ainda se fazem presentes nesse tempo de agora. Bueno... Não vou lutar contra o tempo então.

Assim, pensando na forma como se construiu essa escrita que segue, em vez de dizer no futuro vou dizer no passado, foi uma forma meio fragmentada, digo "meio", pois tenho agora a impressão de que o primeiro capítulo foi mesmo o primeiro a ser escrito e reescrito em sessões cansativas de solavancos. Por isso, advirto o leitor: ele é meio duro, tem uma marca pesada, prolixa. Mas é importante como todos os que vêm depois dele.

O segundo, então, foi mesmo escrito depois deste, como segundo: tem as marcas de uma escrita mais leve, que vai crescendo, que vai adiante em busca de alguma

transformação. E tenho a sensação de que ele preparou bem a chegada do terceiro.

Assim o terceiro foi mesmo escrito depois do segundo, mas com as marcas profundas de suas transformações. É um capítulo que, penso, na possibilidade de uma releitura de todo o texto, o leitor poderia até mesmo começar por ele, pois ele cria uma problematização que considero central nesta dissertação: a perspectiva de uma abordagem do campo pedagógico concebido em espaços de fronteiras sem aduanas, sem a vigilância da norma. *Fronteiras*, vistas aqui como os deslimes para a existência de uma relação mais sadia entre os campos, entre os sujeitos e entre os saberes.

Já o capítulo quarto se fez da necessidade em dizer os modos, as maneiras como essa escrita se fez, os modos como essa escrita vem se ensaiando, há tempos, até dar uma forma a essa espécie de rosto com que agora ela se apresenta. Os *modos* são importantes para mostrar como a problemática da escrita também vem tentando problematizar ela mesma dentro do espaço acadêmico.

Adiante o leitor, creio que vai respirar um pouco, assim como eu respirei ao conseguir escrever o *Interlúdio* do trabalho memorando, e reinventando, uma experiência que tive com a escrita de um texto para uma peça de teatro. Essa experiência de escrita foi determinante para pensá-la como campo empírico deste trabalho. Foi também o que, em grande parte, motivou-me a pesquisar sobre a escrita como uma experiência de formação, e a colocar aqui minhas anotações e minhas impressões sobre o assunto.

Por último, - pois acho interessante conseguir mudar o tom - no capítulo quinto, o que fiz - além de escrevê-lo antes mesmo de escrever o *Interlúdio* -, foi apenas uma tentativa de narrar de um outro modo, e em brevíssimas linhas, as atenções para o mundo que me despertou a temática da peça de teatro da qual participei. Por isso ele foi escrito a partir de uma intenção, ainda bastante insipiente, de pensar uma *geografia do sensível* relacionada também aos conceitos do estudo que constituem esta dissertação.

O que segue na próxima página, ainda dentro desta apresentação, é um resumo de cada um dos capítulos desta dissertação.

Nem preciso dizer então, que foi um prazer rememorar as transformações que me suscitaram aquelas leituras que o mundo me deu naquela tarde úmida de outono... Com os olhos imersos na neblina por sobre a rodoviária.

* * *

Resumo dos capítulos...

No capítulo 1, intitulado *Experiência e formação*, pontuo a *experiência* como uma categoria de análise para pensar processos de formação. A partir da *experiência* como campo de produção de sentido, problematizo a formação de dois modos. Primeiro como o que aparece no contexto de uma produção de subjetividade coletiva e, nesse sentido, também como o que aparece na perspectiva de uma subjetividade homogeneizadora da paisagem social. Em segundo lugar como o que, em contrapartida, possa se constituir para o sujeito a partir da experiência colocada como uma transformação dessa subjetividade, isto é: a formação vinculada à experiência como o que levaria à produção do que Felix Guattari chamou de *processos de singularização*, nos quais o sujeito possa apropriar-se de alguns dos elementos dessa subjetividade reconfigurando-a, remodelando-a a sua maneira nas relações que estabelece com o mundo. A partir disso, duas perguntas são colocadas. A primeira consiste em indagar como a categoria de experiência pode contribuir para pensar processos de formação através da escrita. E a segunda, em questionar os modos como as experiências por que passamos podem se inscrever nos processos formativos e produzir, assim, outros sentidos, outras maneiras de lidar com o conhecimento, com a vida e com a educação.

No capítulo 2, intitulado *Leituras de escrita: devires, estilo e educação*, a temática é abordada a partir de uma problematização da escrita como *devir*, ou dos devires políticos que tornam possível a escrita enquanto experiência e, nesse sentido, enquanto uma forma de abertura do sujeito a novas possibilidades de vida, a novos

olhares, novas perspectivas, a novas intensidades e qualidades de relação com o tempo e com o mundo que o compõe. A partir disso, procuro abordar a escrita de três maneiras. Primeiro baseando-me nas reflexões de Michel Foucault sobre uma *Escrita de si* na Antigüidade greco-romana, em que o autor atenta para o papel da escrita, também em relação à leitura, na perspectiva de um cuidado do sujeito consigo próprio, convergindo para uma *estética da existência* na formação de si e para uma *ética* nas relações que o sujeito estabelece consigo e com os outros. Em segundo lugar, baseando-me nas reflexões do escritor Witold Gombrowic sobre as implicações para a vida de determinados estilos de escrita, abordo o *estilo* como algo que não se encontra restrito aos domínios da arte especializada, mas que se apresenta, sobretudo, a partir da experiência de relação do sujeito consigo próprio e com o mundo. Em terceiro, e por último, procuro refletir sobre os *devires políticos* da escrita a partir da perspectiva de Gilles Deleuze e Félix Guattari sobre o conceito de uma *literatura menor*, constituída a partir de um tensionamento da língua em relação às gramáticas oficiais. Nesta perspectiva o exercício de uma *escrita menor*, a partir de uma tensão ocasionada pela produção de uma *língua menor* no interior de uma língua maior, de uma língua oficial, pretende questionar os limites da escrita como uma instituição reguladora da linguagem.

No capítulo 3, intitulado *Escrever, pintar palavras, desenhar pensamento*, problematizo, primeiramente, o que considero um dos pontos chave para uma leitura deste trabalho: a idéia de que a potência da escrita literária – baseada nas concepções de Maurice Blanchot sobre a literatura – residiria na própria “destruição” da

literatura enquanto gênero de escritura socialmente aceito e, portanto, já consagrado e sacralizado pela esfera da cultura. Tal concepção de Blanchot sobre a escrita literária, parece convergir com a perspectiva de Foucault sobre uma análise do *nome de autor* como o que desempenha uma função reguladora em relação aos discursos. Assim, tanto Blanchot como Foucault parecem convergir com a idéia de um apagamento ou de uma dissolução do sujeito que escreve no acontecimento mesmo da escrita. O que parece apontar para a hipótese de que é possível, no exercício de uma escrita que se aproxime da literatura, produzir uma mudança de perspectiva naquele que escreve, configurando, assim, uma experiência de formação através da escrita. Ainda neste capítulo problematizo o que chamo de *espaços de fronteiras*, como espaços propícios para experimentações com a escrita. Neste ponto, fabrico um outro sentido para o termo *fronteiras*, entendido aqui não como limite, mas como um espaço aberto às multiplicidades da existência e, dessa maneira, também como um território de relação entre a ciência, a arte e a filosofia. Para tanto, pontuo as distinções e relações que estabelecem Deleuze e Guattari acerca desses três campos do conhecimento, relacionando a perspectiva desses autores às análises de Boaventura de Sousa Santos sobre uma *crise do paradigma dominante da ciência* bem como a ascensão de um *paradigma emergente* que, segundo Boaventura, é o que tem produzido uma certa dissolução das fronteiras, favorecendo novas relações entre diferentes campos do conhecimento. Contudo o que aponta esse capítulo é, sobretudo, um olhar para as relações das fronteiras, no campo da pedagogia, pela experiência da escrita como uma experiência que não se restringe a produção de verdades limitadas às estruturas teóricas.

No capítulo 4, então, intitulado *Ensaaiar-se e perder-se na escrita, na vida e no pensamento: modos de fazer, modos de ler e de escrever*, a partir da leitura de dois textos de Jorge Larrosa, problematizo o *ensaio* como uma forma possível também para a escrita acadêmica, justificando, assim, o método de escrita que adoto para a composição desta dissertação.

Assim na seção intitulada *Interlúdio*, estabeleço minhas abordagens sobre o campo empírico do trabalho, constituído pela experiência de escrita do texto do espetáculo *As estações na cidade – exercício teatral em 4 movimentos*. Experiência esta que, em grande parte, motivou a pesquisa no mestrado. Uma das coisas que pontuo nesta seção é que o texto da peça teatral relaciona-se a boa parte das perspectivas abordadas nesta dissertação. Por este motivo, na análise do campo empírico optei por estabelecer minhas reflexões, sobre esta experiência de escrita que tive, antes mesmo de uma exposição na íntegra do texto da peça. O objetivo dessa escolha deu-se em razão de minha preocupação em oferecer a leitura desse texto de uma maneira mais aberta, de uma maneira mais livre ao leitor.

Por fim no capítulo 5, intitulado *Cenas de ensaio: breves notas sobre uma geografia do sensível*, procuro um exercício de escrita que constitui-se numa pequena narrativa feita a partir da temática da peça *As estações na cidade*, bem como também sobre a atmosfera poética que envolveu o seu processo de criação.

1 EXPERIÊNCIA E FORMAÇÃO

É notório que na vida contemporânea aquilo que desestabiliza as estruturas, os modos de pensar, de sentir, de ver e ouvir, aquilo que causa algum estranhamento, algum constrangimento, aquilo que nos põe contra nós mesmos, contra nossas certezas, contra o que há de mais seguro nas maneiras de ser, ou de produzir o que consideramos como sendo o real, não é visto com bons olhos pela ciência, pelas disciplinas ou pelos saberes que produzem e que constituem a subjetividade ou os estilos de vida na atualidade. É notório, também, que nossas formas de habitar o mundo têm sido governadas por forças que constantemente nos impõem determinados modelos, segundo uma velocidade que se coloca por uma lógica acelerada de relação com o tempo, que nos põe em contato com um excesso de informações e que nos incita a opinar sobre quase tudo o que acontece nesse emaranhado da vida em que estamos inseridos. Dificilmente conseguimos o tempo da escuta, do silêncio, do passo prazeroso, do cuidado com o outro, da ocupação consigo próprio e do contato com este outro: dificilmente conseguimos o tempo do contágio. A lógica de funcionamento social que tem sido imposta, dificilmente permite que

consigamos o tempo e o espaço suficientes para nos contagiarmos com as diferenças – como o que há *entre* os seres –, para nos multiplicarmos nas relações, para nos transformarmos, para olharmos o outro como um outro que nos aparece como potência para uma transformação de nós mesmos, mas que nos fala, que nos ouve e que nos vê de um outro lugar, talvez ainda não explorado, não vivenciado, talvez ainda não experienciado por nós. Parecemos ainda vestir a máscara da onipotência de um Deus soberano, seja nas igrejas, ou nas escolas que proliferam suas prescrições para além de seus próprios muros. Mas também, nos esgotamos com isso. Disso parecemos, em muitos momentos, estarmos cansados.

Neste contexto é que corremos o risco de nos darmos conta de que, apesar da velocidade alucinante do tempo, talvez pouca coisa nos aconteça. Corremos o risco de nos darmos conta de que talvez essa subjetividade descartável que consumimos, que compramos nos shoppings da cultura, das belas artes, da mídia, da ciência que nos impõem forma, da medicina que produz corpos e mentes, essa subjetividade que consumimos nas igrejas de nosso tempo, não comporta efetivamente o que há de movimento na vida, no mundo e em nós mesmos. Corremos o risco, pois, de perceber que este sujeito, que se faz no mundo de muitas formas, nunca foi soberano, pois que nunca foi o mesmo nos lugares e em épocas distintas, e que a subjetividade – que nos identifica a um eu – não é algo que exista *a priori* no mundo, mas que é produzida discursivamente por nós mesmos nesse emaranhado. Por outro lado, podemos suspeitar que, nesse emaranhado, a subjetividade, que supostamente nos identificaria a um eu, não nos individualiza mais, pois que nos faz advir de maneira coletiva, pois que nos confunde em

desidentificações, em misturas, como em formas coletivas de ser e de estar².

De outro modo dizemos, freqüentemente, que a experiência é um acúmulo de vivências ou de conhecimentos que nos constituem, mas talvez não consigamos ver que este acúmulo não nos confere, necessariamente, *experiência*, ou uma garantia de que tenhamos tido alguma *experiência* transformadora de nós mesmos.

Ao contrário, a *experiência* parece ser bem mais a qualidade de uma transformação de nós mesmos do que o acúmulo das vivências que possamos ter. Nesse sentido, a *experiência* aparece como uma interrupção dessa lógica de aceleração do tempo e, sendo assim, figura neste trabalho como uma categoria que serve como ferramenta para pensar processos de formação através da escrita, em que a leitura também se faz imprescindível. Processos de formação nos

² Félix Guattari (1996) opõe à noção de individualidade do sujeito, de individualidade do eu, a noção de uma produção de *subjetividade coletiva*. O que este autor designa como sendo uma subjetividade produzida coletivamente se dá através do que ele chama de *agenciamentos coletivos de enunciação*. A subjetividade não está centrada no indivíduo, pois advém dos processos de produção de signos através da mídia, da economia política, de processos de produção semiótica, de produção de valores, enfim, de processos que produzem maneiras de existir coletivas segundo determinados modelos que funcionam na lógica de produção do sistema capitalista. Nesse sentido, o autor fala também numa produção *capitalística* da subjetividade. Isto para designar um tipo de subjetividade produzida a partir dos valores que o capitalismo instaura, e que desenham a subjetividade no contexto hegemônico de um determinado tipo de produção afetiva em nossa sociedade. Dessa maneira, Guattari descola do indivíduo o conceito de *subjetividade*, na medida em que, nesta concepção, a noção de *indivíduo* é, justamente, o resultado de uma produção de subjetividade coletiva que o afeta mas que não se restringe a ele, pois que o torna também coletivo. Como alternativa a esta produção de uma subjetividade homogênea o autor aposta em processos de *singularização* em que os sujeitos se apropriem da subjetividade reinventando-a através de uma *micropolítica* nas relações de produção do desejo. Ver: GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 4^a ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

quais a *experiência* apareça como um silêncio, em meio a tanto ruído ensurdecador que faz o mundo da informação e da opinião em nossos ouvidos.

Experiência, desse modo, é o que parece não existir no contexto do mundo em que estamos. Contudo, é necessário pontuar, minimamente, o que vem a ser a experiência como categoria com a qual opera este trabalho.

A palavra aparece na história da filosofia, primeiramente, de duas maneiras. A primeira remete para o significado da experiência como sendo “a participação pessoal em situações repetíveis” (ABBAGNANO, 2000, p. 386). A segunda definição aparece como “o apelo à repetibilidade de certas situações como meio de controlar as soluções que elas permitem” (Ibidem). Estas noções as conhecemos, é certo, pois fazemos uso na linguagem diária, muitas vezes de uma variação dos dois significados acima apresentados. Quando nos referimos à experiência diária que temos em nossas profissões, muitas vezes estamos fazendo uso do primeiro significado do termo. Quando pensamos, por exemplo, na disciplina de *Ciências* que tivemos na escola, ou nas aulas práticas de química dos laboratórios de ensino, nos vem à memória uma idéia que converge com o segundo significado da palavra. Essa segunda definição do termo aparece, em certa medida, vinculada aos filósofos empiristas modernos, cujo pensamento remete à experiência como campo de investigação em que a verdade é adquirida pela repetibilidade de certas situações e que pretende, também, afirmar a experiência, nesse sentido, como um critério de validação do conhecimento. De alguma forma

então, o que chamamos de experiência aqui corre o risco de relacionar-se, mesmo que de uma maneira esparsa, com alguma das duas definições principais para o termo.

Contudo, a noção de experiência não se resume às suas definições possíveis, que a pesquisa científica e filosófica tornou visível ao longo da história do pensamento. A experiência é também uma palavra de difícil apreensão no contexto contemporâneo. E é nesse sentido que ela se torna importante como categoria para pensar que nos acostumamos a uma quase ausência de experiências como acontecimentos que nos transformem, ou como acontecimentos que nos coloquem diante de nós mesmos, de nossos impasses, no contexto da paisagem em que vivemos.

Por outro lado, relacionando *experiência* com *educação*, como uma categoria para pensar processos de formação através da escrita, para pensar a possibilidade da produção a partir da *experiência* no campo educacional, seria importante pensar também a sua relação com a produção da verdade. Entretanto, conforme o sentido ora atribuído à categoria de experiência, algumas verdades poderiam consistir em *experiência*, mas a experiência não consiste, necessariamente, numa verdade apresentada com letra maiúscula. Porque a Verdade, com letra maiúscula, se relaciona com um projeto de mundo organizado pela via da razão: via esta que confere a primazia de aplicabilidade do método científico moderno, ainda hoje, a grande parte das disciplinas teóricas existentes. Assim o uso desta categoria, neste trabalho, não tem a intenção de pensar a educação como único campo produtor de formação, nem mesmo de pensar a experiência como um acúmulo de conhecimentos, ou como uma categoria que vise à produção de verdades

limitadas às estruturas teóricas. A categoria de *experiência* relaciona-se a uma produção de verdades experienciadas, verdades estas, que podem ser captadas numa ordem afetiva das coisas, e que não se produzem, simplesmente, a partir das estruturas teóricas com as quais a verdade tenta organizar o mundo. O conhecimento, assim como a produção da verdade, é sempre uma questão de perspectiva (FOUCAULT, 1999a; NIETZSCHE, 1996; MACHADO, 2002).

A *experiência* é assim o acontecimento que nos desloca da estrutura teórica como única fonte de interpretação da verdade. Conforme Gadamer (2008), a verdade, nesse sentido, não pode ser capturada dentro da estrutura teórica, mas constitui-se a partir da *experiência* como uma *experiência hermenêutica* na vivência e na interpretação do mundo. Ao contrário da concepção iluminista, que atribui à experiência o significado de um acúmulo de conhecimentos, a *experiência hermenêutica* desloca a interpretação da verdade para a concepção de que a própria verdade só é possível de ser interpretada e produzida a partir da experiência de mundo que temos; da experiência como um acontecimento que desestabiliza as nossas leituras e que, assim, produz novas maneiras de conceber o mundo. A *experiência* é, nesse sentido, uma qualidade não-dogmática daqueles que se abrem a novas vivências e a novas interpretações de mundo (idem, ibidem, p. 465). E ao contrário de uma vivência que se apresenta pela característica de sua repetibilidade, a *experiência*, dessa forma, difere dos dois significados atribuídos a ela pela história da filosofia, pois que não se apresenta sob a qualidade daquilo que é repetível, mas daquilo que, em nossas vivências, apresenta-se de uma maneira singular. Sendo assim, a *experiência* aparece como

uma abertura para novas interpretações que desestabilizam nossas maneiras de ler e de vivenciar o mundo, produzindo, neste movimento, outras maneiras de ver, outras maneiras de estar.

Dessa forma, em que sentido a categoria de *experiência* poderia contribuir para pensar a formação através da escrita? E como a leitura, como interpretação e como vivência de mundo, poderia contribuir com a formação através da escrita a partir do que nos acontece?

Neste ponto trago novamente Gadamer (2008), já que este autor parece afirmar a idéia de *experiência*. No prefácio à 2ª edição de *Verdade e Método*, sobre o problema filosófico que move a sua pesquisa³, o autor escreve a seguinte frase: “O que está em questão não é o que fazemos, o que deveríamos fazer, mas o que nos acontece além do nosso querer e fazer” (idem, ibidem, p. 14). Tal frase talvez possa ser vista como um indício daquilo que a *experiência*, como uma categoria de análise de processos de formação, pode oferecer para pensar nossas práticas em educação.

Penso também, que o trabalho de Jorge Larrosa tenha oferecido, nos últimos anos, uma grande contribuição no campo educacional a esta discussão. Larrosa (1996) vem pensando a leitura como formação, como experiência de

³ A saber: estabelecer os traços de uma hermenêutica filosófica que se desprenda do método objetivo de interpretação dos textos da tradição do pensamento adotado pela Ciência Moderna. Gadamer dedicou toda a sua obra à problemática da leitura como experiência de uma compreensão e interpretação feitas, acima de tudo, pelos homens em suas experiências de mundo. Ver: GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. 9ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2008.

formação, sobre a qual não há uma separação absoluta, no ato de ler, entre imaginação e realidade. A leitura não é, nesse sentido, meramente algo que coloque o sujeito numa viagem ao mundo da imaginação sem que, no ato de ler, a própria imaginação se torne uma experiência constitutiva de um mundo real, mas algo que acontece no campo mesmo da experiência como estranhamento, como perplexidade e como reconhecimento de algum real possível. A leitura é, nesse sentido, experiência de *trans-formação* do sujeito que lê. E a imaginação aparece como algo que não é simplesmente uma dimensão psicológica da existência, mas uma dimensão constitutiva do real.

Contudo, esta perspectiva não trata somente da leitura de livros. Trata também da leitura como uma interpretação, como uma hermenêutica do mundo e da relação que estabelecemos com as coisas que nos acontecem. Trata a leitura como uma forma de escuta ao que nos acontece, ao que nos adoece e ao que de novo nos vitaliza. Trata, dizendo com as palavras de Larrosa (2002a, p. 137), da formação na leitura como a “nossa capacidade de escutar (ou de ler) isso que essas coisas têm a nos dizer”. Ou seja: isso que a *experiência*, como uma produção de sentido a partir do que nos acontece, tem a nos dizer e a nos transformar. A questão é, pois, saber escutar essa espécie de texto que é a vida mesma, e pôr em relação os textos que lemos com esse texto que a vida e o mundo nos oferecem.

Assim, a leitura e o espaço da biblioteca têm sua importância quando a leitura não está objetivada pelo acúmulo de conhecimentos ou de livros lidos, mas por uma atenção especial àquilo que da leitura feita perpassa ao sujeito que lê. Nesse sentido, tanto a leitura como a

escrita aparecem como experiências de formação, na medida em que é preciso, para vivenciarmos esta forma de relação com a leitura e com a escrita, nos abrirmos ao mundo e àquilo que da vida nos atravessa como potência para uma transformação de nós mesmos.

Tais considerações dão a pensar que, entre ler e escrever, o mundo vai tomando a forma de um texto em movimento, de um texto in-formal, de um texto sem uma forma fixa, em que o silêncio e a escuta fazem-se necessários para ajudar-nos a perceber e a interpretar o que nos move. E não é simples a tarefa de nos abrirmos à experiência, ao acaso, e ainda produzirmos um movimento através da leitura e da escrita. Não é simples a tarefa de nos abrirmos ao movimento provocado pela *experiência*, pois não estamos acostumados a perder ou a abdicar tão facilmente de nossas referências e de nossas certezas, já que a experiência não aparece, neste sentido, simplesmente como um acúmulo de vivências, mas sim como um movimento inesperado que assola também a postura ereta e segura que este acúmulo nos provoca. A *experiência* aparece então como uma qualidade da relação que estabelecemos com o mundo e com nós mesmos.

Uma abertura para a *experiência* implica numa disposição para uma dissolução de mundos, de universos seguros, nos quais constantemente nos protegemos, nos paralisamos. Implica, também, numa força para a criação de outros universos, com os quais possamos exercer maior liberdade, não sem um reconhecimento de que estamos inexoravelmente sós nos momentos de nossas escolhas, nos momentos em que os caminhos se cruzam e em que as coisas paradoxalmente já não dependem de nós, por serem elas, ao mesmo tempo, individuais e coletivas. Isto talvez porque

essas coisas estejam imersas num movimento impróprio que já não nos pertence – impróprio movimento das coisas que nos habitam e que nos transformam. Movimento este que é a própria vida.

Dessa maneira, Larrosa (1996; 2002b) problematiza a categoria de experiência com o objetivo de explorá-la enquanto uma característica desestabilizadora das formas de vida contemporâneas, segundo as quais estamos imersos em uma relação com a linguagem, com a ciência e com a educação, cujos parâmetros estão calcados no paradigma da informação e da opinião. Nesse sentido, a experiência, enquanto uma categoria para dar outros sentidos aos processos de formação, estaria mais próxima de um silêncio, de uma interrupção no tempo e no saber, ao mesmo tempo em que comporia também uma abertura para a vida e para o pensamento. De acordo com o autor, a experiência não é aquilo que vivemos contemporaneamente quando conectados à informação e à opinião, mas o acontecimento que nos propicia driblarmos os códigos que nos são colocados como verdadeiros por tecnologias como a mídia e a pedagogia moderna⁴, tão empenhadas no controle e na produção de uma subjetividade homogeneizadora da paisagem social. Assim, apoiando-me nas reflexões de Larrosa, busco na categoria de experiência um dispositivo teórico para problematizar as maneiras pelas quais a escrita possa se constituir num dispositivo de formação.

⁴ Refiro-me aqui à pedagogia clássica como a representante de uma educação disciplinar, baseada nos preceitos da formação cristã, jesuítica, de caráter moralizante dos indivíduos, e que está ainda hoje presente e disseminada numa série de práticas educacionais. Ver: VARELA, Julia. O Estatuto do Saber Pedagógico. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org). O sujeito da educação: estudos foucaultianos. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

A experiência é da ordem do imprevisto, do não-prescritivo, do inesperado. Por isso ela não está ao lado do que sabemos, pelo acúmulo de informação ou pelo excesso de nossas opiniões, mas se compõe por uma abertura e por uma escuta aos movimentos da vida e do pensamento. A experiência, nesse sentido, não separa vida e pensamento, e, por isso mesmo, ela não se dá meramente no plano da vida privada ou da subjetividade individual, mas no plano de uma subjetividade produzida coletivamente, o que equivale a dizer que a produção de um movimento dado como *experiência* depende de um conjunto de forças que envolvem, ao mesmo tempo, o indivíduo e o coletivo, a nós mesmos e aos outros. A *formação*, aparecendo aqui por meio de uma produção de subjetividade, é abordada também como uma possibilidade de trans-formação do indivíduo através da experiência, que nesta perspectiva não se encontra reduzida simplesmente ao campo educacional.

Deleuze (2006) expõe muito bem o que seriam os *estados vividos* como fluxos de intensidades, como forças que não passam por nenhuma interioridade ou representação, e que são advindas de um *exterior*, da experiência como algo exterior aos códigos e aos estados de uma subjetividade predominantemente homogeneizadora do social. Nesse sentido, o autor diz ser um *estado vivido* “o que está sob os códigos, o que lhes escapa, e o que os códigos querem traduzir, converter, transformar em moeda” (idem, ibidem, p. 324), o que parece convergir com a idéia de *experiência*, na medida em que ela se dá principalmente como uma desestabilização da subjetividade individual, ou da identidade de um sujeito, de um eu, enfim, na medida em que ela se apresenta como um movimento inesperado que impulsiona o indivíduo para um desprendimento em relação a

si próprio e para uma abertura ao mundo. Assim, a *experiência* figura como um silêncio contra aquilo que aparece como resultante de um saber soberano, contra aquilo que aparece como a representação de um sujeito que seria o mesmo em todas as épocas, e contra uma ordem discursiva que nos faz acreditar no conhecimento como algo que está dado de maneira definitiva e verdadeira. Dessa maneira, um *estado vivido*, aproxima-se da idéia de *experiência* na medida em que ambos não podem ser capturados pelos códigos que tentam constantemente neutralizar suas forças. Assim, a escrita pode se dar a partir das forças que passam por um *estado vivido*, mas não como experiência de uma subjetividade que remeta a um sujeito, a um eu, e sim como experiência de transformação do próprio sujeito que escreve, como experiência de dissolução da própria noção de um sujeito cartesiano ou de um sujeito soberanamente constituído. A escrita, assim, poderia dar-se como experiência de transformação da própria subjetividade do escritor, na medida em que se constitui como *experiência* de um sujeito não-essencializado, ou o que parece equivalente, de uma subjetividade em movimento.

Ao utilizar a categoria de *experiência* para análise dos processos de formação, dos *modos de subjetivação*⁵ de

⁵ Parece-me que a categoria de experiência, no modo como a aborda Larrosa (2002a), vai ao encontro também do que Foucault chamou de *modos de subjetivação* como sendo a experiência de relação do sujeito consigo próprio. Dito de outra maneira, Foucault (1998; 1985; 1996b) procurou mostrar como, através de algumas práticas sobre si mesmo, os sujeitos, na Antigüidade grega e no período greco-romano, construíam a si próprios a partir da verdade colocada como uma experiência de si, ou seja, a partir de uma conversão do sujeito a uma experiência com a verdade que produzisse sentido na própria vida. Contudo, a experiência de si, tal como a descreve Foucault, designa determinadas práticas sobre si nas quais as relações que o sujeito estabelece com os outros sujeitos são fundamentais. O si é uma noção que implica, ao mesmo

indivíduos na contemporaneidade, Larrosa (2002a) distingue, também, duas abordagens correntes nas últimas décadas em educação. Uma baseada no par *ciência/tecnologia*, de caráter pragmático, *positivo* e *retificador* dos sujeitos em processos de formação, e outra baseada no par *teoria/prática*, em que os sujeitos envolvidos assumem uma perspectiva política e crítica dos processos educacionais. Como oposição para estas abordagens, o autor oferece-nos uma outra abordagem baseada no par *experiência/sentido*, em que a experiência aparece como uma radicalização do sentido – ou do não-sentido – que vamos dando a nossos próprios processos de formação como modos de estar no mundo. Sendo assim, o que separa vida e pensamento, experiência e formação, não abarca a dimensão radical oferecida pela categoria de *experiência* para pensarmos a Educação. Nesse sentido, pode a *escrita* ser vista, de certa maneira, como uma dimensão da experiência que se apresenta como acontecimento, como *formação*. A escrita como uma dimensão de um tempo em que o que importa é menos o saber do que novas possibilidades de vida, e mais a intensidade de uma busca impessoal do que a escrita de vivências pessoais.

Por isto, a escrita, a partir destas intensidades que nela podem estar impressas, relaciona-se com a idéia de devir, como fluxo, matéria em movimento e em constante reconfiguração. Sousa Dias (2007, p. 278), em estudo que faz do pensamento de Deleuze sobre a literatura, diz que *os devires da escrita*

tempo, um exercício de ocupação e cuidado consigo próprio e uma atenção especial na relação com os outros.

não são expressões do vivido, não são as percepções, as recordações e as opiniões privadas do artista transfiguradas pela imaginação e moldadas por um "belo estilo". São antes "visões" ou "sensações" de uma vida já não pessoal, poderes de uma vida impessoal ou de uma possibilidade distinta dos estados vividos, de cada vez a experiência de uma outridade, de um devir-outro como despersonalização do sujeito.

A escrita, assim, pode produzir a dimensão de uma alteridade na medida em que aparece como uma despersonalização do sujeito que escreve: uma alteridade no sentido de deixar-se afetar pelo outro que aparece como nova possibilidade na escrita, de ir percorrendo esse caminho descontínuo da escrita como possibilidade de busca daquilo que não se sabe, busca de um outro que vai se fazendo e que, enquanto possibilidade, já está vivo no momento da escrita. É como se este outro da escrita – este outro que se apresenta como intensidade, pudesse de alguma maneira produzir uma experiência de transformação naquele que, ao escrever, vai compondo-se, também, como impessoalidade no texto. Assim, se poderia dizer que a escrita, naquilo que Sousa Dias chama de uma experiência de *outridade*, como um *devir-outro* que despersonaliza o sujeito que escreve, configura-se como uma potência de alteridade e, dessa maneira, também como uma experiência de formação.

A experiência da escrita, seus devires possíveis, sua potência de formação, vêm se apresentando para mim como um exercício de pensamento que vai se fazendo *entre* uma escrita de cunho literário – uma escrita poética – e uma escrita de cunho filosófico – uma escrita que lida com conceitos. E é, justamente, nesse espaço *entre* que me parece haver a possibilidade de pensar a escrita como uma escrita de pensamento; como uma escrita que produz formação. Uma escrita que se dá *entre* a literatura e a

filosofia, como uma possibilidade de tensionar, no sentido de abrir as fronteiras que há entre estes dois campos como campos de criação.

Na literatura existem muitos exercícios de pensamento, ao mesmo tempo em que na filosofia, quando se produzem verdades, está-se, também, produzindo ficções, com as quais entramos em contato com diversas concepções teóricas que enunciam e imprimem, no mundo, a verdade como o efeito de uma relação de forças. Sendo assim, parece pertinente tratar aqui a verdade como ficção e a ficção como verdade, ficção e verdade que se podem experimentar também através da escrita como literatura, como ensaio, como arte e como experiência de formação. Sendo assim, também o campo educacional é propício à experimentação, à criação de novos sentidos, de outras verdades, outras ficções, para o mundo e para a vida.

1.1 A ousadia da experimentação em detrimento de uma ordem explicadora de mundo

No contexto de uma educação que estabelece os seus laços, os seus vínculos com a ciência, a *experiência* não tem sido considerada para tratar de processos de formação. A educação parece, aí, estar reduzida à lógica da informação e da opinião, destinando-se, assim, a ser mais uma das tecnologias de controle em nossa sociedade.

A ciência moderna e sua pretensão metodológica têm circunscrito a educação, até os dias de hoje, à perspectiva de uma ciência explicadora de mundo, burocratizando os processos educacionais e de formação. Por outro lado,

capacidades iguais e múltiplas potências podem muito bem apontar para experiências possíveis em educação.

Jacques Rancière (2005), ao narrar a história de Joseph Jacotot, fala da *emancipação intelectual*, lema deste velho pedagogo francês do século XIX, o qual proclamava a falência do mestre explicador e de uma pedagogia da explicação a pessoas de capacidades supostamente desiguais.

Conta Rancière que, ao ter acesso a uma versão em francês-holandês de um clássico da literatura, Jacotot, que não sabia o holandês, viu neste livro a possibilidade de ensinar o básico do francês a seus alunos que não haviam ainda estudado esta língua. Por meio de um intérprete, ele pediu que seus alunos lessem o livro e tentassem captar rudimentos deste idioma. Para sua surpresa, dois meses depois os estudantes haviam produzido excelentes redações em francês sobre a obra, demonstrando que por esforço e por comparação haviam aprendido sobre a estrutura básica do francês. E mais ainda: Jacotot deu-se conta que havia tido uma experiência de ensinar sem o recurso da explicação, de que havia tido uma experiência de estimular os alunos a aprenderem segundo um método que ele não sabia. Em outras palavras, havia incitado seus alunos a uma experiência, a uma pesquisa, a uma aventura, o que se constituía numa maneira de experimentarem suas inteligências não submetidas à inteligência ou à sabedoria do mestre. Mas havia algo que ligava ainda o mestre aos alunos nesta experimentação: não mais eram as inteligências dos alunos que se submetiam à inteligência do mestre, mas a vontade dos alunos o que se submetia, em parte, à vontade do mestre, na medida em que o mestre assumia ainda a função de determinar a seus alunos um exercício, uma experimentação.

Neste contexto, Jacotot refletia sobre qual a utilidade da explicação do mestre. Quais seriam então o sentido e a implicação política de prescindir da explicação no ato de ensinar? Segundo Rancière (2005, p. 23-24), a explicação...

não é necessária para socorrer uma incapacidade de compreender. É, ao contrário, essa *incapacidade*, a ficção estruturante da concepção explicadora do mundo. É o explicador que tem necessidade do incapaz como tal. Explicar alguma coisa a alguém é, antes de mais nada, demonstrar-lhe que não pode compreender por si só. Antes de ser o ato do pedagogo, a explicação é o mito da pedagogia, a parábola de um mundo dividido em espíritos sábios e espíritos ignorantes, espíritos maduros e imaturos, capazes e incapazes, inteligentes e bobos.

Dessa maneira é questionada, portanto, a ordem pedagógica do que Jacotot chamou de *método do embrutecimento*, o *método* da ciência pedagógica que pretende produzir a igualdade a partir de uma situação de desigualdade das inteligências. Em outras palavras, o método da explicação parte de uma situação de desigualdade, pois que pressupõe um mestre que sabe e um aluno que não sabe. Mais ainda, pressupõe para o aluno uma inteligência limitada, na medida em que julga necessária a explicação do mestre, para que o aluno possa compreender e aprender algo. Contudo, "no rendimento desigual das diversas aprendizagens intelectuais, o que todos os filhos dos homens aprendem melhor é o que nenhum mestre lhes pode explicar – a língua materna" (idem, ibidem, p. 22).

Ainda assim, a condição de qualquer instrução partia de uma situação de desigualdade das inteligências ancorada na pedagogia e na Ciência Moderna como dispositivos de dominação e controle das inteligências e das vontades individuais. O parecer sobre as capacidades ou sobre as inteligências encontrava-se, neste caso, confinado à ordem

explicadora que autorizava uma pretensa superioridade do olhar, do discurso e da prática pedagógica do mestre, promovendo, na maioria das vezes, a reprodução do embrutecimento como lógica das inteligências desiguais.

Dessa forma, Rancière (2005, p. 11) afirma que:

Fazendo passar os conhecimentos que possui para o cérebro daqueles que os ignoram, segundo uma sábia progressão adaptada ao nível das inteligências limitadas, o mestre era, ao mesmo tempo, um paradigma filosófico e o agente prático da entrada do povo na sociedade e na ordem governamental modernas.

O mestre tinha então, a função prática de salvaguardar a ordem governamental moderna fazendo uma seleção dos indivíduos – capazes e incapazes – através dos processos de conhecer, e que, em última análise, instituía já os saberes a partir da moralidade da ciência, do mito da verdade e de um pretenso progresso a ser cultivado, pela aquisição dos conhecimentos e pela autoridade conferida ao pedagogo. Assim, por esta pretensão de cientificidade, por esta vontade de progresso da racionalidade moderna, por esta crença no conhecimento e numa verdade absoluta, ia-se configurando uma distância entre os saberes e os indivíduos. Distância que a própria idéia de progresso da Modernidade, pelo conhecimento, acreditava poder diminuir.

Entretanto, ainda hoje, é a própria questão do método pedagógico que precisaria ser reavaliada, na medida em que, conforme mostra Rancière (2005, p. 11), através do pressuposto de que a explicação é necessária para diminuir a desigualdade das inteligências, a escola e a sociedade pedagogizada reproduzem as distâncias sociais que pretendem reduzir através da postura explicativa do mestre. A necessidade de explicar que tem o mestre acaba por

produzir, ela própria, no ato mesmo da explicação, a distância que se tenta então reduzir.

A explicação, ou o método pedagógico do embrutecimento, figura assim, como uma relação de força na produção da verdade, e que coíbe a criatividade do aluno nos processos de aprendizagem.

Pensar que uma situação de desigualdade, em relação aos saberes, só poderia ser combatida através de um método demasiadamente explicativo, seria impor aos sujeitos a crença no pressuposto de suas incapacidades de escuta e de leitura em seus processos de elaboração de si e de interpretação do mundo, na construção da vida e dos saberes com os quais entram em contato, e a partir dos quais se constituem. Crença esta que evidencia o fato de que, através desta perspectiva de abordagem pedagógica, não há redução senão aumento da distância entre aqueles que sabem e aqueles que não sabem, configurando assim, pelos processos de conhecer, uma das formas mais visíveis de dominação que a cultura moderna imprimiu ao mundo.

Parece-me que Larrosa (2004, p. 275) situa a discussão neste sentido quando escreve o seguinte:

do ponto de vista da instrução a pedagogia embrutece, quer dizer, ensina e faz aprender (constitui-se como uma teoria e uma prática de ensino e de aprendizagem), mas produzindo e reproduzindo, nessas mesmas operações, tanto a distância no saber como a desigualdade das inteligências. Rancière-Jacotot mostram como a ordem pedagógica do embrutecimento é consubstancial a uma ordem social e política que persegue a igualdade ao mesmo tempo que reproduz a desigualdade e que aspira à liberdade ao mesmo tempo que constrói a dominação.

Contra o *método do embrutecimento* Jacotot opôs a *emancipação intelectual*, em que a função do mestre não mais seria a de um explicador, mas a de um guia, a de um orientador, como uma espécie de provocador nos processos de conhecer.

Jacotot percebeu na experiência que teve com seus alunos profundas semelhanças com a experiência de aprendizado por que todos nós passamos com relação à língua materna. E que, em ambos os casos, não houve, e não há, a necessidade da explicação de um mestre ou da ordem embrutecedora da pedagogia moderna. E ainda, que a aprendizagem, longe da ordem embrutecedora, além de não mensurar inteligências, assemelha-se, ou constitui-se de fato numa pesquisa, ou mais, no método universal de toda a pesquisa, no qual “quem busca, sempre encontra. Não encontra necessariamente aquilo que buscava, menos ainda aquilo que é *preciso encontrar*. Mas encontra alguma coisa nova a relacionar à coisa que já conhece” (RANCIÈRE, 2005, p. 57).

É, neste sentido, então, que o método do embrutecimento, na pedagogia e na ciência moderna, negligencia o caráter contingente de toda a pesquisa e de toda a aprendizagem. E que, a *emancipação intelectual*, constituindo-se como método de liberação, na pesquisa e na prática educacional, só é possível no reconhecimento de que todos possuem *capacidades*, de que todos possuem *inteligência*, ainda que, num contexto irremediável de vontades diferentes umas das outras.

Entretanto, penso que Rancière-Jacotot quando falam sobre a idéia de uma *emancipação intelectual*, referem-se

especificamente à capacidade que possuem os indivíduos de desvencilharem-se, em seus processos formativos, deste método demasiado explicativo da ciência e da pedagogia moderna, já que em tal modelo não parece haver espaço para o aprendizado como uma contingência, que possa se dar através da *experiência* como abertura para o mundo e para uma experimentação de si. Tal método desvincula a Educação do contexto da formação como potência para uma alteridade do sujeito, separando a Educação da vida e subtraindo-lhe a sua potência de criação, de invenção.

Cabe ressaltar também que com a idéia de *emancipação* Jacotot não pretendeu oferecer a sua época um projeto de mundo capaz de estabelecer os valores de uma nova sociedade, mas sim experimentar com a potência de uma liberdade na procura de novas conexões entre os saberes que puderam ter seus alunos em seus processos formativos. Neste sentido, as experimentações de Jacotot se destacam por uma tentativa de aproximação da vontade do mestre com as vontades de seus alunos, configurando assim a perspectiva de uma busca conjunta por novos saberes que compreendam a busca individual de cada um.

Dessa forma, o que se produziu como experiência nestes processos descritos por Rancière parece configurar a potência de produzir formação para além da perspectiva educacional imposta pelo método da ciência moderna para interpretarmos o mundo.

Sendo assim, cabe perguntar aqui: de que maneiras nossas experiências de mundo poderiam se inscrever em nossos processos formativos e produzir, assim, outros

sentidos, outros modos de lidar com o conhecimento, com a vida e com a educação?

2 LEITURAS DE ESCRITA: DEVIRES, ESTILO E EDUCAÇÃO

Nietzsche (1977), em *Assim Falou Zaratustra*, na seção intitulada *Do ler e escrever*, anuncia contra o que chama de *espírito de gravidade* – contra a sabedoria erudita que impõe o peso e o fardo do conhecimento – o riso como uma dimensão da leitura e da escrita daqueles que lêem e escrevem *com sangue*, ou ainda, daqueles que lêem e escrevem como quem dança. E, como antídoto ao *espírito de gravidade*, ao peso e ao fardo do conhecimento, diz: “Não é com a ira que se mata, mas com o riso” (idem, *ibidem*, p. 58).

A escrita é assim entendida aqui na perspectiva de uma força afirmativa, com seus devires, como o riso de Zaratustra contra o espírito de gravidade, ou como o “delírio” de Jacotot contra o embrutecimento. Ela é entendida como uma saúde, como uma possibilidade de vida e como uma afirmação da experiência em seu caráter de formação. Também como uma dissonância daquelas que nos faz resistir aos códigos, como uma abertura de vida que nos faz experimentar a formação e, nela, produzir conhecimentos, saberes, ou interrogações.

Deleuze (1997, p. 14), nesse sentido, procurou pensar a literatura como um empreendimento de vida, questionando sobre “Qual saúde bastaria para libertar a vida em toda a parte onde esteja aprisionada pelo homem e no homem, pelos organismos e gêneros e no interior deles?”. A vida aprisionada pelo espírito de gravidade. A vida aprisionada por leitores e escritores que lêem e escrevem pelo acúmulo da expectativa culta e erudita. A vida aprisionada pelo embrutecimento, pela ausência de delírio, ou ainda, pela negação da existência de uma saúde no delírio. Como disse Deleuze (ibidem, p. 15), uma das finalidades da literatura é: “pôr em evidência no delírio essa criação de uma saúde...”.

Relacionando essas perspectivas de escrita com um modo de conceber ou de vislumbrar uma abertura maior para a Educação, percebo um certo aprisionamento do campo educacional em relação ao que Nietzsche chamou de *espírito de gravidade*, na medida em que a pedagogia aprisiona a vida quando produz leitores e escritores que lêem e escrevem conforme a exigência da cultura filosófica e científica modernas; exigência esta que parece propor o acúmulo de conhecimentos em detrimento da *experiência* como uma maneira de qualificar as formas com que estes podem se relacionar com a vida nos processos formativos. Desse modo, parece-me que tal posição corrobora com uma educação vigente ainda hoje, no sentido de impedir uma abertura dos indivíduos à *experiência* de mundo. Nesse sentido, a educação estaria aprisionada pelo embrutecimento, pela ausência de delírio, ou pela ausência de experiência, e pela negação de uma saúde no delírio. Poderíamos dizer também que a educação e a formação, assim, vinculam-se à expectativa de um tempo

futuro, de um tempo que nascerá no amanhã, e que hoje, apresenta-se somente como uma promessa de dias melhores.

A experiência da escrita pode aparecer assim como devir, na medida em que se situa numa relação com a expressão e com a vida que está na ordem do imprevisto, do que não pode ser prescrito, nem mesmo como uma forma nova na língua, posto que escrever é, nesse sentido, também uma tentativa constante de reinvenção da língua. De acordo com Deleuze (ibidem, p. 11):

Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir [...].

A idéia de *devir* – no sentido que a coloca Deleuze⁶ – pressupõe a dimensão de um tempo descontínuo, como ruptura na relação linear com o passado, presente e futuro. Assume assim a forma de um acontecimento, propiciando ao sujeito uma dimensão ilimitada do tempo, e assegurando-lhe, simultaneamente, uma outra relação com o passado e com o futuro. Isto na medida em que o presente se abre como possibilidade infinita de transformação e de perda das identidades fixas. Nesse sentido, o devir não se apresenta relacionado a uma linearidade temporal estabelecida pela ordem cronológica de passagem da vida e do mundo. Tampouco é da ordem de uma apropriação, ou de uma postura pessoal, do sujeito, em relação ao mundo.

Contudo, se a *experiência* implica numa postura ativa do sujeito em relação à vida, numa abertura do sujeito ao mundo e aos acontecimentos que a vida propicia, o *devir*

⁶ Ver: DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006b.

está bem mais na ordem de uma passividade do sujeito, assim como, de uma capacidade de contemplação como uma espécie de atenção do sujeito para as transformações que a vida e o mundo lhe impõem. O conceito de devir, poderíamos assim dizer, relaciona-se à categoria de experiência porque ambos apontam para transformações do sujeito: o devir, por exigir dele uma capacidade de contemplação do trágico; e a experiência, por exigir desse mesmo sujeito uma capacidade de abertura ao mundo que implique numa postura ativa em relação à vida.

Assim, pensar a escrita como experiência compreende também uma problematização da escrita como *devir*, ou dos devires que tornam possível a escrita como uma forma de abertura do sujeito a novas possibilidades de vida, a novos olhares, novas perspectivas, a novas intensidades e qualidades de relação com o tempo e com o mundo que o compõe. Pensar a escrita como experiência implica, também, em pensar que para escrever é preciso ler, que a escrita articula e costura leituras com experiências de mundo.

Podemos assim reconhecer, em algumas obras literárias, a tentativa de transmissão de experiências de leitura e de escrita...

Cartas a um jovem poeta (RILKE, 2007) parece ser, além de um livro sobre o ofício da escrita, a tentativa de transmissão de uma experiência de leitura. Isto na medida em que Rilke sugere ao seu interlocutor leituras que ele próprio havia feito de livros que lhe foram fundamentais em seu processo de formação como escritor e como homem. Leituras que lhe pareciam adequadas a esta sensibilidade jovem que lhe falava, através de poemas e cartas, sobre o

desejo de escrever, de aprender e aprimorar o ofício da escrita. Assim, o jovem Kappus poderia, apaixonadamente, adentrar-se à riqueza e à profundidade de uma experiência de leitura, uma experiência de formação que o comporia também como homem, e que não poderia estar separada da formação do escritor. Escrever é, dessa maneira, uma arte, uma arte também da existência, uma arte que requer cuidados, preparo, e que se faz ao mesmo tempo num caminho de estudos e de leituras. A escrita aparece, nesse sentido, como uma ocupação de si, e para que ela possa fazer-se experiência, não valem mil poemas em desencanto, mas uma qualidade de escrita que seja afirmativa da existência e uma aceitação da própria singularidade da vida do artista que escreve. Nesse sentido, Rilke transmite também a sua leitura de mundo, aconselhando o jovem Kappus a olhar e a aceitar a própria vida como campo de criação; a aceitar, mesmo quando envolto em sofrimento, a intensidade que o compõe em seu mundo, como matéria de expressão e como possibilidade para a criação poética. Assim diz Rilke a Kappus numa das cartas:

Deixar cada impressão, cada semente de um sentimento germinar por completo dentro de si, na escuridão do indizível e do inconsciente, em um ponto inalcançável para o próprio entendimento, e esperar com profunda humildade e paciência a hora do nascimento de uma nova clareza: só isso se chama viver artisticamente, tanto na compreensão quanto na criação. Não há medida de tempo nesse caso, um ano de nada vale, e mesmo dez anos não são nada. Ser artista significa: não calcular nem contar; amadurecer como uma árvore que não apressa a sua seiva e permanece confiante durante as tempestades da primavera, sem o temor de que o verão não possa vir depois. Ele vem apesar de tudo. Mas só chega para os pacientes, para os que estão ali como se a eternidade se encontrasse diante deles, com toda a amplidão e a serenidade, sem preocupação alguma. Aprendo isto diariamente, aprendo em meio a dores às quais sou grato: a paciência é tudo!(RILKE, 2007, p. 36).

Rilke aparece, assim, como alguém que transmite a Kappus a sua experiência artística como uma experiência de mundo particular. E neste contexto das cartas, assim como de sua obra, suas palavras soavam ao jovem como as palavras de um mestre. Neste ponto podem-se perceber os cuidados de uma experiência de formação constituída bem mais por uma produção de afetos, por uma produção de sentido, do que por uma ordem explicadora dos saberes modernos.

Dessa maneira, penso que a correspondência de Rilke com o jovem poeta possa ser vista também do ângulo de uma *experiência de formação*. Isto na medida em que, através dela, Rilke parece ter sido uma espécie de mestre do *cuidado de si* para Kappus; espécie de mestre de leituras, o que também, ressalta uma valorização de textos literários em processos formativos, e da escrita poética, no contexto desta correspondência, como uma possibilidade de produzir devires através da escrita.

2.1 Escrita e educação de si

Foucault (2004; 1998; 1985; 1996b) procurou mostrar como, através de algumas práticas sobre si mesmo, o sujeito, na Antigüidade grega e no período greco-romano, construía a si próprio a partir da verdade colocada como uma experiência de si, ou seja, a partir de uma conversão do sujeito a uma experiência com a verdade que produzisse sentido na própria vida.

Desse modo, no texto *A Escrita de Si* (FOUCAULT, 2004), o autor analisa, nos dois primeiros séculos do Império greco-romano, a escrita como uma forma de *cuidado de si*.

Ela desempenhava, nessa conjuntura, juntamente com a leitura de textos tradicionais, um papel importante na educação e na formação dos sujeitos, pois aparecia aí como uma técnica de *cuidado*, de *ocupação* e *domínio* de si próprio.

Foucault destaca a importância dos *hupomnêmata* – cadernos de anotações – que serviam para organizar o *já dito*, memorizar e selecionar os ensinamentos dos textos da tradição, assim como, também, a partir de anotações feitas de leituras fragmentárias, contribuir para a elaboração de uma leitura própria desses ensinamentos, no intuito de acalmar o sujeito da ansiedade provocada pelo excesso de informações e estabelecer uma relação consigo próprio através da escrita.

De acordo com o autor, as pessoas que tinham mais acesso ao conhecimento deparavam-se com um excesso de informações provocado pela leitura. Esse excesso gerava dispersão e preocupação com o futuro, problemas que esses indivíduos procuravam solucionar através da escrita dos *hupomnêmata*, sendo este um antídoto eficiente, já que no ato de escrever cada indivíduo realizava sua seleção do que havia lido, visto ou escutado. É interessante pensar que o excesso de informações e a dificuldade em filtrá-las e encontrar nessa profusão uma identidade não é um conflito enfrentado exclusivamente pelo sujeito pós-moderno, mas algo que vem sendo experimentado desde a Antigüidade grega e romana.

A escrita figurava como um exercício pessoal, não no sentido de um encontro com o seu verdadeiro eu, mas de uma prática, de um exercício de formação e movimento em direção

ao próprio cuidado, ao próprio domínio e criação de si. De acordo com Foucault (2004, p. 151):

A escrita como exercício pessoal feito por si e para si é uma arte da verdade dispar; ou, mais precisamente, uma maneira racional de combinar a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade da verdade que nela se afirma e a particularidade das circunstâncias que determinam seu uso.

Nesse sentido, o que Foucault analisa são os efeitos da escrita na constituição de si. Mas, além de uma constituição espiritual, o que está em jogo nesta análise é uma interferência da escrita no próprio *corpo* daquele que escreve. É a constituição e transformação do próprio olhar a partir da escrita, como, também, da seleção e uso das leituras feitas. Sendo assim, diz Foucault:

O papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constituiu, 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 (ibidem, p. 152).

Quanto ao caráter de formação da escrita, fica a impressão, nesta passagem, de que o objetivo da *escrita de si* não provinha da intenção de se constituir o sujeito como o espelho de um sujeito ontológico fundado na pretensão de uma verdade absoluta. Mas sim, tão somente, enquanto técnica e exercício para a criação e constituição de si próprio, numa espécie de movimento de destruição e construção das próprias convicções.

Dessa maneira, a *escrita de si* aparece como uma experiência de formação e constituição de um sujeito sempre por vir, mergulhado, irremediavelmente, no movimento

incessante de seu próprio tempo e de sua própria busca. Ela aparece, assim, como um *dispositivo na formação* e na constituição de sujeitos e subjetividades em movimento, que nesse sentido, através da escrita feita como formação, produzem também um conhecimento de si e da relação com os outros.

2.2 Estilo como obra de vida

Pensar o estilo como resultado (ainda que em processo) de processos de formação do olhar. O estilo como consequência de nossas escolhas, ou eleições, naquilo que fazemos como modos de vida na construção, ou na criação, de nossa subjetividade, de nossa singularidade. Pensar o estilo como consequência de nossa escuta naquilo que vemos e ouvimos do mundo e da vida. Como em Gombrowicz: “El estilo no es otra cosa sino una actitud espiritual frente al mundo” (GOMBROWICZ, 2006, p. 18). Neste ponto, o autor declara a sua insatisfação com a chamada poesia pura, toda feita em versos. Longe de colocar-se num universo de insensibilidade poética, ou de desprezo pelas sensações que pode vir a ter com a escuta poética, Gombrowicz pronuncia-se contra o mito da poesia e da arte como um lugar de superioridade, que assume, segundo ele, a forma de um conteúdo religioso frente ao mundo. Vê, assim, na prosa literária ou nos dramas teatrais de seu interesse, a poesia como um tempero irrecusável a toda literatura ou teatro, e declara cair-se tocado quando surpreendido pela poesia que emerge na prosa da vida. Sua investida contra os poetas não é propriamente uma investida contra a poesia, ou contra o poético, que muito freqüentemente encontramos presente na prosa e na vida, mas contra um determinado *estilo* de vida

que, se fazendo na poesia em versos, lhe parece erguer um templo religioso ou um monumento dos deuses ao culto da arte e da própria poesia. Gombrowicz, ao se pronunciar contra os templos da poesia pura, posiciona-se também contra o hermetismo exacerbado de determinados poetas, de seu estilo de vida, que lhe parecem escrever somente de poetas para poetas. Dessa forma, o essencial de sua crítica aponta contra um tipo de criação que se nutre sempre no idêntico e no mesmo. Conseqüentemente, o autor posiciona-se contra o valor dado à poesia como um culto superior, e aos poetas como os heróis de um templo auto-suficiente, dizendo:

En los dominios del Arte, dedicamos más tiempo y esfuerzos a perfeccionar tal estilo y tal actitud que a salvaguardar la libertad y la soberanía de nuestro espíritu. Pareciera que la Forma constituye un valor en sí mismo, más allá del enriquecimiento o empobrecimiento que nos pueda aportar. Dedicados a perfeccionar con ahínco el Arte, dejamos de preguntarnos sobre el vínculo, el contacto, que tiene con nosotros. Cultivamos la Poesía, olvidando que lo Bello no siempre ha de gustarnos (idem, *ibidem*, p. 29-30).

O que as palavras de Gombrowicz parecem evocar é que o *estilo*, ou a sua construção, não passa somente pelos domínios da arte especializada, mas sobretudo faz-se na experiência de relação do sujeito consigo próprio e com o mundo. O *estilo* é também uma maneira de escuta às potências de *afecção*⁷ e aos *agenciamentos*⁸ que nos constituem a

⁷ Sobre as potências de afecção, ver estudo de Deleuze (2002) sobre a filosofia de Espinosa. No campo da pedagogia há também um excelente trabalho de Cynthia Farina (1999) intitulado *Vida como obra de arte: arte como obra de vida. Por uma pedagogia das afecções*.

⁸ *Agenciamento* é um conceito desenvolvido por Deleuze e Guattari (1995a; 1995b) para tratar dos processos de subjetivação coletivos. Segundo os autores, a escrita aparece como um *agenciamento coletivo de enunciação*, opondo-se o conceito, neste sentido, à noção de *sujeito* relativo a instâncias psíquicas ou a um sujeito da enunciação. Ver: DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vols. 1 e 2. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995a, 1995b.

partir de nossas experiências de mundo. E neste ponto, é o estilo a nossa capacidade para pensarmos o modo como estas potências de afecção e estes agenciamentos inscrevem-se em nossas experiências de vida a ponto de refletirem-se também em nossas maneiras de escrever. A grande questão é: como uma certa proteção da liberdade ou da “soberania de nosso espírito” pode contribuir para a contrução de estilos de vida que visem a superação de formas pré-determinadas no campo da experiência e no campo da escrita? Porque parece-me que lidar com a escrita como campo de formação é ter sempre no horizonte a fronteira do indizível... ou matérias, muitas vezes intransmissíveis, com as quais não há forma que dê conta de expressá-las com exatidão.

Então, para Gombrowicz, os poetas, cantores da poesia pura, quando expostos a outros mundos que não os seus (essas muralhas erguidas para a poesia e para a arte) tornam-se frágeis por ser a sua linguagem eminentemente hermética, pois o valor por eles atribuído à poesia é um valor de culto à forma, sem que haja ao menos a preocupação com certa correspondência entre a criação artística e a vida. Parece-me, pois, ser a crítica de Gombrowicz uma crítica de sentido ético. E, com isto, é interessante pensar as relações entre o homem arranjador das formas e a própria poesia, constituída em estilos de vida que afirmem outros modos de existência, outras formas de relação com a experiência de mundo e com a experiência da escrita.

Parece fundamental, nesta perspectiva, pensar o conceito de estilo do ponto de vista de uma *ética* e de uma *estética da existência*, de um *estilo de vida*, como o fizeram Foucault e Deleuze. Vejamos, então, o que diz

Deleuze sobre o conceito de *estética da existência* de Foucault:

a constituição dos modos de existência ou dos estilos de vida não é somente estética, é o que Foucault chama de ética, por oposição à moral. A diferença é esta: a moral se apresenta como um conjunto de regras coercitivas de um tipo especial, que consiste em julgar ações e intenções referindo-as a valores transcendentais (é certo, é errado...); a ética é um conjunto de regras facultativas que avaliam o que fazemos, o que dizemos, em função do modo de existência que isso implica. Dizemos isto, fazemos aquilo: que modos de existência isso implica? São os estilos de vida, sempre implicados, que nos constituem de um jeito ou de outro (DELEUZE, 1992, p. 125-126).

Assim, o que desejo pontuar, a partir destas perspectivas, é que *questões de estilo* não podem ser direcionadas a questões formais de aperfeiçoamento dos modos de expressão, sem que pensemos também nas vinculações de tais modos de expressão com nossos valores, com nossas maneiras de nos relacionarmos com o mundo, com a vida e com nós mesmos. Parece-me pertinente abordar tais questões do ponto de vista pedagógico, na medida em que coloco em jogo neste trabalho elementos de uma formação que se dá mediante a reflexão da escrita como potência para a criação de outros mundos, de outras práticas, de outros olhares. Com isto, desejo que estas reflexões possam ser pensadas coletivamente. Para que, de alguns pontos que porventura também reflitam experiências pessoais, seja possível retirar-lhes a potência da impessoalidade, que não objetiva uma forma fixa, mas que se abre às possibilidades de pensamento por uma produção de sentido, que se abre às possibilidades de pensamento a partir da experiência. Assim, a escrita assume-se aqui como preocupação central, e não a instauração da trajetória de um eu como matéria de culto, como critica Gombrowicz.

2.3 Devires: (im)pressões da escrita na língua

Deleuze e Guattari (1977) falam de uma *língua menor*, como um processo de minoração de uma língua maior, calcada na possibilidade de subversão dos códigos, na possibilidade de se criar com ela desvios sintáticos que ultrapassem as normas gramaticais de cada língua. Mas estes desvios não são puramente formais, pois que estão em relação ao pensamento e à vida como obras de resistência, no sentido de o pensamento ultrapassar os limites do próprio pensamento ao constituir-se como criação, e da vida ultrapassar o instituído que cristaliza seus movimentos, abrindo-se à possibilidade da experiência. Estes desvios têm assim um caráter político: são o *estilo* como uma *ética* e como uma *estética da existência*, como modos de existir e de pensar que se revelam na escrita como uma produção de vida. Qual sentido teria a escrita se fosse puramente estética, meramente formal? Ou melhor dizendo: que sentido teria escrever se a escrita não fosse um exercício de pensamento com o qual a vida vai se abrindo a novas possibilidades, a novas maneiras de sentir e de viver? A literatura, segundo os autores, tem aí um papel importante: ela possui a potência de propiciar à linguagem, através da escrita, esses devires políticos, esses devires minoritários da língua, da vida e do pensamento. Nesse sentido, diz Deleuze (1997, p. 15) o seguinte:

O que a literatura produz na língua já aparece melhor: como diz Proust, ela traça aí precisamente uma espécie de língua estrangeira, que não é uma outra língua, nem um dialeto regional redescoberto, mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante. Kafka faz o campeão de natação dizer: falo a mesma língua que você e, no entanto, não compreendo sequer uma palavra do que você diz. Criação sintática, estilo, tal é o devir da língua: não há criação de palavras, não há neologismos que valham fora dos

efeitos de sintaxe que se desenvolvem. Assim, a literatura apresenta já dois aspectos, quando opera uma decomposição ou uma destruição da língua materna, mas também quando opera a invenção de uma nova língua no interior da língua mediante a criação de sintaxe... Dir-se-ia que a língua é tomada por um delírio que a faz precisamente sair de seus próprios sulcos.

O que pensam Deleuze e Guattari (1977) é uma espécie de *língua estrangeira* que atue por dentro da própria língua, a criação de uma *língua menor* no interior de uma *língua maior*, de uma língua oficial, de uma língua já instituída. Ocorre que quando os autores colocam tais elementos, problematizam este tipo de escrita a partir de *devires* produzidos na língua mas que falem também aos devires políticos de um povo ainda não constituído. Devires da língua - poder-se-ia dizer - que falem a um povo *devindo* criação na própria vida da língua. Em outras palavras, os devires minoritários da língua produziriam outras formas de percepção da língua como meio de expressão, que também produziriam no mundo outras formas de escuta, de leitura, enfim, outras formas de relação através da escrita também como matéria de expressão política.

Dessa maneira, pode-se dizer que a escrita, assim como a língua, não é um privilégio dos gramáticos, ou mesmo dos especialistas que analisam e determinam seus usos e movimentos dentro da cultura. Os usos da língua, na produção de uma *língua menor*, aparecem como a possibilidade viva da língua na transformação política de um povo que se abre à experiência de criação e movimento da linguagem também através da escrita. Pensar a escrita desde este ponto, implica na possibilidade viva de estabelecer na língua devires, (im)pressões de uma *escrita menor* nos usos e torções de uma língua maior, como usos que fazem da

língua um movimento político de transformação coletiva, ou como sinalizam Deleuze e Guattari (ibidem): *os devires políticos de um povo menor*, através da escrita.

Sendo assim busco aqui os rastros, as linhas, as composições e os sentidos de um modo de *relação* com a escrita, que vai se construindo aos poucos como um dispositivo de formação. As linhas de uma escrita que vai se compondo num espaço de uma experimentação *entre* a Arte, a Filosofia e a Educação.

Nesse percurso não só a Filosofia, como também a Arte e a Literatura são consideradas como dispositivos para o pensamento. Isto para elucidar a posição de que toda a produção de conhecimento, mesmo o científico, é criação, invenção, produção de vida, experimentação, e não descoberta da verdade – como aparece constantemente no discurso científico moderno – no sentido de se desvelar algo que pré-exista⁹.

Busco assim os escritos que me produziram, e vêm me produzindo, marcas de pensamento, ou seja, *desterritorializações*¹⁰, devires, transformações e

⁹ Para tanto estou aqui me apropriando da teorização feita por Deleuze e Guattari em *O que é a filosofia?*, na qual tanto a ciência, quanto a filosofia e a arte são tratadas pelos autores como campos de criação de conhecimento. Ver: DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

¹⁰ Esta é uma noção, na filosofia de Deleuze e Guattari, que remete ao conceito de *território*. Os processos de constituição de *territórios* se dão por movimentos de *desterritorialização* e *reterritorialização* dos sujeitos em processos de desconstituição de antigos espaços e, ao mesmo tempo, de criação de novos *territórios* existenciais. Os autores concebem a sociedade como um campo de batalha, utilizando tal terminologia para designar a luta pela apropriação e (ou) produção e criação de novos *territórios* existenciais, a partir das relações com o desejo. Os processos de *desterritorialização* estão constituídos por linhas de fuga, devires, fluxos de desejo descodificado que escapam às estruturas de previsão e organização do controle da subjetividade que

interpelações na matéria de vida que me atravessa. Componho com eles uma espécie de mosaico, para evidenciar este híbrido ao qual me proponho com esta dissertação. Perceber que as fronteiras entre estes modos de pensamento são tênues parece imprescindível, posto que a escrita vai se inscrevendo nos processos formativos como uma intensidade, como uma sombra do vivido, como um simulacro e como um dispositivo de trans-formação.

Vou expor adiante, na última parte deste trabalho, uma experiência de escrita que é composta por muitos – meus *intercessores*¹¹ e aqueles que estiveram envolvidos comigo no processo de criação de uma peça teatral. A forma como o que escrevi se inscreve no que li e leio, e como, nesta tentativa de repensar uma experiência, os devires que leio no mundo vão compondo com o que agora escrevo, fazendo falar o silêncio de tantas noites, o ruído de tantas vozes que atravessam a vida e que, também, ressoam em minhas maneiras de compor com o mundo. Isto por uma tentativa de buscar uma perspectiva que faça reverberar, desta escrita, elementos possíveis de serem pensados para além de minhas intenções ou pretensões pessoais, mas pensamentos

exercem as instituições sociais. Ver: DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 4. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

¹¹ Para Deleuze (1992, p. 156) a escrita, e toda matéria de criação, se faz com *intercessores*. O autor escreve o seguinte: “A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas – mas também coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores”. Deleuze fala de uma potência do falso na produção da verdade, e nesse sentido escreve: “Não existe verdade que não ‘falseie’ idéias preestabelecidas. Dizer ‘a verdade é uma criação’ implica que a produção da verdade passa por uma série de operações que consistem em trabalhar uma matéria, uma série de falsificações no sentido literal. Meu trabalho com Guattari: cada um é um falsário do outro, o que quer dizer que cada um compreende à sua maneira a noção proposta pelo outro. [...] Essas potências do falso é que vão produzir o verdadeiro, é isso os intercessores...” (idem, ibidem, p. 157).

possíveis, devires estes que extravasam um eu, ou que ultrapassam uma instituição autoral. Penso então a escrita como um dispositivo de formação que seja capaz de potencializar a vida, e que possa, também, problematizar o campo educacional como um campo possível para este tipo de investimento, posto que escrever é, nesse sentido, também uma forma de ler e de transformar a si próprio e ao mundo.

3 ESCREVER, PINTAR PALAVRAS, DESENHAR PENSAMENTO

Escrever no limiar entre a literatura e a filosofia. O limiar entre a escrita poética e o pensamento... O meio fio... A corda-bamba, se pressupormos uma provável definição de cada um desses campos.

Conceber a escrita, seja ela filosófica, científica ou literária, na *fronteira* entre os campos de conhecimento, parece-me uma possibilidade de abrir a potência da escrita e de torná-la, nesse sentido, também um exercício de pensamento. *Fronteira* entendida não como limitação, mas como um espaço que possa se situar também aberto e expandido às multiplicidades do pensamento. E que por isto, poderia aproximar-se de uma certa transversalidade entre os campos como proposta pedagógica para um exercício da escrita que se apresente como experiência e como formação. E, nesse sentido, para o exercício de uma escrita que se produza também como experiência de alteridade, na medida em que se abriremos o lugar das fronteiras, nos abriremos também ao outro como possibilidade de troca, como possibilidade de múltiplos contágios, de *agenciamentos* e de uma possível transformação de nós mesmos.

3.1 Escrita sem autor: literatura e dispersão

De certo modo, a escrita literária, quando se afirma a partir do lugar específico da literatura, assim como, também, a escrita filosófica e a científica, quando dispostas no espaço fechado das disciplinas especializadas, não dão conta de dizer o que os espaços de *fronteira* têm de criativo para oferecer em matéria de pensamento a cada um destes campos.

Maurice Blanchot (2005) afirma que a literatura, quando produz a escrita segundo formas consagradas a este gênero, segundo formas já estabelecidas, como por exemplo, as do *romance*, ou as da *poesia regrada*, tende assim, em alguns casos, a perder a potência de exercer-se como uma forma de pensamento que se proponha ir aos limites da própria literatura enquanto gênero de escritura. Uma das preocupações do autor gira em torno do fato de que, tão frequentemente, na literatura, a própria escrita literária não seja questionada ou levada a cabo como uma forma de dispersão do sujeito através da escritura. Preocupação esta que diz respeito a uma anulação da potência desestabilizadora da escrita, ou de sua força para questionar os limites do pensamento, os limites da existência na qual, por vezes, reconhecemos a própria literatura como o gênio particular de um escritor, ou, ainda, como o gênero de uma escrita e de um discurso inofensivos. Nesse sentido, o autor afirma o seguinte:

A literatura só é domínio da coerência e região comum enquanto ainda não existe, não existe para ela mesma e se dissimula. Assim que aparece, no longínquo pressentimento do que parece ser, ela explode em pedaços, entra na via da dispersão onde recusa deixar-se reconhecer por sinais precisos e determináveis (idem, ibidem, p. 298).

A *via da dispersão*, onde, na concepção de Blanchot, a literatura acontece não se deixando reconhecer, parece constituir a literatura do ponto de vista do pensamento, na medida em que a coloca também contra ela mesma, contra a sua interioridade e a favor da linguagem. Para Blanchot a literatura só pode existir enquanto explode, pela via da dispersão, o próprio valor cultural e social que a desmobiliza: valor de que a escrita literária, por ser concebida como um modo de apagamento do sujeito que escreve, seria em si mesma a condição de uma atitude subversiva ou revolucionária conferida ao gênio de um autor. A escrita em Blanchot aparece como matéria indócil que produz a própria dispersão da literatura em oposição a seu *status* social enquanto gênero definido de escritura. Nesse sentido, o movimento que torna a literatura um acontecimento de dispersão não condiz com as formas com que ela é e foi sacralizada em nossa cultura. A via da dispersão literária não garante à escrita uma forma de revolucionar a existência ou a estética do mundo, mas faz a literatura voltar-se para si mesma, para a sua essência: que é a linguagem. E assim também a coloca em ressonância com questões que pertencem a outros campos. Ou mesmo, questões que *não pertencem* propriamente a nenhum dos campos de conhecimento, mas que pertencem à vida e que – isto sim – atravessam os diversos campos do saber. Aí reside a potência da literatura, de que fala Blanchot, através da via da dispersão: multiplicar-se pela dispersão e não deixar-se estabilizar pela marca da cultura, ou do gênero como a forma definida com que a literatura assume-se em nossa sociedade. A literatura então, tomada neste sentido, da escritura que explode pela via da dispersão, aparece como uma potência de destruição do sujeito e de si mesma enquanto gênero sacralizado de escritura.

Indo numa direção semelhante, em *O que é um autor?*, Foucault (1992) fala da escrita como a abertura de um espaço para o desaparecimento do sujeito que escreve. Diz Foucault, a esse respeito, que o apagamento do autor é um princípio ético da escrita contemporânea, mas que nossa cultura, paradoxalmente, ao mesmo tempo em que almeja, através da escritura, o apagamento do sujeito que escreve, não suporta o anonimato literário senão a título de enigma. Isto porque *o autor* aparece ainda como uma função no *discurso*¹². Na mesma medida em que se apagam os caracteres empíricos do autor pela escritura literária, é ainda o *nome do autor* que desempenha a função de caracterizar um modo de ser do discurso. Foucault irá analisar, em diversas áreas, o nome do autor como o que confere ao discurso o valor de uma fala *não-cotidiana, não-indiferente* ou *não-passageira*. O nome do autor, assim, garante ao discurso uma certa permanência na cultura, assim como, também, estabelece uma ordem ou determinadas maneiras com que o discurso será recebido na sociedade. A *função-autor* é ainda, em nossa sociedade, em relação às diversas modalidades de escrita, uma forma de atribuir à origem do discurso a existência de um suposto sujeito da enunciação. Em outras palavras, o nome do autor é o que confere ao discurso uma vontade de verdade. A *função-autor*, de que fala Foucault, aparece então como uma forma de controle do discurso.

Contudo, a escrita literária, vista desde o ponto do apagamento do sujeito que escreve, confere a primazia do

¹² *Discurso* é um conceito fundamental na obra de Foucault. De acordo com Foucault (1996a, p. 08-09): “[...] a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade”. Nesse sentido, a *função-autor* aparece como um procedimento de controle, seleção e redistribuição do discurso na sociedade.

sentido à produção da linguagem, e não ao papel da *função-autor* na manutenção de um discurso verdadeiro e estável. O que a literatura produz, nesse sentido, é uma instabilidade na linguagem, a *via da dispersão* de que falava Blanchot. E é isto, este perigo da linguagem literária, o perigo de tornar visível a instabilidade da língua, o que em nossa cultura é controlado pela *função-autor*.

Dessa forma, o que é combatido – de maneira mais insistente – na literatura, tanto por Foucault como por Blanchot, é uma suposta genialidade do autor que interiorizaria a escrita literária a partir do eu de um escritor, conferindo assim a primazia da produção de sentido no texto à individualidade do autor e não ao apagamento do sujeito que escreve. O que está em jogo em tal questão – o desaparecimento do sujeito na escrita pela via da dispersão literária – é a primazia da linguagem como sendo o que constitui o ser mesmo da literatura.

Sendo assim, poderíamos pensar que tal apagamento do sujeito, lançando-o para fora de si, apagando-o ou fazendo-o nascer como uma ausência na dimensão da linguagem, pela via da escrita, seria também uma experiência de transformação do sujeito que escreve? Como poderia o sujeito que escreve transformar-se a partir de sua própria desapareição? Seria a escrita literária, neste sentido, como uma forma de primazia do ser da linguagem sobre o sujeito soberano, uma experiência de formação? Como poderíamos pensar a formação através da escrita desde este ponto? Não poderia a experiência da linguagem, feita pelo apagamento do sujeito através da escritura, ser vista também como um meio de transformação do eu do escritor? Ou melhor: como um dispositivo para *modos de subjetivação* que contemplassem

experiências de transformação e (ou) apagamento do sujeito por sua inserção numa determinada prática discursiva?

Gostaria de evocar a hipótese de que a escrita produz uma mudança de perspectiva no olhar do escritor, este que é, ao mesmo tempo, leitor e escritor. Tal como Foucault (1998) enunciou no prefácio à *História da Sexualidade 2*, a obra construída como *ensaio* modificaria através da escrita - e também da leitura - como exercício de pensamento, não somente os rumos da própria pesquisa, como também, a perspectiva e o olhar do pesquisador¹³.

Partindo assim de tal hipótese, é possível pensar a escrita como uma experiência de formação, na medida em que o sujeito que escreve não mais se colocaria oficialmente como o sujeito da enunciação no texto, mas sim como parte de enunciações coletivas e, ao mesmo tempo, de uma reinvenção de si nos processos de formação através da linguagem. A escrita, assim, dá-se como um exercício de transformação do olhar, como experiência de formação de si

¹³ Há dois magníficos trechos no prefácio ao segundo volume da *História da Sexualidade*, que gostaria de reproduzir aqui. O primeiro diz: "É a curiosidade - em todo caso, a única espécie de curiosidade que vale a pena ser praticada com um pouco de obstinação: não aquela que procura assimilar o que convém conhecer, mas a que permite separar-se de si mesmo. De que valeria a obstinação do saber se ele assegurasse apenas a aquisição dos conhecimentos e não, de certa maneira, e tanto quanto possível, o descaminho daquele que conhece?" (FOUCAULT, 1998, p. 13). E o segundo, que se refere não somente à escrita, mas também, a todo trabalho de pensamento, entendido como *ensaio*, diz o seguinte: "O 'ensaio' - que é necessário entender como experiência modificadora de si no jogo da verdade, e não como apropriação simplificadora de outrem para fins de comunicação - é o corpo vivo da filosofia, se, pelo menos, ela for ainda hoje o que era outrora, ou seja, uma 'ascese', um exercício de si, no pensamento" (idem, ibidem, p. 13). Em relação ao pensamento como uma ascese, como um exercício de si, poderíamos pensar certo tipo de escrita literária como um exercício de transformação do sujeito que escreve - e, no mesmo sentido que atribuiu Foucault à filosofia -, pensar também a própria literatura como *ensaio*, na medida em que ela propicie, para o escritor e para o leitor, uma mudança de perspectiva como experiência de formação.

e, ao mesmo tempo, como consequência e como produção de outros modos de subjetivação.

Como foi visto no capítulo anterior, ao fazer um estudo sobre algumas formas de constituição do sujeito através da escrita na Antigüidade greco-romana, Foucault (2004) analisou o papel privilegiado da escrita como uma forma de *cuidado de si*. É claro que a escrita naquele contexto não se referia à escrita de textos literários no sentido dado à literatura no contexto atual. A própria literatura, como a conhecemos hoje, é, segundo Foucault, uma invenção recente¹⁴. A escrita, então, como um exercício de constituição de si, como uma prática de educação de si, não aparecia ligada a pretensões autorais, mas sim ao domínio e ocupação de si próprio. A escrita aparecia como uma maneira de transformação da materialidade do escritor. E o sujeito que buscava ocupar-se de si mesmo através da escrita, não era um sujeito soberanamente constituído como o é, ou como pensa ser, o sujeito moderno. Mas sim, um sujeito que através da escrita constituía-se por uma via de transformação da subjetividade, na relação consigo e com os outros, na construção de um estilo de vida próprio, de uma ética e de uma *estética da existência* que se configuravam como experiências de si, ao mesmo tempo, no âmbito pessoal e coletivo.

Parece-me então, que a reivindicação atual de apagamento do sujeito através da escrita dá-se antes no sentido de um apagamento da individualidade, ou da imagem privada do autor como sendo a existência de um sujeito

¹⁴ Ver conferência de Foucault intitulada *Linguagem e Literatura*. In: MACHADO, Roberto. Foucault, a filosofia e a literatura. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

soberanamente constituído nos moldes cartesianos da cultura moderna. O sujeito que se quer morto pela via da dispersão literária, em prol de se fazer emergir o ser da linguagem através da escritura, é então o sujeito moderno, supostamente genial e dono de seu próprio discurso. O *autor*, neste sentido, é o que se produz como um sujeito da enunciação, mas não o escritor. O escritor inventa outros *agenciamentos* para o discurso, outras formas de produção de sentido pelas torções que faz na língua, a partir de uma certa liberdade no trato com suas experimentações na linguagem.

Sendo assim penso que escrita, ao aproximar-se de determinadas formas e anseios da literatura, pode produzir naquele que escreve alguma matéria de transformação. E também que a própria escrita pode constituir-se, neste caso, numa *experiência de formação* para o escritor.

Tais considerações me levam a pensar que uma *experiência de formação* pela escrita apresenta-se como uma experiência ética e estética, e, portanto, política, na relação com a linguagem. Talvez como Deleuze e Guattari (1977) tenham teorizado: a invenção de um outro povo pela experiência da língua; escrever na direção de um povo ainda não constituído; escrever aos devires políticos de um povo marginal em relação à própria língua; buscar os silêncios e as torções da língua; talvez o intransmissível, ou o incomunicável...

3.2 Fronteiras e experimentações com a escrita: entre a ciência, a arte e a filosofia

Como foi dito no início deste capítulo, parece que os espaços de fronteira são espaços propícios à experimentação. As fronteiras congregam habitantes do inusitado, forasteiros de muitas línguas, de outras terras, de outras margens deixadas para trás. As fronteiras, quando abertas, convergem para a multiplicidade de todo estrangeirismo necessário à criação. Fronteiras habitam o *entre*, os territórios de *relação*, não as identidades interiores, mas as duplas ou triplas nacionalidades sem centro, o *entre* das fronteiras como o espaço de relação que há nas *diferenças* dos territórios que a atravessam. Fronteiras, neste sentido, poderiam suscitar o contágio pelas diferenças, quando os seus transeuntes se dispõem abertamente ao desejo de experimentar o outro em sua própria diferença como outro. As fronteiras, assim entendidas, são propícias às transformações dos espaços de relação; e, sendo assim, possuem também um sentido pedagógico.

Entendo que Deleuze e Guattari (1992) pensaram tais espaços ao distinguirem e relacionarem os três grandes campos do conhecimento: a *ciência*, a *arte* e a *filosofia*, colocando que, entre eles, não há níveis hierárquicos com os quais poderíamos atribuir maior importância de um sobre o outro. Ocorre que os três são vistos por eles como campos de criação, atributo que, do ponto de vista da ciência moderna, seria concedido somente à arte. Há, segundo os autores, entre estes três campos diversas *ressonâncias* – que poderiam ser concebidas também a partir dos espaços fronteiriços que hoje aproximam a ciência dos demais

campos. Dessa forma, os autores definem a obra de arte como “um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos” (idem, ibidem, p. 213). Segundo eles, um *bloco de sensações*, sendo a própria obra, é o que faz, ao mesmo tempo, a sua conservação e, também, o que lhe dá uma vida própria. Entretanto, o que chamam de *conservação* e de *vida própria* está inscrito na própria materialidade da obra. Há também uma linguagem própria que dá à obra a sua sustentação para uma existência, poderíamos assim dizer, independente do olho de quem a prestigia: a obra existe enquanto uma materialidade potente para produzir sensações, enquanto uma materialidade que é composta por *perceptos* e *afectos* que são as potências com que a obra se define e se relaciona no mundo, nesse sentido como sendo o que os autores chamam de um *agregado sensível*.

Se a obra de arte existe em si mesma, é sempre na medida em que cria *afectos* e *perceptos* independentemente das percepções ou das vivências do artista. Como dizem Deleuze e Guattari (ibidem): a palavra é uma nova sintaxe para o escritor; as notas, ou os acordes, para os músicos e assim por diante.

É por esta razão, por esta sustentação de uma linguagem própria à obra de arte, que os autores a definem como um *bloco de sensações*, como um *agregado sensível*. Vejamos então a concepção de *percepto* e *afecto* nas palavras de Deleuze e Guattari (1992, p. 213):

Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela

ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si.

Para encontrar uma definição precisa para a filosofia, os autores buscam pontuar suas relações e diferenças com a arte e com a ciência. Esses três campos, como campos de criação, estabelecem cada um a seu modo relações com a linguagem respectiva que lhes é própria. Enquanto a ciência cria *funções* a partir de suas proposições lógicas, a arte cria *perceptos* e *afectos* a partir de sua emergência como obra de sensação. A filosofia cria *conceitos* inscritos e produzidos sobre um *plano de imanência*. Em suas palavras: “o conceito é um incorporal, embora se encarne ou se efetue nos corpos [...] O conceito diz o acontecimento, não a essência ou a coisa. É um Acontecimento puro, uma *hecceidade*, uma entidade” (idem, ibidem, p. 33). Poderíamos dizer, também, que tanto o *conceito* quanto os *afectos* e *perceptos* são espécie de incorporais inscritos na materialidade da obra, filosófica ou artística.

Por conseguinte, a noção de imanência em filosofia remete a algo que “existe ou se dá sempre num dado objeto, e que dele não se separa. O que nele permanece, que nele reside de modo permanente” (SANTOS, 1963, p. 772). Daí a importância do *plano de imanência* como um solo no qual o *conceito* inscreve-se como conceito e que opera a criação de *agenciamentos* que tornem possível estabelecer relações transversais com outros campos, como a ciência e a arte, por exemplo. Assim, a importância do *plano de imanência* como um solo concreto em que o conceito possa operar no mundo reside em sua oposição ao plano de transcendência da filosofia moderna: no qual o conceito é literalmente jogado para o alto, na medida em que atua como um universal, como

um absoluto transcendente que se propõe à produção de uma verdade estanque a partir de uma relação ideal com o mundo. Na perspectiva de Deleuze e Guattari (1992), o *conceito* aparece como um *dispositivo*, como um *agenciamento*, ou seja, como algo que produz e faz acontecer o pensamento a partir do próprio conceito como um operador *no mundo*.

Dessa maneira o *conceito*, como linguagem própria da filosofia, não permanece, necessariamente, fechado em si mesmo. Conforme Deleuze (1992, p. 203):

o conceito não se move apenas em si mesmo (compreensão filosófica), mas também nas coisas e em nós: ele nos inspira novos perceptos e novos afectos, que constituem a compreensão não filosófica da filosofia.

Contudo, apesar de haver delimitações precisas aos recortes de cada um dos campos, há também o que os autores chamaram de *ressonâncias*, que constituem as aproximações dos elementos desses campos por seus espaços híbridos, por suas fronteiras abertas, aproximações feitas por trocas e por contágios entre eles. Dessa maneira, o *conceito*, como disse Deleuze, inspira a produção de novos *afectos* e de novos *perceptos*, como também pode ir ao encontro da *proposição* de um discurso científico, já que, nesta perspectiva, ambos os campos criam também a partir de relações transversais entre eles.

Isto parece corroborar com a visão de que a criação, tanto na ciência quanto na filosofia e na arte, se faz, hoje em dia, no reconhecimento de que o projeto científico moderno, impondo-se na forma do método aos demais campos do saber, encontra-se enfraquecido pelo que Boaventura Santos (2001) chamou de *crise do paradigma dominante da ciência*. Tal *paradigma dominante* caracteriza-se pelo fato de que o

conhecimento científico moderno – constituído a partir da revolução copernicana no século XVI – negou todas as formas de conhecimento que não se submetessem aos seus princípios epistemológicos e às suas regras metodológicas. Assim, a *crise do paradigma dominante*, sucedendo o positivismo lógico do século XIX, caracterizou-se, no início do século XX, pelo fato de que as fronteiras dos objetos tornaram-se cada vez mais indefinidas. Ou seja: os espaços de fronteira não operam mais como limites definidos entre os campos, mas como espaços *entreabertos*, na medida em que as fronteiras dos objetos estão sendo cada vez mais borradas. Tal crise revela, na atualidade, um embate constante em relação à dicotomia sujeito/objeto, fazendo aparecer, assim, o que o autor chamou de *paradigma emergente* das ciências.

Uma das principais características do *paradigma emergente* é, segundo Boaventura Santos (ibidem), a de que *todo conhecimento* é, ao mesmo tempo, *local* e *total*. O conhecimento constitui-se como *local* na medida em que transita ao redor de temas que se referem a grupos e a projetos de vida específicos. E *total*, na medida em que este saber local pode emigrar para outros lugares e, neste sentido, constituir vínculo com outras realidades. Outra das características do *paradigma emergente* é a de que *todo conhecimento* é também *autoconhecimento*. Para o autor não há porque hierarquizar o conhecimento na medida em que a filosofia, as religiões e os valores não podem situar-se nem acima nem abaixo dos pressupostos conceituais da ciência moderna e da sociedade. O privilégio das ciências naturais sobre as ciências sociais – tão característico na ciência moderna – fundamenta-se, assim, como um juízo de valor, em que há uma supervalorização de uma em detrimento da outra. A partir deste argumento, há uma valorização, na

ciência, das trajetórias de vida pessoais e coletivas, inclusive dos próprios cientistas. As pesquisas tendem então a ser mais locais e, ao mesmo tempo, totais – visando atingir também outras áreas do conhecimento. E o que possibilita ao conhecimento, segundo Boaventura, uma característica autobiográfica é o fato de que homens e mulheres assumem-se, ao mesmo tempo, como sujeito e objeto de suas pesquisas.

Assim, se pode reconhecer a importância da filosofia e da arte – na invenção de seus próprios métodos – como campos de criação que possam também potencializar a criação científica num sentido mais amplo.

Dessa maneira, parece-me que as definições dadas por Deleuze e Guattari aos três campos do conhecimento, assim como a leitura que faz Boaventura Santos sobre o paradigma emergente das ciências aproximam-se – guardadas as devidas proporções de suas diferenças epistemológicas – na medida em que ambas pensam a produção de conhecimentos na perspectiva de uma maior abertura, e, em certa medida, de uma experimentação com a pesquisa, a partir destes territórios de fronteira, em que a escrita também possa se afirmar como um dispositivo de formação, no sentido de contribuir para transformar as maneiras de ler o mundo assim como o próprio olhar do pesquisador.

Produzir leituras sobre experiências de escrita que a coloquem em relação com experiências de mundo, e que sirvam também para pensarmos processos de formação no campo educacional, parece algo importante do ponto de vista de uma produção de sentido para rever as formas com que a ciência, ou a pesquisa científica, a pesquisa acadêmica,

enfim, a produção de conhecimentos em seus diversos campos, vem determinando e produzindo os modos de vida e a subjetivação dos indivíduos na contemporaneidade.

Nesse sentido a escrita, na fronteira com a literatura¹⁵ e a filosofia, é também uma potência para um exercício de pensamento, assim como suas ressonâncias possíveis com a ciência e com a educação como dispositivos para pensarmos a formação nestes espaços fronteiriços em que os objetos se confundem.

Assim, venho me deparando com a escrita através de algumas experiências também com o campo da arte: como a experiência de escrita de um texto dramático, que relatarei na última parte deste trabalho. Experiência esta que aparece vinculada também a minha formação em filosofia, na medida em que configurou-se a partir de alguns fragmentos das perspectivas que constituem meus referenciais teóricos e práticos com que tenho feito minhas leituras de mundo.

Dessa maneira venho ensaiando, uma tentativa de estabelecer ressonâncias *entre* a arte, como forma de pensamento, e o pensamento filosófico e educacional, como formas de criação e experimentação de mundo.

Seria interessante perguntar em que medida os espaços de fronteiras poderiam contribuir para pensarmos o campo pedagógico para além de suas verdades produzidas meramente

¹⁵ É necessário ressaltar aqui, que a literatura está sendo considerada como relativa ao campo da arte, segundo a perspectiva em que a tratam Deleuze e Guattari quando analisam a ciência, a arte e a filosofia como sendo os três grandes campos do conhecimento. Ver: DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. O que é a filosofia? Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

nos espaços de suas estruturas teóricas? E, de outro modo, como pensar as relações no campo pedagógico a partir da *experiência*, e seu potencial desestabilizador, como o que abre as nossas fronteiras e nos coloca em constante relação como o outro, com o diferente?

3.3 Escrita como potência de criação

“Escrever, como viver, é uma viagem de descobrimento” (MILLER, 1986, p. 21). Assim, de uma maneira simples, o escritor Henry Miller definia a escrita como uma viagem de descoberta, como um caminho aberto a ser percorrido, como uma criação. A escrita vinculava-se, em suas palavras, a processos de vida, movimentos, devires, enfim, a uma viagem como um mergulho na formação.

Escrever não era uma “fuga”, uma maneira de me evadir da realidade cotidiana: pelo contrário, significava um mergulho ainda mais profundo na água salobra – um mergulho na fonte onde as águas estavam sendo constantemente renovadas, onde havia perpétuo movimento e agitação (idem, ibidem, p. 28).

A escrita aparece, dessa maneira, como uma potência de criação vinculada a processos de subjetivação, como aquilo que se passa no atravessamento de formas coletivas de produção de sentido. Assim, quando Miller menciona o sentido do ato de escrever como “um mergulho ainda mais profundo na água salobra – um mergulho na fonte onde as águas estavam sendo constantemente renovadas, onde havia perpétuo movimento e agitação”, parece que o autor se refere à escrita também como um enfrentamento com o caos. Como dizem Deleuze e Guattari (1992, p. 260): “A filosofia, a ciência e a arte querem que rasguemos o firmamento e que mergulhemos no caos. Só o venceremos a este preço”, já que,

se nos resignarmos ao mundo da opinião, estaremos nos protegendo da instabilidade da vida. Assim, o sentido que Miller atribui à experiência da escrita parece convergir com perspectivas que propõem uma outra experiência de mundo, que propõem a criação, tanto na ciência quanto na arte e na filosofia, como um enfrentamento com o caos.

Sendo assim a escrita poderia ser vista, também, como uma *linha de fuga*¹⁶. Para Deleuze e Parnet (1998, p.62):

O grande erro, o único erro, seria acreditar que uma linha de fuga consiste em fugir da vida; a fuga para o imaginário ou para a arte. Fugir, porém, ao contrário, é produzir algo real, criar vida, encontrar uma arma.

Se para Deleuze e Parnet (ibidem), produzir linhas de fuga tem estreita relação com a dissolução, ou com o desvio, de territórios onde imperam as significações dominantes, questionar os processos homogeneizantes da *subjetividade capitalística*¹⁷, como o fez também Guattari (1996), parece apontar para o tensionamento desses territórios em que somos constantemente sufocados e impedidos de criar. O que me parece importante apontar é a produção de outros *modos de subjetivação*, de outros modos

¹⁶ Deleuze e Guattari (1996) concebem a subjetividade a partir de três tipos de linhas que, segundo os autores, nos compõem: as *linhas de segmentaridade duras*, as *linhas de segmentaridade flexíveis* e um terceiro tipo de linhas que seriam as *linhas de fuga*. Muito resumidamente, poderíamos dizer que a primeira e a segunda espécie de linhas operam conforme as sobrecodificações que atribuem significação e que constituem os territórios existenciais dominantes. Já a terceira espécie, a que os autores chamam de *linha de fuga* se configura como uma *micropolítica* de produção do desejo, e que vasa a estas sobrecodificações operando o que os autores chamam de uma *desterritorialização* em relação elas. Ver: DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia. Vol 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

¹⁷ Expressão criada por Félix Guattari para designar os modos de subjetivação próprios ao capitalismo, dominantes, também, nos países de economia socialista. Ver: GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. Micropolítica: cartografias do desejo. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

de existência e de outros territórios que se constituam a partir desses desvios, ou dessas *desterritorializações*, em relação a toda essa ordem de significações que nos fazem calar ou falar como nos é prescrito pela ciência moderna, com sua moral, como uma ordem instituída que nos atravessa.

A escrita aparece aqui como uma potência de criação de mundos, como um dispositivo na produção de outros modos de subjetivação que escapem as significações dominantes, e, assim, como um dispositivo nos processos de formação. E isto me parece se constituir como uma arma, como uma *linha de fuga*, um tensionamento do instituído no qual a criação é impedida constantemente.

3.4 O mundo como simulacro: por uma escrita da diferença

Deleuze (2006b, p. 270) define a modernidade, a partir de Nietzsche, “pela potência do simulacro”. Contra o platonismo e a filosofia da representação, Deleuze vê no simulacro uma potência para a *diferença* e para a singularidade. Sendo uma cópia má, uma cópia da cópia-ícone (esta última assumindo a tentativa de representação da idéia original), o simulacro, na filosofia platônica, designa uma cópia dotada de dessemelhança e, por isso mesmo, uma falsificação da boa cópia, ou seja, da boa representação da idéia original. Assim, produzindo sua diferença não mais por uma semelhança com o mundo original (Mundo das Idéias), mas por uma dessemelhança, o simulacro assume na filosofia de Platão uma função falsificadora da realidade e, portanto, má. Sem dúvida o simulacro, que constitui o valor da arte no platonismo, é imoral. Notadamente Platão, ao estabelecer um modelo, concebe como

única potência para a diferença o seu caráter de similitude com a idéia original, estando aí a sua força de representação e o seu caráter de boa cópia. Enquanto que, para Deleuze, a *diferença* – necessariamente dotada de dessemelhança – eleva o simulacro à superfície imanente do mundo, concebendo-o como *diferença pura*, como potência para a singularidade e para o acontecimento, produzindo assim uma ruptura com a filosofia da representação e o platonismo.

O simulacro é visto assim, por Deleuze, como a diferença pura. Como a diferença pura que, dotada de singularidade, produz o acontecimento como uma abertura para o mundo e para o porvir, constituindo a base para a *filosofia da diferença* em seu pensamento.

Vejamos nas palavras de Deleuze (2006b, p. 267-268) como opera a reversão do platonismo em sua filosofia:

Reverter o platonismo significa então: fazer subir os simulacros, afirmar seus direitos entre os ícones ou as cópias. O problema não concerne mais à distinção Essência-Aparência, ou Modelo-cópia. Esta distinção opera no mundo da representação; trata-se de introduzir a subversão neste mundo, “crepúsculo dos ídolos”. O simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o *original* como a *cópia*, tanto o *modelo* como a *reprodução* [...] Não basta nem mesmo invocar um modelo do Outro, pois nenhum modelo resiste à vertigem do simulacro.

Portanto, o simulacro, visto na ótica da *filosofia da diferença*, funciona como um antídoto à *filosofia da representação*, na medida em que esta última o que faz é apresentar de novo o modelo a partir da matriz platônica: a boa cópia da idéia ou as idéias ícones. Com o simulacro, no entanto, não há representação, não há cópia nem modelo, ou mundo original, mas *diferença* e singularidade.

Pois é nesse sentido que parece ser a escrita uma potência de produção de *diferença*. Isto porque o poeta ou o escritor assumem-se como produtores de simulacros, na medida em que criam com a escrita outras realidades, outros mundos possíveis.

Assim, venho perseguindo uma escrita que se apresenta *entre* a literatura e a filosofia, uma escrita que se veste com a forma ensaística (Larrosa, 2003, 2004a), em que não há uma preocupação com a verdade senão com a busca de novas relações possíveis que transformem a nós mesmos e à vida; uma escrita, como em Blanchot (2005), configurando-se na procura de um outro que permanece *fora*, que não é interioridade senão o que se apresenta sempre em relação com algo que é exterior a esse *eu* fixo e identitário que nos consome; uma escrita que se apresenta em relação com um outro, que não é também o eu de alguém, de outrem, mas o outro como uma possibilidade de devires, de encontros, de agenciamentos; uma escrita que faz da memória matéria de invenção e que parece ser uma maneira de tornar a vida mais possível.

4 ENSAIAR-SE E PERDER-SE NA ESCRITA, NA VIDA E NO PENSAMENTO: MODOS DE FAZER, MODOS DE LER E DE ESCREVER

Busco na escrita a minha porção-silêncio, em que o indizível possa fazer-se escuta, escuta de um silêncio. Mas este silêncio co-habita com certo ruído... Ruído de pensamento, ruído de palavra, que vai se pondo em exercício na escrita. Como em Blanchot (1997), a escrita se faz na dimensão de um silêncio, de um silêncio de palavras, um silêncio como uma atenção especial às palavras, atenção esta, que na linguagem cotidiana se perde.

A escrita figura como um dispositivo de procura, de busca, em que não há ponto final senão reticências, interrupção... Figura como uma sorte de suspensão do atordão de meus pensamentos, sem ser, no entanto, um anestésico. É como um antídoto contra a ausência de força, contra o vazio. Escrevo não para mergulhar em minhas angústias, mas para me perder de mim próprio, para fugir... Como em Fernando Pessoa, só posso encontrar-me através da escrita “quando de mim fujo” para o desmedido do que “Quem sou é quem me ignoro e vive” (PESSOA, 1996, p. 83).

E aí parece residir a dimensão do formar-me naquilo que vai se construindo como matéria de busca, e como evidência de uma constante decisão de não estar pronto, mas aberto à possibilidade de novas sensações, ao mergulho nos *perceptos* e nos *afectos* da escrita (DELEUZE & GUATTARI, 1992a), na pintura e na melodia das palavras, no desenho de um pensamento outro.

Françoise Dastur, ao refletir sobre as relações entre arte e pensamento, assemelha, a partir de sua leitura da obra de Platão, o poeta, o escritor, a um pintor, a um produtor de imagens-entes, de simulacros, dizendo:

Quanto ao artesão capaz de produzir sozinho o que nenhum outro seria capaz de fazer, esse artesão que produz tudo sem exceção, esse sofista por excelência, que é o pintor ou o poeta, ele realmente existe, embora a sua produção seja de um tipo especial: ele não fabrica, mas faz aparecer as coisas à semelhança daquele que *pro-duz*, em um espelho, a totalidade das coisas, apenas apresentando-a de todos os lados. O poeta aqui é assimilado ao pintor, ao produtor de imagens-entes, de simulacros (DASTUR, 2006, p. 17).

Nesta perspectiva, em que o poeta é tido como um produtor de imagens, de seres de sensação, como um pintor de espelhos que apresentam a totalidade do mundo por diferentes ângulos, parece-me que a escrita possa ser pensada como uma potência afirmativa da vida, das multiplicidades e da produção de diferença em relação à homogeneidade de um mundo unificado pela verdade. A escrita poética, assim, poderia convergir com outras modalidades de escrita para pensarmos também que a produção da verdade depende sempre da perspectiva do olhar, do ângulo de análise, do foco de nossa vista.

Desde este ponto, essa escrita que busco, essa escrita que tenta convergir literatura e filosofia com a escrita

acadêmica, essa escrita-pensamento, essa escrita-pesquisa, acontece como ensaio, justamente por perceber que os caminhos da própria pesquisa dão-se também através da *escrita*, da escrita como *experiência*, como um movimento, como um trânsito de nossas leituras. É o que Deleuze (1990) chama de o *atual*, e que penso ser também aquilo que a pesquisa vai se tornando através da própria escrita. O movimento da pesquisa pelo dispositivo da escrita.

Assim, venho experimentando meus modos de escrever e de ler – minhas possíveis transformações pela escrita – com uma escrita ensaística, como a maneira mais potente que encontrei para expressar-me neste trabalho do ponto de vista da *forma*, do ponto de vista do *método*. Então, vou costurando minhas intenções de pesquisa com as leituras que faço sobre a escrita, não só como uma experiência existencial em sentido não-existencialista, mas como uma experiência acadêmica em sentido *político*.

É nesta perspectiva que Larrosa (2003) problematiza o ensaio também em relação à escrita acadêmica. O autor aponta para o fato de que o ensaio é tido, comumente, nas academias, como uma forma marginalizada de escritura. A academia, nesse sentido, assume determinadas políticas da linguagem nas quais algumas modalidades de leitura e de escrita não são consideradas, entre elas: as da poesia e do ensaio. O autor defende o ensaio como um gênero aberto de escrita que se situa, entre a literatura e a filosofia, num tempo e num espaço subjetivos e que se opõe às regras objetivas dos métodos de composição de trabalhos acadêmicos. Sendo assim, o ensaio aparece como uma modalidade de escritura que se abre ao exercício de uma escrita e de uma leitura mais autônomas em relação às

políticas da linguagem, às formas da leitura e da escrita, difundidas e permitidas pela academia. Larrosa aponta, ainda, o trabalho acadêmico, também, como um trabalho de escritores e de leitores que raramente problematizam suas experiências de leitura e de escrita do ponto de vista de sua potência de formação, já que a ordem que assegura as políticas da linguagem acadêmica tende a automatizar os processos de escrita e de leitura.

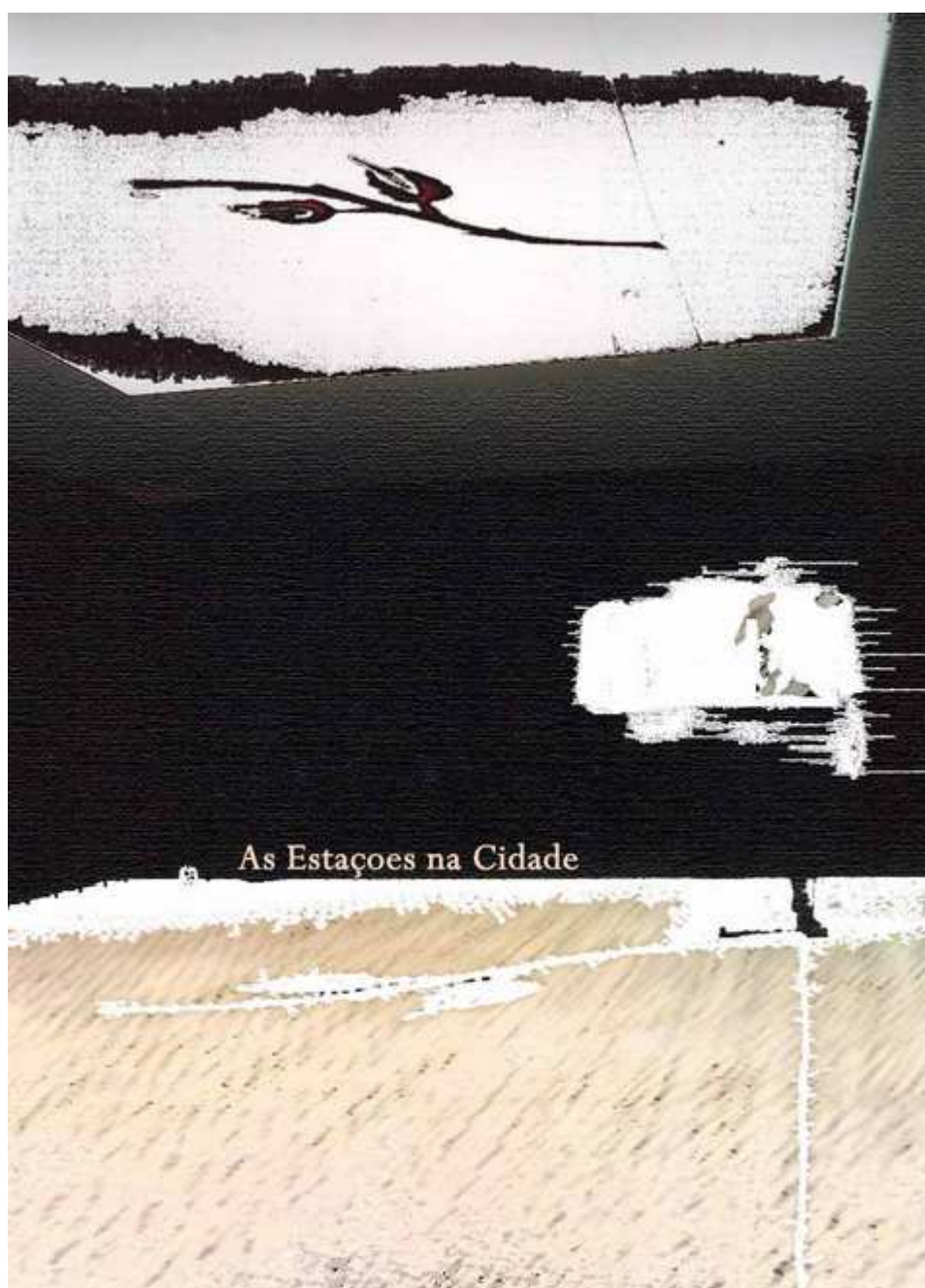
Então, qual o sentido há em pesquisar se não reconhecemos que os saberes são contingentes, instáveis, como o são o mundo e a vida, e que a linha de chegada em uma pesquisa, quase nunca, é a mesma linha que a de saída? E sendo assim, como lidar com a complexidade da produção de conhecimentos sem problematizarmos, também, as maneiras com que experienciamos a escrita e a leitura dentro e fora da academia?

Podemos pensar, nesta perspectiva, que o ensaísta é alguém que, ao escrever, problematiza também os seus processos de leitura e de escrita em conformidade com a experiência de suas reflexões, de sua relação com o mundo, de suas inquietações e das incertezas de seu pensamento. O ensaio é, neste sentido, um antídoto contra as políticas da linguagem acadêmica que impedem, frequentemente, que problematizemos o pensamento do ponto de vista de suas contingências, de seu caráter perspectivo, provisório, do ponto de vista de sua finitude.

Paradoxalmente, estou pensando aqui, a partir desta leitura do texto de Larrosa, o ensaio como *método de escrita*, e, neste sentido, também, como *política* e como *estratégia* de composição de um *texto* acadêmico, de um

trabalho de leitura e de escrita, de uma *pesquisa*, de uma *experiência*.

Dessa maneira, proponho-me à pesquisa em educação experimentando o ensaio como *forma* de composição da escrita deste trabalho de dissertação. E penso estar aqui ensaiando, experimentando outras maneiras de pesquisar, de investigar, de estudar, de ler, de escrever, de ver e de ouvir, e também de criar silêncios e outros ritmos com a experiência e com o texto, posto que com a escrita vou trilhando os caminhos da própria pesquisa neste perder-se, neste ensaiar-se como experiência, como formação, como vida e como pensamento.



INTERLÚDIO

PREÂMBULO

Esta passagem do trabalho compõe-se como uma espécie de *Interlúdio*, em que contextualizo e problematizo a experiência de escrita do texto do espetáculo teatral *As Estações na Cidade*¹⁸. Este texto, esta experiência de composição com o teatro, se intercala - do ponto de vista teórico e prático, como também, do ponto de vista político - com os posicionamentos e com as perspectivas que assumo ao compor o presente trabalho como ensaio e como pesquisa. Ou seja: a escrita do texto dramático, assim como também a escrita deste trabalho de mestrado, assumem-se como experiências de formação atravessadas por minhas perspectivas até aqui. Assim, a experiência de escrita do texto dramático que se dará a ler adiante se apresentou, também, como campo empírico nesta pesquisa; apresentou-se, como uma necessidade, como uma experiência estética e como uma experiência de formação que atravessou e que potencializou a composição desta dissertação.

¹⁸ A ilustração da página anterior constitui-se de uma fotografia, de autoria de Beatriz Ferreira, sobre um dos ensaios da peça teatral *As Estações na Cidade*. Algumas das outras fotografias desta peça teatral, também registradas pela lente de Beatriz Ferreira, encontram-se em Anexo ao final deste trabalho.

ESCRITA COMO EXPERIÊNCIA DE FORMAÇÃO JUNTO AO TEATRO

No verão de 2007 participei da produção e montagem do espetáculo *As Estações na Cidade: exercício teatral em 4 movimentos*¹⁹, projeto que foi idealizado e coordenado pelo ator Moizés Vasconcellos e de quem partiu o convite para que eu escrevesse o texto e do roteiro da peça²⁰. Esta experiência se deu mediante um método colaborativo de trabalho, no qual não houve a figura de um diretor: todas as pessoas envolvidas com as linguagens que compuseram a peça – texto, cena, música, vídeo, cenografia e iluminação – dirigiram juntas a composição do trabalho. Dessa maneira, o trabalho se deu mediante um processo de criação coletiva, também como objetivo metodológico, em que a cena, o texto, a música e as imagens constituíram os elementos da peça. A música foi criada pelo compositor Celso Krause. A cenografia, intitulada *Caja 96*, foi um projeto do artista uruguaio Waldo Leon, que consistiu numa caixa retangular com capacidade para 96 espectadores coberta com um tecido branco que recebia de fora imagens de um projetor multimídia vazando como única fonte de luz para dentro do espaço cênico, compondo assim – com as imagens – ao mesmo tempo um vídeo e toda a iluminação da peça. O vídeo foi criado e editado pelo cinegrafista André Barcellos que, em parceria com Waldo Leon, fez a seleção das imagens.

¹⁹ Um primeiro exercício deste trabalho, como resultado de dois meses de produção e de ensaios, foi apresentado no período de 1º a 11 de março na *Sala de Exposições Antônio Caringe*, localizada no saguão do antigo *Grande Hotel* na cidade de Pelotas, que naquela ocasião abrigava um espaço reservado para as artes plásticas assim como para ensaios de vários grupos teatrais da cidade.

²⁰ Durante a criação do texto fui conversando também com Beatriz Ferreira sobre o que então ia escrevendo, o que gerou a sua participação como co-autora do texto da peça.

Inicialmente o que tínhamos então, para começar a criação da peça, era uma temática proposta pelo ator e coordenador do projeto Moizés Vasconcellos: *a vida na cidade sob a influência das quatro estações do ano*. Começamos, a partir desta proposta temática, a pensar uma história em que pudéssemos explorar dentro de um mesmo roteiro diferentes narrativas constituídas por diferentes linguagens. A escrita de um texto, a criação cênica, a criação musical, a cenografia e as imagens que fariam a iluminação da peça - composta por um vídeo projetado de fora para dentro do cenário onde também estaria o público - nos dariam os elementos desejados para que fossem produzidas, através da ação teatral, algumas sensações de invernos, de primaveras, de outonos, de verões; enfim, para que pudéssemos envolver o público no espírito do espetáculo, mais do que simplesmente contar à sua consciência uma história. Nesse sentido, a concepção cenográfica foi de grande importância, pois produziria uma atmosfera virtualmente capaz de tirar o público da mera condição de espectador. Isto na medida em que, na escolha de tal concepção, reduziríamos em grande parte as distâncias entre o público e a cena, pois a platéia, além da grande proximidade com a cena, por localizar-se dentro do próprio cenário, estaria envolvida não só pela cena convencional, pelo texto, pela música, como também pelas imagens projetadas dentro da caixa²¹.

²¹ Artaud (*apud* WILLER, 1983, p. 77), ressalta ser “para captar a sensibilidade do espectador em todas as suas facetas que preconizamos um espetáculo giratório que, em vez de tornar a encenação e a platéia dois mundos fechados, sem comunicação possível, distribua seus clarões visuais e sonoros entre a massa inteira dos espectadores”.

Desenvolvemos, assim, para cada uma das estações do ano, uma narrativa múltipla, composta por uma intensa relação entre essas diferentes linguagens.

Contudo o que me levaria a pensar, naquele contexto, que a escrita de um texto teatral pudesse se constituir como uma experiência de formação? Ao que me parecia, naquele momento, tal escrita era bem mais o resultado de minha formação até então do que propriamente algo que pudesse ser visto como uma experiência de formação dentro de uma tese acadêmica. Mas aos poucos fui percebendo a necessidade de articular as coisas, a necessidade de relacionar esta experiência de escrita da peça com a pesquisa que ia desenvolvendo no mestrado. Desde este ponto, então, foram surgindo-me alguns questionamentos.

O que leva a pensar que a escrita de um texto de ficção possa constituir-se como uma experiência de formação? Ou que uma experiência de montagem de uma peça teatral, com suas intempéries de produção, suas cansativas seções de ensaios, suas limitações logísticas e estruturais, suas intenções de obter algum reconhecimento, sua crueza, ou seus excessos de virtuosismos, seu desejo de subverter os espaços instituídos, mesmo que, também, apoiando-se no solo do instituído da Arte – o campo da cultura, da fantasia, ou do entretenimento –, possa ter servido como um aprendizado, não para uma especificidade, ou para o exercício de uma escrita tecnicamente capaz de acomodar-se nesse espaço, nesse campo, mas sim como um aprendizado para a vida? Como lidar com a experimentação artística de uma escrita sem recair nos clichês do discurso

de que a arte – nas relações de poder que atravessam as estruturas sociais – habitaria um campo privilegiado, um solo superior em relação aos outros? Ou no clichê de dizer que uma experiência de formação a partir do teatro, da criação de uma peça, poderia limitar-se somente à escrita de um texto literário, dramático?

Paradoxalmente, o que vou fazer adiante é oferecer à leitura um texto talvez ainda povoado por alguns clichês, porém repleto das perspectivas de mundo que o habitam como uma dimensão prática, como uma dimensão ética e estética, como uma dimensão política da vida. Perspectivas estas que o habitam como vozes, como desenhos primários de intensidades que atravessam o texto de uma maneira apaixonada. Há então, num reencontro com essas vozes, como desenhos, como esboços dessas intensidades, uma memória dessa experiência constituindo-se como marca. Porém agora noutra experiência de escrita, com outros fluxos, noutra relação.

Há que dizer também, que escrever um texto, que escrever um roteiro para o teatro, neste caso, não consistiu em dar vida a um espetáculo teatral meramente a partir do texto. O teatro não se compõe do texto, mas sim, o texto simplesmente participa do teatro – talvez como uma impossibilidade mesma de alcançá-lo.

Antonin Artaud (1999, 2004) dizia que a linguagem por excelência do teatro não é a palavra, mas o gesto. Em suas experimentações no teatro, Artaud (*apud* WILLER, 1983, p. 77) ressaltou a importância de um teatro de ação, como um “teatro da crueldade”, na contramão de um teatro meramente

representativo da realidade. Nesse sentido, escreveu o seguinte:

Queremos que o teatro seja uma realidade na qual se possa acreditar, contendo, para o coração e os sentidos, essa espécie de mordida concreta que toda sensação verdadeira implica. Assim como nossos sonhos atuam sobre nós e a realidade também atua nos sonhos, achamos possível identificar as imagens do pensamento a um sonho, que será eficaz desde que lançado com a devida violência. E o público acreditará nos sonhos desde que os tome por sonhos e não por decalques da realidade; desde que lhe permitam liberar essa liberdade mágica dos sonhos que só pode ser reconhecida sob a forma de rastros de terror e crueldade.

Daí o apelo à crueldade e ao terror, mas em um sentido mais amplo, cuja amplitude sonda nossa vitalidade integral e nos coloca frente a frente com todas as nossas possibilidades (idem, ibidem, p. 77).

Guardadas as devidas precauções quanto a possíveis equívocos para a interpretação de termos como “terror” e “crueldade”, as palavras de Artaud recolhem um sentido mais abrangente para o teatro tomado como uma força vital que, com sua linguagem ampla de articular a encenação em um todo múltiplo, possa tornar-se “capaz, não de especificar pensamentos, mas sim de *fazer pensar*” (idem, ibidem, p. 57).

Escrever, ou criar uma cena teatral, produz então outros efeitos do que aqueles que podem ser produzidos, simplesmente, escrevendo um roteiro ou um texto dramático. O texto, como foi dito anteriormente, nesta perspectiva, tem sua importância quando articulado ao todo orgânico que compõe a encenação nas relações estabelecidas entre as diferentes formas de expressão que podem dar vida a um espetáculo teatral. Com o teatro escreve-se, assim, o riso que atravessa o rosto, a vida que delira a alma, o corpo que transfigura a face da própria escrita. Em outras palavras, não há texto de teatro sem teatro. Assim como não

há experiência sem abertura, sem encontro, sem que uma coisa se contagie e se transforme através da outra. E o pensamento, a criação, mesmo nas reflexões mais simples que fazemos, não se desenvolvem separadamente das sensações do corpo. O corpo delira, e nesse sentido produz o *pensamento*. O corpo extasia em suas possibilidades, e assim também produz a *escrita*.

Michel Onfray (1999) destaca a questão do *corpo* - enquanto carne - na produção do pensamento filosófico. O autor atenta para o corpo como o lugar por onde passam e são produzidos os fluxos de energia, as forças que o configuram e o reconfiguram como matéria a partir da qual se manifesta o pensamento. Contudo há um esforço constante na história da filosofia em negar o corpo como fonte de constituição e materialização de um pensamento estruturado, de um pensamento ordenado pelo *logos* da Antigüidade grega ou pela racionalidade fundante do pensamento moderno. Nesse sentido, diz Onfray o seguinte:

Sem dúvida nenhuma, Dioniso é o pai de Apolo, pelo menos é seu gênio inspirador, seu musageta. E essa paternidade é julgada tão vergonhosa que há um empenho constante em esconder essa genealogia. A idéia de que um pensamento possa ser produzido tão radicalmente por um corpo choca as consciências que têm familiaridade com a história da filosofia. Uma carne habitada pelo entusiasmo, pela desordem e uma estranha parcela que lembra a loucura, a histeria, a possessão, é o que parece excêntrico, incongruente. No entanto, muitos filósofos conheceram o que poderíamos chamar de hápax existenciais, experiências radicais e fundadoras ao longo das quais do corpo surgem iluminações, êxtases, visões que geram revelações e conversões que se configuram em concepções do mundo coerentes e estruturadas. A tensão habita a carne longamente (idem, ibidem, p. 29).

Assim Onfray assinala um posicionamento radicalmente oposto ao que determina o pensamento como sendo originário

da razão como uma faculdade cognitiva *a priori*. Ao contrário, a própria razão como sendo uma das faculdades humanas encontra-se, nesse sentido, subordinada às sensações e aos delírios, aos êxtases, às incongruências, às imprevisibilidades e aos mistérios do corpo. Pois do corpo não se pode dizer com precisão as possibilidades infinitas que o habitam, as potencialidades que o habitam como *força*.

Gostaria de estabelecer aqui uma analogia, para deter-me mais pontualmente na problemática da escrita. No diálogo platônico *Íon: sobre a inspiração poética* (PLATÃO, 2008), Sócrates questiona o ofício do *rapsodo*, ofício este que consistia em declamar em público os poemas da literatura grega. Diz Sócrates ao *rapsodo* Íon que seu ofício de declamar, ou de cantar em público os longos poemas da tragédia grega, não deve ser considerado como uma “arte”, ou seja, não pode ser tomado como uma especialidade, como um saber, ou como uma atividade que denote algum conhecimento válido sobre a própria inspiração poética que o animava. Isto porque o estado que atingia o *rapsodo*, ao declamar tais poemas, era um estado de uma espécie de embriagues, ou seja, o estado dionisiaco de uma temporária perda de consciência em favor da proliferação de um intenso universo de sensações, desencadeado - no próprio *rapsodo* e no público - por tais histórias contidas nesses poemas. É sobre um pequeno trecho deste diálogo que quero, em linhas muito breves, me deter. Nele, Sócrates pergunta a Íon o seguinte:

quando você diz bem os versos épicos e extasia em demasia os espectadores [...] nesse momento você está em si? Ou você fica fora de si, e a sua alma - inspirada - acha que está junto aos fatos que você narra, quer se passem em Ítaca, quer em Tróia, ou como quer ainda que os versos se apresentem? (PLATÃO, 2008, p. 35-36).

Ao que responde Íon:

não vou me furtar a lhe dizer: eu, quando digo algo comovente, meus olhos se enchem de lágrimas, e quando digo algo assustador ou terrível, meus cabelos ficam em pé de medo, e o coração dispara! (idem, ibidem, p. 36).

O que segue a esta conversa, rumo ao desfecho do diálogo, é então o desenvolvimento da maiêutica socrática em que as idéias de seu interlocutor são, uma a uma, desarticuladas.

Contudo parece importante – e por que não dizer do ponto de vista pedagógico, indo na contramão da maiêutica socrática? – este estado de parcial delírio, de êxtase, pelo qual o *rapsodo* e o público são acometidos ao adentrarem-se na narrativa das histórias contidas nos poemas. Íon, ao contar uma história – afirma Sócrates – é arrastado para fora de si mesmo, levado a uma espécie de delírio produzido por uma inspiração poética oriunda da própria atividade de narrá-la. O próprio *rapsodo* o reconhece: ao contar uma história, é acometido por múltiplas sensações que o fazem esquecer-se de si mesmo, por alguns instantes que seja.

E é sobre este ponto que me parece possível estabelecer uma analogia entre o canto do *rapsodo* e a escrita como uma experiência de dissolução do sujeito que escreve. A escrita, pensada aqui, desde o momento impreciso de seu acontecimento, desde os seus devires, nos quais ela também é êxtase, proliferação de sensações, desenho e composição de outros mundos, um sair de si elevando-se a um estado de semi-embriagues, ao estado de um torpor como alteridade para o escritor na relação com o desconhecido que prolifera na inspiração poética. E é neste ponto que

parece residir o perigo - ou os riscos - de uma escrita poética, perseguida ou excluída, desde a perspectiva de uma história do pensamento que tenta fazer da experiência uma atividade logicamente estruturada, uma atividade passível de ser controlada. Perigo este que parece revelar-se na evidência de que a escrita pode produzir-se também a partir do corpo, na medida em que ela pode irromper através das sensações que produzem também uma outra forma de pensamento, quer se estenda, estruturada ou não, ao mundo.

Nesse sentido é que parece importante pensar não só a escrita, mas também a própria idéia de formação como experiência, como o movimento de um sair para fora, de um ir além de si mesmo, de um esquecer-se, de um abandonar-se num deixar-se transformar por um estado de abertura ao mundo.

Escrever aparece-me então como uma atividade física, como uma atividade que se empenha em ir aos limites do corpo. Ou, dizendo de outro modo, como uma atividade que se compromete em perseguir os limites das potências que configuram o corpo como memória de múltiplas experiências: os limites que deflagram o corpo como lugar onde habitam as marcas da formação, as marcas pulsantes do que *até aqui se viu*, do que até aqui se explorou, do que até aqui se *fez experiência*; as marcas do que até aqui se configurou, e que, de maneira inelutável, parece estar sempre em vias de se reconfigurar.

Com isto quero dizer também, que esta experiência de escrita junto ao teatro esteve intimamente ligada a minhas experiências não-artísticas, a minhas experiências anteriores fora do campo da arte. Pensando em termos de

conteúdo, e de perspectiva, o texto dessa peça teatral alia-se fortemente a determinadas experiências de leitura que tive no campo filosófico. Porém tais perspectivas, que compuseram minhas experiências de leitura, foram produzidas por seus autores, sem sombra de dúvida, a partir de diversas ressonâncias e atravessamentos com o campo da arte. O que, não posso negar, produziu-me um grande fascínio por pensar a arte jamais como um fim em si mesma, mas sim como um meio de expressar a *vida*. Talvez por isto, meu olhar para a arte não se componha como o olhar de um especialista, ou de um crítico no assunto, mas apenas como o olhar de alguém que se apaixona cada vez mais por suas possibilidades de romper com os espaços estratificados, de romper com o instituído; e, nesse sentido, como um olhar que deseja afirmá-la como uma potência para a criação, para a expressão e para a produção da vida.

Posso assim dizer que esta experiência de escrita junto ao teatro constituiu-se como experiência de formação a partir de um certo estado de embriagues provocado pela escrita, ou mesmo por essa espécie de êxtase que atravessa a inspiração poética; e também que esta experiência constituiu-se por uma intensa troca entre as diferentes formas de expressão que a compuseram. Na mesma medida em que foi escrito um texto com palavras, foram-se criando os movimentos corporais e físicos das palavras em cena, das palavras em vida. E o inverso: foi-se criando a cena como uma escrita de movimentos que geraram também um texto com palavras. Esta tensão positiva entre estes dois movimentos esteve presente o tempo todo no processo de criação deste trabalho junto ao teatro: a experimentação de uma idéia na cena ia gerando também o texto dramático que viria a ser escrito como roteiro da peça. O corpo, a música, a poesia

das imagens, o cenário, evocavam, em sua magia, o inexprimível das palavras. E as palavras sem eles formavam um texto sem teatro, sem riso, sem dança, sem música, sem luz, sem magia.

Estas são algumas impressões que me vêm à memória a partir dessa experiência; algo que aparece como um aprendizado: a arte coloca a escrita na fronteira do indizível. Assim, nessa experiência, me aproximei de uma escrita – o teatro como expressão do gesto e, nesse sentido, também como um outro tipo de expressão textual, por que não dizer? – em que não pude escrever senão com o impreciso das palavras, porém uma experiência que pude vivenciar com todas as misturas e estados de ânimo produzidos por esta escrita em meu corpo. E talvez seja esta sensação uma das dimensões mais arrebatadoras desta experiência: a sensação de que a própria vida, como texto, não pode ser dita em todas as suas dimensões, mas que pode ser produzida na proliferação do corpo também como escrita, como música, como imagem; a sensação de que o teatro apaixona o texto escrito em sua própria impossibilidade, em sua própria imperfeição de ser somente palavra; mas que por isso mesmo pode ser também *experiência*, *paixão*, pode ser *vida*. O texto talvez seja, assim, silêncio no teatro; e a palavra, quase uma intrusa nele.

Ao aproximar-me, então, da força que tem a linguagem teatral, fui tocado pela escrita como uma experiência, como uma forma de alteridade produzida a partir dessas relações; e, assim também, como um meio de transformação de minhas leituras de mundo, ao experimentar dessa maneira a escrita, ao experimentar a escrita a partir desse encontro com o teatro como expressão de vida.

Assim, estou exercitando aqui um modo de olhar para esta experiência, um modo de olhá-la a partir de um certo distanciamento. Distanciamento este que me possibilita repensá-la. E assim também, reinventá-la.

De alguma maneira, reinventar uma experiência é então dar a lê-la novamente como texto em suas infinitas possibilidades; assim como, apostar que a partir disso possam ser produzidas outras afecções, noutros encontros que disparem outras leituras de mundo, outros olhares. É o que desejo a seguir com uma exposição dessa escrita.

As Estações na Cidade – exercício teatral em 4 movimentos

Ficha Técnica:

Texto do Verão e Roteiro da Peça: Fabrício Silva;
Textos do Inverno e do Outono: Fabrício Silva e Beatriz Ferreira;
*Texto da Primavera, adaptação do conto "O Rouxinol e a Rosa" de Oscar Wilde, por Fabrício Silva e Moiseiz Vasconcellos;
*Adaptação de fragmento do texto "A máquina de somar", de Elmer Rice, compondo parte da narrativa do Verão, por Fabrício Silva e Moiseiz Vasconcellos.
Atuação e criação cênica: Moises Vasconcellos;
Cenografia e concepção de luz: "Caja 96", Waldo León;
Música: Celso Krause;
Vídeo e Imagens: André Barcellos e Waldo León.

Inverno – O corpo

A peça começa com o som de um trem que chega na cidade. Esse som é uma música gravada em dois violões, com efeitos sonoros e ritmo, lembrando o movimento de um trem que se aproxima na estação. O trem para. Entra em cena o Narrador carregando uma mala. Começa a falar.

Narrador - Entramos nas estações e na cidade em busca da memória de cada nuance. A vida dos homens e mulheres que fazem sua passagem, a rota das esquinas esquecidas e atormentadas.

A arte é aqui a arte de cada forma de vida apresentada nas dimensões dramáticas dos acontecimentos que povoam as cidades. Aqui, nossos sonhos se confundem. E viver são as muitas vozes que nos repartem em ecos. Tão distintos ecos quanto às quatro estações do ano. Tão múltiplos como as vozes desta narrativa, que propõe olfatos, imagens e sons, nessa caixa que agora habitamos.

Começamos assim, com a história de um ser melancólico, personagem das estações invisíveis, um habitante-multidão dos lugares de passagem, daqueles pouco notados. A estação de trem é moradia deste homem, poeta e iniciado nos mistérios das vidas que atravessa. Ele não tem passagem, não tem lugar. Conversa consigo mesmo, criando um outro de si que põe em conflito com sua própria imagem. Assim, sob a atmosfera do inverno, e com suas palavras de acentos

incertos, este homem se aventura em seus próprios pensamentos, a procura sempre de algum movimento.

Cena

O Poeta, recém chegado na cidade, vagueia em voz alta seus pensamentos. A Mala se intromete e inicia-se uma discussão entre os dois.

Poeta - Os dias estão se abreviando... Sequer as folhas suportam tanto congelamento. Parece que tudo assim fica mais distante...

Este é um período em que o dia já nasce dizendo adeus. Não tive a surpresa de ter a quem me despedir ou a quem encontrar. Mas isto é puro desfazimento.

Mala - "Desfazimento", poeta? Essa palavra não existe no dicionário!

Poeta - Mas por que usar somente palavras de dicionário?

Mala - Porque o mundo hoje, poeta, é de matéria plástica.

Poeta - Ah, entendi! Além de você carregar o peso de um passado, o peso de um futuro, o peso de um mundo que eu é que decido viver, você também fala. Quanta coisa trouxe nessa mala! E quanta coisa perdi... Tenho saudade do que não fui!

Mala - Mas para que tanta enrolação, poeta? Por que complicar tanto? Por que você não se mexe? Por que você não?...

Poeta - Como assim? "Por que você não se mexe?" E você aí parada, falando e falando, como se não precisasse de mim para se mexer? Somos tão dependentes uns dos outros, que não basta pensar, ou, simplesmente, falar, para existir.

Chego como quem parte. Sozinho, como esse vento que me corta a face.

Sinto que meu lugar é como um teatro sem platéia. Pois procuro na cidade o invisível... fragmentos de um público de olfatos. Os cheiros mais me convém do que as palmas.

Mala - És um poeta sem rosto. Um sem nome, um sem papel. Pois não possuis a máscara que convém!

Poeta - Mas quem de nós tem apenas uma máscara?!

Somos todos muitos, no entreato de um abismo que nos desmente!

Amo as verdades inventadas. Como desprezo a ilusão de verdades concebidas como se fossem idéias iluminadas!

Mala - Falas como se não conhecesses os gênios da história, os grandes inventores da civilização moderna.

Poeta - E você, se esquece dos grandes ditadores das verdades absolutas... não é mesmo? Não falo da verdade como uma coisa estanque! Não subestime as experiências que meu corpo já sofreu.

A coisa mais leve que carrego é a capacidade de sempre rever meus pesos.

E isto, parece que você nunca se permitiu!

Mala - Ah, entendi... buscar a cura onde já não há. Melancolia de prazeres movidos a anti-depressivos.

Poeta - Não! Preferi a escrita!

Mala - Não entendo. Aonde está a verdade nisso?

Poeta - A verdade está no que sentimos, no que vivemos. O corpo, por mais encoberto que fique, por mais ocultado de todas as delícias, por mais vergonhoso que seja, é a grande razão de sentir, de existir e (por que não dizer?) de pensar.

Mala - Mas como?! Tu pensas somente com a cabeça, com o cérebro.

Poeta - Não me venha com essa conversa! Meu pensamento só é possível, só é posto em movimento, com as sensações de todo o meu corpo.

Fim da primeira cena

Narrador - Dessa forma, o corpo, para o poeta, tornou-se um abrigo e um peso. E em meio a tanto frio, parecia impossível fazê-lo sorrir.

Assim, o corpo se escondeu, porém, nunca deixou de existir.

***Primavera - O desabrochar**

A narrativa começa com o ator acendendo uma vela e colocando-a em um ensensário. Começa a cantar.

"Essa caixa tem quatro cantos
Cada canto tem uma flor

Nessa casa não entra maldade
Nessa casa só entra o amor”.

O ator vai até o canto oposto do encensário, se agacha e começa a caminhar pelo espaço cênico assumindo os movimentos dos personagens da narrativa.

Estudante - Ela disse que dançaria comigo se eu lhe levasse rosas vermelhas. Mas não vejo nenhuma rosa vermelha no jardim.

Narrador - Por entre as folhas do seu ninho, no carvalho, o Rouxinol o ouviu e, vendo-o ficou admirado...

Estudante - Não há nenhuma rosa vermelha no jardim! (pausa)
- Ah! Como a felicidade depende de pequeninas coisas! Já li tudo quanto os sábios escreveram. A filosofia não tem segredos para mim e, contudo, a falta de uma rosa vermelha é a desgraça da minha vida.

Rouxinol - Eis, afinal, um verdadeiro apaixonado! Tenho cantado noite após noite o amor, sem, no entanto, conhecê-lo; noite após noite falei dele às estrelas, e agora o vejo... Os cabelos são negros como a flor do jacinto e os lábios vermelhos como a rosa que deseja; mas o amor pôs-lhe na face a palidez do marfim e o sofrimento marcou-lhe a fronte.

Estudante - Amanhã à noite o Príncipe dará um baile, e a minha amada se encontrará entre os convidados. Se eu levar uma rosa vermelha, ela dançará comigo até a madrugada. Se eu levar-lhe uma rosa vermelha, hei de tê-la nos braços, sentir-lhe a cabeça no meu ombro e a sua mão presa à minha. Mas não há nenhuma rosa vermelha no meu jardim... e eu ficarei só; ela apenas passará por mim... Passará por mim... e o meu coração se despedaçará.

Rouxinol - Eis aí um verdadeiro apaixonado! Do que eu canto, ele sofre. O que é tristeza para ele é alegria para mim. Grande maravilha, na verdade, é o amor! Mais precioso que esmeraldas... Mais caro que o metal mais nobre. Pérolas e diamantes não podem comprá-lo. E os comerciantes não o vendem nas calçadas.

Estudante - Os músicos tocarão suas guitarras e minha amada dançará.

Dançará tão leve, tão ágil, que seus pés mal tocarão o chão. E os homens, com suas roupas coloridas e com seus cabelos modernos farão um círculo em volta dela. Mas comigo ela não irá dançar, porque eu não tenho uma rosa vermelha para lhe dar.

Narrador - “Por que estás chorando?” – perguntou um pequeno lagarto ao passar pelo Estudante, correndo, de rabinho levantado.

“É mesmo! Por que será?” – Indagou uma borboleta que perseguia um raio de sol.

“Por quê?” – sussurrou uma linda margarida, sua vizinha.

Rouxinol - Ele chora por causa de uma rosa vermelha.

Lagarto - Por causa de uma rosa vermelha? Que ridículo! Que ridículo!

Narrador - Mas o Rouxinol compreendeu a angústia do Estudante e, silencioso, no carvalho, pôs-se a meditar sobre os mistérios do Amor. Subitamente, abriu as asas e vôou. Cortou, como uma sombra, a alameda, e como uma sombra, atravessou o jardim. Ao centro do relvado, erguia-se uma roseira. Ele a viu. Vôou para ela e pousou num galho.

Rouxinol - Dá-me uma rosa vermelha e eu cantarei para ti a minha mais bela canção!

Rosa Branca - Minhas rosas são brancas; tão brancas quanto a espuma do mar, mais brancas que a neve das montanhas. Mas procure minha irmã, que enlaça o velho relógio-de-sol. Talvez ela possa te dar o que desejas.

Narrador - Então o Rouxinol vôou para a roseira, que enlaçava o velho relógio-de-sol...

Rouxinol - Dá-me uma rosa vermelha e eu te cantarei minha canção mais linda.

Narrador - A roseira sacudiu-se levemente e disse:

Rosa Amarela - Minhas rosas são amarelas. Mais amarelas que os cabelos dourados das donzelas! Mais ainda, que o trigo que cobre os campos antes do homem que o veio ceifar. Mas procure a minha irmã, a que vive sob a janela do Estudante. Talvez ela possa lhe ajudar. Vá! Vá! Vá!

Narrador - O Rouxinol então, vôou para a roseira que crescia sob a janela do Estudante...

Rouxinol - Dá-me uma rosa vermelha e eu te cantarei minha canção mais linda.

Narrador - A roseira sacudiu-se levemente, dizendo:

Rosa Vermelha - Minhas rosas são vermelhas, tão vermelhas quanto os pés das pombas, mais vermelhas que os corais que oscilam no fundo do oceano. Contudo, o inverno congelou-me as veias, a geada queimou-me os botões e a tempestade quebrou-me os galhos. Não darei rosas este ano. Vá embora! Vá embora!

Rouxinol - Eu só quero uma rosa vermelha, somente uma rosa vermelha. Não haveria um meio de obtê-la?

Rosa Vermelha - Há, mas é um meio tão terrível que não ousou revelar-te.

Rouxinol - Mas me conte, eu não tenho medo... Por favor!

Rosa Vermelha - Se queres uma rosa vermelha, terás que fazê-la de música ao luar, e tingi-la com o sangue de teu coração. Tens de cantar para mim com o peito junto a um espinho. Cantarás toda a noite para mim e o espinho deve ferir teu coração e teu sangue de vida deve infiltrar-se em minhas veias e tornar-se meu. Meu!... Meuuu!

Rouxinol - A morte é um preço muito alto para uma rosa vermelha... e a vida é preciosa... E é tão bom voar pelos campos, contemplar o sol em seu esplendor e a lua em seu carro de prata... Mas o amor é melhor do que a vida. E o que vale o coração de um pássaro comparado ao coração de um homem?

Narrador - O Rouxinol abriu as asas para o vôo e ergueu-se no ar. Atravessou a alameda como uma sombra e, como uma sombra, atravessou o jardim. O Estudante estava deitado na relva, no mesmo ponto em que o Rouxinol o deixara, com os olhos inundados de lágrimas.

Rouxinol - Anima-te! Anima-te! Terás a tua rosa vermelha. Vou fazê-la de música, ao luar. E vou tingi-la com o sangue do meu coração. No entanto, só te peço que sejas sempre verdadeiro amante, porque o amor é mais sábio que a filosofia, mais poderoso que o poder.

Narrador - O Estudante ergueu a cabeça e escutou. Mas nada pôde entender do que dizia o Rouxinol, pois sabia apenas o que havia lido nos livros.

Mas o Carvalho entendeu tudo e ficou melancólico, porque amava muito o pássaro que construía o ninho em seus ramos.

Carvalho - Canta-me um derradeiro canto Rouxinol! Pois vou me sentir tão só depois da tua partida...

Narrador - Então o Rouxinol cantou para o Carvalho, e a sua voz fazia lembrar a água borbulhante de uma jarra.

Quando o canto finalizou, o Estudante levantou-se, tirando do bolso um caderno de notas e um lápis.

Estudante - Tem classe, não se pode negar. Mas terá sentimento? Não creio. É igual a maioria dos artistas. Só estilo. Sinceridade, nenhuma. Incapaz de sacrificar-se por outrem. Só pensa em cantar. E como toda a arte, é egoísta. No entanto, tenho que reconhecer: possui excelentes notas em sua voz. É pena não terem significação alguma, nem realizarem nada de realmente bom!

Narrador - O Estudante foi para o quarto, deitou-se e, pensando em sua amada, adormeceu.

Quando a lua surgia no céu, o Rouxinol vôou para a Roseira e apoiou o peito contra o espinho. E o sangue de sua vida lentamente escôou... Primeiro, ele cantou o nascimento do amor no coração de um menino e uma menina...

Narrativa composta de música e imagens.

Narrador - Mas a Roseira pediu ao Rouxinol que se unisse mais ainda ao espinho, senão o dia chegaria antes que ela acabasse a rosa.

O Rouxinol então apertou ainda mais o espinho junto ao peito, e cada vez mais profundo lhe saía o canto porque ele cantava, agora, o nascer da paixão entre um homem e uma mulher.

Narrativa composta de música e imagens.

Narrador - Mas ainda não era suficiente. Era necessário que o espinho tocasse o coração do Rouxinol. E o Rouxinol, desesperado, cravou mais forte o peito contra o espinho, e então uma punhalada de dor o transpassou.

Sua voz foi enfraquecendo, as pequeninas asas começaram a estremecer e uma névoa cobriu-lhe o olhar, o canto tornou-se fraco e ele sentiu qualquer coisa lhe apertar a garganta. Então, arrancou do peito um derradeiro grito musical...

Narrativa composta de música e imagens.

Narrador - Quando o Estudante acordou, viu em seu jardim a rosa mais vermelha e mais bonita de sua vida.

Estudante - Uma rosa vermelha! É tão linda que deve ter até um nome complicado em latim.

Narrador - Em seguida, o Estudante, colocou um chapéu e correu até à casa de sua amada.

Estudante - Você disse que dançaria comigo se eu lhe trouxesse uma rosa vermelha. Coloque no seu peito e quando dançarmos juntos ela mostrará o quanto eu te amo.

Narrador - Mas a moça franziu a testa e disse: "Essa rosa não combina com o meu vestido!"

Estudante - (Recua decepcionado) Ingrata!

Narrador - Então o Estudante atirou a rosa no asfalto, onde a roda de um carro que passava a esmagou...

Estudante - Que coisa imbecil é o amor! Não vale a utilidade da Lógica, porque não prova nada. Está sempre prometendo o que não cumpre e fazendo acreditar em mentiras. Nada tem de prático e como neste século o que vale é a prática, volto à Filosofia e vou estudar metafísica.

Narrador - O Estudante retornou ao quarto, tirou da estante um livro empoeirado e pôs-se a ler.

Narrativa com música e imagens, iniciando-se a passagem para o verão.

Verão - O sufocamento

O narrador não consegue dormir por causa do calor. Levanta-se abruptamente e começa a correr. Tira a roupa e a recoloca do avesso. Começa a falar.

Narrador - É assim que eu me sinto no verão... Do avesso! O verão é a desilusão da primavera. Sufocante é o calor com seus restos de morte no sobressalto de um pesadelo. Oh sol, grande astro! Por que escapas à noite, com tua luz, a mim que tenho que ver com a escuridão, com as estrelas e com o luar, acertar as contas o desejo? Sonho o calor das vísceras - asfixia de um verão de pedra -, as marcas do suor, a memória da pele. Vinte e cinco, trinta anos, até mais! Tempo de úlceras e de câncer. Tempo de chagas sangrando no peito. Tempo que não acaba. Tempo que não passa. O verão, em suas efêmeras e voluptuosas tempestades, recobre a densidade da carne à superfície da pele... Com a profundidade de um corte. Tanta alegria essa estação exprime... Tanta alegria boba, superficial... Mas o que é a vida senão aquilo com o qual podemos ver um primeiro plano? O que é a vida senão o próprio olhar? Uma primeira casca ou a única que existe? É...! Talvez esta alegria diga a si própria: "A pele é a superfície mais profunda!". Por isso, quem sabe, consiga ser alegre de si mesma. A sensação foi sempre o norte da razão. Chega! Parece que o calor deixa também os ânimos exaltados... É como um deslizamento... Passar de um extremo a outro sem contar até zero. Caos é a lei! Mas isto que digo é lógico até... Se estivermos num extremo, é fácil passar para outro. O equilíbrio anda em cima de uma corda bamba de euforia e de tristeza. É assim o verão: trágico, como a vida nas cidades... Estúpido! Como a beleza das ruínas em desalinho no tempo e no espaço. Tão nítido, quanto a morte que ronda a fervura do asfalto. É assim mesmo que sinto o verão. Como uma bomba prestes a explodir e a transformar em cinzas uma multidão. Não mais nos é dada a chance de morrer como heróis... Morremos como vítimas. Como vítimas de um noticiário triste e astucioso, porém, pobre. Morremos a cada instante do trabalho para casa... De casa para o trabalho. Maldito tornou-se o ócio! Trabalho concreto... Trabalho abstrato... Trabalho nenhum! Será que não percebem? A produtividade do mesmo... A criatividade, no olhar de um vagabundo? A opinião ensurdece como um bate-estaca! Aaaaaaaaáá!!!

O Narrador vai até a platéia, pega uma cadeira, coloca no centro do cenário, onde inicia a cena do julgamento do personagem Zero.

Cena - Zero e Juiz

Fragmento do Texto "A Máquina de Somar", De Elmer Rice.

Um tribunal. Zero, com o rosto coberto pelas mãos.

Zero - (Vacilante.) Claro que eu matei! Não estou dizendo que não, estou? Claro que matei!

Juiz - Os advogados!

Zero - Eles me dão muita dor de cabeça, isso sim. A maior parte do tempo, não entendo essas coisas que eles falam. Objeção concedida...

Juiz - Objeção rejeitada.

Zero - Que conversa é essa? Vocês me ouviram fazendo alguma objeção? Ouviram?

Juiz - Claro que não!

Zero - Está certo que vocês têm o direito de saber. Estou dizendo: se um cara mata outro, vocês têm o direito de saber o motivo. É isso que estou dizendo. Sei disso muito bem, também já estive no júri.

Juiz - Os advogados!

Zero - Não deixem eles encher a cabeça de vocês!

Juiz - E aquela história da tinta vermelha?

Zero - Tinta vermelha, coisa nenhuma! Aquilo era sangue! Era sangue, ouviram?! Vocês têm que entender isso. Matei o cara, ouviram? Enterrei o espeto de contas no coração dele, está bom? Vocês têm que entender isso, cada um de vocês. Um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete, oito, nove, dez, onze, doze. Eu já fiz essas contas muitas vezes. Seis e seis, doze. E cinco, dezessete. E oito, vinte e cinco. E três, vinte e oito. Oito e vão dois. Ai! Não agüento mais! Malditas cifras! Não dá pra esquecer, são vinte e cinco anos, estão sabendo? Oito horas por dia, fora os domingos. Em julho e agosto, sábado até meio-dia. Uma semana de férias remuneradas. E outra semana sem pagamento, se você quiser. Quem quer este inferno? Ficar em casa e ouvir a mulher perguntando o tempo inteiro por onde você andou. Não! E os feriados legais. Quase esqueci de todos. Ano Novo, o Aniversário da República, Dia do Soldado, Dia da Independência, Dia do trabalho, Dia das Eleições, Natal.

Sexta-feira é boa se você quiser. E se for judeu, tem o Dia do Perdão... E quando um feriado cai no domingo, tem a segunda-feira livre. Mas quando o feriado cai no sábado, não adianta nada porque o sábado já é meio expediente. Estão vendo? Vinte e cinco anos... Vinte e cinco anos. Nunca perdi um dia, nunca cheguei nem cinco minutos atrasado. Quem não acredita, pode olhar meus cartões de ponto. Oito e vinte e sete, oito e trinta, oito e vinte e nove, oito e vinte e sete, oito e trinta e dois. Oito e trinta e dois, quarenta e... Malditas cifras! Não dá pra esquecer. São engraçadas, essas cifras. Às vezes parecem com as pessoas. Outras lembram outras coisas... Claro que matei o cara. Por que ele não calou a boca? Era só calar a boca! Mas não, ficou falando, falando, dizendo que estava arrependido, que era gente boa. Tinha vontade de falar pra ele: "Pára! Pelo amor de Deus, fecha essa boca!" Mas não tive coragem, está bom? Não tive coragem de dizer isso para o chefe, e ele continuou falando que estava arrependido, estão entendendo? Ele estava perto de mim, e o casaco dele só tinha dois botões. Dois e dois dá quatro.

Juiz - Chega!

Zero - E tinha um espeto de contas na escrivania. Ao meu alcance. Sei que é errado matar. Eu sei disso. Quando eu li no jornal a notícia da morte dele e os três filhos, me arrepiei dos pés à cabeça. O retrato das crianças estava no jornal junto com o meu. E a mulher dele também... Nossa! Deve ser demais ter uma mulher daquelas. Tem gente que tem sorte. Claro que não devia matar o cara. Não tem desculpa. Mas pensei que ele ia me dar um aumento, entenderam? Por eu ter trabalhado vinte e cinco anos para ele. Ele nunca falou comigo antes, sabem? Ao menos uma vez! De manhã, nos encontramos na entrada da loja, segurei e abri a porta, e ele disse "Obrigado". Assim mesmo: "Obrigado". Essa foi a única vez que ele falou comigo. E quando eu vi ele aparecer na minha mesa, não sabia para que lado ir. Uma pessoa tão importante vindo até minha mesa. Fiquei meio sufocado... e, de repente, veio um gosto ruim na minha boca, aquele quando a gente se levanta de manhã.

Juiz - Não tinha o direito de matar um chefe. O promotor...

Zero - Vossa excelência tem razão nisso. Ele leu para vocês a lei diretamente do livro. Matar alguém importante não está certo. Mas tinha a vizinha, sabem? Seis meses foi a pena dela. Foi um truque sujo denunciar a vizinha para os policiais. Eu não devia ter feito isso. Mas o que podia fazer? Minha mulher não me dava sossego. Eu tinha que denunciar. Ela ficava andando pela casa só com uma camiseta, entendem? Mais nada. Ela só pegou seis meses. Foi a última coisa que soube dela. Gostaria de agarrar ela, mas

nunca tive coragem... Bom é ser vendedor de sapato! Todo dia olhando as pernas das mulheres...

Juiz - Os advogados!

Zero - Eles me dão dor de cabeça! Só dor de cabeça! Sempre dizendo a mesma coisa, e de novo a mesma coisa, a mesma coisa. Nunca disse que não matei. Mas isso não é ser um assassino normal.

Juiz - Ganhou alguma coisa matando?

Zero - Não ganhei nada!

Juiz - Responda sim ou não!

Zero - Sim ou não, dá um tempo!... Tem coisas que não se pode responder sim ou não. Dêem-me uma chance, amigos. Pareço um assassino?

Juiz - Parece!

Zero - Eu nunca fiz mal a ninguém. Pergunta pra minha mulher. Perguntem a qualquer um. Nunca me meti em encrenca.

Juiz - Nunca?

Zero - Só uma vez no campo de futebol. A gente estava brincando. Todo mundo gritando: "Matem o juiz! Matem o juiz!".

Juiz - O quê?

Zero - Sem pensar no que estava fazendo, joguei a garrafa de cerveja nele. Foi porque estava todo mundo gritando. Era brincadeira, entendem? Aquele cachorro! Marcou falta quando nossos jogadores estavam a um quilômetro da área. A garrafa não acertou ele. E quando vi o policial subir na arquibancada, acertei ele. Uma pancada não machuca ninguém. Só estava brincando, entenderam? Já naquela vez no ônibus, eu estava lendo sobre um linchamento, certo? Eles levaram o cara e amarraram numa árvore. Espalharam querosene nele e acenderam um fogaréu por baixo. O cara era preto. Bem que eu queria estar lá, com um revólver em cada mão, enchendo ele de chumbo. Não sei por quê, mas às vezes me vem esses pensamentos... Estava lendo sobre isso no ônibus, entendem? Bem quando entrou um monte de gente. E, de repente, um sujeito enorme pisa no meu pé... A sorte dele foi eu não ter um revólver naquela hora!

Juiz - Matava, com certeza.

Zero e Juiz - Um preto não tem direito de pisar no pé de um branco!

Zero - Falei umas verdades para ele quando desceu. Aquele preto sujo! Mas ninguém se feriu. Sou um cara honesto. Vinte e cinco anos no mesmo lugar, sem perder um dia. Cinquenta e duas semanas por ano. Cinquenta e dois e cinquenta e dois e cinquenta e dois e... Não tentei fugir, tentei? Para onde eu ia correr? Eu não estava pensando em fazer isso, viram? Como ia dizer para a minha mulher que estava despedido? Ele me despediu depois de vinte e cinco anos...

Juiz - Os advogados já falaram sobre isso!

Zero - Esqueci. Toda aquela conversa me cansa, me dá dor de cabeça. Objeção concedida. Objeção rejeitada.

Juiz - Responda sim ou não.

Zero - Me dá dor de cabeça. Não consigo tirar os números da cabeça. Como dizer para minha mulher que tinha sido demitido. O que Dona Daisy ia dizer quando soubesse que matei o chefe. Aposto que ela nunca pensou que eu tinha coragem de fazer isto. Se tivesse me casado com ela, eu estaria no meu posto de trabalho se ele não tivesse me demitido. Mas ele continuou falando, falando. E tinha o espeto de contas bem ali, na minha mão. Vocês entendem? Eu sou um cara normal como qualquer outro. Como vocês mesmos, meus amigos. Ponham-se no meu lugar! Vocês teriam feito a mesma coisa. É assim que devem encarar este caso. Ponham-se no meu lugar! Por favor...!

Juiz - Culpado!

Zero - (Recuperando a fala, enquanto o juiz desaparece.) Espere um pouco! Só um pouquinho! Todos precisam entender. Me dêem uma chance. Eu estou confuso. A culpa... os advogados. As cifras na minha cabeça. Vinte e cinco anos entendem? A desgraçada só pegou seis meses... Por favor, por favor!... Vocês têm que me ajudar... Eu sou inocente... Inocente... Por favor, por favor!...

Narrador - Pobre Zero! Mal consegue perceber o juiz em si próprio. Sente-se um ser oprimido, mas num universo no qual também é opressor. Está cego, cheio de ressentimento e de preconceito. Pobre homem...

O Narrador faz uma pausa, olha para o público, e começa a contar a cena que constitui a passagem para a Narrativa do Outono.

Narrador - Lembro-me de uma mulher que no sufocamento do abandono de seu companheiro tomou para si a luz e o calor do fogo, libertando-se assim do aprisionamento da espera.

Cena

Entra a mulher se adornando com brincos e maquiagem, porém preparando o seu leito de morte.

Mulher - Há sete dias espero. Há sete dias não como. Há sete dias não dou comida aos meus. Há muito que morro de tantas faltas! O desejo... Gostaria de reencontrá-lo numa grande festa. Mas minha vida se tornou um baile de poucas máscaras. Repleto de carências... Repleto de ausência... Como pude tornar-me repleta de tua ausência? Mas não espero mais! Não quero mais a tua falta! Tampouco viver matando-me de esperanças.

Hei de exaltar o fogo em tua memória e à consagração de minha liberdade! De que me vale a vida em meio ao nada de minha própria vontade? Sinto-me a própria ruína do abandono... Perdida no centro da tua espera. Hei de fugir à lembrança do teu calor que me consome, consumindo-me na luz e no calor do fogo que me libertará da morte de arruinar-me contigo!

A mulher ateia fogo em si mesma.

Ao som de uma música inicia-se a passagem para o outono. O ator começa a rastejar no cenário. Vai se reerguendo aos poucos até ficar em pé novamente e renascer como outra personagem, agora como Fenícia, já no outono.

Outono - O olhar

Narrador - Enquanto no outono as folhas secavam, Fenícia renascia das cinzas para uma nova vida. A temperatura amena e a delicada fotografia do outono lhe proporcionavam a liberdade antes tão sonhada. Agora, a memória da sua coragem a impulsionava aos mais ousados vãos. Fenícia partiu então em busca da luz mais leve, percorrendo, com o registro de sua visão mais singular, todas as imagens possíveis em todos os parques da cidade.

Cena

Entra Fenícia ressurgindo em seu próprio corpo, olhando-se com algum espanto e admiração, mas com uma incondicional vontade de viver.

É executada uma música para introduzir a primeira Cena do outono. Fenícia começa dançando com o corpo ereto.

Depois diz...

Fenícia - A alvorada... é a tua cor mais linda! Hei de viver em tua luz mais leve. E percorrer todos os teus entardeceres com um sorriso nos olhos. Minha voz há de cantar-te sempre com a harmonia mais simples e a melodia do olhar.

Nos caminhos que faço, mesmo que tuas folhas sequem, é em ti que sinto minha longevidade aflorar.

Hei de escrever contigo a oração de nunca roubar-me o olhar. Tenho a vontade do olhar eterno. O desejo de minha memória mais doce, mais viva.

Ver-te colocando a cidade em sintonia com tuas cores me faz sorrir de felicidade. E mesmo que dures pouco, tua vida reflete a minha que renasce em ti.

Narrativa com música e imagens.

Fenícia - Tua pele-seca, árvore da folha que se despede para dar lugar a uma outra vida... Carne que geme sem ferir, angústia, para quê? As despedidas também devem ser naturais, a morte é tão certa quanto este minuto que tic-tac bate insistentemente ao meu redor, e destas cinzas farei o meu ninho, troco minha pele agora e refaço a pluralidade de máscaras que outrora perdi. Sou outras. Ter outro nome não me basta, a vida não é um nome. Que mania a de nomear tudo. As sensações mais me convêm... Sou pele desencanto de um amor passado, mas esta pele virou folha, e com o outono me desfaço em ciclo, porque ninguém pode agüentar morrer todos os dias calado.

Fenícia então se determina a arrumar a mala para partir,
entretanto, pára, joga a mala no chão e diz...

Fenícia - Revirar as malas! Levar consigo somente aquilo que se precisa...

Pensa...

Fenícia - Mas o que se precisa, além de um pouco de desrazão? É deste desalinho que me produzo em versos, tão desafinados quanto puder. A imperfeição é muito difícil de

ser alcançada. E para quê o correto? Se a chama do verão já se apagou, e agora posso trilhar caminhos mais incertos? Encanta-me, sim, o sem rumo deste outono. Ele pode durar pouco, mas eu já não serei a mesma.

Refaz a mala e parte.

Narrativa com música e imagens rumo ao fim do espetáculo.

5 CENAS DE ENSAIO: BREVES NOTAS SOBRE UMA GEOGRAFIA DO SENSÍVEL

Cena 1. Contexto

Verão. As estações pedem passagem a uma experimentação de escrita, à experimentação de uma escrita de tempos diversos: as estações do ano. O que poderia parecer um tempo vigiado pelo deus *Cronos*, ritmado pela instituição do relógio, em que as horas passam de uma maneira contínua, dá lugar a uma experimentação, à composição de uma geografia do sensível, do fragmentário, como leitura-escrita de espaços-tempos descontínuos, movimentos, devires, territórios de passagem de habitantes das intensidades coletivas que atravessam as cidades...

"Somos todos muitos no entreato de um abismo que nos desmente", ou que nos reinventa.

A cidade, como plano de composição do sensível, ora se faz grito, ora se faz música, ora trágico, experiência, acontecimento. A cidade, como lugar de passagem das intensidades que configuram e desconfiguram territórios, emoções, gestos, cheiros, lembranças, alegrias, dores,

esquecimentos. A cidade como espaço onde as vidas se cruzam e se escrevem com as mãos, com os pés, com as pontas dos dedos, com as tintas do suor e do concreto, com as solas dos sapatos. A densidade dos passos se faz também nas temperaturas, nos entardeceres, amanheceres, nos climas e humores, na umidade relativa dos ares... A cidade respira, inspira, afeta e é afetada. A cidade escreve fendas que se lêem nos muros, nas pedras: as marcas da vida que a transforma de um dia para o outro. As acelerações do tempo, as desacelerações... Num dia, água fugidia, no outro, vinho entorpecendo. Asfalto... Tijolo e pó. O dionisíaco das flores. O descaminho dos ventos: ruptura, corte, uivo... Os que não têm nome. Cada ruído é música: infernal, irremediável, trágico. Infindo, o coro da cidade se transforma ao longo das horas: cada estação do ano, cada temperatura do dia e da noite, cria a sua própria dissonância, a sua própria composição, o seu próprio silêncio, suavidade, movimento, ventania, grito.

No dia seguinte: o retorno do sol, ou a permanência da chuva. Pela manhã, no local de trabalho, o café tem hora marcada: a cidade acerta – regula ou dispara – o relógio das vontades. Os corpos se vêem marcados, ou endividados, pelas rotinas e pelas demandas intermináveis. Cansados, os corpos se tornam flexíveis, mutáveis... Múltiplos! A cidade é o inconsciente do homem, a superfície, a pele, o corpo, o texto, a usina do desejo que prolifera.

Cena 2. Reminiscência, marcas

As estações pedem passagem. Era o verão de um tempo descontínuo em que se misturavam, em que se configuravam

devires de outono, de inverno, de primavera. Devires de escrita para determinadas imagens do outono, do inverno, da primavera, do verão. Devires de escrita para uma *geografia do sensível* daqueles tempos, daquelas intensidades, daquelas densidades, daquelas estações.

Havia, naquele verão, um clima de euforia na cidade: a possibilidade de um corte no tempo, de uma ruptura no espaço; a possibilidade de agregar sensações de invernos, de primaveras e outonos àquele verão; a possibilidade de abrir o tempo e, quem sabe, de enganar *Cronos*... Isso mesmo! Misturar as estações, abrir as fronteiras, e dar passagem a personagens forasteiros, estrangeiros em seus próprios mundos, em seus próprios limites, personagens sem sujeito, seres indefinidos, figuras de rostos em construção, em movimento, em formação.

Paradoxalmente, personagens definidos por uma postura política: desabitatar o esperado, as certezas, a verdade, o estratificado de um mundo com seus espaços e tempos determinados, de um mundo sem movimento, sem desejo, sem vida. Ao contrário: habitar a experiência, o trágico, os acontecimentos, as diferentes sensações produzidas em cada estação; e as diferentes estações produzidas, também, em cada sensação, em cada esquina, em cada canto do mundo, em cada linha de vida. Habitar os traços descontínuos e múltiplos de uma narrativa das sensações, de uma narrativa das fronteiras por que passavam os dias, as noites, os desejos, os sonhos daqueles tempos... A vida nas cidades e a influência das estações do ano: o frio, o calor, as temperaturas amenas... Quais experiências, leituras e escritas, quais sentidos elas - as estações - poderiam

suscitar? Quais estados de ânimo e vida elas poderiam produzir?

Em meio à euforia e à alegria de romper com *Cronos*: a criação, a escrita de uma peça de teatro e seus devires políticos, os anseios de inventar um povo junto a quem se pudesse dizer algo. Dizer, não à consciência mas, à experiência, aos devires de um coletivo que se pudesse simplesmente encontrar. Dar vida a ele, ou a eles-elas, através da arte.

(IN)CONCLUSÕES: A FORMAÇÃO NAS FRONTEIRAS

*O que não sei
É o que não pude ver.
Nem tudo o que penso me faz olhar,
Me faz pensamento.
Só o que me desprende,
Quando me inventa o mundo.
O que me fragmenta,
O que me torna finito.*

Tenho às vezes uma sensação um pouco estranha, que implica numa vontade de percorrer a vida ao contrário. Uma vontade de inverter a linha do tempo, de começar pelo fim, bem velhinho, e ir crescendo, meio que diminuindo, quase ao mesmo tempo que crescendo, até chegar à infância. E nela, quem sabe, ficar para sempre com aquela sensação que todos, que já foram crianças tiveram ou ainda têm: a de que as coisas podem ser infinitas.

Pois bem. Essa é uma questão: ainda que sejamos finitos, podemos sentir as coisas também de uma maneira infinita. E mesmo que o tempo nos conceda a perspectiva de senti-lo em dimensões e intensidades diferentes, é um certo saber da finitude o que nos une, um certo saber da *experiência* como marca nas contingências da formação. E um certo saber da experiência, presente neste trabalho, foi o que o transformou para mim numa necessidade. Este trabalho partiu então de uma necessidade, que consistiu em narrar aquilo que me passou de uma experiência de escrita de um texto teatral, narrar os modos como a escrita, a partir dessa experiência, foi se constituindo como formação. A formação aqui, longe de consolidar-se em definitivo, foi e é vista como processo, como o que está sempre em vias de se

refazer. E mesmo que a *experiência* se apresente como um saber da finitude, do que nos acontece, daquilo que nos passa com uma intensidade singular, única, a formação parece, ainda assim, algo que acontece de maneira infinita, talvez como a escrita. O único limite é quando a linha do tempo se interrompe. Por isto, o infinito da formação é a vida mesma. Parece-me, assim, que tanto a experiência como a formação e a escrita habitam os espaços de fronteiras, habitam essa abertura das fronteiras como o que desestabiliza constantemente o significado das coisas. Não seria possível, desde aí, que pudéssemos fechar para cada uma delas apenas um sentido, um significado. Definir a *experiência* não é uma tarefa fácil. Talvez seja até mesmo uma tarefa impossível, pois ela parece mesmo ser aquilo que, quando nos atinge, ao mesmo tempo, nos escapa.

Ainda assim, percebo com alegria uma possibilidade de aproximação daquilo que compreendo da experiência de *Jacotot*, narrada por Ranière (2005), com a perspectiva pedagógica que aqui procuro: a de uma arte das *fronteiras abertas* como espaços de relação que possam produzir outras formas de alteridade, como espaços que possam produzir formas mais afirmativas de lidar com a diferença como o que pode sim potencializar as relações, como o que pode efetivamente transformá-las, como o que pode produzir, desde esse ponto, outros *modos de subjetivação* que configurem outras marcas, outros estilos, outros modos de lidar com o conhecimento, com os saberes que procuramos e com a vida.

Parece-me, nesse sentido, que a experiência de *Jacotot* tenha sido uma experiência bastante afirmativa por uma tentativa de aproximação das *vontades*. Parece-me

significativo pensar que *Jacotot* chegou a um termo aparentemente tão simples, mas que suscita uma demanda bastante complexa: o reconhecimento de que as *vontades* são diferentes, mas as *capacidades* não. E isto, certamente, o conduziu a uma postura de colocar-se, ao mesmo tempo, *diante* e *ao lado* de seus alunos, à escuta, não exatamente como aquele que *sabe*, mas sim como aquele que, além de já saber algumas coisas, também *procura*; como aquele que, de alguma forma, se coloca diante do mundo com a postura de uma incessante busca daquilo que não sabe. Penso assim na interessante tensão gerada pela experiência de *Jacotot* entre, de um lado, aquilo que ele chamou de *embrutecimento* na relação com os saberes, e, de outro, uma certa *emancipação intelectual* dos indivíduos em relação às prescrições de um saber correto, em relação às desigualdades forjadas pela idéia de um saber definitivo ou de um saber absolutamente verdadeiro.

E como foi dito anteriormente, no início desta dissertação, o *conhecimento*, ou mesmo a *verdade*, implica numa questão de *perspectiva*. É o ângulo de nossa vista que nos confere as visões que temos; é ele que nos propicia as dimensões possíveis para criarmos as nossas verdades, as nossas leituras do mundo. Nesse sentido, este trabalho de pesquisa que pude desenvolver aqui me parece agora, não somente um trabalho sobre a escrita, como também, mas de uma forma talvez ainda bastante incipiente, um trabalho sobre a leitura. Sobre a leitura como uma capacidade que temos de ao escrever, também ler. A *escrita*, nesse sentido, é também uma possibilidade de leitura daquilo que nos acontece, daquilo que, da vida em nossas experiências, *nos passa* de uma maneira singular. No entanto, como afirma Michel Houellebecq (2004, p. 16): “Escrever quase não

alivia. Redesenha, delimita. Introduce uma suspeita de coerência, a idéia de um realismo". Apenas isto: uma *suspeita de coerência* ou a *idéia de um realismo*.

Nesse sentido, penso que a experiência de escrita do texto da peça *As Estações na Cidade*, por todas as intensidades que ela ainda me suscita, tenha sido uma experiência importante à minha formação, na medida em que também foi concebida como uma tentativa de experimentação e (ou) de produção desses espaços de *fronteiras*, como espaços de relação que se lançam a outras perspectivas de mundo, a outras tentativas de produção por uma perspectiva pedagógica mais aberta. Ou ainda, por uma perspectiva pedagógica na qual seja imprescindível a tentativa de uma aproximação das vontades, como o quis fazer *Jacotot*.

Também uma coisa que necessito ainda dizer, e que talvez seja a grande contradição dessa prosa, é que essa escrita não tem fim. Mas, como todo trabalho, tem simplesmente um ponto final, somente a idéia de uma linha de chegada. Apenas isso: um ponto final que não indique necessariamente um término, um fim. E como me parece difícil precisar esse ponto! Uma conclusão, uma linha de chegada...

Talvez seja esse um dos devires da escrita: o de que quando se escreve se ter a sensação de que não há fim. E quem sabe, esses devires sejam uma possibilidade de criar novas maneiras de relação com o tempo. Talvez a partir disso possamos criar a ilusão de que estamos enganando *Cronos*. Mas aí já estaremos pensando nele, se tivermos consciência (ou ciência) da ilusão. Não, "não podemos" pensar... E não podemos, entre aspas. Pois é preciso,

também, saber esquecer. É preciso ver que pensar é, em grande medida, um abandonar-se. Pois esse é o conflito. Essa é a dor. A dor de nos sabermos finitos. A dor de muitas vezes pensarmos demais, e em outras, de sentirmos as coisas em demasia, com tanta, mas tanta abundância que dá até medo. Também há uma alegria em não pensar, em sentir essa espécie de ausência, e simplesmente esquecer, lançando os olhos no mundo, nas coisas, como se elas fossem todas por uma única e última vez. E talvez o sejam.

Não sei bem o porquê, mas agora estou me lembrando da *Fenícia*. Não estava pensando nela, mas ela veio na memória dessa escrita. A *Fenícia* é aquela que aparece no texto das *Estações...* Parece que, de repente, era ela há pouco que aqui falava. Acho instigante essa relação com a escrita, pois que nos faz, simplesmente, trocar algumas verdades que pensamos ter por *intensidades* inusitadas ao próprio pensamento. Talvez, uma dessas intensidades seja a de que a escrita nos coloque diante de nossos *intercessores*, como o disseram Deleuze e Guattari (1992). Talvez assim os *intercessores* apareçam na escrita e a gente nem perceba, ao menos de uma maneira consciente. *Sentir*, de alguma maneira, é também *pensar*, como disse o *Poeta* no texto das *Estações...* E como talvez o *Narrador* tenha gritado em demasia dentro daquele mesmo texto.

E tudo isso me remete a alguns escritos de Fernando Pessoa, especialmente quando vinham atravessados por um de seus *intercessores*, Alberto Caeiro. Escritos estes, que me parecem dizer constantemente que *pensar* é também uma capacidade de *ver*, uma capacidade de *ouvir*, uma capacidade de *estar em silêncio* prestando uma escrupulosa atenção ao mundo, às coisas. Um desses escritos diz o seguinte:

Mesmo ouvir nunca foi para mim senão um acompanhamento de ver.
Compreendi que as coisas são reais e todas diferentes umas das outras;
Compreendi isto com os olhos, nunca com o pensamento.
Compreender isto com o pensamento seria achá-las todas iguais (CAEIRO, 2001, p. 110).

Sim... Gostaria que essa pudesse ser a minha linha de chegada: um aprendizado do silêncio, do ver e do ouvir. Mas para isso, como disse lá no início desta escrita, seria importante fazer uma pausa, seria bom tirar os sapatos e esticar as pernas, ao menos um pouco. E procurar as respostas no horizonte, na vida, no mundo.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. **Linguagem e Vida**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BLANCHOT, Maurice. **O Livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- CAEIRO, Alberto. **Poesia**. Obras de Fernando Pessoa / 18. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.
- DASTUR, Françoise. **A Arte no Pensamento**. Disponível em: http://www.artenopensamento.org.br/pdf/arte_no_pensamento.pdf Acesso em: 25 nov. 2006.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- _____. **A ilha deserta**. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- _____. Pensamento nômade. In: _____. **A ilha deserta**. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- _____. **Crítica e clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- _____. **Lógica do Sentido**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006b.
- _____. Que és un dispositivo? In: **Michel Foucault, filósofo**. Barcelona: Gedisa, 1990, pp. 155-161.
- _____. **Espinosa: filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- _____. **Kafka**. Por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

_____. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 1.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995a.

_____. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 2.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995b.

_____. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 3.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

_____. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 4.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. **Diálogos.** São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DIAS, Sousa. "Partir, evadir-se, traçar uma linha": Deleuze e a literatura. In: **EDUCAÇÃO.** Porto Alegre /RS, ano XXX, n. 2 (62), p. 277-285, maio/ago. 2007.

FARINA, Cynthia. **Vida como obra de arte: arte como obra de vida.** Por uma pedagogia das afecções. 1999. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

FOUCAULT, Michel. A Escrita de Si. In: _____. coleção **Ditos & Escritos V – Ética, Sexualidade, Política.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. O que é um autor? In: _____. **O que é um autor?** 3ª ed. Lisboa: Vega, 1992.

_____. **A ordem do discurso.** São Paulo: Edições Loyola, 1996a.

_____. **Hermenéutica del sujeto.** La Plata, Argentina: 1996b.

_____. **História da Sexualidade 1: a vontade de saber.** 12ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1997.

_____. **História da Sexualidade 2: o uso dos prazeres.** 8ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

_____. **História da Sexualidade 3: o cuidado de si.** Rio de Janeiro: Graal, 1985.

_____. **Microfísica do poder.** (Organização e tradução de Roberto Machado). 14ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999a.

_____. **Vigiar e punir**. 20ª ed. Petrópolis: Vozes, 1999b.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método I**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 9ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2008.

GOMBROWICZ, Witold. **Contra los poetas**. Madrid: Sequitur, 2006.

GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

HOUELLEBECQ, Michel. **Extensão do domínio da luta**. 2ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2004.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. In: **Revista Brasileira de Educação**. ANPED (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação). Jan/Fev/Mar/Abr, 2002a. Nº 19. ISSN 1413-2478.

_____. Literatura, experiência e formação. In: COSTA, Maria Vorraber (org.). **Caminhos Investigativos: novos olhares na pesquisa em educação**. 2ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002b.

_____. **Linguagem e Educação depois de Babel**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004a.

_____. O ensaio e a escrita acadêmica. In: **Educação & Realidade** – v. 28, nº. 2, p. 101-115, jul/dez, 2003.

_____. A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida. In: **Educação & Realidade** – v. 29, nº. 1, p. 27-43, jan/jun, 2004b.

_____. **La Experiencia de la Lectura** – Estudios sobre Literatura y Formación. Barcelona: Laertes, 1996.

_____. **Pedagogia profana**: danças, piruetas e mascaradas. 4ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

_____. **Nietzsche e a Verdade**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2002.

MILLER, Henry. **A sabedoria do coração**. Porto Alegre: L&PM, 1986.

_____. Reflexões sobre a arte de escrever. In: _____. **A sabedoria do coração**. Porto Alegre: L&PM, 1986.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra** – um livro para todos e para ninguém. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1977.

_____. **Ecce Homo** – Como Alguém se Torna o que é. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-moral. In: _____. Coleção **Os Pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

ONFRAY, Michel. **A Arte de Ter Prazer**: por um materialismo hedonista. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PESSOA, Fernando. **Poesias Ocultistas**. Organização, Seleção e Apresentação de João Alves das Neves. 2ª ed. São Paulo: Aquariana, 1996.

PLATÃO. **Sobre a inspiração poética (Íon); Sobre a mentira (Hípias Menor)**. Porto Alegre: LP&M, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante** – cinco lições sobre a emancipação intelectual. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Porto Alegre: L&PM, 2007.

SANTOS, Mário Ferreira dos. **Dicionário de Filosofia e Ciências Culturais**. São Paulo: Matese, 1963.

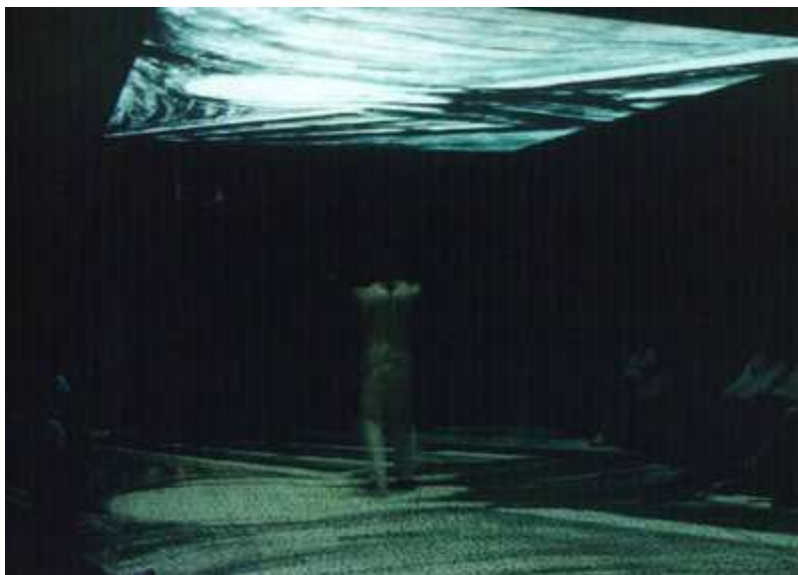
SOUSA SANTOS, Boaventura de. **Um discurso sobre as ciências**. Porto, Portugal: Ed. Aprofundamento, 2001.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **O sujeito da educação**: estudos foucaultianos. 4ª e 5ª edições. Petrópolis: Vozes, 1994.

WILLER, Cláudio (org.). **Escritos de Antonin Artaud**. Coleção REBELDES & MALDITOS, vol. 5. Porto Alegre: L&PM, 1983.

ANEXO

*AS ESTAÇÕES NA CIDADE [FOTOGRAFIAS]**



* Imagens captadas e produzidas por Beatriz Ferreira.

