

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

POLIANA DOS SANTOS CORDEIRO

Cartas para uma escrita a perigo:
ensaios, arranjos e ficções

NITERÓI/ RJ
2016

POLIANA DOS SANTOS CORDEIRO

Cartas para uma escrita a perigo:
ensaios, arranjos e ficções

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Psicologia: ao programa Estudos da Subjetividade, da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Psicologia.

Orientador: Prof. Dr. Luis Antonio dos Santos Baptista

Niterói
2016

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

C794 Cordeiro, Poliana dos Santos.
Cartas para uma escrita a perigo: ensaios, arranjos e ficções /
Poliana dos Santos Cordeiro. – 2016.
197 f. ; il.
Orientador: Luis Antonio Baptista.
Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade Federal
Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento
de Psicologia, 2016.
Bibliografia: f. 191-197.

1. Ficção. 2. Correspondência. 3. Ensaio. 4. Ética. I. Baptista, Luis
Antonio. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências
Humanas e Filosofia. III. Título.

POLIANA DOS SANTOS CORDEIRO

Cartas para uma escrita a perigo:

ensaios, arranjos e ficções

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Psicologia: ao programa Estudos da Subjetividade, da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Psicologia.

Orientador: Prof. Dr. Luis Antonio dos Santos Baptista

Niterói, 28 de novembro de 2016.

Professor e orientador Luis Antonio dos Santos Baptista, Dr.
Universidade Federal Fluminense

Profa. Heliana Conde de Barros, Dra.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Profa. Janaína Mariano César, Dra.
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Marcelo Santana, Dr.
Universidade Federal Fluminense

Prof. Danichi Hausen Mizoguchi, Dr.
Universidade Federal Fluminense

*Aos impulsos ficcionais que expandem-se a cada vez que
uma outra carta é escrita.*

AGRADECIMENTOS

Aos agradecimentos fica destinado este espaço inicial, este tópico específico, de acordo com as normas que regulam a produção dos trabalhos acadêmicos.

Porém, não há como não perceber: eles estão por toda parte deste texto!

Não se restringem e não cabem apenas neste item pré-estabelecido e que leva o título de “Agradecimentos”. Eles estranham os padrões, as formalidades e o caráter cerimonial, muitas vezes, predominantes nesses espaços.

Eles rebentam e germinam em cada pedaço e em cada costura que dá vida a esta escrita. Eles estão distribuídos como se fossem pequenas sementes por entre as linhas desta tese. Eles ficionam seus lugares, suas paragens. Eles animam a máquina de ficcionar que aqui se faz presente.

Eles “giram-mundos”. Ignoram a lógica e o ritmo do tempo linear. Eles brincam, jogam e deformam o mundo.

Os agradecimentos espalham-se sem se preocuparem se estão nos lugares corretos e destinados previamente a eles, pois o que eles mais desejam é seguir em direção às histórias. Seguir as narrações de histórias. Seguir e ajudar na construção desse exercício de contar histórias.

Eles sabem de alguma forma que histórias não são reguláveis e não partilham da demanda por uma verdade absoluta. Sabem que histórias nos permitem indagar a colonização do pensar que insiste em fazer-se presente em nossos olhares e discursos. Sabem que histórias podem trazer a possibilidade de transtornarmos as fronteiras de tudo aquilo que nos constitui. Sabem que histórias desconfiam das regradas aplicações de teorias e por isso, abrem furos, poros, ranhuras na realidade e nos convidam a provarmos da não-conformidade do mundo. Esses agradecimentos sabem de tudo isso.

Agradeço, então, a todas as forças e a todas as companhias que me ajudaram a contar essas histórias!

Quero agradecer especialmente, aos meus pais, Geraldo e Valeska, por cada tempo de amor, conversa, dedicação, incentivo e brilho nos olhos. Aos meus irmãos Tadeu e Betânia, pelo vigor e pela beleza que sempre volta em nossos encontros, pois sempre carregamos conosco um pouquinho dos sorrisos e dos abraços dados desde criança. A Gi e ao Augusto, meus cunhados e a Gabriel, meu sobrinho, por sua energia

viva, alegre e artista: a companhia de vocês será sempre a mais querida e a mais gostosa!

Ao Diego Flores, meu amor e companheiro, que com delicadeza e sabedoria mostra-me todos os dias a beleza das coisas simples, as surpresas e as impermanências da natureza e me ajuda a aprender sobre o cultivo de relações intensivas com as coisas e com o mundo. Coração que pulsa junto ao meu nas lutas, nos sonhos e na arte de ficcionalizar o amor.

Um outro agradecimento especial é o que deixo ao meu orientador e amigo Luis Antonio Baptista, por me fazer atentar ao inesperado dos arranjos, às discontinuidades das ideias e ao mosaico de possíveis que podem ser experimentados quando pesquisamos. Só mesmo um pensamento tão inquieto, firme e com disposição para estar em “comum” pode ativar as nuances de uma escrita e seu movimento de dobras e (re)dobras... até que ela se torne uma coisa outra. Obrigada por me apresentar a essa escrita e por nela também apostar!

Aos professores tão queridos Heliana Conde, Marcelo Santana, Danichi Mizoguchi e Janaína César por terem aceitado o convite para estarem próximos nesse momento extraordinário, contribuindo com suas palavras, pensamentos e afetos. Muito obrigada!

Agradeço também aos professores e funcionários do PPG em Psicologia da UFF, pessoas tão importantes em minha caminhada, assim como deixo minha gratidão às queridas professoras Ana Lucia Heckert e Beth Barros, por sempre atualizarem em mim a necessidade de experimentarmos na/com a vida. Também às professoras Claudia Abbes e Leila Domingues, agradeço a generosidade, o carinho e a atenção sempre constantes em nossos encontros.

Vó Nair, vó Claudia, vô Valdelino e vô Juscelino, por serem fonte das principais histórias que carrego comigo e que me constituem. Tia Tânia e Tio Degolô, meus padrinhos, pelas palavras carinhosas e pelo afeto incontestes. A minha tia Araci, “dona” de uma caixa de botões mágicos com quem trocava as histórias mais incríveis. Aos tios e tias, primos e primas, agradeço todo o amor e a forte amizade!

Ao meu tio Didico, que ainda quando eu era bem pequena me mostrou as paredes pintadas. Foi ele quem me levou ao encontro dos riscos coloridos desenhados na parede. Nas paredes do apartamento que era casa, ateliê, estúdio de revelação de fotos, circo... Gratidão por ter feito o coração pulsar quando me mostrastes a caixa de

metal com as tintas, os bastões de cor, os lápis incrivelmente cheirosos e brilhantes. Gratidão por teres feito deles materiais de brincar. Eu demorei para entender o que querias me dizer...demorei para entender que meu sonho mesmo era ser artista.

Agradeço a Toni, pela parceria, ensinamentos e gentilezas cotidianas, assim como agradeço o bem-querer da família que ganhei: Junior, Fabiana, Moisés, Hugo, vó Etel, Guy.

Aos amigos do Alto da Glória, Marcos, Maria Conceição, Ricardo, Johnny e Meire. Ao Paulo Flores e ao João Márcio, que estarão presentes sempre quando um *Hule!* e um alegre brinde forem feitos. Giz, Otávio, Yan e o pequeno Tomás pelas incríveis conversas e alegrias compartilhadas.

Aos companheiros de trabalho e amigos, Marcello Santos, Denise, Camila, Kátia, Gil, Mariana, Renata e à parceria de Bárbara, Ariadne, Tátia, Karina, Ariana e Victor que, assim como tantos outros alunos, me ensinaram a contar histórias nessa caminhada como professora.

A Gabriel Alvarenga, meu companheiro-compadre de andanças pelas cidades: a paixão pela literatura sempre se amplia quando estamos próximos! A todos do grupo de pesquisa Coletivo Jurema e aos amigos de “longa data”: Brunella, Manú, Jullyanne, Flávia, Leandro, Douglas e Felipe.

Gratidão pelo carinho de todos que comigo compartilharam dessa trajetória!

“Seré cronopio hasta la muerte.”

Julio Cortázar

em carta ao amigo e professor
Paul Blackburn
(1965)

RESUMO

Esta tese apresenta-se como um trabalho de escrita construído numa relação de radical aproximação e de contágio com o tema da ficção. Dela extraímos um modo de operar com a escrita, com o pensamento, com as questões concernentes às subjetividades e que desdobram-se por entre as linhas que compõem o trabalho. Nesse sentido, a tese questiona como o que chamamos de “exercício de ficcionalizar” pode instaurar outros modos de produção de relações com o campo de produção das verdades. Perguntamo-nos sobre como a força ficcional pode alterar nossos modos de pensar, escrever, viver na medida em que somos impelidos a ensaiarmos outras relações com esses movimentos, diferentes daquelas que já percebemos como naturalizadas, absolutas e determinadas, por exemplo, pelo paradigma da representação. Em seu texto, efetua-se uma experimentação com materiais diversos provenientes da literatura, do cinema, das artes plásticas e com isso perseguimos também a invenção de um exercício da escrita que se aproxime de um fazer ético e de um trabalho estético, tornando possível a indagação sobre as práticas que no presente envolvem as produções de subjetividade. Destacamos que o corpo da tese é constituído por uma série de cartas que funcionam como uma estratégia que coloca em composição uma força ética da ficção, uma prática ensaística da escrita e uma política de pensamento entremeada a conceitos como os de “fora”, de “inacabamento” e de “invenção”.

Palavras-chave: ficção, cartas, ensaio, ética.

ABSTRACT

This study presents as a written work is built on a radical approximation relationship and contagion with the fiction theme. From it, we extract a way to operate with writing, with the thought, with the subjectivities concerning the issues and that unfold between the lines that make up the work. In this sense, the thesis questions about what we call of "fictionalizing exercise" can establish others ways of production methods in the truths of the production field. We ask ourselves about as the fictional force can change our manner of thinking, writing, living according as we are impelled the rehearse others relations with these movements, different those we already realize as naturalized, absolute and determined, for example, for the paradigm of representation. In his text takes place as an experimentation with various materials from literature, movie theater and visual arts. This way we also pursue for a invention of a writing exercise that comes close to an ethical and makes an aesthetic work, becoming possible the quest into the practices that in the present involve the subjectivity productions. We emphyaze that the thesis structure is constituted for a lot of letters that work as strategy that puts in composition an ethical force of fiction, an essayistic writing practice and a thinking politic interspersed the concepts such as "out" of "incompleteness" and "invention".

Keywords: fiction, letters, essay, ethic.

RESUMEN

En esta tesis se presenta como una obra escrita construido sobre una relación enfoque radical y el contagio con el tema de la ficción. Se extrajeron una forma de operar con la escritura, con el pensamiento, con las subjetividades en relación con las cuestiones y que se desarrollan entre las líneas que componen la obra. En este sentido, las preguntas de tesis acerca de lo que llamamos "ficcionalización ejercicio" pueden establecer otras relaciones de los métodos de producción en las verdades del campo de producción. Nos preguntamos acerca de la fuerza ficticia puede cambiar nuestras formas de pensar, escribir, viviendo en que estamos obligados a ensayar otras relaciones con estos movimientos, diferentes a las que ya se perciben como naturalizada, cierto y absoluto, por ejemplo, por el paradigma de la representación. En sus efectos de texto es una experimentación con diversos materiales de la literatura, el cine, las artes visuales y por lo tanto también perseguir la invención de un ejercicio de escritura que se acerca a una ética de trabajo y de una estética, por lo que es posible investigación sobre las prácticas de este implican las producciones de subjetividad. Hacemos hincapié en que el cuerpo de la tesis consiste en una serie de cartas que funciona como una estrategia que pone composición de una fuerza ética de la ficción, una práctica de la escritura ensayística y la política de pensamiento entremezclado con conceptos tales como "fuera" de la "incompleto "y" invención ".

Palabras clave: ficción, cartas, ensayos, la ética.

SUMÁRIO

1. uma Pele Coral ou como dar passagem a um corpo-pele	13
2. Notas sobre a experiência de pesquisar-escrever ou a escrita como ensaio	22
3. Sobre Cartas ou Correspondências: por uma ética da ficção	37
4. Cartas a perigo	104
5. Referências Bibliográficas	191

uma Pele Coral

ou dar passagem ao corpo-pele

Antes do salto é preciso vestir uma pele. Adensar-se por entre seus poros. Saltar. Mergulhar. Destituir-se de antigas e constantes moradas responsáveis pelo distanciamento da experiência de vertigem.

Vestir-se de uma pele que não se rende ao dentro nem tampouco aos interiores confortáveis e, incansavelmente, coerentes deste plano, pois tal pele recusa-se a funcionar sob a égide daquilo que não lhe atormenta.

Nos meandros dessa pele – mesmo quando a tomamos pelo avesso ou pelas variações táteis que a impregnam de ranhuras, sulcos, viesses – constitui-se o exercício da escrita. Nos deslizamentos e nos relevos de seu tecido a experiência do escrever insinua-se e dessa maneira podemos afirmar que *a escrita veste-se* dessa pele. Nesse encontro entre pele e escrita algumas formas são capazes de expansão assim como certas práticas que acabam por tornarem-se mais complexas.

Vestir-se de uma pele não “domesticável”, avessa a exercer funções de mera demarcação ou adaptação exige da escrita uma atenção bastante apurada em relação a algumas questões que singularizam a pele que estás a frequentar.

Singularidades que, neste caso, remetem-nos menos ao campo das características identitárias, universalizantes, pertinentes aos repertórios e categorias passíveis de reconhecimento prévio ou baseadas em idealidades transcendentais.

Estar atento aos aspectos singulares desta pele implica em tomá-la a partir das tensões que a sustentam e a reinventam, das desestabilizações e dos contrastes que a impelem a ampliar seus jogos e suas experimentações com o mundo.

Ampliar e derivar.

Ampliar a deriva.

Ampliar a derivar.

A pele que veste a escrita não serve apenas de invólucro a proteger e a sustentar supostas regularidades no que diz respeito ao processo de escrever, mas apresenta-se como terreno predisposto a assumir a heterogeneidade e a precariedade atualizadas pelos exercícios da escrita.

Por isso, um dos elementos que singulariza de forma mais intensa esta pele vestida pela escrita é a “coralidade” que a acompanha e que permanece exposta em sua superfície.

O coral que cobre e reveste a pele da escrita nos convoca – assim como pensa e escreve a crítica literária e pesquisadora, Flora Süssekind (2013), em seu artigo intitulado “Objetos verbais não identificados” – a reposicionarmos as linhas, os fluxos e os acontecimentos correspondentes às tarefas de exercermos a escrita, de debatermos sobre seus modos de operação e ensaio, de pensarmos acerca dos desdobramentos e efeitos movimentados pela ação de escrever, ou seja, a coralidade do escrever (ainda que este escrever situe-se no campo da literatura, dos estudos e produções acadêmico-científicas, das práticas ensaísticas, dos textos filosóficos, teatrais ou nos roteiros de cinema) exposta na pele que lhe acompanha, exacerba a importância de afirmarmos uma outra política, e também outra ética, acerca das práticas de escrita e da produção de pensamento nesse campo.

Flora Süssekind observa algumas produções provenientes dos campos literário, cinematográfico, teatral, das artes plásticas e destaca os “modos corais” a partir dos quais essas obras são realizadas.

A autora situa a emergência de certas “coralidades”, na medida em que tais experiências tensionam e fazem ranger, por exemplo, o repertório tão bem conhecido e paradigmático dos gêneros artísticos, considerando que, muitas vezes, o ajuste aos termos que asseguram a qual gênero, linha ou campo certa obra pertence, garantiria a inclusão da mesma na seara das “boas produções”.

Logo, a coralidade desta pele lança pequenos sopros a colocarem “em xeque” a produção e a sustentação desses territórios.

A pele coral da qual certas escritas se vestem sustenta a instabilidade das formas e uma possível interrogação simultaneamente capaz de indagar o tempo presente – em suas práticas coletivas, na construção de suas relações e limites – e o campo da literatura e de outras artes também.

Sempre se trata de desconjuntar o presente, de desnaturalizar o presente, de estranhar o presente, de converter o presente, não em um tema, mas em um problema, de fazer com que percebamos quão artificial, arbitrário e produzido é o que nos parece dado, necessário ou natural, de mostrar a estranheza daquilo que nos é mais familiar, a distância do que nos é mais próximo (LARROSA, 2004, p. 34).

Textos que trabalham com o que a pesquisadora chama de “lógica coral” ocupam espaços em relação aos quais certos tipos de enquadramento são inviáveis, questionando certos padrões de classificação assim como muitos dispositivos institucionais, normatividades e eixos interpretativos que privilegiem “homogeneização, estabilidade, expansão controlada” (SÜSSEKIND, 2013, p. 02).

Por isso, a pele coral (em suas diversas “formas corais”) abrirá um vasto território de contraste entre a demanda por tudo o que seja identificável e classificável, explicitando ainda uma resistência às captações formais “especializadas” em sempre fazer ressurgir o que a autora chama de “literatura como representação especular”.

A reafirmação da literatura como representação especular nos aproxima de um posicionamento exatamente contrário ao que propõe a coralidade da pele da escrita: esvaziam-se os possíveis meios de contato com a potência intempestiva e heterogênea que alterariam nossa experiência com a escrita e com a literatura; reduz-se a articulação de movimentos ambíguos e complexos a fomentarem outros modos relacionais junto a esses terrenos, assim como alavancam compreensões do fazer literário cada vez mais aliadas a um modo de pensar que se sustenta apenas a partir de oposições binárias sistêmicas: real versus fictício, sequencialidade versus fragmentação, construtivo versus expressivo (SÜSSEKIND, 2013, p. 03).

A emblemática noção de representação¹ (trabalhada e sustentada por certos estudos filosóficos e bastante utilizada em algumas práticas e discursos da Psicologia, principalmente, nos estudos sobre a subjetividade) quando associada ao fazer da escrita e aos procedimentos da literatura pode encobrir, silenciar, ainda no contemporâneo ou, talvez, principalmente neste tempo, um fundamental “movimento-experimentação” concernente à literatura e ao exercício da escrita que são sustentados por um incômodo em relação ao que já nos é dado como pleno, puro, além da necessidade de tecer alguns desvios e atalhos divergentes em relação ao que parece ser “normativo e padrão”.

Sabemos, obviamente, que a lógica da representação e os mecanismos que ela dispara dão suporte a uma incrível diversidade de conceitos, ideias e análises: a maneira como encaminhamos o debate sobre a relação sujeito e objeto é uma delas, assim como

¹ Vale ressaltarmos que não apenas a ideia de representação, mas outros tantos constructos teóricos contribuem e auxiliam o funcionamento desta mesma engrenagem. Dentro dessa temática outros elementos serão apresentados e discutidos no decorrer do texto.

os sentidos que atribuímos ao que convenciamos chamar de subjetividade². Além de contribuir para a manutenção de pensamentos e posicionamentos amparados pela afirmação de determinadas naturalizações, essencializações e busca por uma ordem prévia acerca da história, dos fazeres e das vivências correspondentes aos modos de operarmos com as existências no contemporâneo.

A constituição do pensamento platônico, por exemplo, apresenta-se como um dos principais alicerces em relação ao que poderíamos considerar como sendo o domínio da representação ou do pensamento da representação.

Na busca por assegurar a distinção entre linhagens e a identificação entre puros e impuros, autênticos ou inautênticos, o platonismo afirma “duas espécies de imagens: as cópias-ícones e os simulacros-fantasmas” (LAVRADOR, 1999, p. 4).

Impulsionado por uma análise construída a partir da ideia de semelhança, Platão define as cópias como pretendentes bem fundamentados, pois se asseguram a partir da semelhança interna que carregam em relação à Ideia ou ao modelo, enquanto os simulacros caracterizariam-se por sua pretensão falsa junto ao mesmo modelo, o que faz com que os simulacros trabalhem num movimento de contrafluxo, no tocante à noção de semelhança.

Dessa forma, o que corresponderia ao campo dos simulacros seria, então, uma dissimilitude ou um desequilíbrio interno, fazendo-os funcionarem como uma imagem sem semelhança (LAVRADOR, 1999, p. 5).

Podemos afirmar, então, que os simulacros apontam para um exercício que se constitui na experiência de subversão da representação, exatamente na medida em que não se submetem aos pressupostos que fundam o território da representação: uma origem, a busca por verdades absolutas e universais, uma entidade transcendental, a manutenção de supostos invariantes históricos, o desenvolvimento de binarismos e dicotomias como referenciais e fundamento para pensarmos o mundo e as práticas de existência³.

² Por isso, a correlação crucial entre os fazeres artísticos e as formas de subjetivação é elemento fundamental para as discussões trazidas nesse trabalho. “Daí a importância crucial do trabalho artístico que aponta para uma crítica deste espaço – o da representação – em que circulam e se fixam as formas de subjetivação” (KLINGER, 2014, p. 159).

³ Para Ângela Nobre de Andrade, o pensamento platônico circunscreveria uma herança deixada ao pensamento que se tornou dominante desde então e que passou a ser concebido como única forma possível de pensar o mundo. Sobre esse modo de produção do pensamento, ela escreve: “trata-se de uma captura da processualidade em um pensamento modelar e objetivador de generalizações [...] que pretendia

A discussão sobre as questões que envolvem o tema da “representação” – assim como outros importantes conceitos apresentados no decorrer do texto – mobiliza as forças desta pesquisa, principalmente, tendo em vista que, ao continuarmos correlacionando as práticas de escrita ao modo de operar que o paradigma da representação traz e conserva, estaremos deixando de experimentar e inventar maneiras de ativar a produção de uma diferenciação interna na própria obra.

Uma diferenciação capaz de inocular na própria obra efeitos de estranhamento, indagação e problematização em relação a tudo o que lhe dá consistência e a constitui (inclusive sobre os desdobramentos gerados segundo suas ações e posições), assim como acerca das relações, dos olhares e dos discursos que mantêm as engrenagens do mundo e das vidas em funcionamento.

A pele coral, as práticas corais, as figurações corais funcionam como elementos que “levam à ebulição” o exercício de escrever.

Produzem calor na medida em que se lançam a ligações inéditas, dinâmicas e ondulatórias (BOURRIAUD, 2009, p. 125). Geram força motriz a resistir frente à uniformização dos pensamentos. Derretem, esfacelam-se, entram em acoplamento com outras produções diversas e, inventando composições permeadas por paradoxos, indicam a insurgência de uma outra política, de uma outra prática e de um outro pensamento acerca da escrita.

A escrita salta, mergulha, veste-se de coral. “Salto e mergulho estranhos tendo em vista que é da pele ou das superfícies do que se trata”, alguns poderiam objetar. Porém, é fundamental lembrarmos que a pele coral, diferente de executar uma operação de “sentinela do dentro”, torna possível essa outra espécie de salto e de mergulho: experimentá-los numa transição, num entrecruzamento de forças, num dobrar-se que inaugura um espaço heteromorfo de invenção de outras relações possíveis. Salto e mergulho: nem tão distantes, nem tão profundos. Entretanto, suficientemente firmes para tocarem com sutileza e astúcia as fronteiras da escrita.

Logo, a escrita de pele coral, heterogênea em seu fazer, salta e mergulha não para sondar as profundezas de um misterioso, mas apaziguado interior. Diferente disso, inclina-se para o salto e o mergulho apostando no dissenso e na ambivalência das ações

a construção de um sujeito epistêmico pleno, fundamento e fiador de certezas e verdades universais.” (ANDRADE, 1998, p. 117).

e dos pensamentos. Salto “contraevolutivo” absolutamente desinteressado em projetar-se a frente tendo como guia um objetivo final e conformado. Mergulho alimentado por hesitações e disposto a proceder tendo como afirmação o jogo com o informe e as cisões que dele podem advir.

Escrever vestido de pele coral torna-se, portanto, uma prática que amplia zonas de contato e não repudia as rugosidades, nem tampouco as narrativas enganosas, brincalhonas que venham a surgir.

A escrita de pele coral tem seu corpo sustentando por articulações que rangem, pois não seguem linearidades. Seu proceder atreve-se a não evitar os solavancos e nem tampouco os embaraços trazidos por tudo o que lhe aparece como descontínuo e/ou indeterminado.

A pele coral, vestida pela escrita, a faz maquinar um movimento que incorpora uma dupla circunstância: *cisão e incorporação*. Não apenas corte, interrupção, berro⁴. Também contaminação, estranhamento, silêncio: “tensões entre aberturas e fechamentos” (SÜSSEKIND, 2000). Por isso, tal pele jamais serviria à escrita apenas como uniforme a ordenar sua existência. A pele coral propõe à escrita uma experimentação radical entre “tensões que sublinham simultaneamente as cisões e incorporações entre dentro e fora, longe e perto, poema e mundo [...]” (SÜSSEKIND, 2000).

Por conta de todas essas considerações, a escrita vestida nesta pele coral aloja-se nos principais pensamentos, geografias, velocidades e narrativas deste texto. Principalmente, por lhe apresentar um certo nível de risco que diz respeito a possibilidade de sustentar algumas contradições, ainda que estas respondam por uma espécie de “dissolução” dos modos de operar nas/com as engrenagens deste mesmo texto.

E, talvez aqui – nessa dissolução, nisso que parece fazer o texto dissipar-se – esteja a construção de seu salto e de seu mergulhar mais intempestivos. Na implosão de certas matérias e de certos alicerces tão comumente entendidos como “essenciais”, a escrita pode vigorar, quem sabe, a invenção de uma potente relação com o inacabamento pulsante nessa prática.

⁴ Estas denominações surgem e baseiam-se no texto de Luis Antonio Baptista “Silêncio e Tempestade no Rio de Janeiro. Insolências da Arte à Cidade” (2016).

Desse inacabamento, buscamos o “trânsito ininterrupto das rupturas singulares” e as expressões de indeterminações que daí sobressaem. Talvez, esse seja o terreno da escrita, o terreno da literatura que mais nos interessa (TABAROVSKY, 2004, p. 5). Aquela que, ativamente, faz visível certos invisíveis e que destoa das exigências de codificação e de adequação tantas vezes colocadas a ambas.

O trabalho com a escrita de pele coral força-nos também a fabricarmos por entre o exercício que manipula o texto, uma proposital fuga em relação às formas que o determinam e, por conseguinte, ampliarmos a possibilidade de ocorrência de um acontecimento indispensável a este ofício: o contágio junto a um jogo que brinca com uma “espécie de existência/inexistência” peculiares ao escrever, aventurando-se assim em colocar suas próprias “figurações em fuga” (SÜSSEKIND, 2000).

O poeta Raul Bopp ao escrever um de seus livros mais conhecidos, “Cobra Norato”, apresentava os seguintes versos:

“Agora sim
me enfió nessa pele de sêda elástica
e saio a correr o mundo”⁵

Avançando, portanto, por entre as direções, sentidos e aberturas possíveis de serem imaginadas a partir dos breves versos do poeta (versos estes que saem a correr o mundo), torna-se viável afirmar que vestimos o texto de pele coral para podermos *fabular*. Para aceitarmos tal convite. Para ganharmos o mundo e para sermos transtornados por ele também.

E assim, a coralidade que atravessa a superfície da pele provoca lampejos – vestígios passantes, tremeluzentes, intermitentes – no texto que se está a escrever. Lampejos que geram ficcionalizações. Vestígios passantes, tremeluzentes, intermitentes, configurando outras maneiras de nos confrontarmos com as tecituras de uma escrita sempre informe. De uma escrita fascinada pelo inacabamento e pela descontinuidade.

⁵ Trecho extraído do poema I do livro “Cobra Norato” e publicado em coletânea intitulada “Putirum-Poesias e coisas do folclore”. Nessa mesma obra estão incluídas outras produções escritas pelo poeta Raul Bopp (BOPP, 1968, p. 47).

Vestidos de pele coral – sede elástica contaminando os corpos com as artimanhas do mundo – seguiremos, tendo como orientadores dessa viagem as surpresas, os desarranjos e os inesperados que a ficção pode inventar!

Assim como escreveu a pesquisadora, Diana Klinger: “Talvez a questão seja apenas encontrar aberturas, fissuras, na linguagem, e pôr o pé na estrada” (KLINGER, 2014, p. 162).

*“Humano é o nome de uma relação
e não de uma substância.”*

Eduardo Viveiros de Castro

Notas sobre a experiência de pesquisar-escrever

Ou a escrita como ensaio

Algo soava imprescindível no momento em que os passos iniciais eram dados: *perseguir* os sons, as cores, as misturas e as nuances capazes de trazerem “a fulguração das tempestades possíveis”, assim como Michel Foucault insiste em nos fazer lembrar (FOUCAULT, 2013b, p. 317). Perseguir essas tempestades. Tatear as inconstâncias que as mesmas encorajam-nos a encontrar. Ver o corpo tensionado diante das instabilidades lançadas pelo soar dessas tempestades. Agarrá-las com as mãos. Ouvir sua música⁶. Pesquisar.

Os rumores dessa necessidade – a de perseguir a fulguração das tempestades, como escreveu Foucault – fabricam o corpo e os percursos dessa escrita e indicam também como as questões a serem enfrentadas por suas práticas de pensamento serão movimentadas no campo que começará a ser tecido.

E, lançando-se à construção de uma amizade com a tempestade, quem sabe o “pesquisar-escrever” não possa fazer existir “uma obra, um livro, uma frase, uma ideia” (FOUCAULT, 2013b, p. 317)?

O filósofo francês nos lembra ainda que para aliar-se aos efeitos e às produções dessas tempestades, coloca-se como fundamental também acender os fogos, olhar a grama crescer, escutar o vento e tentar apreender o voo da espuma para semeá-la (FOUCAULT, 2013b, p. 317).

Perguntamo-nos, então, se ao “pesquisarmos-escrevermos” não estaríamos a trabalhar, exatamente, com essas suscetibilidades, ou seja, ao pesquisarmos-escrevermos apostaríamos nesse **jogo** que abriga a força inflamada e brava das tempestades e, ao mesmo tempo, é capaz de compor com as visões e perspectivas mais invisíveis e diminutas presentes em outros tantos acontecimentos que atuam e interferem nesse fazer?

⁶ Música?! Quais músicas? O artista plástico e escritor, diz: “Em toda a frase, perder o sujeito – quem a frase nomeia, o que ela predica, exatamente? [...] Orações não dominam, pronomes não nomeiam, verbos não conjugam – espalham-se, retalhos ardentes, colocados ao peso vermelho do pó que cobre o poente. [...] E quando te encurralarem num canto – *Como você se chama? Posso ver sua identidade?* – diga que teu nome é símbolo. E se decifrarem teu símbolo, diga que é parte de uma vasta alegoria. E se decifrarem sua alegoria, diga que ela apenas anuncia a verdade. *Verdade do quê?*, perguntarão. Da vinda. *Da vinda do quê?*, perguntarão. Da música” (RAMOS, 2010, p. 61, grifo nosso).

Por isso, o jogo que citamos é um fazer que atualiza a todo tempo sua força política e, como Jean-Marie Gagnebin – em interlocução com a obra de Walter Benjamin – destaca:

quando Benjamin e Klossowski vertem juntos para o francês o texto da ‘Obra de arte na época da reprodutibilidade técnica’, escolhem para o conceito alemão de Spielraum – literalmente, espaço de jogo ou lugar para a brincadeira – um equivalente francês com ressonância muito mais política: champ d’action. Esse champ d’action immense et insoupçonne, que Benjamin vislumbra para o cinema, só pode realizar-se como novo espaço estético se a humanidade não perder de vista a exploração e a transformação de um outro espaço de jogo – o campo da política. Somente essa aliança decisiva entre espaço de jogo estético e campo de ação política permite uma luta efetiva contra as forças do fascismo e da dominação total (GAGNEBIN, 2014, p. 175).

Aturdidos por todas essas questões, percebemos que a prática do “pesquisar-escrever” exercida com esse texto, exige-nos uma singular atenção, primeiro, aos sinais de existência que a incitam crescer por vias e caminhos distintos, variáveis, cambiantes e, em seguida, aos movimentos que possam torná-la porosa aos possíveis tensionamentos e provocações (ecos e feitos das tempestades, principalmente) experimentadas na medida em que modos outros de construção do pensamento afirmam-se nesse terreno.

Perseguir as tempestades e ver-se – de maneira imediata e conjunta – invadida pelos tons e pelos pequenos desvarios próprios aos movimentos “menores⁷”, minúsculos: assim compõem-se as práticas de pesquisar-escrever que neste trabalho se atualizam.

Michel Foucault nos mostra os efeitos vibráteis das tempestades e também a atenção astuta aos elementos sensíveis da experiência de pesquisar-escrever. Nessa mesma direção, o poeta Paulo Leminski nos aponta um modo de pensar bastante

⁷ Mencionamos a palavra-conceito “menor” partindo das ideias e noções que Gilles Deleuze e Félix Guattari apresentam na obra “Kafka: por uma literatura menor” acerca do mesmo: “Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que a uma minoria faz em uma língua maior.” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 35). Dentro dessa discussão o termo “menor” torna-se importante para a escrita deste trabalho na medida em que nos ajuda a pensarmos sua própria construção entremeada e atravessada por uma das características principais trazidas por esse conceito, a saber: a correspondência constitutiva entre o que os autores chamam de literatura menor e a lógica de um exercício político (questionador das identidades e das enunciações individuais) sempre a inventar-se. Sendo assim, a ideia de menor não indicaria uma diferença quantitativa e nem tampouco de inferioridade, mas apontaria para a intensidade desestabilizadora que certos elementos, práticas, pensamentos podem apresentar, construir e potencializar.

próximo a esse que o filósofo francês propõe e que também serve de força aglutinadora em relação aos movimentos desta pesquisa.

O tempo que constava nos calendários daquela época marcava meados de 1991. Paulo Leminski deixara registrado, como escrita permeada de inacabamento, um poema sem título. Antes deste, apareciam as linhas do primeiro poema do livro *“La vie en close”* chamado *“l`être avant la lettre”*.

O poema sem título de Leminski começa apresentando três palavras:

“um bom poema”

E segue mostrando algumas circunstâncias fundamentais de serem experimentadas, caso o trabalho de construção de “um bom poema” venha a ser realizado: “leva cinco anos jogando bola, mais cinco estudando sânscrito, seis carregando pedra, nove namorando a vizinha, sete levando porrada, quatro andando sozinho, três mudando de cidade, dez trocando de assunto” [...] (LEMINSKI, 2013, p. 245).

Logo percebemos que o bom poema, segundo Leminski, em nada se aproxima dos critérios, nem sequer dos parâmetros que costumam selecionar e separar de maneira arbitrária e sustentada em polarizações, as produções no campo da escrita.

O “bom poema” aqui é feito de outra carne e interessa-se por outras construções. O poema (ou, a escrita, como este texto nos propõe refletir) faz-se, justamente, por entre essas correspondências com o mundo e alarga-se nas produções que tornam indiscerníveis as margens que, supostamente, os dividiriam (poema e mundo, escrita e mundo, real e fictício, homem e mundo, sujeito e objeto).

O pulsar sensível, responsável por maquinar esse “bom poema”, ao invés de centralizar-se apenas em manter intactas as relações sobre as quais já se tem certo domínio – principalmente acerca do que delas formula-se à nível de conhecimento – ocupa espaços nos quais os paradoxos evidenciam a existência de uma outra ética, de outra estética possível se quisermos repensar os modos de pesquisar e de escrever.

Tendo essas dimensões funcionando como princípios, buscamos dar eco aos prováveis efeitos gerados inicialmente por elas, ampliando-os até o ponto em que nos localizamos. Até o ponto em que localiza-se nosso trabalho e que diz respeito, num primeiro plano e de maneira mais geral, à produção de práticas de pesquisa sustentadas por debates, discussões e estudos sobre a temática da subjetividade.

Afirmarmos, portanto, a necessidade de colocarmos em análise, desde então, as relações que engendram certos modos de produção de narrativas e de pensamentos sobre a atividade de pesquisar o tema das subjetividades e nesse sentido, alguns destaques são fundamentais:

Entendemos a prática de pesquisar-escrever (principalmente, ao tratarmos sobre as subjetividades) como uma experiência capaz de criar perturbadores e de pôr os conceitos a funcionarem.

Por isso, nos aliamos à pesquisadora Sandra Corazza que escreve sobre este tema enfatizando que “toda pesquisa nasce da insatisfação com o já sabido” e, portanto, instaura no campo do pesquisar-escrever a necessidade de “destrancarmos da pesquisa seus ferrolhos” (CORAZZA, 1996, p.111) e de lançarmos sua feitura a uma experiência de pensamento engajada na invenção de outras políticas no tratamento/estudo sobre as subjetividades.

Destrancar da pesquisa seus ferrolhos (questionar, inclusive, o paradigma científico moderno baseado, muitas vezes, na constituição de confortáveis totalidades teóricas, avessas ao risco e à problematização de seus próprios fazeres e discursos), construir um problema de pesquisa que emerja da insatisfação (e não, necessariamente, da falta, da insuficiência) com o já sabido, incluindo neste contexto a construção de moradas provisórias e múltiplas para os sentidos habitarem.

Sentidos que provocam acontecimentos e dão lugar à multiplicação dos paradoxos, os quais podem ser entendidos também como regressões nos/dos sentidos: “o sentido vem, afasta-se, torna a passar a outro nível, e assim por diante: seria quase necessário recorrer a uma imagem nietzschiana, a do eterno retorno, o eterno retorno do sentido. O sentido regressa, mas como diferença, e não como identidade (BARTHES *et al.*, 1974, p. 31).

Desta maneira, percebemos o exercício de pesquisar-escrever como ferramenta capaz de nos fazer suspeitar dos sentidos consensuais e das concepções habituais, assim como uma prática sustentada pela indagação de certas “naturezas⁸” e de ideias

⁸ Para sustentarmos um questionamento sobre o conceito de natureza, faz-se interessante também demonstrarmos algumas condições de existência que contribuíram e tornaram possível o entendimento da noção de natureza da forma como, hegemonicamente, boa parte do conhecimento científico a apresenta: “Uma arqueologia do conceito mostra sua história recente: como questão científica emerge no contexto das modernas Ciências da natureza, proveniente dos discursos filosóficos, vindo desde então a contaminar todo o pensamento moderno pela ativação da conhecida figura da “natureza humana”. Mas ela não é uma

cristalizadas, entendidas e vividas como transcendências absolutas e detentoras de certo estatuto de verdade (CORAZZA, 1996).

Pesquisar-escrever: exercer uma “guerrilha de suspeição”, como a autora citada acima destaca, produzindo com este texto possíveis rachaduras nos modos como sustentam-se nossas relações com o saber-poder, com as formas de subjetivação experienciadas no contemporâneo, com as políticas de pensamento, com nossa vontade de verdade: todas essas, questões caras aos desdobramentos e questionamentos que essa pesquisa tensiona.

Pensar as práticas de pesquisa e de escrita correlacionando-as ao desenvolvimento de uma certa postura política sinaliza a necessidade de entendermos a produção de conhecimento como produção de verdades porosas, processuais e provisórias, “voltadas para processos intensivos em andamento, fora das dicotomias tradicionais” e das categorizações (LOBO, 2012, p. 14).

Essas inquietações abrem espaços, principalmente, para que façamos dessa postura política pertinente aos movimentos de investigação um trabalho de “forjar armas de combate” capazes de fazer “irromper as diferenças nas permanências do mesmo⁹” e de mobilizarem com a escrita o tracejado de um caminho ético das atividades de pesquisa (LOBO, 2012, p. 14).

Sabemos que a pesquisa acadêmica, em muitos aspectos, circunscreve algumas modalidades de leitura e de escrita como protótipos a serem seguidos por aqueles que com ela trabalham. As exigências e cobranças acerca do atendimento às regras de pureza e de objetividade textuais tornam a ação de pesquisar-escrever, por vezes, prática enclausurada em suas próprias leis.

Jorge Larrosa, pesquisador e professor, destaca o fato de que no momento em que problematizamos essas circunstâncias – no engendramento entre pesquisa e escrita acadêmica – sinalizamos também para outras importantes indagações: além de nos perguntamos sobre as questões que envolvem a escrita acadêmica e seus pressupostos

coisa, uma essência ou substância, e sim, um enunciado e uma lógica fundantes do pensamento moderno” (FILHO, 2012, p. 73).

⁹ Além dessas questões citadas, a pesquisadora e professora, Lilia Lobo, escreve nesse mesmo texto sobre o uso da descontinuidade como ferramenta para a realização do trabalho do pesquisador, assim como apresenta uma rica análise acerca das relações entre a pesquisa genealógica, presente nas obras de Michel Foucault e as produções de práticas de investigação contemporâneas.

de “qualidade e de regularidade”, também mobilizamos forças para questionarmos suas proibições e ortodoxias.

Tais colocações nos convocam a discutirmos ainda sobre os “modos como as políticas de verdade e as imagens do pensamento e do conhecimento” (LARROSA, 2003, p. 102) produzidos nos contextos de pesquisa acadêmica tornam dominantes determinados modos de escrita e acabam por suprimirem tantos outros que não necessariamente correspondam a suas propensões.

A partir desses debates outros tantos movimentos são disparados, inclusive, o que fala da necessidade de inventarmos novos modos possíveis de trabalharmos com a escrita e o pensamento acadêmico. Outras formas de apresentarmos e de efetuarmos a atividade da escrita e a construção de questões que dizem respeito à ocupação do pesquisador-escritor.

Para Larrosa, aliança fundamental na discussão acerca dessas questões, não existe “pensar de outro modo” que não esteja diretamente próximo a “ler de outro modo” e a “escrever de outro modo” (LARROSA, 2003, p. 102).

Chegamos, então, a uma posição vital: praticarmos ousadias nesse terreno “pensar-pesquisar-escrever”, fabricando composições com outros saberes, desfazendo operações de controle do pensar atreladas, muitas vezes, a uma organização burocrática e administrativa das experiências acadêmicas e desmontando certas lógicas disciplinares que organizam as relações que são possíveis de serem estabelecidas entre olhares, discursos e produções, separando-as daquelas que precisam ser evitadas sob o risco de não tornarem-se validadas.

Esboçadas essas considerações, perguntamo-nos: como articular tais forças?

Quais seriam os desenhos dessas outras composições de escrita, de pensamento, de leitura?

Seria possível ocuparmos esse lugar entre pensar e escrever, entre escrever e pensar (LARROSA, 2004, p. 40), ativando uma escrita que pense sobre si mesma e um pensamento que escreva desde as multiplicidades que lhe constituem?

E considerando tudo isso, seria exequível extrapolarmos os limites dessas questões até o ponto onde elas alcançassem os temas relativos às experiências de invenção e de produção das formas de subjetividade? Experimentações de uma

invenção conflitiva, intempestiva lançando tais produções a “uma incansável criação onde os deuses faltam” (BAPTISTA, 2016b, p. 36).

Ou seja, entendendo que processos de escrita e de pensamento são engendrados, de forma coexistente, aos modos de experimentação subjetivas, como ativar ambos os movimentos a partir das questões levantadas anteriormente?

Como intensificar suas dobras, seus avessos, suas fibras ampliando ao grau máximo essas intersecções?

Tateando essas perguntas, jogando com suas singularidades e percorrendo suas reentrâncias, deparamo-nos com um conceito (e também uma experiência) indispensável aos domínios dessas discussões e que nos servirá de cicerone para essa peripécia: o de “operação ensaio¹⁰”.

Operar ensaisticamente com o texto, com o pensamento, com as práticas. Escrita, vida e pensamento fazendo-se como ensaio. Este, atuando para que pensamento, vida e escrita possam arriscar a “outrarem-se”.

Por isso, o ensaio ganha força não apenas como forma literária ou gênero de escrita, mas também como um modo de lidar com as realidades, com as maneiras de habitarmos as mais diferenciadas relações, de olharmos, intervirmos e enfrentarmos questões, construções, experiências, percebendo-as sempre em vias de transformação.

O ensaio pode ser tomado como uma linguagem da experiência, como uma linguagem que modula de um modo particular a relação entre experiência e pensamento, entre experiência e subjetividade, entre experiência e pluralidade (LARROSA, 2004, p. 31).

O ensaio como força que aguça e nutre as nervuras do texto e que pode gerar um convite para que também nos ensaiemos nessa trama (forma de vida que não renuncia a uma permanente metamorfose).

Uma das características que apontam para a operação ensaio como um modo de reavaliarmos as experiências de escrita e de pensamento atualizadas em boa parte das pesquisas acadêmicas é a noção/ação de que o ensaio está sempre produzindo uma “incessante problematização e reproblemática de si mesmo” (LARROSA, 2004, p.

¹⁰ Esta singular denominação tecida em relação ao conceito/prática do ensaio foi extraída do texto “A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida” de Jorge Larrosa, publicado em 2004.

32), podendo escapar dos discursos e das práticas que o constroem a ser colocado apenas como um tipo de gênero moderno, sempre etiquetado nessa identificação¹¹.

Essa ressalva inicialmente já nos ajuda na compreensão do ensaio como uma ação repleta de singularidades, e evidencia a pluralidade e os deslocamentos que podem ser realizados em suas tessituras.

Contudo, se buscamos enfatizar a operação ensaio como um acontecimento capaz de fazer as produções de escrita e de pensamento presentes nas pesquisas acadêmicas gaguejarem, parece justo também entendermos alguns percursos por onde a ideia e a prática do ensaio passaram.

O ensaísta suíço, Jean Starobinski, em seu artigo “É possível definir o ensaio?” (2012), executa esse caminho e nos abre a algumas centelhas argumentativas fundamentais sobre o ensaio.

Imediatamente, percebemos que em relação ao termo ensaio não cabe apenas uma etimologia ou origem segura e irrevogável. Impossível mensurar um perfil de começo unificado para descrever esse conceito. O que vemos, então, é uma abundância de diferenciações de sentidos e um campo diversificado de possíveis.

Essai [“ensaio”] provém do latim tardio *exagium* traduzido, por sua vez, como “balança”. Já *ensaiar* deriva de *exagiare*, que significa “*pesar*”. Se pensarmos, então, em “exame”, teríamos a ideia de “agulha, lingueta do fiel da balança, pesagem” e ampliada as redondezas do termo, chegaríamos a “exame” também como denotação de “enxame de abelhas, revoada de pássaros”.

Trazendo os traços da etimologia comum, o verbo *exigo* acena para a ideia de “empurrar para fora, expulsar, depois exigir” (STAROBINSKI, 2012, p. 43).

Em síntese, chegamos ao contexto no qual a indeterminação da origem do conceito de ensaio é exposta de maneira acentuada. Diremos, portanto, que provisoriamente a ideia de “ensaio” gostaria de afirmar algo próximo a uma “pesagem exigente”, “exame atento”, mas também a de um “enxame verbal”, cujo impulso liberamos (STAROBINSKI, 2012, p. 44).

¹¹ Segundo Larrosa (2004), a obra de Michel Foucault produziu uma reinvenção do ensaio fazendo dele algo habitável e operativo, para além e aquém das proposições que insistiam em enquadrá-lo como gênero tradicional.

Enxame, impulso, atenção, ensaiar: verter passos inconclusos através dos mosaicos que o ensaio lança. “O ensaio é experiência, experimentação e tentativa” (BARRENTO, 2010, p. 38).

E mesmo chegando a essa ideia precária, contingente, continuamos a ver a palavra ensaio carregando consigo uma história difícil de ser inserida numa “marcha uniformemente triunfal”.

E talvez, exatamente por questões como essas e pelas fragilidades que ela e outras deixam aparecer, a prática de escrever ensaios seja absolutamente fascinada pelas manchas, pelos desvãos das experiências, pelas ambiguidades persistentes.

Como experimentar as produções de escrita no âmbito da academia constituindo assim, com esse fazer, relações de montagem entre essa prática e as propostas ensaísticas, incluindo nesse campo o entrecruzamento com outras formas híbridas, ambíguas e inesperadas?

Pensarmos sobre essas montagens ganha sentido também quando afirmarmos a ideia apontada por Luis Antonio Baptista, no que diz respeito ao exercício de construção dessas montagens:

A montagem propiciaria o despejo do sujeito hermeneuta da comodidade da sua hermética morada. Destruiria a arquitetura dos limites que o circundam, implodindo paredes que ratificam a autonomia ou a incompatibilidade entre os espaços interno, externo, aqui, lá, dentro e fora criando uma outra espacialidade (BAPTISTA, 2010, p. 60).

Ainda nesse mesmo curso, outras problemáticas são colocadas ao fazer ensaísta: para muitos enunciados presentes no decorrer de sua história, a exposição de ideias e de considerações empreendidas nas páginas dos ensaios não passavam de superficialidades escritas por aqueles que não eram considerados profissionais do saber.

Diferenciar os gêneros de maneira clara e controlada foi o movimento seguinte para confirmar o ensaio como uma escrita sem muitas “virtudes”:

A universidade, no apogeu de seu período positivista, tendo fixado as regras e os cânones da pesquisa exaustiva séria, repelia o ensaio e o ensaísmo para as trevas exteriores, correndo o risco de banir ao mesmo tempo o brilho do estilo e as audácias do pensamento (STAROBINSKI, 2012, p. 45).

O ensaio, a princípio, traria nessa perspectiva as marcações de uma forma de escrita marginal, impura – assim como também trariam essas marcações outros “gêneros como as epístolas morais, os diálogos filosóficos, os preceitos espirituais e os tratados

breves” (LARROSA, 2003, p. 103) – sobretudo se considerarmos o triunfo das formas sistemáticas de fazer filosofia e o triunfo da forma técnico-científica da razão.

Cabe-nos dizer também que as referências filosóficas sistemáticas e o discurso técnico-científico, uma vez que contribuem para a marginalização de algumas formas de racionalidade e de escrita, atuam simultaneamente subordinando certos lugares de produção intelectual a seguirem modelos de investigação-pensamento (LARROSA, 2003, p. 104) tidos como formas adequadas, corretas, aceitáveis, dominantes.

Theodor Adorno, em seu texto “O ensaio como forma”, esboça, exatamente, essa mesma observação em relação à busca empreendida pelo argumento e pelas práticas racionalizantes em relação à formalização de uma dicotomia entre o que não pertenceria ao campo científico regular e o terreno onde práticas, como as do ensaio e da arte estariam ajustadas, submetidas: “resguardar a arte como uma reserva de irracionalidade, identificando conhecimento com ciência organizada e excluindo como impuro tudo o que não se submete a essa antítese” (ADORNO, 2003, p. 15).

Michel de Montaigne¹², um dos principais ensaístas de nossos tempos, fazendo uso de sugestivos artifícios para escapar da censura religiosa da época, dizia sobre o que escrevia em seus ensaios: em sua pluralidade díspar aludem apenas a “esboços, tentativas, fantasias e imaginações vacilantes” (STAROBINSKI, 2012, p. 48).

Talvez, a mentira ou o ludibrio, criados por Montaigne, mencionassem, de fato, o trabalho mais fértil do ensaísta: provocar a pluralidade e a multiplicidade do pensamento e da escrita, espalhando incessantemente “uma energia alegre que jamais se esgota em seu jogo” (STAROBINSKI, 2012, p. 48).

A obra de Montaigne afirma que o campo de aplicação do ensaio é ilimitado, assim como também são ilimitadas as conexões e os materiais que lhe dão consistência. Ensaia-se com o corpo e com os imprevisíveis (“a natureza não está fora de nós, ela nos habita, dá-se a sentir no prazer e na dor”) que lhe tornam atento às desordens do mundo e ao que nos devora/transforma assim que com ele nos relacionamos (STAROBINSKI, 2012, p. 52).

Este panorama inicial sobre a obra de Montaigne declara suavemente um inevitável questionamento ante algumas das críticas mais severas endereçadas a ela.

¹² Walter Benjamin, Francis Bacon, Albert Camus, Jorge Luis Borges, Jacques Derrida, Michel Foucault também podem ter suas obras correlacionadas a essa prática ensaística que buscamos destacar em nosso texto.

Para muitos pesquisadores, estudiosos e escritores, o trabalho de escrita feito por Montaigne padecia de “retraimento narcísico” e de “condescendência egocêntrica” (STAROBINSKI, 2012, p. 53). Ou seja, diante de muitos olhares e avaliações, seus ensaios eram a expressão de relatos acerca do que se passa no espaço interior daquele que escreve. Espaço este referido pela organização de um eu concentrado em sua existência individual.

Todavia, as ponderações que passam ao redor desses juízos parecem esquecer de que, quando Montaigne escreve sobre o estudo de si, por exemplo, ou sobre um modo de reflexão interna, ele sublinha e observa, antes de mais nada, que “para satisfazer plenamente a lei do ensaio, convém que o ‘ensaísta’ ensaie a si mesmo”, (STAROBINSKI, 2012, p. 52).

Portanto, a ação de refletir sobre o interior ou o trabalho sobre si só ganha força na medida em que esses atos se colocam inseparáveis e indissociados da “realidade exterior” e de suas discrepâncias. Assim como de suas precariedades, também.

No ensaio não percebemos a expressão do sujeito que escreve (LARROSA, 2004), mas um ensejo para que a subjetividade ensaie a si mesma – atenta e curiosa ao que deixa de lhe parecer familiar, conhecido.

Segundo Starobinski (2012, p. 52), é importante percebermos as correlações sobre tal interesse voltado para o “espaço interior” na escrita de Montaigne, pois, em sua narrativa, o que está sendo proposto, diferentemente de um elogio ao íntimo, é o contato com essa dimensão, captando-a no seu entrelaçamento com uma “curiosidade infinita pelo mundo exterior, pelo fervilhar do real e pelos discursos contraditórios que pretendem explicá-lo”.

São as interrogações contínuas que fazem com que a obra do ensaísta seja também a de um ensaiar-se a si mesmo transmutando as práticas de escrita, as experiências de pensamento e as ações que efetua em um jogo que reúne “forças sempre jovens, num impulso sempre primeiro e espontâneo [...] tocar o leitor na carne, arrastá-lo a pensar e a sentir mais intensamente [...] às vezes surpreendê-lo, escandalizá-lo e incitá-lo à réplica” (STAROBINSKI, 2012, p. 56).

Criar contornos e atalhos, reverberando as astúcias da linguagem. Confundir-se com as miudezas que brotam no caminho, afluir, displicentemente, pelas digressões e arestas que a arquitetura da escrita comporta e inventa: tópicos e intervenções que nos

sugerem outros possíveis modos de investirmos o trabalho de pesquisa e de escrita acadêmica.

Mas ainda poderíamos perguntar, por que o ensaio? Como articulá-lo à construção da escrita e dos questionamentos desta pesquisa?

Um dos princípios básicos do ensaio se refere à seguinte prática: “Vou, inquiridor e ignorante”. O sopro de liberdade clandestina que o ensaio pode insuflar vem daí. Da dinâmica atuante desse movimento: “inquirir e ignorar” (STAROBINSKI, 2012, p. 57).

Regimes totalitários, por exemplo, tentam “impor em toda a parte um discurso infalível e seguro de si, que nada tem a ver com o ensaio. A incerteza, aos olhos desses regimes, é um indício suspeito” (STAROBINSKI, 2012, p. 57). Porém, estas são proposições vitais à construção do ensaio que, segundo Larrosa (2003), “orquestram-se” exatamente em aliança com essas duas companhias: impureza e liberdade.

Vemos que aqui o ensaio já não é apenas uma forma de trabalho textual, mas pode igualmente ser entendido como argumento convidativo ao exercício de uma ética da abertura de questões e de sentidos múltiplos, dispersando seus arranjos até onde se localizam o que, na escrita acadêmica, parecem ser seus invariantes, sua ordem e seus padrões.

E, nesta seara de indagações, também é significativo afirmarmos que

nada dispensa elaborar o saber mais sóbrio e escrupuloso, mas com a condição expressa de que esse saber seja substituído e encampado pelo prazer de escrever, e sobretudo pelo vivo interesse que sentimos diante de determinado objeto do passado, para confrontá-lo com nosso presente [...] (STAROBINSKI, 2012, p. 60).

Fazer do pesquisar um exercício de invenção de problemáticas que possam confrontar as relações, os discursos e as dinâmicas do presente¹³, alinhando suas texturas aos acontecimentos inesperados e fugidios que perpassam ou podem perpassar o contemporâneo e, simultaneamente, soltando também suas amarras para que seja ele mesmo – o exercício de pesquisar – a construção de uma obra por vir.

Preocupado em problematizar as modalidades de leitura e de escrita que as experiências acadêmicas ora possibilitam, ora inviabilizam (de acordo, claro, não

¹³ Lembramos aqui da seguinte particularidade a respeito do “presente”: “O ensaio é uma escrita no presente e para o presente, mas para o enfrentamento do presente, para a des-realização do presente” (LARROSA, 2004, p. 36).

apenas com uma escolha deliberada, porém, a partir das condições de emergência e de possibilidade que marcam a instauração de tais posições) e os desdobramentos daí decorrentes, Jorge Larrosa demarca a ciência organizada e a filosofia sistemática como campos aos quais algumas perguntas devem ser feitas.

Ou, ampliando ainda mais esse debate e trazendo à baila, novamente, o tema da “pureza”, ele escreve:

penso que os inimigos do ensaio não são os filósofos puros, os cientistas puros ou os artistas puros, mas os administradores da pureza, os especialistas de compartimentalização, os que não sabem fazer outra coisa senão administrar e sustentar fronteiras (LARROSA, 2003, p. 107).

Nesse sentido é que a prática do ensaio gera certos estranhamentos e incômodos, pois faz da leitura e da escrita não apenas seu expediente, seu emprego, mas torna essas duas ferramentas sua própria questão, o problema que dispõe os rumos de suas pesquisas, de seus diálogos e de suas produções.

Ler e escrever, portanto, podem atualizar uma “forma de tratar o texto como uma força que nos leva além de nós mesmos, além do que o texto diz, do que o texto pensa ou do que o texto sabe” (LARROSA, 2003, p. 109).

A cada vez que escreve, o ensaísta problematiza a escrita no sentido em que torna a escrita um espaço de experimentação constante, sempre passível de promover formas outras de pensamento, de vontade, de posicionamento.

Efetivar o exercício de um livre-pensamento¹⁴ – com tudo o que essa vivência traz de alterações, de jogo, de invenção de formas expressivas, de divagação – é essencial ao ensaísta. E, neste caso, não pontuamos apenas um estilo de método organizado por determinadas preferências pessoais ou institucionais.

Diferente disso, colocar-se como livre-pensador é também uma maneira de acionar o tema do método, porém, suspendendo-o (ADORNO, 2003, p. 27).

¹⁴ A noção de liberdade ganha contorno diverso para nós em relação aos que pensam a liberdade apenas a partir de um caráter adjetivante, naturalizador ou como um valor em si. Falamos de liberdade no encontro com o que esboça em seus escritos os pesquisadores, Julio Groppa Aquino e Cyntia Ribeiro: ao pensar a liberdade em sua inseparabilidade das engrenagens do poder (articulando sua análise com a obra de Michel Foucault), os autores ressaltam a presença de uma vitalidade paradoxal em relação a este conceito. A liberdade, segundo este estudo, estaria sempre atrelada a um jogo incessante “com o poder na própria superfície dos acontecimentos”. E por isso também, o exercício de experimentação dessa liberdade pode ser uma das formas mais intensivas de construção de problematização e de indagação aos “jogos de verdade e seus efeitos de subjetivação”. Dito isso, tomar a liberdade como “eixo problematizador” passa a ser, então, o modo como esta pesquisa também incorpora o tema da liberdade em suas linhas (AQUINO; RIBEIRO, 2009, p. 69).

Relacionando-se com ele menos como se fosse este um *a priori* “fossilizado”, determinado antes de qualquer situação, e mais como um problema singular e valoroso ao próprio processo de construção do pesquisar.

O ensaio seria “uma figura de caminho sinuoso”, “uma figura de desvio, de rodeio, de divagação [...]”, uma “figura do caminho da exploração, do caminho que se abre ao tempo em que se caminha”. E para o ensaísta, “caminho e método são propriamente ensaio” (LARROSA, 2003, p. 112).

Para o ensaísta, torna-se um princípio não ser indiferente à forma de exposição de seu pensamento e de sua escrita. Se, em muitas ocasiões, ocupar-se da invenção dos modos, como serão apresentadas/mostradas suas questões e conceitos pode assinalar o risco de fazer o “objeto” dessas questões perder sua integridade. Ao ensaísta, essa inquietação será impulso para a efetivação de seu projeto.

Considerando todos esses aspectos, que esboçam delicadamente os sentidos e as particularidades do fazer ensaístico, afirmamos, mais uma vez, a relevância dessa prática para o tensionamento entre as fronteiras que orientam e encaminham as atividades de escrita, de leitura e de pesquisa, principalmente, nos contextos acadêmicos.

E, se ainda podemos ouvir o ecoar das tempestades e os lampejos que delas se destacam suavemente, é sinal de que o pensamento do filósofo francês Michel Foucault prolongou-se em efeitos e em dobraduras junto à escrita deste trabalho.

Se as músicas, os sons e os arpejos ainda prevalecem, sabemos, então, que os vestígios de inquietude provenientes dali não silenciaram. “Em Foucault, o pensamento se faz escrita, se pensa como escrita e, no limite, se dissolve em escrita. E é justamente ao dissolver-se como escrita que ele se abre para a sua própria transformação, para seu próprio ensaio” (LARROSA, 2004, p. 41).

“A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ficções, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer.”

Jacques Rancière

Sobre Cartas ou Correspondências:

por uma ética da ficção

**

Poderíamos imaginar a seguinte situação: que durante toda a escrita de sua obra, nos momentos mais intensos da produção de seus pensamentos, em suas aulas, viagens e encontros, o filósofo Michel Foucault tenha deparado-se com uma provocação singular em relação a qual não pode permanecer indiferente.

Era um questionamento a interpelá-lo e, ao mesmo tempo, era também um teimoso agente do pensar exigindo do filósofo certa coragem. Foucault tinha apreço por tal inquietação e pela lógica clandestina para qual ela apontava.

Enfrentar tal problema consistia, portanto, em colocar-se visceralmente junto a ele, abrindo brechas para que os efeitos de suas dúvidas pudessem alcançar, invadir os fazeres deste escritor-pesquisador.

Essa vertiginosa provocação com a qual Michel Foucault deparava-se, perguntava ao filósofo: como experimentar radicalmente o difícil, imprevisível e controverso exercício de “sair-se do que se é para criar outros possíveis de ser?” (CORAZZA, 1996, p. 107)¹⁵.

Imaginamos essa pergunta rompendo e compondo os itinerários de pensamento feitos pelos escritos de Foucault. Imaginamos!

E nos colocamos a imaginar em consonância também com Georges Didi-Huberman, quando ele nos diz em claras letras que “a imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 61)¹⁶. Imaginação que produz realidades, as transforma, as expande.

Que tipo de exercício é esse que captura e persegue os pensamentos de Michel Foucault? Como acioná-lo também em nossos fazeres? Quais seriam outras possíveis dimensões/forças suscetíveis a entrarem em composição com este movimento? Como

¹⁵ A pergunta citada faz parte do texto “Labirintos da pesquisa, diante dos ferrolhos”, de Sandra Mara Corazza. A autora coloca-se próxima a essa ideia tendo como referência o trabalho e o pensamento de Michel Foucault e a realização de uma análise ampla das principais indagações presentes na obra deste filósofo.

¹⁶ O filósofo e historiador da arte, Georges Didi-Huberman nos sugere entendermos a imaginação como um “mecanismo produtor de imagens do pensamento” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 61) e é a partir dessa reflexão que o tema da imaginação se coloca como algo fundamental a essa pesquisa.

não silenciar os aturdimentos desencadeados nesse processo e, junto a ele, impulsionar a coragem de estabelecermos relações com o que é variante, assimétrico, irregular?

Criar outros possíveis de ser exigirá, então, enfrentarmos essa tensão de nos inventarmos sempre outros e desviantes, de lutarmos nessa zona fronteira entre campos heterogêneos, apropriando-nos das multiplicidades e das incongruências ativas nos corpos, nas ideias, nas experiências que nos constituem.

Talvez, Foucault também intuísse dessa forma. Talvez, soubesse que seu trabalho estava sendo escrito nesse trajeto, nesse eco, nesse rumor entre sair do que se é e criar um outro possível de ser.

O que importa aqui não é o estado de ser antes da saída, nem tampouco o estado de ser ao qual se chega depois. O exercício de sair e a invenção de possíveis (não intencionais, inesperados, vulneráveis a alterações e equívocos), estes sim, são as potências e as astúcias decisivas nesse processo de pensar, escrever, experimentar, questionar, viver.

A questão que pulsa nessa experiência, portanto, não é a de criar ou propor um mundo paralelo ao que existe e para o qual fugiríamos em busca de sossego e repouso. Tampouco o de sugerir a invenção de um novo ser mais bem acabado, mais perfeito do que aquele que anteriormente prevalecia.

O que está em jogo não é a superação de certas imperfeições ou a busca por um estado transcendental plenamente confortável e equilibrado, pois se assim o fosse estaríamos, mais uma vez, enredados numa lógica dicotomizante e reducionista em relação à pluralidade e à complexidade das forças que atuam nessas práticas.

E seguindo essas ressonâncias, talvez, estejamos perseguindo – o trabalho de Foucault, assim como os de outros tantos filósofos do cinema, da literatura, das artes, o trabalho de escrita dessa tese – um exercício ético.

Ou seja, as forças, os acontecimentos e as relações que nos invocam a perguntarmos sobre como podemos nos despedir das lógicas identitárias, representativas e inventarmos outros possíveis de ser (e, logo, de agenciarmos composições diversas no e com o mundo) apontam também para a produção de uma Ética “que ao contrário da prescrição do agir correto, contesta e desdobra”, impelindo-nos “a prosseguir sem garantias” e atentos às desconexões e aos processos descontínuos (BAPTISTA, 2015).

“Abandonar o cortejo real em direção às origens” e escapar às coações das demandas identitárias (ADORNO, 2003, p. 29) são lutas¹⁷ que jamais deixam de ser travadas nesse contexto.

Assim como Foucault, também não ficamos indiferentes aos riscos e às aventuras imanentes ao exercício de sair-se do que se é, para criar outros possíveis de ser e, partindo dessa indagação, traçamos as circunstâncias e as operações junto as quais essa escrita é produzida¹⁸.

**

Tendo esse desafio nas mãos, envolvemos a fabricação desta tese em uma prática de escrita¹⁹ que chamaremos de “Cartas” ou de “Correspondências”.

Essas cartas atuam como abastecedores responsáveis por movimentar constantemente a citada pergunta, que esteve no encaixo da obra de Foucault, e que presentifica-se nas dobras e terrenos desta escrita.

Nesse sentido, algumas indicações sobre esse proceder e sobre as singularidades que ele fomenta tornam-se fundamentais de serem apresentadas:

O exercício de escrever cartas consolida-se como uma estratégia na invenção de um território sustentado ao menos por dois aspectos indispensáveis: o primeiro deles sinaliza a ideia-princípio de que a ficção possa atuar como vetor ético, em relação aos modos de construção das subjetividades no contemporâneo. Já o segundo, afirma-se pontuando a prática da escrita como desencadeadora de uma outra política de pensamento.

¹⁷ Lutas que não peçam por resolução, mas que exponham o emaranhado de forças que se imbricam uma à outra (TABAROVSKY, 2004).

¹⁸ Em entrevista datada em 25 de outubro de 1982, o interlocutor da conversa pergunta a Michel Foucault sobre o significado das muitas maneiras como ele mesmo se qualifica: filósofo, historiador, estruturalista, marxista e professor da cátedra de “história dos sistemas de pensamento”.

Em seguida, Foucault responde: “No creo que sea necesario saber exactamente lo que soy. En la vida y en trabajo los más interesante es convertirse en algo que no se era al principio. Si se supiera al empezar un libro lo que se iba a decir al final? cree usted que se tendría el valor para escribirlo? Lo que es verdad de la escritura y de la relación amorosa también es verdad de la vida. El juego merece la pena en la medida en que no se sabe cómo va a terminar” (FOUCAULT, 2000, p. 141).

¹⁹ Para Roland Barthes, “a partir do momento em que há prática de escrita, situamo-nos em algo que já não é inteiramente a literatura, no sentido burguês da palavra. Eu chamo a isso o texto, quer dizer, uma prática que implica a subversão dos gêneros; [...]” (BARTHES, 1974, p. 30).

Importante considerarmos nesse momento, além dos dois aspectos citados anteriormente, duas ideias bastante relevantes a cada um deles: a questão que envolve a concepção de “território” e a que fortalece a noção de “pensamento”.

Acerca da ideia de território, a escrita das cartas (considerando também sua estreita correlação com a literatura) afirma uma experiência que corteja outras dinâmicas que não aquelas que o percebem apenas como um campo dado *a priori*, somente à espera de poder abrigar, em suas nervuras, as individualidades devidas: “O território não existe como dado para nenhum indivíduo. Talvez seja a tarefa da arte e da literatura no mundo contemporâneo: não ‘representar o mundo’, mas ‘torná-lo expressivo’ (KLINGER, 2014, p.164)”.

“Território-carta” entrecortado por outros territórios diferentes e abastecido por seus inúmeros compassos e teores, o que sugere uma abertura frequente à “instalação” de fluxos de desterritorialização²⁰ em seu corpo e nas expressões que ele é capaz de suscitar.

Já em relação ao pensamento, o entendemos como uma interface do plano das ações e, assim, compreendemos esse mesmo pensamento como ato. Ato-pensamento gerado “na perturbação que os arranjos produzidos sofrem quando não mais conseguem sustentar um território” (LEMOS; ROCHA, 2012, p. 183).

Distinguimos, portanto, o modo de trazermos a noção de pensamento para essa escrita daqueles que afirmam o pensar como expressão psicológica de um sujeito cartesiano erigido a partir de crenças em verdades universais e em naturalizações de determinados objetos, realidades.

Flávia Lemos e Marisa Lopes da Rocha nos auxiliam nessa discussão: “pensar é tomado como uma ação ousada que invoca a colocação contínua de problemas e a

²⁰ Ao abordarmos as temáticas do “território” e da “desterritorialização”, compreendemos cada uma delas como processos concomitantes e emblemáticos no tocante aos estudos das práticas humanas, incluindo aqueles que se debruçam sobre os modos de produção das subjetividades.

A escrita das cartas dispara intensidades heterogêneas em sua feitura e, por isso, nos convoca a trazermos tais noções para sua apresentação-discussão. Em entrevista intitulada de “O abecedário de Gilles Deleuze”, o filósofo em conversa com Claire Parnet nos apresenta algumas considerações sobre a ideia de “território”, por exemplo: “Digo para mim, criticam os filósofos por criarem palavras bárbaras, mas eu, ponha-se no meu lugar, por determinadas razões, faço questão de refletir sobre essa noção de território. E o território só vale em relação a um movimento através do qual se sai dele. É preciso reunir isso. Preciso de uma palavra, aparentemente bárbara. Então, Félix e eu construímos um conceito de que gosto muito, o de desterritorialização. [...] A noção com pretensão nova é que não há território sem um vetor de saída do território e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte.” (DELEUZE; PARNET, 1996, p.4).

interrogação do sujeito implicado em saberes e poderes” (LEMOS; ROCHA, 2012, p. 185).

Inclusive porque, assim como as autoras citadas, entendemos os atos de pensamento como um trabalho sempre em aberto, nunca concluído, a interferirem radicalmente na constituição dos jogos de saber-poder-subjetivação: “o pensamento não é mais um olhar aberto sobre formas claras e bem fixadas em sua identidade; ele é gesto, salto, dança, discordância extrema, obscuridade tensa” (FOUCAULT, 2013a, p. 149).

Nessa alteração de princípios em relação ao estatuto do pensamento e ao modo como dele fazemos uso, lembramo-nos também das engrenagens criadas pela obra de Maurice Blanchot, que se dirige ao tema do pensamento, como se este operasse uma ação de cavar em si uma região de refluxo, “uma zona de cegueira e de impossibilidade, afim de que algo pudesse advir²¹” (PELBART, 2007, p. 65).

Trata-se de tecer essa zona de retração criadora (e não apenas apontar para um constante acréscimo ou expansão na abordagem sobre as práticas do pensamento) colocando o “pensamento em estado de exterioridade, de estrangeiridade, de distância, de abismo” (PELBART, 2007, p. 68).

Construir essas correlações entre cartas, pensamento e ética se faz fundamental, pois entendemos – em adjacência ao que escreve Jean-Louis Commoli – que “as maneiras de fazer são formas de pensamento” (COMMOLI, 2008, p. 26), logo, a escrita das cartas não é pautada apenas numa seleção estética aleatória e definida segundo preferências pessoais. Ao contrário disso, as cartas se tornam um modo de fazer, de operar, de agir com a escrita e com o pensamento capaz de propor tensionamentos, desvios e aberturas, principalmente, porque se propõem a problematizar as relações que, historicamente, construímos com a verdade e com seus desdobramentos, inoculando nestas a experimentação de composições outras (precárias, permeadas por interrupções e descontinuidades).

²¹ O filósofo Peter Pál Pelbart efetiva um trabalho de compilação e de ensaio sobre as principais reflexões realizadas por Maurice Blanchot sobre este tema em seu artigo intitulado “Excurso sobre o desastre”. A consulta a este texto foi fundamental para nossa primeira aproximação em relação a esta discussão. Porém, para além desta referência, utilizamos também nesse estudo a tradução do texto original de Maurice Blanchot “A escritura do desastre”, feita por João Rocha, disponível para acesso em <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/viewFile/9627/8924>> e apresentada nas referências bibliográficas ao final do texto.

A literatura que acontece nas cartas não necessita de provas para que sejam lidas (ou mesmo confeccionadas). Diferente disso, sua escrita “expressa-se como indeterminação” (TABAROVSKY, 2004, p. 6) e escapa à superfície da plenitude e da eficiência.

Essa compreensão explicita a implicação política das cartas como modo de operar com a escrita desta tese, pois consideramos que “na escolha dos meios e das modalidades de expressão”, efetua-se já um exercício de afirmação dos vieses políticos que perpassam esta escrita.

Teríamos, então, nessas cartas a proposta de uma ética da ficção compondo com os estudos da subjetividade e a construção, experimentação de outra política de pensamento na/com a escrita. Logo, esses são os principais ímpetos, os principais contornos da feitura das cartas como estratégia de pesquisa.

**

Para serem feitas, estas cartas precisaram habitar, ocupar um espaço que funcione como um ateliê, pois para que elas ganhem existência um certo tipo de artesanaria com as palavras, com as ideias, com os ritmos que operam nos interstícios e nas nuances de seus sons e sentidos precisam ser manuseados, mexidos.

Estas cartas precisam e pedem por um manuseio (corpos acesos, atenção inquieta, toque de mãos, respiração presente) experimentado e (re)inventado tanto por quem as escrevem, quanto por aqueles que as recebem. Um manuseio que alastra-se para todo o corpo, refazendo seus limites e embaraçando o que nesses arredores se quer apenas como repouso.

Escrever cartas: pensar com as mãos.

Espreitar acontecimentos e lançar-se em direção ao que faz os dogmas variarem. Ter na escritura das cartas certo compromisso com o que nelas pode ser comportado de “arriscado, de insubordinado, de imprevisível, de perigosamente pessoal” (STAROBINSKI, 2012, p. 57).

Dizemos, portanto, que, neste ateliê, alguns significados são distendidos e espaços heteromorfos de trabalho são criados: “espaço literário, espaço fabular, ficcional” (GOMES, 2012, p. 71). Por isso, é importante mostrar que nesses espaços

heteromorfos, neste ateliê literário-fabular-ficcional, os significados comportam sempre fragmentos de um “confim²²”, suscetíveis a fazer desses mesmos significados uma experiência “de fuga de toda rígida determinação” e de “contato para recusar todo significado unívoco” (ANTELO, 2008, p. 19).

Seguindo esse mesmo sentido, o que chamamos de produção de subjetividade neste ateliê, por exemplo, aproxima-se da noção de práticas de si ou de “cuidado de si”, como nos apontou Michel Foucault²³. Para o filósofo, cuidado de si não equivale a uma atividade interiorizada que renuncia ao mundo e aos outros para voltar-se em direção ao eu, mas se apresenta como o exercício de uma possível modulação outra na relação que estabelecemos com os outros, a partir do cuidado de si.

No ateliê de cartas, os “imperativos de interiorização” são problematizados e a atividade de investigar uma nova arte de viver (GOMES, 2012) passa a ser articulada com a composição das missivas laboradas ali.

Sendo assim, esse ateliê abriga um ímpeto de arte, sem dúvida. Seus recursos e sua energia provêm daí.

Contudo, o fazer artístico que ali se legitima distingue-se das realizações da “grande arte”, voltadas, muitas vezes, para a exaltação da autoria (e próximo a isso, do enlevo da imagem do próprio autor), do entendimento da obra como objeto ahistórico, da separação dualista entre homem e mundo, da entrega às leis de mercado e ao refrão claustrofóbico “atenda ao gosto do freguês”.

Sobre essa arte entendida, experienciada como uma espécie de mito, que “possui a função de representar e cuidar das potencialidades adormecidas na natureza humana rumo ao desenvolvimento”, Luis Antônio Baptista (2016b, p. 35) nos lembrará que sob esta perspectiva,

²² O conceito de “confim” aqui descrito é trabalhado no texto “Lindes, limites e limiares”, de Raul Antelo (2008). O autor utilizará na abordagem sobre esta noção o pensamento do filósofo italiano Massimo Cacciari, que considera o “confim” um modo de tratarmos a questão do limite ou da fronteira. Segundo Antelo, “não temos outra maneira, para corresponder à necessidade original de habitar um lugar próprio ou específico, do que concebê-lo, no limite, como um confim. E o confim é aquilo através do qual se produzem relações e conflitos. Por meio dele, por seu atravessamento, o lugar é constantemente deslocado a suas lindes, colocado em perigo, ou seja, recolocado no meio do caminho” (2008, p. 20). Neste mesmo texto, Antelo nos lembra de outros pensadores que também se debruçaram sobre a ideia de limite como Walter Benjamin, por exemplo. O autor também ressalta que a todo tempo o confim foge das tentativas de engessamento em determinações e significados prontos, logo, nos apropriamos dele exatamente na medida em que ele encarna essa fuga, esse transbordamento, essa transgressão.

²³ Principalmente a partir dos cursos transcritos em sua obra “A Hermenêutica do sujeito” (FOUCAULT, 2006) e do texto “A propósito de *A Hermenêutica do sujeito*” escrito por Frédéric Gros, 2012.

a arte seria a guardiã do inefável adormecido na beleza a ser desenvolvida. Seria a tutora da liberdade a ser conquistada, aprimorada no desenvolvimento no contato com o outro em constantes negociações. Cuidará e zelará pela incansável procura pela verdade. Arte do zelo, do cuidado que não permitirá nenhuma dor desnecessária na procura das verdades anunciadas pelos desígnios do humano.

As cartas, então, anunciam um fazer artístico outro. Uma vida outra. Ambos interessados em confrontar o presente a partir de seus diferentes modos de operar com a arte, a escrita e o pensamento.

Os procedimentos experimentados nesse ateliê preferem recusar o romantismo latente nas artes-de-pedestais e tentar realizar um trabalho que não careça de nenhuma devoção incondicional.

Segundo Didi-Huberman (2013, p. 128), uma dos principais alertas que a filosofia nietzschiana nos traz é o de entendermos que a arte não é um absoluto desinteressado. Ela não cura, não sublima, não acalma absolutamente nada. Porém, a arte conduz uma potência afirmativa do falso e, ao mesmo tempo, efetua uma potência vital (que em nada se parece com qualquer tipo de remédio).

As cartas se aliam a esse olhar em relação à arte e, assim, apostam na mescla de elementos heterogêneos para construir um “organismo” entusiasmado por uma “intranquilidade estética” e pelo não aplacamento das contradições (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 129).

Esse movimento se dá, principalmente, por conta de uma clara aproximação construída no chão deste ateliê: considerar como força vital do exercício de escrita das cartas, de suas composições, não apenas o que parece estável, harmônico, mas evidenciar o que lateja deste ateliê e as impele ao choque com o desastre também.

Logo, neste ateliê o desastre é, principalmente, uma potência que “interrompe a ordem do mundo” e que propõe o impessoal da escritura e o acolhimento ao fragmentário (PELBART, 2007, p. 67).

Deste modo, citamos a importância dessa relação com o desastre para a construção das cartas, na medida em que – como escreve Maurice Blanchot, em seu livro “A Escritura do Desastre” – este apontaria para um descentramento em relação a algo que coloca-se como eixo central, núcleo estruturante ou essência totalizante, talhando na escrita um encadeamento radical de seu fazer com esta exterioridade sem centro, este entretempo, esta desordem nômade aguçadas pela experiência do desastre

(PELBART, 2007, p. 66). “Não direi que o desastre é absoluto, ele vai e vem, desassossego nômade, porém com a instantaneidade insensível, mas intensa, do fora, como uma resolução irresistível ou imprevista que nos viria do além da decisão (BLANCHOT, 2015, p. 149).

Do encontro com o desastre extraímos modos de escrever e de ler que realizam-se a partir do contágio com a pulsante inquietação presente no que é ínfimo e com a “supremacia” do acidental.

Desastre que conclama e afirma a “destruição do perene que paradoxalmente destrói e cria” e “[...] onde a destruição é inseparável da criação” (BAPTISTA, 2016b, p. 32).

No ateliê de cartas, mobilizam-se atos de arte porque este terreno convida e agrega-se ao vigor de uma multiplicidade dissonante do pensar, de uma potência criadora apta a realizar uma dilatação das “artistagens”, das fabulações com variações intensivas, descontínuas e pluralizantes – sugestões provenientes dos escritos de Sandra Corazza (2006, p. 16).

O que se pratica nesse espaço, então, versa sobre a formação de alianças fantásticas entre campos e materiais heterogêneos e sobre a proposição de linhas disjuntivas nos movimentos e experimentos apresentados nas/pelas cartas.

Um espaço que funciona como “uma soleira de significação que não exhibe sentidos já estocados, previamente formados, mas ciclos em mutação tal como um livro de areia²⁴” (ANTELO, 2016).

E são nestas cartas que a ficção e a escrita se encontram, colocando em funcionamento uma outra máquina²⁵ de pensar, de construir sentidos e engajando-se sobretudo na invenção de uma outra política das verdades. “Verdades finitas, compostas por matérias finitas, vulneráveis às forças díspares do vento, poderão ser apagadas, reacendidas, insufladas pela incansável ação da história” (BAPTISTA, 2016b, p. 33).

²⁴ Essas palavras foram proferidas por Raul Antelo no evento “Sustentabilidade: o que pode a literatura?” ocorrido no dia 24 de agosto de 2013 na UFRGS. “Liberdade e contingência: um rosto de areia” é o nome de as palestra. Por este motivo, a referência não traz o indicativo da página. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2C1U0SgThvM>> Acesso em: 17 de set. 2016.

²⁵ A noção de “máquina” que aqui aparece como aglutinadora de sentidos para as composições e modos de operação exercidos pelas cartas não é assumida apenas como “metáfora”, assim como nos lembra Gilles Deleuze e Félix Guattari em seu livro “O anti-Édipo”. Ao contrário disso, o que desejamos ressaltar nesse texto é que tal conceito nos ajuda a entendermos sobre o que se produz e quais os “efeitos de máquina” (seus acoplamentos, suas conexões, seus fluxos e cortes) as cartas podem desencadear (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p.11).

Para o funcionamento deste ateliê de cartas são fundamentais a diversidade de peças, a transformação de formas sem normas prefixadas, a intensificação dos processos de diferenciação e o não temor pelas digressões. Um “conjunto de partes vivas que se compõem e se decompõem seguindo leis complexas” aparece como os principais agentes nesse ateliê (DELEUZE, 2002, p. 25).

As cartas são, portanto, para nós, o “lugar ativo de uma produção escritural” (NASCIMENTO, 2004, p. 47), visão que nos parece fundamental para a construção e afirmação deste texto. Um lugar ativo que propõe “sentidos sem parar, mas sempre para evaporá-los”, e por isso precisa ser um espaço que seja percorrido com astúcia e não apenas decifrado (BARTHES, 2012, p. 63).

Vale lembrar ainda que as cartas inauguram uma singular relação também com o tempo.

O “tempo-de-uma-carta”, talvez, seja algo que, no momento histórico no qual hoje nos situamos, pareça-nos cada vez mais inconcebível, pois a escrita de uma carta exige um trabalho de deslocamento caso consideremos o imediatismo incorporado nas trocas de mensagens (e-mails, mensagens de texto ou de voz via aparelhos celulares, aplicativos de mensagens instantâneas) e nos modos de comunicação atuais.

A comunicação que auxilia o encerramento das relações humanas dentro de espaços de controle e que substituí essas mesmas relações por processos de mercantilização e padronização (KLINGER, 2014, p. 161) segue por caminhos bastante diferentes dos que a escrita das cartas tenta apostar.

No momento presente, a emissão de uma mensagem e a resposta dada ao remetente fazem parte de um tempo, cuja velocidade parece não deixar brechas, nem tampouco silêncios, para que outras ocorrências se deem: equívocos, suspensão²⁶ da ordem e das estabilidades, estranhamentos, alterações de percurso, perguntas, prolongamentos, andarilhas ressonâncias.

Silenciar não para ouvir o que carregamos dentro de nós mesmos, mas para pluralizarmos a escuta de outras tantas histórias, atravessamentos e singularidades.

²⁶ Pensamos a suspensão como um ato que aproxima a literatura e a escrita de um por vir sempre agenciado, “a busca de outras zonas discursivas, de efeitos políticos impensados, de escritas imprevisíveis” (TABOROVSKY, 2004). Para consulta: *Literatura de esquerda*. Instituto Moreira Salles, 2004. Disponível em: <<http://www.revistaserrote.com.br/2016/09/literatura-de-esquerda/>>. Acesso em: 26 de outubro de 2016.

Pensando sobre os muitos desdobramentos derivados e fomentados por certos modos hegemônicos de viver no contemporâneo, o filósofo Peter Pál Pelbart aponta para um tipo de experiência que demanda, praticamente a todo o tempo, uma “conexão absoluta”, uma “interconectividade saturada”, mas competente em produzir, sobretudo, o automatismo das respostas possíveis e cada vez mais imediatizadas (PELBART, 2016).

Sabemos que este excesso não diz respeito somente às questões que circundam a comunicação, porém, espraiam-se até outros territórios, atuando e criando interferências nas modalidades de produção subjetiva, por exemplo.

Sobre esse aspecto, um ponto é bastante relevante: reconhecemos/problematizamos as articulações que nos fazem perceber o mundo apresentado por esse cenário como sendo “o único possível”, como sendo a “única realidade capaz de existir”. De maneira diversa apontamos para a invenção de outros ritmos, respirações, vazios, engajamentos, e, principalmente, recusas, deserções ativas.

Condenar a tecnologia em si não se configura como a aposta colocada neste texto, até mesmo porque entendemos as ferramentas tecnológicas para além e aquém de simples meios subservientes à transmissão daquilo que já existe, logo, capazes de criarem outras coisas.

Contudo, indagar os lugares e as dimensões que as ferramentas tecnológicas tomam nos tempos mais recentes é um enfrentamento que pensamos ser necessário e crucial de ser feito: quais mundos elas possibilitam? Quais processos subjetivos e políticos elas engendram? (MIGLIORIN, 2015, p. 44).

Por isso, escrever cartas pode nos fazer repensarmos os modos como experimentamos o tempo, como a lógica do “comunicar algo”, incluindo assim a possibilidade de questionarmos o ideário dominante acerca da comunicação, baseado na maioria das leituras e práticas, na busca pelo consenso, pelo apaziguamento e equilíbrio entre as partes envolvidas no modelo “emissor-receptor” de mensagens, na permanência de um sentido fixo e na verdade do discurso.

De certa maneira, as cartas aqui recusam-se a comunicar, ainda que esta ação comporte certa porção de hostilidade e, portanto, como escrevera Georges Bataille²⁷, ou por isso, consigam alcançar o que existe de mais potente de comunicar.

Digamos, portanto, que se algum tipo de comunicação é possível com essas cartas, que seja a comunicação daquilo que se apresenta como dispersão, como caos, como murmúrio de um texto disposto a fazer ranger as demandas e ordens bem postas de uma comunicação ideal capaz de acomodar o leitor.

Trazemos a companhia do escritor argentino Macedonio Fernández para pensarmos sobre esse leitor ou sobre o procedimento de leitura das cartas (mesmo considerando que este autor não estivesse falando de cartas, senão de um romance):

o leitor que não lê meu romance se não o souber todo antes, é o meu leitor, esse é artista, porque aquele que lê buscando a solução final, busca o que a arte não deve dar, tem um interesse pelo vital, não um estado de consciência: só aquele que não busca uma solução é o leitor artista (FERNÁNDEZ, 2010, p. 29).

Exatamente por não buscarem relatar fatos, nem tampouco transmitirem mensagens estanques e desejosas de eficácia, ou seja, por não pretenderem responder adequadamente ao paradigma “emissor-receptor”, as cartas, presentes nesta tese, nos aproximam de uma experiência-escrita que não conclui-se nela mesma e, por isso, não encerra-se nas próprias cartas.

Algo é capaz de desdobrar-se dali, afinal, as substâncias atuantes nas composições das cartas carregam e abrigam elementos que margeiam uma porção de “não definitivo”, de apreço pelo paradoxal e, por que não, acabam por operarem como artefatos de ficcionalização.

Os elementos participantes da confecção das cartas são matérias que se negam, somam, dialogam e que por isso, não planejam organizar o mundo como se elas próprias fossem antecessoras a qualquer modo ou forma de conhecimento²⁸.

Neste ponto, no qual as cartas passam a prevalecer como artefatos de ficcionalização, elas posicionam-se como parte dos processos de construção dos conhecimentos, a saber: dos modos de entender, olhar, questionar o mundo e as ações

²⁷ Discussão também levantada por Georges Didi-Huberman em seu livro “A sobrevivência dos vagalumes” (2011, p. 144) a partir da obra “A experiência interior”, de Georges Bataille (1992).

²⁸ Este debate foi apresentando como um dos temas que constituíram a fala do professor Cezar Migliorin, no evento “Interlocuções sobre a ética da escrita e da imagem”, realizado pelo grupo de pesquisa “Coletivo Jurema”, no dia 10 de maio de 2016, na Universidade Federal Fluminense.

que o forjam, do trabalho com as semelhanças e dessemelhanças – ambas habitantes de um mesmo gesto, o qual encontra-se situado na força de uma ética da escrita – das invenções das relações cotidianas (coletivas, plurais, infames, de contestação, de assujeitamentos provisórios, de ruptura, de ação).

As cartas, então, nos colocam frente a alguns restos que, segundo Georges Didi-Huberman (2011, p. 149), são cruciais, pois por serem restos estão quase sempre a se movimentarem: fogem, escondem-se, vão para outro lugar, criam tangentes e clandestinam-se, em meio ao que parece espetáculo. Todavia, se nos prendermos aos códigos e as identidades, tenderemos a descartá-los, afinal, esses restos também proporcionam a desestabilização de lugares definidos sobre os modos de vida existentes e, muitas vezes, esse é um tipo de acontecimento que não queremos experimentar.

Restos efetivando outra composição das experiências e que será – esta própria composição – uma apresentação sempre provisória, sempre fugidia.

O “tempo-de-uma-carta” corresponde, certamente, a uma ocasião de espera, de intervalo. Porém, uma espera permeada de desconhecimento. Por isso, esta espera encontra-se dissociada da concepção mais usual que temos sobre a esperança, por exemplo.

André Comte-Sponville narra a esperança – de acordo com a forma em que é apresentada em boa parte dos pensamentos da tradição filosófica – como estando quase sempre atrelada à ideia de falta ou de algo que ainda não se completou, mas que tenderia a esse preenchimento definitivo (COMTE-SPONVILLE, 2015, p. 50).

Feita essa pontuação, o autor acena para um outro âmbito (de onde emerge sua obra também) correspondente a essa discussão e que percebe o tema da esperança incluindo-o numa experiência radical de correlação com o desesperar.

Com a inquietude, desesperadamente, inventiva de ousar contestar o que parece absoluto, natural, dado, ou seja, de nos despedirmos²⁹ das premissas representativas, que orientam a “espera-normativa” ou o desesperar-se estéril, para lançarmo-nos à experimentação/ação de outro tempo, de outra espera. Tempo fugidio e vivo em sua finitude, exigindo o “escape às amarras do sempre igual, do retorno do mesmo” (BAPTISTA, 2016a, p. 34).

²⁹ Consultar o texto “Despedir-se do absoluto”. Este consiste numa entrevista dada pela professora Suely Rolnik.

Desespero que não corresponde a renúncia, a resignação e nem tampouco como expressão niilista: é antes “o que eu chamaria de um gaio desespero, um pouco no sentido em que Nietzsche falava do gaio saber. Seria o desespero do sábio: seria a sabedoria do desespero”³⁰ (COMTE-SPONVILLE, 2015, p. 67).

Desesperar latente a metamorfosear as cartas, seus argumentos, sua estética e seus materiais.

Assim, o tempo das cartas relaciona-se não apenas com dados de uma realidade presente e racionalizável, mas principalmente com uma atividade de tempo capaz de gerar perturbações nos processos de construção das diversas realidades.

Pois, para pensarmos a noção de realidade, faz-se fundamental enxergá-la como “um extremo de alta heterogeneidade, um contexto dúplice, senão múltiplo, ou para dizê-lo com as palavras de Jean-Luc Nancy, um acontecimento singular-plural”, diferentemente dos anteparos mais tradicionais e hegemônicos, que regulam nossa relação com a realidade, entendendo-a como “um plano de consistência homogênea” (ANTELO, 2016).

Constituindo-se no tempo de outras maneiras, a escrita das cartas, similarmente, mobiliza a construção e o estabelecimento de novas relações também com o espaço e assim faz vigorar um distanciamento essencial para que suas costuras sejam arquitetadas. Efetuação de um distanciar, delineamento de distâncias: ações cruciais para a escrita dessas cartas. Distâncias que comportarão a efetivação de certas ausências. Ausências ativadas por acontecimentos que transtornam as relações do tempo, porém afirmam “o tempo, um modo particular de realização do tempo, tempo próprio da narrativa” (BLANCHOT, 2015, p. 12).

Cezar Migliorin (2015), em seu livro “Cartas sem resposta. A internet, a educação, o cinema e Luciano Huck”, fala de sua opção pelas cartas e também sugere a ideia de que através delas torna-se possível buscar uma distância, que atrelada a outras características, colocam as cartas próximas a um fluxo, habilidoso em fazer dessa

³⁰ O autor cita ainda o trabalho filosófico dos estóicos e de Spinoza como aqueles que conseguiram discutir a esperança dentro de outros termos e sentidos: “[...] os estóicos consideravam a esperança uma paixão, e não uma virtude; uma fraqueza e não uma força [...] É o espírito do estoicismo. É o espírito de Spinoza. O prazer, o conhecimento e a ação não tem a ver com a esperança”. E Comte-Sponville narra ainda a bela fórmula escrita por Sêneca ao amigo Lucílio: “Quando você desaprender de esperar, eu o ensinarei a querer” (2015, p. 58/60).

distância uma ocasião para que ruídos, movimentos descontínuos, distensões e flutuações variadas aconteçam.

Como se fossem pequenos gestos. Gestos praticamente invisíveis, porém, resistentes, instalando-se nos intervalos e nas entrelinhas abertas pelas distâncias que perfazem tais cartas. Gestos que “criam o torvelinho do vir-a-ser, do devir” (BAPTISTA, 2016b, p. 37), nos entremeios das correspondências.

Esse outro tempo e esse outro espaço embarçam-se nos manuseios dessas cartas e apresentam modos diferentes de proceder junto ao ofício de escrevê-las. Trabalho vivenciado em cada recanto de um ateliê, que desconhece modelos e normas inquestionáveis.

A existência dessas cartas, sua preparação e a permuta de correspondências não exigem a presença física, imediata do interlocutor. O remetente das cartas não está a falar, a conversar “frente a frente” com seu destinatário que, direta ou prontamente, poderia já manifestar suas respostas, comentários, discordâncias, impaciências, hesitações. Nas cartas, as respostas não são consecutivas e em razão disto, outra experiência de tempo, outra experiência de espaço pode ser formada.

Por serem escritas e não declaradas oralmente a emissão dessas cartas funde-se, portanto, a um espaço-tempo semelhante ao de um limbo e, instaladas nessa zona de indefinição, de incerteza, conseguem abrigar também tudo aquilo que não requer respostas prontas, pensamentos irrefutáveis, apontamentos estáticos e peremptórios. Nesse silencioso intervalo aberto entre “escrita-leitura” de uma carta, são inventados mundos, desvios, dinâmicas variadas de narrativas inconclusas, não saberes, defasagens em relação a si, a suspensão de olhares uniformes e de posturas seguras, estáveis.

As cartas apresentadas nesta tese não intentam destruir, eliminar tempo e espaço. Esta é a maneira dominante e recente de proceder das técnicas do Capitalismo Mundial Integrado (CMI) - como denominou Guattari³¹ - que nessa lógica tornam tudo e nada a mesma coisa (PELBART, 2016).

Diferente disso, as cartas e o plano estético onde seus textos são forjados arriscam-se na invenção de dispositivos de interrupção frente ao que é colocado como

³¹ Sobre esse conceito, consultar: GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.

natural nesse “*modus operandi*”, desafiando a palidez e o conforto, comumente, fortalecidos e mantidos pelos instrumentos que gerenciam os discursos e as ações no mundo (inclusive, no capitalismo).

Sobre essa ideia de interrupção, Maurice Blanchot e sua obra também nos trazem vigorosas contribuições: segundo este autor, o trabalho que acolhe a interrupção também se alia ao movimento de diferenciação e de desnaturalização de si, do mundo e das relações que os constituem, confrontando a busca por uma ordem submetida à consolidação de *unidades* (sejam elas “a ideia de Deus, do Eu, do Sujeito, da verdade, do Uno, do Livro e da Obra”) e produzindo brechas capazes de brincarem com as dicotomias e “simetrias” que separam ficção e verdade, interno e externo, sujeito e objeto (BLANCHOT, 2010, p.8).

Nesta interrupção, enxergamos um tipo de dom da literatura. Não como o dom transcendentalizado e inerte ou como uma dádiva pertencente à economia política da doação e da troca de benesses, mas

o dom da literatura como uma interrupção, a interrupção de seu próprio mito, como o questionamento recursivo de seu próprio desejo. O que a literatura doa é sua própria inoperância, sua incapacidade em converter-se em mercadoria (como produz mercado) e sua resistência em transformar-se em obra (como supõe a academia) (TABAROVSKY, 2004, p. 5).

Digamos, então, que as problemáticas apresentadas até aqui evidenciam uma questão fundamental à formulação das cartas: pensarmos junto com ela/nelas sobre uma ética que atravessa os campos da escrita (principalmente, quando articulada à literatura), da ficção e da constituição de si.

Poderíamos alocar a escrita das cartas e os desdobramentos que essa estratégia provoca, no local que corresponda a um atravessamento capaz de mobilizar o funcionamento do que chamamos de uma ética da ficção. Entendendo ainda que, na medida em que nos aproximamos dessa ética da ficção, somos convocados também a produzirmos um outro modo de trabalhar com o pensamento, com a subjetividade e de nos posicionarmos em relação à escrita e à literatura. Esses são os principais operadores de nossas cartas.

A escrita das cartas em composição com o que chamamos de uma ética da ficção passa a ser potencializada não apenas como “exaltação do gesto de escrever”, nem tampouco como “amarração de um sujeito em uma linguagem”, como nos aponta

Michel Foucault. Diferentemente disto, a escrita coloca-se como um dos principais eixos desse texto, porque – tecendo nas cartas suas distintas formas, temas, questões – mostra “a escrita sempre em vias de transgredir e de inverter a regularidade que ela aceita e com a qual se movimenta; a escrita se desenrola como um jogo que vai infalivelmente além de suas regras, e passa assim para fora” (FOUCAULT, 2006, p. 268).

Como uma ética da ficção nos auxiliaria nos estudos, debates e discussões sobre as subjetividades e sobre as relações entre este tópico e a experiência da escrita, do escrever? Precisamos sempre recordar essa “dimensão-questionamento”. Retomá-la com o intuito de que ela possa contribuir para a ampliação e a complexificação dos temas caros a esta escrita.

**

As cartas respondem por uma porção de texto que instaura no seu próprio corpo-fazer, o que chamaríamos de aspecto “pensante da literatura” (NASCIMENTO, 2004, p. 49) e, por isso, são elas que fazem a literatura funcionar nas sinuosidades e nas fronteiras do texto.

Elas costumam todos os temas que são ricos às análises propostas e debruçam-se, ativamente, também sobre os questionamentos que vigoram em seus arredores. Abrem espaços para que a literatura atravesse, ultrapasse, espante, mova as perspectivas trabalhadas pelo pesquisador e articulam “um modo de indagar a vida, via ficção, como não se encontra, não da mesma maneira, em outros textos, discursos, sob forma de tratados ou apostilas” (NASCIMENTO, 2004, p. 49).

As cartas nos apontam certos modos de atingirmos uma ficção da escrita: algo que “transita entre os campos do literário e da vida, da vida como literatura, da vida literária” (NASCIMENTO, 2004, p. 50).

Neste jogo complexo entre escrita e ficcionalidade, apresentados a nós pelas cartas, nos caberia perguntar: poderia a escrita ficcionalizar a vida? Respostas imediatas e óbvias poderiam ser dadas, mas certamente não tocariam a amplitude e complexidade que tal interrogação necessita.

Para Evando Nascimento, “escrever é um ato que se faz na estrita conexão com a ficcionalidade articulada no texto literário propriamente dito” (NASCIMENTO, 2004, p. 51), proposição que nos indica que ao considerarmos quaisquer movimentos de construção-invenção com a escrita, é precioso e urgente também estarmos atentos aos fragmentos, às partículas de ficcionalidade que o texto realiza ou poderá vir a realizar.

Esses fragmentos de ficcionalidade, por sua vez, situam a escrita como ação no mundo e não somente como ferramenta de representação passiva deste mesmo mundo/real. Eles interferem nos modos como nos relacionamos com o mundo, alterando as possíveis forças que nos permitem ser o que somos e que – num acoplamento vigoroso e simultâneo – nos possibilitam a invenção e a experimentação de outros modos de existência.

Caso tomemos as cartas como textos por onde essas lascas de ficcionalidade atualizam-se constantemente, as veremos como uma estratégia cuja composição se dá numa abundante confluência entre máquinas de natureza distintas que as mencionadas cartas cuidam de hibridizar, tornando umas extensivas às outras e, ao mesmo tempo, singulares e inacabadas.

Poderíamos afirmar assim, que ao recusarem o uso de categorias fixas e ao mesmo tempo elevarem suas relações com os movimentos de ficcionalização, as cartas também atuam de outras formas: ao invés de pensarem “com base em categorias” pré-fixadas, elas expressam vetores, tendências e tensões, estabelecendo-se entre “uma realidade que é ficção e uma ficção que é realidade” (BERNADET, 2003, p. 220).

Dessa forma, na construção das cartas o que aparece não é a imagem representativa da reunião de palavras alinhadas, somadas a produzirem um sentido único. Diferente disso, a relevância das palavras nas cartas atribui-se a sua tessitura violenta, provocadora e hábil em tecer histórias, jogos, desmontagens e rachaduras entre os sentidos ali presentes.

Por isso, elas (na indissolubilidade entre cartas e palavras) pedem por um espaço de dimensões múltiplas, “onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original” (BARTHES, 2012, p. 62).

*“E se me pedissem para definir, enfim, o fictício eu diria, sem firulas:
a nervura verbal do que não existe, tal como ele é.”*

Michel Foucault

**

Para pensarmos o tema da ficção, ressaltamos o valor deste exercício de construção de uma ética da ficção para a tessitura das cartas e para a experimentação de uma prática de escrita ensaística. Seguindo nessa direção, alguns apontamentos aparecem como destaques importantes:

No livro X da “República” de Platão (2006), algumas resolutivas são apontadas como fundamentais de serem tomadas para que a cidade não corra riscos.

Platão teme ver a cidade em perigo e, dessa maneira, expõe a urgência em expulsar de seus domínios tudo o que trouxesse em seu corpo vestígios de ficção, afinal, o caráter ficcional e mimético – instalado, principalmente, na poesia, segundo as considerações e o pensamento do filósofo – não poderia contribuir com a construção e manutenção da cidade e nem mesmo com as experiências urdidas em seus espaços.

Longe da verdade das idéias e da verdade da realidade, a ficção ameaça enganar crianças e homens, contribuindo para a deturpação de suas almas e para a experimentação de uma “desagregação do corpo social” (PELLEJERO, 2008): premissas orientadoras da construção de perspectiva do filósofo sobre como a cidade deveria tratar o que nela insistia em ficcionalizar-se, pois, neste movimento também caberia à própria cidade, lançar-se ao exercício da construção de ficções, ou seja, a cidade também correria o risco de tornar-se ficção.

Neste ponto, residiria o perigo maior e toda a cautela tornaria-se pouco na busca pela “imunização” da cidade e da vida cotidiana das pessoas com relação às traquinagens da ficção.

Destacamos que a palavra ficção é proveniente de “*fictus*” – participio passado de “ *fingere*”, que significa fingir – pensada e desenvolvida pela história da filosofia como contraposto a tudo o que age à maneira da lei, franca e honestamente. Dessa forma, ficção indicaria sempre algo que se faz passar (fazer passar) “pelo que não é, que age *como se*” (OLIVEIRA, 2007).

E partindo dessa consideração, entendemos que de antemão um “julgamento ético-moral” vai sendo tecido em relação ao conceito de ficção e no campo das ações cotidianas e do pensamento. O fingimento passa a ser tolerado e incentivado apenas

dentro dos limites do passatempo e do deleite, porém, “não deve nunca invadir os domínios da sólida e necessária realidade” (OLIVEIRA, 2007, p.16).

Estes apontamentos iniciais reverberam alguns dos modos como, historicamente, o pensamento filosófico tratou o tema da ficção, subordinando essa perspectiva, na maioria das vezes, à lógica da representação, da identidade e a um lugar de contraponto ao tema da verdade: ficção como antípoda das premissas verdadeiras, lineares, estáveis e modelares.

Nesse mesmo sentido, a polarização entre verdade e ficção torna-se a forma mais supostamente viável e garantida ao que tange à construção de pensamento sobre o tema da ficção.

Desde a desqualificação da sofística, que tanto a obra de Platão, quanto a de Aristóteles auxiliaram a produzir, inscrevendo-a no campo oposto ao da verdade, noções como as de falso (*pseudos*) e de engano (*apate*) (FERRAZ, 2009, p. 13) colocam-se como problemáticas para o desenvolvimento das idéias filosóficas.

A questão que diferenciava a crítica ao falso entre as teorias de Aristóteles e Platão era que o primeiro estabelece um regime de afirmação das identidades – e, logo, de combate ao simulacro – a partir da ideia, do “mundo supra-sensível das essências imutáveis, não sujeitas à degradação” (FERRAZ, 2009, p. 13). Já o segundo aponta para o mesmo direcionamento, contudo edifica sua censura utilizando a representação do sentido da palavra, supondo que a adequação das palavras às coisas seria o principal elemento garantidor do funcionamento da linguagem e, por isso também, mantenedor da identidade das coisas.

Porém, diferente do que ambos os filósofos pensavam, *pseudos* e *apate* poderiam servir para “colocar em questão práticas e categorizações de tal modo arraigadas que tendem a se repetir mesmo quando julgamos delas nos afastar”. Atualizariam, talvez, possíveis movimentos disruptores das identidades, escapando de relativismos banais e de esquemas de “vale-tudo” (FERRAZ, 2009, p. 13).

A separação entre os campos da ficção e da não-ficção serve ao pensamento filosófico no sentido de organizar a pretensão de universalidade que o mesmo procura manter, deixando de fora da atividade de produzir e inventar conhecimentos sobre o mundo, outras práticas discursivas e expressivas, exatamente, por estas não

corresponderem ao logos legitimado que o saber filosófico tanto deseja não colocar em perigo.

Porém, diferente do uso feito pela tradição filosófica, buscamos pensar a ficção a partir das tramas, das mesclas de disfarces e das operações de improviso que ela pode realizar, enxergando-a como um elemento potente de construção de ficcionalidades no real e de realidades na ficção (FERRAZ, 2009).

A força política dos “exercícios de ficcionalização” concentra-se na ruptura produzida em certas “camadas” que categorizam o verdadeiro e o falso, a realidade e o imaginário como instâncias naturalmente opostas e identificáveis *a priori*, complexificando essas relações a ponto de nos impelir a construirmos uma outra relação com o plano das verdades.

Por isso, entendemos que nossa relação com a verdade precisa ser articulada, ser repensada, ser contaminada pelo intempestivo da ficção, exatamente para que não nos tornemos inertes, para que não nos tornemos estátuas diante do poder de uma verdade não-ficcionalada.

[...] não só a vida cotidiana está atravessada de comportamentos ditos reais cuja a matriz é ficcional, como também, paradoxalmente, a ficção não faz senão potenciar e adensar procedimentos do senso-comum, tornado-os visíveis (OLIVEIRA, 2007, p. 21).

Essa mesma dimensão também ganha outros aliados:

Em meados do ano de 1886, o filósofo Friedrich Nietzsche escreve uma pergunta no aforismo trinta e quatro de sua conhecida obra “Além do bem e do mal”: “Por que não poderia o mundo que nos concerne – ser uma ficção?” (NIETZSCHE, 2007, p. 64).

Neste texto – assim como também em muitos outros trechos do mesmo livro – Nietzsche aponta para o necessário fiar de certa desconfiança em relação à essência das coisas (NIETZSCHE, 2007), principalmente, no que diz respeito ao trabalho com o pensamento, com o conhecimento e também com o filosofar.

Estaria Nietzsche – ao considerar a relevância da pergunta citada e dos temas que a circunscrevem – inoculando nos vieses da prática de pensar e de filosofar fragmentos de uma ação que chamamos de “exercícios de ficcionalização”? A construção do pensamento precisaria dessa ficção?

Essas são perguntas que permanecem ativas na produção desta tese.

Na continuação dessa escrita, o filósofo escreve que para a “vida burguesa a desconfiança é considerada como sinal de “mau caráter” e catalogada entre as tolices” (NIETZSCHE, 2007, p. 64). Logo, elementos – diferentes daqueles que fazem girar e alimentam noções como as de essência e origem – que contaminam-se pela “porção de ficcional” que o mundo carrega, estariam fadados à serem, simetricamente, colocados em lugar de equivalência a tudo que soasse como falso, mentiroso, simulado, enganoso. Além de moralmente indicarem falta de dignidade ao que diz respeito à índole daqueles que acompanhavam tal pensamento.

A moral burguesa teme a inconstância, assim como teme as ações que arriscam o terreno do real ao (re)alçarem suas porosas fronteiras, convidando a todo o tempo, o encampar de uma ativa ficção.

O mundo burguês, regido pelo sim e pelo não, no momento em que a ficção trabalha, é forçado a exercer um certo “olhar de soslaio e muito malevolamente a partir de todos os abismos da suspeita” (NIETZSCHE, 2007, p. 64), e assim dispor de uma atenção para com o que poderíamos chamar de potência do falso³² (PELLEJERO, 2011).

Diante de todas essas articulações, pensamos, então, a ficção como um elemento de tecitura das experiências, dos acontecimentos, e das mais variadas práticas contemporâneas.

Por isso, nosso estudo permanece atento ao que chamamos de uma ética da ficção e que compreende este campo como experiência de construção de si, além de perceber a ficção como um campo possível de experimentação – inantecipável e apartado dos paradigmas de representação e de identidade – cujo entrelaçamento entre ética, estética e política se atualiza, numa articulação e num contágio entre estas esferas que não deixam de estar em contínuo atravessamento.

Como seria, então, pensar o mundo pelo viés das ambiguidades, da precariedade das fronteiras, estando atento à toda a radicalidade que este exercício propõe e à abrangência dos procedimentos ficcionais de diversos tipos presentes no cotidiano?

³² A expressão “potência do falso” foi cunhada a partir das reflexões levantadas pelo estudo do pensamento de Friedrich Nietzsche e desenvolvida por Eduardo Pellejero, em artigo publicado em 2011. Durante todo o trabalho de escrita desse material o autor faz referências a essa expressão.

O ensaísta e diretor de cinema Jean-Claude Bernadet, em entrevista datada do ano de 2009, apresenta algumas ideias pautadas no debate que busca indagar as fronteiras e as limitações do real e da ficção, principalmente, no que diz respeito à literatura e ao cinema documentário – este último, um de seus principais campos de trabalho e de pensamento.

Bernadet relembra o início do século XVIII e a emergência da literatura realista inglesa como sendo um dos acontecimentos cruciais no sentido de fazer com que o trabalho do escritor e, logo após, do fotógrafo e do cineasta, tenham compromisso com a reprodução da verdade e da realidade. Assim, essas práticas passam a efetivar “um imenso esforço no sentido de encontrarem formas expressivas que sejam ou possam ser tidas como reprodução da realidade³³”.

Reprodução do real que será entendida por Jean-Claude Bernadet como a repetição de uma série de convenções e modelos: o que acarretaria uma impossibilidade de deslocamento entre os planos da ficção e do real.

Após a apresentação dessas propostas, o ensaísta expõe uma colocação muito próxima ao que, na escrita desta tese, queremos afirmar quando trazemos a ficção como elemento indispensável aos estudos a respeito da subjetividade contemporânea e de seus desdobramentos.

O jogo da ficção lança a escrita, a literatura, o cinema, as artes para o campo da não representação da realidade e empreende uma espécie de desmontagem da ilusão da verdade identitária, consensual e unitária e por isso, destacamos o estudo desta tese, em seu uso da ficção, como sendo um “conceito-território” a funcionar por um tratamento específico do mundo, a saber: um tratamento ficcional (SAER, 1997), inseparavelmente de quem o trata, o escreve, o constitui.

Diante disso, reconhecemos que “a realidade é organizada e engendrada por artifícios narrativos, ficcionais, que dão sentido à experiência, construindo efeitos de crenças” (FELDMAN, 2008, p. 63) e não apenas uma inscrição fechada na dita “natureza” das coisas bem concluídas.

Como se processa *este jogo das ficções*?

³³ Programa “SALA de Cinema”. Entrevista com Jean-Claude Bernadet. São Paulo: SESC TV, 2009. Disponível em: {<http://contraplano.sesctv.org.br/entrevista/jean-claude-bernardet/>}. Acesso em: 09 de novembro de 2014.

Quais arranjos inesperados são possíveis forjar quando nos atentamos para a força ficcional que existe nos diversos engendramentos, nos múltiplos encontros junto aos quais estamos nos constituindo?

Será possível nos furtarmos de vislumbrar centelhas e faíscas de movimentos ficcionais nos diversos acontecimentos que se atualizam no contemporâneo?

Como deixarmos de perceber as forças ficcionais que, por seu caráter impermanente e indagador, impedem o “fechamento” das histórias, o encerramento das experiências em representações e explicações bem delimitadas, o apaziguamento de respostas e certezas que figuram, em diversos momentos, como unidades concretas e identitárias?

Portanto, na escrita desta tese, torna-se fundamental que possamos pensar e atuar com a ficção, pois entendemos que este movimento tem a capacidade de colocar em análise a “natureza” das coisas e de fazer mais densa uma política ou uma prática que busque interromper a biografia acabada³⁴, a narrativa linear e bem assentada das histórias e dos acontecimentos.

**

Não seria possível trabalharmos as questões que tocam ao tema da ficção sem nos debruçarmos também sobre um dos fragmentos da obra de Michel Foucault, mais precisamente, sobre as últimas passagens de seus escritos, onde ele trabalha e discute a questão da coragem da verdade (a historicidade da verdade) e da *parresía* como modalidade específica do dizer-a-verdade.

Trazemos esse debate, pois assim como foi dito em linhas anteriores, sabemos que a ficção e a verdade não precisam necessariamente de serem pensadas e discutidas numa relação que as tome como antípodas, como opostos, mas diferente disso, o que nos interessa é afirmarmos a ficção (o exercício e o gesto de ficcionalizar) como uma das

³⁴ Jean-Claude Bernadet ao pensar sobre a arte biográfica estabelece outro nível de conexão com a temática da biografia, deslocando-a desta dimensão do “acabamento”. Para ele, a arte biográfica tem uma extraordinária oportunidade de fazer um movimento no qual “[...] na mesma medida em que expõe a pessoas, a mascara. Nada como a arte biográfica para a pessoa não se revelar, enquanto os leitores (ou os espectadores) acreditam que ela se revela” (BERNADET, 2014, p. 218). Este tipo de relação com a questão da biografia parece-nos mais interessante e mais aproximada aos procedimentos que esta tese quer destacar.

forças que inserem-se nas práticas de construção das verdades, podendo inclusive, transtornar as relações e os sentidos que estabelecemos com elas.

Por isso, a discussão que Foucault desenvolve, nesse momento de seu trabalho, torna-se primordial às indagações que buscamos levantar neste texto.

Ao longo do ano de 1984, Foucault profere seu último curso no *Collège de France* (dentre muitos outros que foram oferecidos por ele nesse mesmo local). E para as discussões deste ano letivo, ele priorizaria “o desenvolvimento de um conceito de verdade decididamente original e que encontra, segundo ele, na filosofia antiga uma inscrição maior, largamente ocultada pelo regime moderno dos discursos e dos saberes” (GROS, 2011, p. 304).

Ou seja, no curso do ano de 1984, Foucault sinalizará, através de seus estudos, para uma outra extensão acerca do uso e dos modos como pensamos e somos atravessados (técnicas de subjetivação) pela questões que envolvem a verdade e sua produção, desenvolvendo uma ontologia dos discursos tidos como verdadeiros³⁵.

Para tanto, o filósofo mostra uma tipologia única dos estilos de veridicção – baseando-se na cultura antiga – que seriam radicalmente diferentes da maneira como o conhecimento tradicional (Aristóteles, por exemplo, com sua teoria da hierarquização dos discursos conforme sua forma lógica) percebeu e considerou o tema da verdade (GROS, 2011).

O conceito de *parresía* foi um dos principais elementos que impulsionou o trabalho de Foucault sobre esse outro modo de pensarmos a questão da verdade. Inicialmente, o filósofo recorda uma primeira forma de entendimento sobre a ideia de *parresía*: relacioná-la ao “campo político e no âmbito das instituições democráticas³⁶” (FOUCAULT, 2011, p. 32), como uma das formas de manifestação da existência livre de um cidadão livre (entendendo aqui “livre” como a liberdade de exercer seus privilégios em relação e sobre os outros).

A *parresía* havia aparecido portanto, através de todos esses textos, como um direito e um privilégio que fazem parte da existência de um cidadão bem-nascido, honrado, e lhe dão acesso à vida política – vida política entendida como possibilidade de opinar e de contribuir, com isso, para as decisões coletivas (FOUCAULT, 2011, p. 32).

³⁵ Frédéric Gros nos lembra que esse estudo que Foucault produz é um estudo que “não coloca para os discursos verdadeiros a questão das formas intrínsecas que os valida, mas a dos modos de ser que implicam para o sujeito que deles faz uso” (GROS, 2011, p. 304).

³⁶ Segundo Foucault, essa é a forma como a palavra *parresía* apresenta-se pela primeira vez, nos textos de Eurípedes (FOUCAULT, 2011, p. 31).

Porém, ao desdobrar os estudos sobre os textos filosóficos e políticos que se seguiram a esses primeiros, Foucault percebeu uma alteração no modo como a *parresía* era percebida. Se nessas referências iniciais a *parresía* era como uma condição não formal da democracia, baseada na coragem de um dizer-a-verdade que se exerce a partir de uma exposição pública, nos textos do final do século V e nos textos do século IV, prioritariamente, desenvolve-se certa desconfiança acerca da lógica que a *parresía* apresentava e, junto a isso, uma crítica contra a pretensão das instituições democráticas serem o lugar da *parresía*.

E diante dessas lutas, embates e alterações entre os modos que pensaram e deram sentido ao tema da *parresía*, Foucault consegue (para além, ou aquém dessas dissensões) construir um destaque crucial: “a inscrição de um princípio de diferença ética no interior do problema do governo dos homens” (GROS, 2011, p. 305). Por esse aspecto, é que a questão da *parresía* interessará tanto ao desenvolvimento da obra de Foucault.

Logo, a “excelência” política e democrática dependerá da forma como os atores políticos se constituirão como sujeitos éticos, tendo com a *parresía* um vínculo que fale da intervenção da diferença da verdade na construção da relação consigo. E nesse vínculo, a verdade com a qual se cria uma relação só pode ser uma verdade como diferença, como distância aberta para as opiniões e as certezas compartilhadas (GROS, 2011). Ou, uma diferença da verdade que abrigue e entre “em contágio” com os aspectos de uma ficção que pode gerar, exatamente, faíscas dessa diferença (em constante produção) no território da verdade.

Elaborar essas discussões sobre as relações com a verdade, com uma verdade que comporta a dimensão de um processo de diferenciação (onde a ficção também estaria) constantemente intervindo em sua formação, torna-se importante na medida em que a partir delas conseguimos pensar os modos de subjetivação em seus prolongamentos políticos e em que relações com a verdade eles se sustentam (GROS, 2011).

Quando Foucault desenvolve essas reflexões no entorno da ideia de *parresía*, ele também acaba acentuando uma ligação entre o tema da *parresía* e o da *epiméleia* (o

cuidado de si)³⁷. Nessa ligação, o que está em jogo é a produção e a experimentação de um “dizer-a-verdade corajoso que visa transformar o modo de ser do seu interlocutor, para que ele aprenda a cuidar corretamente de si mesmo” (GROS, 2011, p. 307).

O cuidado de si, que nesse trecho de sua obra Foucault tenta afirmar, é também um cuidado do dizer-a-verdade, “o qual requer coragem e sobretudo um cuidado do mundo e dos outros, exigindo a adoção de uma ‘verdadeira vida’ como crítica do mundo” (GROS, 2011, p. 308).

Cuidado de si que sustenta esse dizer-a-verdade e também um estilo de existência³⁸ que tome esse dizer pelo viés do que poderíamos chamar de uma alteridade da verdade capaz de gerar modos de subjetivação que possam resistir, habitar ou inventar outras formas e práticas, no que diz respeito ao governo dos homens. “Cuidar de si seria como encarar eticamente um perigo, sofrer perigos, sedimentar-se em perigos, e não meramente aprender um certo número de coisas para fugir dos perigos da vida” (GOMES, 2012, p. 112).

Essas são umas das elaborações contidas nesse último curso dado por Foucault e dentre elas, podemos destacar também o momento no qual o filósofo dedica-se a pensar a *parresía*, mas a *parresía* praticada pelos cínicos³⁹.

Os cínicos ficaram conhecidos por um certo descuido que tinham em relação à arte de escrever e este foi um dos motivos pelos quais a maioria dos registros sobre eles que alcançaram algum tipo de posteridade tenham chegado a partir de uma série de anedotas, histórias, tiradas e réplicas cáusticas (GROS, 2011). E o que, fundamentalmente, Foucault extrai da experiência da *parresía* cínica é a reavaliação radical da verdade filosófica feita com ela, pois foram os cínicos que pensaram a verdade como uma práxis, uma prova de vida e junto a isso, como possível forma de

³⁷ Sócrates é personagem fundamental na construção dessa conexão: “esse cuidado de si, que ele (no caso desta citação, Foucault) tinha querido situar na cerne da ética antiga, terá sido de fato a última palavra nos lábios de Sócrates (GROS, 2011, p. 308). Na tradição socrática, portanto, o dizer a verdade e a construção de modos de vida estão totalmente associados.

³⁸ Foucault afirma que uma estilística da existência jamais poderia ser “a projeção, a aplicação, a consequência ou a colocação em prática de algo como uma metafísica da alma. Entre as duas coisas as relações são elásticas e variáveis. A relação existe, mas suficientemente elástica para que se possa encontrar toda uma série de estilos de existência totalmente diferentes associados a uma só e mesma metafísica da alma” (FOUCAULT, 2011, p. 143).

³⁹ Corrente bastante marginalizada nos estudos filosóficos em geral na França, mas que a partir do trabalho de Foucault acaba sendo retomada com maior frequência, apesar dos poucos materiais que restaram sobre o trabalho dos seus representantes.

transformação crítica do mundo e de interrogação sobre os conjuntos de valores e maneiras de viver.

Segundo Foucault, essa “parresía que serve para pedir aos interlocutores para dar conta de si mesmos, deve conduzi-los, e efetivamente conduz, à descoberta de que são obrigados a reconhecer que têm de cuidar de si mesmos” (FOUCAULT, 2011, p. 138).

A vida cínica será reconhecida, então, por um modo de vida em constante ruptura e nesse sentido é que Foucault reconhece ali uma outra colocação ética diante da verdade, seja pela linguagem franca, áspera e, por vezes, virulenta que tinham, seja pela vida rústica e despojada e que pedia a cada desejo e a cada necessidade da vida exatamente o que é verdadeiro neles, livrando-se do que é entulho, excesso, vaidade.

O cinismo não se contenta portanto com acoplar ou fazer se corresponderem numa harmonia ou numa homofonia um tipo de discurso e uma vida conforma apenas aos princípios enunciados no discurso. O cinismo vincula o modo de vida e a verdade a um modo muito mais estrito, muito mais preciso. Ele faz da forma da existência uma condição essencial para o dizer-a-verdade. Ele faz da forma da existência a prática redutora que vai abrir espaço para o dizer-a-verdade. Ele faz enfim da forma da existência um modo de tornar visível, nos gestos, nos corpos, na maneira de se vestir, na maneira de se conduzir e de viver, a própria verdade. Em suma, o cinismo faz da vida, da existência, do *bíos* o que poderíamos chamar de uma aleturgia, uma manifestação da verdade (FOUCAULT, 2011, p. 150).

Por esse motivo, os cínicos abrem uma outra possibilidade de relação com a verdade, colocando-a como uma provocação feita à vida em sua materialidade e ativando com isso uma ética que se aproxime da verdade, mas que não a tome como absoluta ou transcendental: “desnudando o que realmente existe: será que eu necessito de banquetes para me alimentar, de palácios para dormir? O que é verdadeiramente necessário para viver? (GROS, 2011, p. 312).

Essas perguntas tornam a experiência cínica uma reversão dos sentidos de verdade, pois retiram essa verdade de um campo apenas discursivo e passam a fazê-la agir na espessura própria da vida, gerando uma “verdadeira vida⁴⁰”, em ruptura com todas as formas habituais de existência.

⁴⁰ “A verdadeira vida não é mais representada como essa existência consumada, que levaria à perfeição qualidades ou virtudes que os destinos ordinários só ressaltam com brilho fraco. Ela se torna com os cínicos, uma vida escandalosa, inquietante, uma vida ‘outra’, imediatamente rejeitada, marginalizada” (GROS, 2011, p. 313).

Isso quer dizer que, na medida em que os cínicos apontam para uma verdade da vida, eles apontam, antes de mais nada, para um questionamento, para uma problematização em relação à vida que se instaura como “natural” ou “normal”, abrindo porosidades e cortes nesta vida “regular” para que uma “vida outra” possa ser inventada, construída.

Gros sublinha, nessa mesma direção, que o pensamento de

Foucault mostra como essa vida outra constitui ao mesmo tempo a crítica do mundo existente e sustenta o chamado a um ‘outro mundo’. A verdadeira vida se manifesta, assim, como uma vida outra que faz irromper a exigência de um mundo diferente (GROS, 2011, p. 314).

Por isso, os cínicos conseguem sublinhar para os outros o enredo de mentiras, injustiças aceitas e de falsas aparências, que determinam os valores hipócritas tão presentes na vida naturalizada. E assim o fazem não como mero recurso de denúncia do que está errado e deveria corrigir-se (perspectiva moral ou demanda por conscientização), mas como abertura e convocação para que, no corpo dessa vida “indigna”, possa surgir um mundo outro⁴¹ (entendido como transformação política do presente).

E seguindo essa composição de ideias, podemos perceber como o cuidado de si⁴² se relaciona à *parresía* cínica: o cuidado de si torna-se um cuidado do mundo ou uma convocação da “verdadeira vida” por um mundo outro, capaz de instaurar um vida que constitua-se como ruptura e como transgressão.

Entendemos, então, que ao jogo parresiástico que se aproxima da noção de um ensaio ético numa relação com a coragem da verdade, temos também a instauração de uma força ficcional, lembrando-nos e incitando-nos a uma articulação não binomial de contraposição com a verdade.

Força ficcional que pode ampliar e adensar uma relação que tome a verdade como uma potência desestabilizadora e fundamental à formatação de indagações às práticas presentes e a nós mesmos.

⁴¹ Foucault diferenciara a construção platônica de pensamento que nos remete à ideia de “outro mundo” e de “outra vida” (plano das purezas, controle e similitudes) da afirmação que os cínicos fazem: aos cínicos o que interessa é a invenção de uma “vida outra” ou a de um “mundo outro”, ou seja, de inocularem na vida e no mundo um “outramento”, um devir.

⁴² Vale à pena recordarmos da diferença entre o “conhece-te a ti mesmo” da filosofia clássica e os enunciados presentes nos textos Antigos e cujo imperativo primeiro é bastante diferente deste: ao invés de conhecer a si mesmo, “cuida-te de ti mesmo” (GROS, 2012, p. 322).

Entre verdade e ficção, entre uma vida outra e um mundo outro, seguimos junto a Foucault quando ele encerra seu curso de 1984 com a escritura dessas breves palavras, em seu caderno: “Mas aquilo em que gostaria de insistir para terminar é o seguinte: não há instauração da verdade sem uma posição essencial da alteridade; a verdade nunca é a mesma; só pode haver verdade na forma do outro mundo e da vida outra” (FOUCAULT, 2011, p. 298).

“Escrever uma vida, ou a própria vida, é ficcionalizar; toda representação de vida é, desde o início, fictícia.”

Dominique Viart

**

As ideias correlatas ao pensamento sobre a ética da ficção e ao que corresponde, deste campo, à uma discussão sobre a escrita, tocam e reverberam em análises problematizadoras das formas como a noção de autor/autoria ganha sentido para a maior parte dos estudos e debates que envolvam essas perspectivas, muitas vezes: a caracterização do autor, da figura do autor como um postulado, portanto, como algo inquestionável, inalterável.

O culto ao mito do autor, como observa Evando Nascimento aparece, historicamente, como uma experiência recente, potencializada no período romântico e que fez predominar a relevância da individualidade em relação às funções coletivas, públicas que poderiam envolver os fazeres e as funções referentes ao lugar de autor. (2004, p. 45).

Sendo assim, esta é uma visão que torna determinante a sobreposição da vida do autor sobre seus textos e que dá a este primeiro a imagem de uma figura empírica reproduzida a partir do “mito da Criação”⁴³: as impurezas, as inconstâncias e o não subserviente são materiais insignificantes e irrelevantes ao trabalho “puro” do autor-artista visto como mito romântico.⁴⁴

Anteriormente a esse período, existiam indivíduos que poderíamos hoje nomear de autores, contudo o que ganhava força e valor institucional, político, cultural, religioso e filosófico eram as obras produzidas por esses autores. O autor em si mesmo interessava menos que a “comunidade discursiva texto-leitor” (NASCIMENTO, 2004).

Destacamos nessa análise acerca da autoria uma discussão proposta por Roland Barthes, quando escreve a necessidade de trazer questões a este conceito que acaba por colocar “dum lado, anteriormente à sua obra, um sujeito constituído, um eu, uma pessoa, que se torna o pai e o proprietário dum produto, a obra, e do outro lado essa obra, essa mercadoria” (BARTHES *et al.*, 1974, p. 20).

⁴³ O trabalho de construir uma relação autor-obra baseada na biografia do autor e em critérios de autoria como os de constância, coerência teórica, estilística e etc. foi desenvolvido e sustentado também pela crítica literária moderna que tinha nestes princípios extraídos da exegese cristã um de seus mais importantes pilares (NETO, 2014, p.158).

⁴⁴ A vida dos autores do romantismo, segundo Evando Nascimento (2004, p. 45) passa a ser também considerada como objeto estético, ético, moral e político, demandando uma atividade constante de lapidação, de aperfeiçoamento, nos mesmos moldes como se realizava em relação às obras criadas pelos mesmos.

Para o filósofo, a “ideia autor”, como um personagem da modernidade, ganha contornos de importância e de relevância porque a partir daí é a figura do autor quem organizará e direcionará a maneira como a obra será vista, entendida. Logo, configurar-se-a, conseqüentemente, no tempo moderno, o paralelismo entre quem é o autor e o que é a obra ou o que esta obra quer dizer.

Barthes escreve:

[...] o autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma ele descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da ‘pessoa humana’. Então, é lógico que em matéria de literatura, seja o positivismo, resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista, que tenha concedido a maior importância à ‘pessoa’ do autor. O autor ainda reina nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra (BARTHES, 2012, p. 58).

Esta concepção, então, contribui para um largo engessamento: autor e obra tornam-se reflexos um do outro, como se estivessem enredados num compromisso especular. A obra ganha corpo e existência segundo as reverberações diretas, concretas e certas das características essenciais correspondentes ao autor que nela trabalha e à vida que o mesmo desenvolve individualmente. E o autor, por sua vez, não desprende-se de outras hipóteses que acabam por dar suporte ao lugar que ocupa: a “sociedade, a história, a psique, a liberdade” (BARTHES, 2012, p. 63).

Consideração próxima a esta também é tecida por Barthes em sua obra “O rumor da língua”. Nela, o autor afirma que “a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gestos, suas paixões [...] a explicação da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu [...]” (BARTHES, 2012, p. 58).

Sabemos que adjacente às discussões sobre a autoria e sobre a relação especular entre autor e obra temos outras questões que se tornam correlatas a estas. Particularmente, podemos citar a questão das subjetividades. Ou seja, ao sustentarmos uma discussão sobre a problemática da autoria, estamos também buscando delinear alguns pensamentos sobre o tema dos processos de construção subjetivos, entendendo que a noção de autor e o modo como historicamente nos confrontamos com ela diz respeito também aos modos como estamos pensando e exercendo determinadas práticas subjetivas.

Seguindo estes apontamentos, vale à pena nos lembrarmos de um conto escrito por Machado de Assis, em 1882, chamado “O Espelho – esboço de uma nova teoria da alma humana”.

O personagem Jacobino narra aos quatro amigos que estão a discutir questões sobre a alma humana e outros dilemas transcendentais, uma ocorrência dada na altura de seus vinte cinco anos. Mais precisamente, no momento exato em que tornou-se alferes da Guarda Nacional.

Por conta deste admirável feito, Jacobino fora convidado a visitar uma tia que morava num sítio um tanto distante para mostrar-lhe a farda recém-adquirida. Todos da família e da redondeza, incluindo os escravos, apenas o chamavam agora de “senhor alferes”. “E sempre alferes; era alferes para cá, alferes para lá, alferes a toda hora” (ASSIS, 2000, p. 110).

A tia de Jacobino insistiu para que o rapaz ficasse em sua casa por um tempo maior e para homenageá-lo pediu que trouxessem, para o aposento de seu sobrinho, um espelho enorme e dourado, relíquia de família.

Diante de tantas invocações e deferências ao seu novo título, Jacobino passou a sentir-se, sobretudo, como um Alferes (sua alma externa). Pensava que era como se a porção de homem (sua alma interna) que carregava consigo fosse perdendo-se naquelas circunstâncias e dando lugar (integral e totalmente) ao epíteto de alferes.

Por conta de questões familiares, Jacobino se vê sozinho no sítio da tia, que precisou viajar em socorro de sua própria filha. Ela deixa a terra e tudo o que corresponde a suas posses aos cuidados do sobrinho. Porém, nesse intervalo, as pessoas da família, que também residiam no sítio, somem, os escravos fogem e apenas os animais restam ali. Ninguém mais retorna, nem mesmo a tia ou qualquer outro membro da família. Já não existia mais ninguém próximo chamando-lhe de alferes. Já não existia mais ninguém chamando-lhe.

Vivendo uma experiência de terror por conta de todo esse contexto, Jacobino resolve olhar-se no espelho (algo que até então não tinha feito), mas surpreende-se com o que vê. O objeto dourado “não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra [...] feições derramadas e inacabadas, uma nuvem de linhas soltas, informes” (ASSIS, 2000, p.114).

Imediatamente – considerando a não reprodução correta, leal e perfeita de sua imagem pelo espelho – Jacobino resolve dar fim a seu desgaste e a essa situação: busca apressadamente sua farda⁴⁵ de alferes e veste-se de maneira meticulosa, envaidecida, dando ao seu corpo um revestimento de farda.

O rapaz volta-se, então, ao espelho e agora sim, seu reflexo aparece impecavelmente repetido no vidro. O objeto, enfim, reproduziu “a figura integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes [...] tudo volta ao que era antes. Olhava para o espelho, ia de um lado para outro, recuava, gesticulava, sorria e o vidro exprimia tudo” (ASSIS, 2000, p.114).

O desassossego frente ao espelho que não reflete mais a imagem esperada, prevista, pode abrir passagens para que sejam intensificados outros modos de percebermos a subjetividade e seus desdobramentos. E talvez tal manobra possa abarcar também o atravessamento desse debate nas discussões acerca do conceito, dos lugares, das histórias relativas à questão da autoria/autor.

Nesse sentido, a concepção de ficção que queremos aqui destacar altera, de certa maneira, os direcionamentos que situam autor e texto numa relação identitária, afinal, concebe uma escrita não como produto-especular da voz de uma só pessoa, o autor, a revelar sua confissão ou a nos desvelar suas características e vivências mais íntimas. Será difícil encontrarmos manifestações do “Autor-Deus” em suas páginas.

O gesto ficcional atualizado neste texto – ao contrário do que apontara, criticamente, Roland Barthes nas citações anteriores – aciona o conceito de escritor entendendo que o processo pelo qual este se faz refere-se a um constituir-se como ato junto ao nascimento de sua escrita, que por ser – de acordo com as reflexões que este texto deseja impulsionar – polifônica, descontínua e imprevisível, expõem também o próprio escritor a esse exercício de transmutação.

O poeta Mallarmé, segundo o trabalho de Barthes, foi um dos escritores que tentou abalar essa organização da escrita centralizada no “eu”. Nas composições de Mallarmé o que age não é o eu, mas a linguagem, que por ele é entendida conforme o aspecto, por exemplo, da impessoalidade, bem como do questionamento de qualquer origem ou natureza dada *a priori*.

⁴⁵ “Vejo muitos soldados; desejaria ver muitos guerreiros! ‘Uniforme’ chama-se à roupa que trajam: oxalá não seja uniforme o que escondem lá dentro” (NIETZSCHE, 1981, p. 63).

Paul Valéry e Marcel Proust também são citados por Roland Barthes como escritores que tentaram desmontar (considerando as singularidades das obras de cada um deles) o paradigma da autoria e da escrita literária efetivada como tradução da interioridade do escritor.

Nessa mesma direção, em entrevista dada a Susana Nascimento Duarte e a Maria Irene Aparício, Georges Didi-Huberman afirma que a leitura e o conhecimento da obra de Walter Benjamin geram uma espécie de mágica, pois Benjamin seria um autor no que há de mais forte nesse termo.

A potência da autoria estaria presente nos escritos de Benjamin exatamente porque ele nunca está no centro do que diz. Mesmo quando ele escreve sobre as recordações de infância, isto nunca corresponde a um imenso “eu”. As histórias narradas ali, distanciam-se bastante da história tratada como narrativa do “eu”. (HUBERMAN, 2010 , p. 25).

Diante de tudo isso, entendemos que um dos desafios posto ao funcionamento desta ética da ficção – inoculada nas entrelinhas e no processo de escritura das cartas – é também o de reinventar o lugar ocupado pelo autor, tendo em vista que “o que há de mais fascinante na atualidade é ver através de que jogos, estruturas e estratégias o texto reinventa a figura de seu autor, deslocando-a de seu pedestal mágico” (NASCIMENTO, 2004, p. 48).

Os tensionamentos presentes nas discussões que envolvem “escrita e autoria” ampliam-se ainda mais quando trazemos, também para esse debate, questionamentos referentes aos processos subjetivos contemporâneos.

Nesse sentido, muitos dos pensamentos apresentados nas obras de Michel Foucault são capazes de gerarem dobras e conexões entre esses dois territórios (singulares, porém, indissociáveis)⁴⁶.

Para pensar a relação texto-autor, Foucault destaca, inicialmente, a institucionalização da noção de autor como um momento crucial da individualização na

⁴⁶ A importância da obra de Michel Foucault em relação a esse assunto é imensa e por isso, nos ajuda a costurarmos esses dois campos de discussão.

Mesmo considerando que após a conferência intitulada “O que é um autor?”, datada de fevereiro de 1969, Foucault não tenha mais voltado diretamente a este assunto, reconhecemos que, de certo modo, boa parte de sua obra posterior passou a ser construída por interrogações absolutamente correlatas a da autoria e que são relacionadas às questões e problemáticas referentes ao sujeito (NASCIMENTO, 2004, p. 44). Logo, os pensamentos de Foucault nos auxiliam na formulação desse campo de ressonância entre o tema da autoria e o das construções subjetivas.

história das ideias, dos conhecimentos, das disciplinas (filosofia, ciências), das literaturas (FOUCAULT, 2006, p. 267). Com isso, o filósofo já aponta para a imanente vinculação entre a noção do autor e os regimes de produção de subjetividade historicamente construídos.

Para Foucault o nome do autor não representa apenas o lugar de um elemento qualquer no discurso, pois sabe-se que ele – o nome do autor – exerce um certo papel em relação ao discurso e caracteriza um modo de ser do discurso, por isso a necessidade de colocarmos em questão esse exercício (FOUCAULT, 2006, p. 274).

Junto ao discurso, o nome do autor, por exemplo, assegura uma função classificatória, permite reagrupar um certo número de textos, criar delimitações, oposições e exclusões sobre outros textos, estabelecendo relações de homogeneidade, de filiação ou de autenticidade de uns pelos outros, podendo também indicar como uma palavra deve ser recebida e quais lugares de destaque e relevância⁴⁷ a ela devem ser garantidos.

Ao tocarmos nesses pontos, percebemos de forma mais clara como passa a ser impossível – principalmente, após as aberturas de pensamento instauradas pelos textos de Foucault – desmembrarmos a argumentação sobre a função do autor dos estudos sobre os demais modos de existência construídos, permitidos e vivenciados numa determinada sociedade, incluindo também a produção, a circulação e o funcionamento de seus discursos (FOUCAULT, 2006, p. 274).

Pensemos, então: se historicamente existe a instauração de uma confluência entre a noção de autor e o exercício das individualidades, Foucault nos lança ao desafio de problematizarmos essa congruência, conforme concebamos a escrita como uma prática na qual o desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve atualiza-se constantemente: “através de todas as chicanas que ele estabelece entre ele e o que ele escreve, o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência” (FOUCAULT, 2006, p. 269).

Seguindo no encalço desse desafio, formulamos as cartas como uma estratégia que coloca em funcionamento uma ética da ficção curiosa e entusiasmada em produzir forças/vetores ficcionalizantes nos/dos modos como experimentamos e inventamos as

⁴⁷ Foucault refere-se aqui também ao *status* desse discurso no interior de uma sociedade e de uma cultura.

subjetividades no contemporâneo. Nesse mesmo sentido, podemos afirmar que na medida em que o autor deixa de falar em nome próprio, condições de possibilidade são efetivadas para que a ficção possa existir.

Tendo em vista o fato de não avançarmos muito na questão apenas anunciando a “morte do autor”⁴⁸, a confecção das cartas age em outras direções. Ela acopla-se às funções livres, às lacunas, aos intervalos que o desaparecimento da figura do autor causa (FOUCAULT, 2006, p. 271) e não necessariamente para preenchê-las, mas, cavando espaços de indiscernibilidade, zonas de defasagem em relação a determinados invariantes, territórios de experimentação contínua de processos múltiplos de diferenciação.

Algo muito próximo ao “espaço de distância”, que em trechos anteriores ressaltamos como sendo o território fundamental por onde as cartas são elaboradas. “Aí começa toda a ficção.” (NASCIMENTO, 2004, p. 52).

Curioso é pensarmos sobre toda essa sistemática de pressupostos, paradigmas e entendimentos que circulam e atravessam o tópico de discussão sobre a noção de autor e seus desdobramentos e nos perguntarmos sobre como esses enunciados (os que entendem o texto como espelho do íntimo do autor, os que pensam a autoria acoplada à noção de sujeito como fundamento e origem de tudo, os que referem-se ao nome do autor para classificarem e autorizarem aproximações sobre textos considerados relevantes e outros não, etc.) se tornaram viáveis, e a partir de quais condições de existência foram eles os que se efetivaram de forma dominante, prevalecente e não necessariamente outros.

Fazemos essa menção-problematização ao mesmo tempo em que sinalizamos para outras invenções possíveis na construção do exercício de escrever (agregado a todos os demais conceitos/práticas que lhe constituem) e que trabalham com uma dinâmica bastante diversa dessa que, por vezes, parece ter se colocado – social e culturalmente – como hegemônica.

Para tanto, ou seja, para fazermos essas sinalizações, nos parece importante interrogarmos: como seria ou quais seriam os efeitos da afirmação de uma produção

⁴⁸Michel Foucault produz um raciocínio similar a este quando escreve que não adianta apenas afirmarmos e repetirmos que o homem está morto, mas vemos de que maneira, segundo qual regra se formou e funcionou o conceito de homem (FOUCAULT, 2006, p. 294).

textual que experimentasse suprimir quaisquer hierarquias⁴⁹ entre os discursos apresentados em sua escrita? Como se colocaria a questão do autor caso “abrissemos mão” da sistemática que gerencia e administra os discursos preocupada em atribuir a eles um sentido, um significado, uma explicação⁵⁰ imediata e coesa e que, muitas vezes, “não deixa qualquer espaço, depois de ambiciosamente ter dito tudo”? (BARRENTO, 2010, p. 37).

Isto posto, poderíamos pensar a escritura e a existência das cartas como uma aposta radical na literatura. Mais precisamente, no fazer literário como exercício de ficcionalização (que busca, além de muitas outras coisas, desencostar-se da figura de autoridade do autor), pois em quase todo o tempo é em acoplamento com a literatura que elas estão.

Por isso mesmo, a literatura (seria melhor passar a dizer a *escritura*) recusando designar ao texto (e ao mundo como texto) um ‘segredo’, isto é, um sentido último, libera uma atividade a que se poderia chamar contrateológica, propriamente revolucionária, pois a recusa de deter o sentido é finalmente recusar Deus e suas hipóstases, a razão, a ciência, a lei (BARTHES, 2012, p. 63).

Temos as cartas em acoplamento à literatura e a um modo de nos relacionarmos com a escrita que, ao invés de “inaugurar um espaço de reconhecimento de si”, possa problematizar “a transcendência do si mesmo em relação ao que se vive, ao que se experencia” (FERREIRA, 2014, p. 15).

Algumas cartas pedem música⁵¹. Outras exigem o silêncio do meio da noite.

Gostam de deambular por entre as ideias e de fomentar jogos combinatórios entre elas (quem sabe assim, construam no fazer das cartas, uma escrita sem fim).

⁴⁹ O tema da hierarquia parece-nos importante de ser tocado, principalmente, se lembrarmos quão forte é, no campo da literatura, as divisões entre gêneros, as considerações valorativas a circunscreverem o que parece adequado e o que não se enquadra aos cenários comuns da “boa literatura”. Além disto, também não podemos deixar de considerarmos as condições também hierarquizantes determinadas, muitas vezes, por certos usos produzidos junto às ferramentas da linguagem. Consequentemente, pensar essas hierarquias é também tensionar os olhares e ações que relacionam-se com a linguagem como se esta fosse uma autoridade incumbida de ordenar ideias, formas, modos e a impedir desvios na elaboração de um texto.

⁵⁰ E se nos relacionássemos com o mundo interrogando, vendo e ouvindo-o ao invés de explicá-lo? Precisariamos de nos colocar “no ponto exato em que pensamento e criação se conectam”. Mesmo fértil espaço no qual a “ignorância” (como nos lembra, Jacques Rancière) torna-se alimento e um propulsor de experiências “de não sermos mais isso ou aquilo” (MIGLIORIN, 2010).

⁵¹ Cartas que pedem da música sua melodia, exatamente como escreve Luis Antônio Baptista (2016, p. 39): a “melodia como o fio de uma navalha cortante, cesura insistente”.

Uma carta abre um espaço de desconhecimento. De um não-saber inquieto e delicado. Uma carta tensiona as linhas que separam mãos e corpos e faz dessas linhas um outro fluxo... fluxos de um outro tipo de encontro.

Cartas trazem à memória um tempo indeciso. Renovam o passado em pleno processo de diferenciação. Falam das casas, dos retornos atentos ao que não permanece mais como antes, de corajosos prosseguires, de saudades incandescentes e de desejosas lutas (as que já estão sendo travadas e outras tantas que ainda serão experimentadas juntos, em coletivo).

Cartas têm uma paciência estranha às acelerações do tempo⁵² presente e alongam-se por entre os acontecimentos das vidas de quem as escreve e de quem as recebe também.

Cartas lembram a condição passageira dos que escrevem e dos que leem: as palavras são frágeis e perecíveis, como o são os que as escrevem, os que as imaginam postados na soleira de portas [...] Carta é um legado, uma forma de exigência, um apelo, uma expressão. Mas como a escrita confunde procedimento e expressão, toda carta se remete a si mesma, inconclusa e, paradoxalmente, suficiente (FERREIRA, 2014, p. 16).

Cartas são objetos antigos. São velhas. Mesmo as que acabaram de ser escritas, mesmo as de agora. Carregam com elas algo “saturnino”, talvez. Algo que venha da relação com este planeta que afirma um apreço irrestrito pelo antigo, pelo envelhecer, pelas passagens. Trazem o viver, o morrer, as andanças. O extraordinário esculpido nas fibras do comum.

Uma carta instaura a atualização de tempos com os quais já não temos mais aproximação concreta, física. E por esse motivo, nos faz estranhar tudo isso que supostamente “já foi”. Elas inventam história, portanto.

Histórias de mundos outros, coexistentes aos que vivemos e delimitamos como nosso. “Uma carta é um mundo, abertura possível para um mundo outro” (FERREIRA, 2014, p. 16).

Cartas nos permitem conversarmos com aqueles que sequer conhecemos. Não pedem fidedignidade e nem tampouco solicitam veracidade a respeito do que ali se escreve.

⁵² Talvez, elas consigam interromper esse tempo. Ou, nos dar acesso a outros tempos.

Sem nenhuma vocação para conservar perspectivas moralizantes, o exercício de “fazer-escrever” cartas não segue uma programática rígida a diagramar, disciplinar seus prolongamentos.

Os itinerários percorridos por elas podem ser longos, cheios de atribuições. Em certas vezes (até mesmo por questões de logística ou qualquer outro episódio que interrompa suas viagens) podem sequer chegar às mãos desejadas, o que lhes daria outra existência, outras possíveis interlocuções – mesmo não sendo lida por quem seria o seu alvo primordial.

Transitam nas bolsas abarrotadas de outros papéis (na maioria, contas a pagar ou mensagens de bancos e empresas vendendo, oferecendo seus produtos) dos trabalhadores da ECT⁵³, percorrem caminhos intrincados e anônimos nas travessas das cidades.

Podem ser esquecidas dentro de algum livro, lidas em voz alta, devolvidas ao remetente que, incrédulo, passa os olhos por entre as opções carimbadas no envelope e chega ao item “para uso exclusivo dos Correios”, aflito por saber o motivo da restituição: “mudou-se”, “falecido”, “desconhecido”, “ausente”, “recusado”, “endereço insuficiente”, “não existe número”. A marcação de qualquer uma das alternativas, certamente, será uma surpresa para o emissor da carta.

Um detalhe importante precisa ainda ser destacado: para a escrita de uma carta utilizamos o papel. O corpo da carta é feito de papel. Matéria-papel. Papel que por sua tridimensionalidade (plano da altura, do comprimento e da espessura) ganha condição de objeto.

Mas não um objeto condenado às necessidades de um funcionamento representacional ou subjugado ao âmbito das essências⁵⁴ e das hierarquias (como o objeto platônico, por exemplo, sempre correspondente ao mundo das ideias, da perfeição, da pureza, da unidade, do que não extrapola).

⁵³ Sigla referente a “Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos”, responsável por fazer a entrega de correspondências em todo o território nacional.

⁵⁴ Ao problematizarmos o aspecto essencial das cartas, conduzimo-nos também a um questionamento da noção de “essência” pensada, tradicionalmente, na filosofia ocidental como “o exato da coisa, sua possibilidade mais pura, sua identidade cuidadosamente envolvida sobre si mesma, sua forma imóvel e anterior ao que é externo, acidental e sucessivo [...] A condição: um fiel apego à verdade. O objetivo: chegar às profundezas da origem para buscar o que <já> existia. A conclusão: então era isso mesmo <que>...” (COSTA, 2011, p. 69).

O papel-objeto, empregado na confecção das cartas, ganha sentido diferente de sua suposta função como suporte⁵⁵ para que uma determinada ação se dê (ação de escrever, de rabiscar, de recortar, etc.) e passa a ser espaço de acontecimento de processualidades e de efetivação de outros modos de existência.

Assim, este papel-objeto-de-experiências torna-se “um campo de forças” com seus fios sempre entrelaçados ao acaso⁵⁶ e às relações que os conceitos e as configurações variadas atuantes em seu espaço estabelecem entre si.

Pois, ele permite um trânsito entre distintas linguagens, recursos, noções, grafias, gestos, fronteiras, poesias, imagens diversas e, logo, o papel passa a ser um objeto que só ganha existência na medida em que compomos práticas com ele. E se caso tais práticas sejam alteradas, tudo o que o papel pode, tudo o que o papel realiza também passa a ser perturbado, desnaturalizado.

Nas idas e vindas dos traços das palavras, o papel pode se romper, ganhar dobras, veios, sulcos. Não sabemos quantas outras histórias poderiam, então, nessas fissuras se instalarem.

Do mesmo modo, muitos riscos podem estar à espreita do papel, aguardando ganharem ou não um espaço de expressão: um furioso confronto de matérias poéticas (CORTÁZAR, 2001, p. 67), suportando as contradições e agindo como “hibridador” das matérias-primas mais diversas e complexas.

Escrever é o procedimento e nunca sabemos como estaremos ao terminar uma carta. Nem como ela será recebida, em que velocidade será lida, ou mesmo se encontrará seu destino. Cartas também podem ser rasgadas e nem sequer lidas ou, costuradas a si, vertidas a condição de tatuagens, de postagens fictícias de um tempo que não há mais [...] (FERREIRA, 2014, p. 16).

**

As interrogações insistem:

⁵⁵ Suporte que sustenta, mas que também hesita. É dessa forma também que Giorgio Agamben descreve o modo de proceder do pensamento que, por vezes, necessita de determinados suportes (inclusive, daqueles advindos da linguagem), porém, de suportes que possam afinar-se com a prática da hesitação.

⁵⁶ O cineasta Eduardo Coutinho fazia uma interessante referência ao acaso e era assim que ele o chamava: “o acaso, flor da realidade” (COUTINHO, 2015, p. 230).

Por que escrever cartas? Por que escrever cartas tendo como assunto determinados conteúdos ou temas e não outros tantos possíveis dentro de um universo bastante amplo e distinto?

Por que escrever cartas fazendo delas a atualização de uma escrita ensaística que tem no exercício de produzir ficcionalidades sua principal alavanca, seu primordial fôlego?

Como fazer passar por entre as linhas e as palavras que fazem estas cartas respirarem, a potência de um questionamento desejoso em articular escrita, pensamento e ética?

Como acompanhar a coreografia intensa, efusiva e rara dos mais diversos elementos que procuram as conexões heterodoxas, latentes nessas missivas? Como acompanhar a cadências das instabilidades sem que o temor das oscilações paralise-nos?

Território de eternas passagens, onde tudo é, não é, e volta a ser, num constante habitar de corpos de águas, aqui à mão e logo dispersos por todos os espaços, cósmicos, mentais, sensíveis; território sem limites, nos limites sempre repetidos dos lugares do corpo e da escrita; vórtice-força e derrame-esbanjamento, anulação do tempo e do espaço (a flecha de zenão, vertiginosamente parada), o sim e o não, a rosa e o negro (BARRENTO, 2010, p. 30).

O que será que acontece ao pensamento, à escrita, à vida quando a necessidade de trazer a ficção ao contato com os discursos e com as práticas produtoras “de verdade” se impõe?

Para a construção das cartas que compõem este trabalho, um aguçado olhar capaz de alcançar os imperceptíveis e os detalhes, mesmo que em circunstâncias demasiadamente conhecidas, foi exercido.

Poderíamos entendê-las como uma hibridização entre uma escrita que pensa a literatura, o cinema, a filosofia e o ensaio.

Sem a pretensão de elaborar sistemas ou totalidades (ADORNO, 2003), as cartas apresentam-se em forma fragmentária (ou os fragmentos são também sua matéria) e fazem uso de certos fragmentos – “um *corpus*, uma citação, um acontecimento, uma paisagem” (LARROSA, 2003, p. 111) – para apresentarem as ideias e as relações necessárias às considerações que buscam forjar.

As linearidades e a lógica do princípio e fim destoam das estratégias que as cartas afirmam. Se para essa lógica citada anteriormente é importante destacar o começo, os fundamentos, as hipóteses e as essências, assim como um fim com suas teses e conclusões, na estratégia de montagem das cartas o meio é o seu terreno e o seu recurso.

Com os conceitos, o trabalho é o de complexificação e de invenção de relações e dobras entre eles:

nessa experiência os conceitos não formam um *continuum* de operações, o pensamento não avança em um sentido único; em vez disso, os vários momentos se entrelaçam como num tapete. Da densidade dessa tessitura depende a fecundidade dos pensamentos (ADORNO, 2003, p. 29).

Por entre essas dobras, fragmentos e linhas, as cartas urdem espaços que concretizam-se na forma de intervalos⁵⁷: um “entre-matérias” que nos remete à experiência do por vir, de um “vir-a-ser” talhado em seus ensaios e em seu corpo (considerando, inclusive, dentre essa pluralidade de matérias que as constituem, o papel como o fundamental ingrediente de sua armação: “carta-corpo-papel”).

A presença desses intervalos, nas cartas de papel, nos lança ao encontro da obra realizada pela artista plástica, Edith Derdyk.

O material bruto de suas peças em determinada fase do percurso de formação de sua obra é o papel. Volumes de papéis sobrepostos, apoiados uns nos outros. Grandes pilhas de blocos de brancos papéis em conjunção.

A extensão e o tamanho das folhas de papel partícipes de cada peça variam de acordo com os projetos das exposições e com os lugares onde elas serão montadas e visitadas.

No entanto, um adendo precisa ser efetivado sobre esta parte do trabalho da artista:

Nas exposições como “Ondas Secas”, “Dos dias”, “Lições da linha” e nas obras “Pedaço de Espaço” e “Manhãs”⁵⁸, Edith constrói essas peças com papéis, mas em

⁵⁷ Citamos esses intervalos e destacamos sua importância em trechos anteriores desse texto nos quais discutíamos o processo de construção de certos distanciamentos, de certas distâncias que fazem da escrita das cartas um movimento tão singular. Os intervalos voltam a ser destaque, portanto, entendendo a força que esta ideia/imagem carrega e mostra.

⁵⁸ A exposição intitulada “Ondas Secas” foi apresentada em 2007 com curadoria de Ivo Mesquita na Pinacoteca do Estado de São Paulo. “Dos dias”, também de 2007, foi exposta na Marília Razuk Galeria de Arte, em São Paulo. A exposição “Lições de linha” fez parte de uma exposição coletiva chamada “Metragem” e apresentada no SESC Bom Retiro em São Paulo. “Pedaço de Espaço” e “Manhãs” são

nenhuma delas vemos apenas papéis acumulados. Não vemos apenas pilhas lineares e harmônicas. Não vemos a tranquilidade de papéis, inocentemente, colocados uns acima dos outros de maneira bem disciplinada.

Pois, a intervenção que a artista produz com esta matéria-prima-expressiva manifesta-se como efeito de uma das questões-problema que fomenta seu percurso de trabalho e que reflete acerca da relação que estabelecemos com o papel (seja por via da literatura ou do papel que se torna livro, seja por via da fotografia e do papel que se torna uma foto, do desenho, etc.), com certos objetos de papel e que serão tomadas sempre pelas frestas, pelas zonas intervalares, pelos vazios que se abrem, na medida em que os papéis se “somam”.

Por isso, a operação da artista, ao utilizar os papéis, orienta-se por esse desassossego que tenta manipular este material efetivando nele a potência de produzir, sustentar e dar passagens a muitas brechas, a muitas interrupções.

Figura 1 – Tempo-de-obra 1



Fonte: Exposição “Ondas Secas”, Edith Derdyk

obras da artista expostas em montagens coletivas junto com obras de outros artistas. A primeira peça foi apresentada em 2006, na exposição “Paralela”, com curadoria de Daniela Bousso, no Pavilhão Ibirapuera em São Paulo. A segunda peça esteve exposta no Paço das Artes de São Paulo, em 2005.

Figura 2 – Tempo-de-obra 1



Fonte: Exposição Paris Art Fair, Edith Derdyk

O papel não é mais material liso. Ele perde em evidência, em perfeição e se amplia como jogo, como indefinição, como manifestação de possíveis ressignificações das coisas.

Formam-se ondulações, pequenas sinuosidades, sutis oscilações. Apesar da ampla quantidade de papel, apesar do peso que parece prevalecer diante da “montagem-imagem” das pilhas, inventar entre-espacos de fôlego, de luta, de recomposição é a tarefa mais marcante.

E, por sua vez, as cartas, tecidas no corpo desta escrita, não se fundem, exatamente, como o papel na obra de Edith. Mas, sem dúvida, elas estão colocadas numa frequência bem próxima a desta que está presente no trabalho da artista e que fomenta uma extraordinária inquietude pelas fissuras e pelas discontinuidades.

A escrita realizada nas cartas, portanto, ativa esse espaço intervalar. Ativa o desconhecido e o imprevisto que nele dura. Ativa a invenção de existências outras, nesses interstícios.

Dizemos, então, que nestes espaços – inscritos no corpo das cartas – muitos inesperados podem ser experimentados, como se neles estivessem abrigados “o ímpeto incontrolável das ideias a ganhar forma” (BARRENTO, 2010, p. 16).

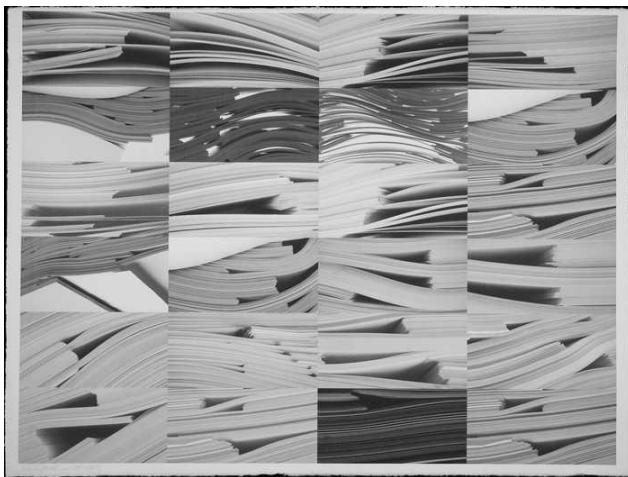
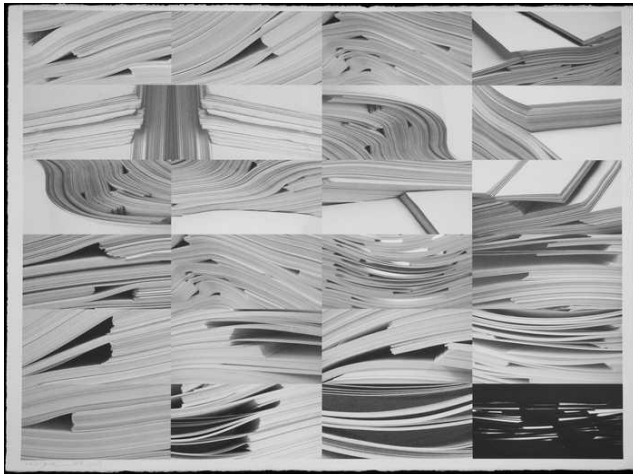
Logo, nessas descontinuidades – onde uma aventura em terreno movediço se processa – o que chamamos de articulações de exercícios de ficcionalização, insistem. Vigoram. Palpitam. As cartas, de fato, vestem uma imensa “vontade de ficção e de poesia” (BARRENTO, 2010, p. 27).

Figura 3 – Tempo-de-obra 1



Fonte: Exposição Paris Art Fair, Edith Derdyk

Figura 4 – Tempo-de-obra 2



Fonte: Gravuras para exposição em the banff center, Edith Derdik

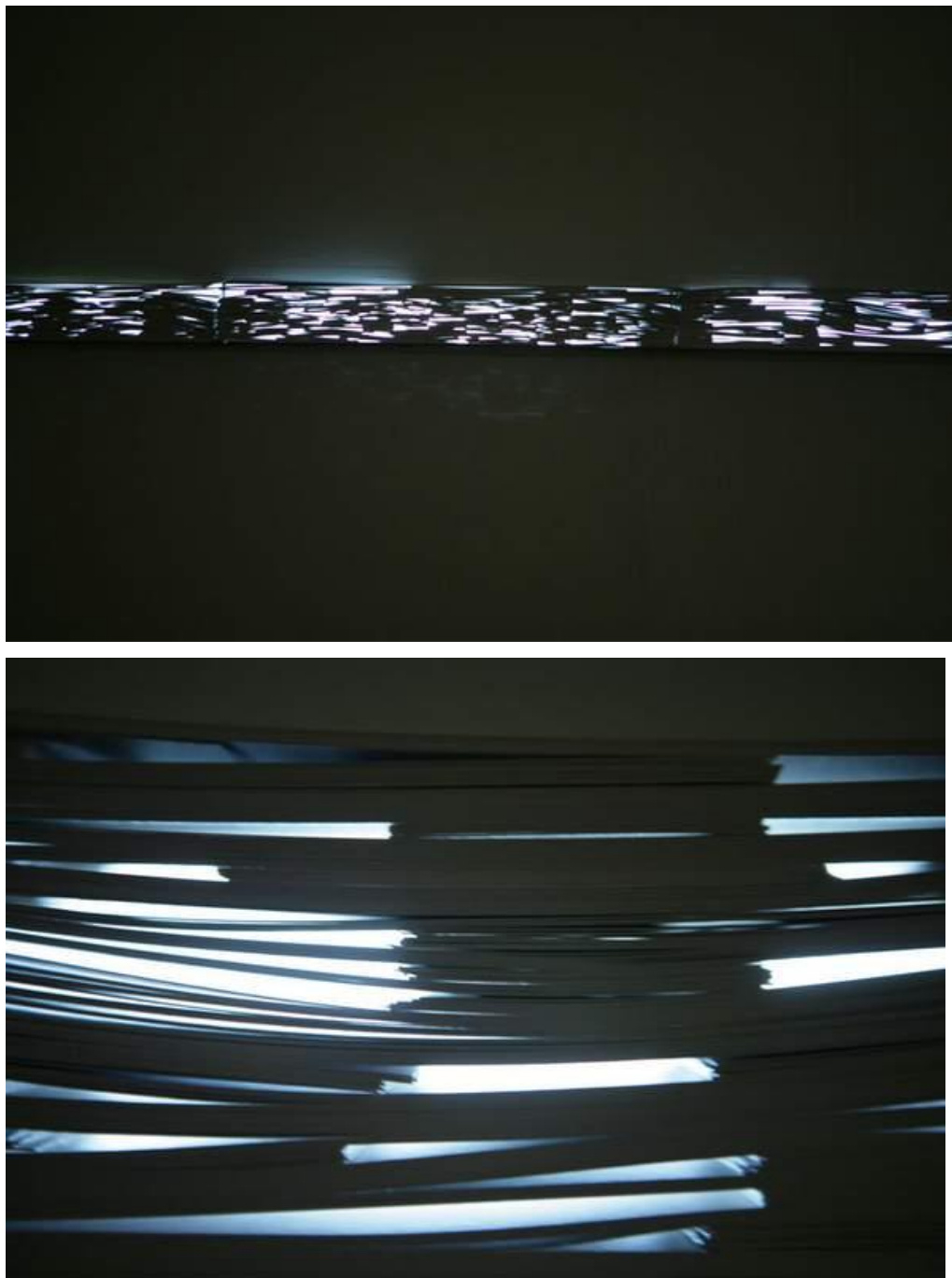
Em outro momento da organização de seu trabalho, Edith Derdyk desdobra a ideia que estrutura essas primeiras exposições e passa a estabelecer, para além dos pápeis, a interferência de luzes e sombras na conexão com eles.

Escurecendo todo o entorno e projetando alguns feixes de luz, as rugas e os sulcos entre as folhas de papel ganham outros contornos e passam a brincar com os artifícios disparados pelos cruzamentos entre luz e sombra.

Para a escrita das cartas, jogar com luzes e sombras também é ato fundamental. Principalmente, por destacarem ainda mais as passagens atualizadas por entre o papel e que funcionam, nas cartas, como vértices de produção de ficcionalidades: “escrevo e desenho como uma sanfona, ar e fôlen, em trânsito, em passagem” (DERDYK, 2001, p. 23).

Como contaminar as cartas com as partículas de um incapturável e de um indeterminado que escorregam nessas/dessas passagens? Como fazer desses intervalos também uma fratura, uma interrupção (FOUCAULT, 2014, p. 110)?

Figura 5 – Tempo-de-obra 3



Fonte: Exposição “Manhã”, Edith Derdyk

A trajetória da artista não termina. Após essa jornada, as obras recriam-se. Dilatam-se para os arredores de uma outra paisagem. A força dos vazios pulsantes, os intervalos descontínuos continuam mantendo sua potência, todavia outra matéria entra em convivência com o papel.

Desta vez, as linhas irrompem. As linhas tornam-se matéria também.

As mesmas linhas que dão contorno à escrita e que marcam o papel com a desenvoltura de seus gestos, ganham tanta intensidade que excedem as fronteiras do próprio papel e tomam o espaço, gerando uma indiscernibilidade entre o que estaria dentro do papel, da escrita e o que se colocaria fora.

São linhas que passam a habitar o espaço físico, como diz a própria artista⁵⁹.

Não é apenas o papel o que é desenhado pelas linhas, mas todos os seus arredores, a partir do momento no qual as linhas (se quisermos pensar também a escrita) escapam a qualquer tipo de demarcação e passam a penetrarem outras superfícies.

Circunscreve-se, portanto, um novo íterim. Um novo espaço intervalar. Um outro território onde não se é possível prever o que ali se pode constituir, o que ali se pode inventar.

iscar a primeira linha de um espaço em branco.
a linha carregada por um corpo que vai e vem,
de um ponto ao outro e de outro a outro, a linha multiplica a fiação.
o corpo rasura suas idas e vindas desenhando textos voláteis no ar.
pontos em movimento desalinham trilhas, sem fim,
com pausa e pousos, respiro (DERDYK, 2001, s/p).

A linhas das cartas fabricadas nesta tese também experimentam esse proceder. Buscam acionar este movimento inquieto de desdobrar (desvio, escape) e ao mesmo tempo agenciar pontos, supostamente, dicotômicos.

a linha esculpe lugares aborda contornos, limita arredores,
costura o espaço ao próprio espaço, convoca topografias aéreas.
desenho ao vivo: a linha estendida é a musculatura do ar,
ossatura do espaço, mecânica que não se fixa.
e a linha do novelo mental nunca traça a mesma trilha,
desafia o pensamento, desafia o espaço (DERDYK, 2001, s/p).

⁵⁹ Em entrevista ao Programa “Metrópolis” da TV Cultura. Este material pode ser encontrado no link: http://tvcultura.com.br/videos/54994_metropolis-atelie-edith-derdyk.html.

A matéria-linha misturada ao papel e, simultaneamente, audaciosa em lançar-se ao fluxo dos encontros múltiplos, que nas cartas se instalam, reverberam “maquínicas”⁶⁰ de ficção:

a fiação do trabalho: ficção fixando experiências
de tempo e espaço, medidas desmedidas.
o que sobra? Frestas de espaços de tempo
entre um pensamento e outro, entre uma ação e outra.

[...]
e é assim que faço com as mãos do corpo do pensamento:
sem fios de extensão, as linhas se estendem em palavras, fugazes.

estas palavras não retratam ideias;
talvez capturam, na contra-luz, as sombras de pensamentos
e percepções que se projetam no espaço, se pulverizam no ar (DERDYK,
2001, s/p.).

Dessa forma, o trabalho de Edith Derdyk alcança e posiciona-se, intensivamente, dentro das amarras que mobilizam a efetuação da escrita, das forças de ficcionalização, das histórias e das indagações que as cartas tensionam.

O papel e a linha das cartas procuram acender uma pulsação, uma cadência, hábil em extrair desses materiais sua capacidade de estender, alongar, contrair e recolher, realizando uma experimentação de “desfazimentos” e deslocamentos por entre as ideias, as propostas de pensamento, os personagens e os acontecimentos impregnados em cada carta.

Se a realização da escrita das cartas passa por todo esse circuito de experiências é sinal de que ali está presente e atuante um proceder entusiasmado pelo exercício de ficcionar. Pelo trabalho com a ficção, como se ela fosse também matéria de ensaio, de invenção e de construção de escritas.

A prática do ficcionar, latente nestas cartas, “é o que fica do que escapa” (DERDYK, 2001, p. 28). É sua ferramenta primordial. E é, ao mesmo tempo, uma das maneiras mais radicais de nos perguntarmos sobre como podemos “transformar todos esses materiais brutos e inertes em experiência de vida e de pensamento” (MACHADO, 2003, p. 11).

⁶⁰ Na escrita de Félix Guattari é feita uma diferenciação entre máquina e mecânica. “A mecânica é relativamente fechada sobre si mesma: ela só mantém com o exterior relações perfeitamente codificadas”. Já as máquinas, ao contrário, constituem “um *phylum* comparável ao das espécies vivas. Elas engendram-se umas às outras, selecionam-se, eliminam-se, fazendo aparecer novas linhas de potencialidades [...] nunca funcionam isoladamente, mas por agregação ou por agenciamento” (GUATTARI; ROLNIK, 2005, p. 385).

Este ato de transfiguração de materiais “brutos” em vetores de experimentações sensíveis e produtoras de interrogação e espanto não é circunscrito apenas ao papel e à linha, mas também aponta para a necessidade de nos relacionarmos com o pensamento, com os modos de produção de subjetivação, com o exercício de escrever e de pesquisar, tendo essa mesma ação como referência.

Um questionamento, então, retorna. E retorna instaurando novas texturas:

Como fazer dessa relação entre papel-linha-mundo também uma fratura, uma interrupção (FOUCAULT, 2014, p. 110)?

Eis outro ponto importante, pois se a linha transborda, ela também interrompe. Se o papel alastra-se na medida em que as linhas o lançam ao confronto com o fora – e por isso, ele ganha outras formas e sentidos – isso quer dizer que certas fraturas estão sendo feitas.

Portanto, o recurso papel-linha imprime nas cartas um potencial de interrupção que age cortando previsões e infalibilidades, permitindo que o próprio papel se desmanche em linhas (num estranho “contínuo”), e que as próprias linhas (que já têm o papel como parte de sua própria composição) se reconfigurem como uma força híbrida ao papel e que atravessa espaços, existências e tempos múltiplos.

Figura 6 – Tempo-de-obra 4



Fonte: Exposição “Lições da Linha”, Edith Derdyk

*“Todavia, enquanto a obra for uma armadilha amorosa,
podemos esperar que a literatura perdurará...”*

Roland Barthes

**

A escrita das cartas que compõe esta tese persegue os rastros de uma construção incessante, a saber: a extraordinária aventura de construção de uma amizade.

É a amizade o que dispara o processo, assim como é ela a encarregada de nutrí-lo frente aos encontros⁶¹ e desencontros tão decisivos para cada uma das cartas.

Às franjas (ou no emaranhado de linhas que interrompem a finalização ou o encerramento das cartas e que, por esse motivo, as mantêm como potência de um por vir) que restam das cartas, ainda continua sendo o exercício de invenção de uma amizade o que lhes faz respirar.

Não falamos aqui da amizade que apenas aproxima o que é semelhante, assim como não pensamos a amizade conforme uma prática que rechaça a incessante produção de diferenciação, para manter certa necessidade de estabilidade e de controle.

As amizades que permeiam as cartas crescem e se tornam mais densas na medida em que os confrontos, as composições heterogêneas, as conversações e as deambulações de pensamentos se exercem, sem o resquício de certos medos do que parece conflitual e instável.

Amizades que fiam tempos de conversa, de encontro, de escrita, de literatura, de cinema, de indagações sobre o mundo e sobre nós mesmos. Amizades atentas ao presente e às produções de discurso, de práticas e de relações de poder que nele se afirmam.

Amizades que de tão inquietas, armam um firme interesse em problematizar o que, no cotidiano de nossas práticas, eliminam paradoxos e ambiguidades e assim, gerenciam modos de experimentar e produzir relações com o mundo.

Um dos primeiros pulsos a fazer as cartas funcionarem:

Em 25 de abril de 1979, Michel Foucault escreve para o jornal francês “*Le Matin*” um pequenino texto chamado “Michel Foucault: o Momento de Verdade”. Neste texto⁶², Foucault narra a última conversa que teve com o jornalista e amigo Maurice Clavel.

⁶¹ Encontros marcados “por nenhuma volúpia descritivo-normalizadora e alguma porosidade à diferença e à variância que esse tipo de acontecimento” – a amizade – pode alavancar (AQUINO, 2008, p. 05).

⁶² Algumas referências o apontam como uma nota póstuma. Consultar: IBARRA, Andrés Rodríguez. “Uma relação sempre atual: a liberdade recalcitrante de Michel Foucault”, Editora CRV, 2010.

Ao telefone, Clavel diz a Foucault sobre um livro de Freud que ele acabara de ler e do qual gostara bastante. Em seguida e depois de muito conversar sobre diversos assuntos com o amigo, Clavel se perguntava (e perguntava a Foucault também) sobre a aproximação entre a penitência cristã e a verdade.

Na narrativa escrita por Foucault para o *“Le Matin”*, a questão expressa por Clavel ao telefone era: “por que a obrigação de dizer a verdade carrega com ela a cinza, a poeira e a morte do velho, mas também o renascimento e o novo dia? Por que o momento de verdade fica nesse limiar?” (FOUCAULT, 2014, p. 107).

E na última linha desse mesmo texto, o filósofo francês afirma que para essa dor – para a dor diante da morte do amigo – só um dia não basta.

A amizade entre Clavel e Foucault, os questionamentos sobre o momento da verdade, como sendo a experiência de um limiar e as forças sobrepujadas das conversas entre amigos trazem os primeiros traços para a composição dos enredos que despontam das cartas.

Logo, a amizade e os encontros que ela proporciona passam a ser uma oportunidade aberta para que, num movimento seguinte, a escrita de cartas surja como uma prática interessante.

Outro importante destaque a ser feito em relação a produção destas cartas é a indicação de que todas elas se organizam desde dois planos talhados numa zona de intersecção: um primeiro⁶³, que se coliga com a literatura (e junto a isso, com os debates sobre as práticas de escrita) e um segundo, que engloba algumas discussões e temas que o cinema-documentário busca acentuar.

Porém, ao trazermos a literatura e o cinema para a escrita das cartas, sem dúvida, um certo tipo de recorte foi necessário de ser feito, afinal, o que nos interessa nas produções desses dois campos artísticos são, precisamente, algumas obras e alguns temas trazidos por elas e que complexificam e dão consistência aos questionamentos e às interrogações que a tese constitui como problema: como pensar uma ética da ficção, desdobrando-se por entre uma experimentação de escrita capaz de problematizar nossas relações com os regimes de verdade e com as práticas de subjetivação envolvidas nesses processos?

⁶³ O uso das definições “primeiro” e “segundo” não visa afirmar uma questão sistematizada a definir esses planos de forma linear e subsequente. Nem mesmo considera qualquer tipo de hierarquia entre eles. Este recurso foi utilizado apenas para facilitar o entendimento da produção das cartas.

Portanto, os verdadeiros responsáveis por organizarem as relações entre a literatura e o cinema narradas nas cartas são os questionamentos que a tese levanta e busca expandir.

**

[Zona de Intersecção “carta-literatura”]

A literatura que pulsa nas entrelinhas das cartas dispara alguns complexos e sutis movimentos de experimentação do pensamento e da escrita. E quando trazemos essa literatura como uma das zonas de intersecção indispensável à invenção das cartas, a tomamos, principalmente, como uma

literatura, mas não como uma realidade definida e segura, nem mesmo como um modo de atividade precisa: ela é antes aquilo que não se descobre, não se verifica e não se justifica jamais diretamente, aquilo de que só nos aproximamos desviando-nos, que só se capta indo para além dela, por uma busca que não deve preocupar-se com a literatura, com o que ela é ‘essencialmente’, mas que se preocupa, pelo contrário, com reduzi-la, neutralizá-la ou, mais exatamente, com descer, por um movimento que finalmente lhe escapa e a negligencia, até um ponto em que apenas a neutralidade impessoal parece falar (BLANCHOT, 2005, p. 292).

Essas reflexões trazidas por Blanchot, nos ajudam na discussão e na apresentação dos modos como a literatura atravessa a constituição das cartas. Estes modos estabelecem-se, por exemplo, a partir do entendimento de que a literatura não prescreve verdades e nem mesmo certezas, porém, ela fabrica alianças com o exercício de expressar certas dúvidas e de propor uma verdade sempre em processo de abandono (TABAROVSKY, 2004, p. 01). Portanto, é uma literatura que não abre concessões em relação ao jogo da ficcionalização.

Contudo, ao nos debruçarmos sobre a literatura no contemporâneo percebemos a intensificação e aproximação desta com dois pólos de atração bastante peculiares: a academia e o mercado⁶⁴. Ambos lançando-a a uma experimentação bastante diferente daquela que Blanchot sublinha e da que buscamos intensificar na/com a escrita das cartas.

⁶⁴ O escritor argentino Damián Tabarovsky é quem nos orienta nesse debate a partir do seu ensaio “Literatura de esquerda”, de 2004, publicado numa versão editada e com autorização do autor, no site da Revista Serrote. A tradução do texto é de Ciro Lubliner e Tiago Cfer.

Tabarovsky destaca que ainda que academia e mercado trabalhem com a literatura no contemporâneo de maneiras um pouco antagônicas, algumas marcações identificam e aproximam esses dois campos⁶⁵. Tanto academia, quanto mercado legitimam certo nível de pasteurização da literatura e posicionam-se como dois lugares garantidos. Ou seja, “tanto um polo quanto o outro escrevem *a favor*. [...] a favor da ordem, de sua sobrevivência, a favor de suas convenções – escrevem positivamente” (TABAROVSKY, 2004, p. 03).

Estabelecer essa crítica ao mercado e à academia não nos serve como indicativo da necessidade de aniquilação desses espaços, mas diferente disso, serve à busca por outras “zonas discursivas, de efeitos políticos impensados, de escritas imprevisíveis. Pressupõe algo além do realmente existente” (TABAROVSKY, 2004, p. 07). Pressupõe a necessidade de ficcionalizarmos a produção da escrita e da literatura no presente.

Logo, a literatura que sentimos vibrar na composição das cartas percorre e incita a produção de caminhos um tanto diversos em relação a estes sustentados pelos polos academia-mercado.

Ela “não busca inaugurar um novo paradigma, mas pôr em xeque a própria ideia de paradigma, a própria ideia de ordem literária, qualquer que seja essa ordem” (TABAROVSKY, 2004, p. 04), e por isso, a literatura e a escrita que interessa-nos – uma literatura de esquerda, como aponta Tabarovsky – é uma literatura que acolhe e expõe, em sua própria narrativa, sua possibilidade de decomposição, que põe em suspenso os sentidos já cristalizados e que perfura a própria linguagem, para buscar o lado de fora⁶⁶. Para buscar passagens ao fora.

A literatura de esquerda, segundo o autor, não se inscreve num lugar visível, explícito, ao contrário disso, instaura-se como pura negatividade numa comunidade

⁶⁵ “Dois lugares que se identificam, cada um com suas marcas, som seus públicos, seus códigos e valores; dois lugares geralmente em estado de tensão, desatenção e fascinação mútua. Por isso, antes de avançar devem-se reconhecer duas questões: nem o mercado nem a academia são âmbitos homogêneos; cada um deles está constituído por desacordos internos, estilos divergentes, *targets* específicos e paradigmas contraditórios.” (TABAROVSKY, 2004, p. 02, *grifo nosso*).

⁶⁶ Trazemos a dimensão do “fora” a partir do trabalho de Maurice Blanchot e entendendo que esta designa uma prática estética e ética que a literatura desenvolve, assim como, indica o desmoronamento da unidade do “eu”, da primeira pessoa e a instauração de um plano de invenção de experiências múltiplas (LEVY, 2003). Este que não é o fora do público que precisa ser agradado, nem da crítica, nem da posteridade ou dos acordos de compra e venda.

inoperante da literatura⁶⁷. Comunidade “em esquivada”, escapando ao plano da eficiência e da plenitude (mercado), assim como ao da necessidade de codificação (academia). Comunidade rarefeita e em mutação.

As cartas, então, apontam para esse comum sem lugar que “funciona na linha de fuga do porvir, suspende a argumentação, rejeita a comunicação” e as representações universais (TABAROVSKY, 2004, p. 06) – questionando a si mesma e às engrenagens de produção de literatura e de escrita esboçadas no presente.

Na intersecção literatura-cartas temos o improvisado, o acaso, a relação amigável (que é também, às vezes, conflituosa) entre forças ambíguas, a controvérsia e uma relativa experimentação com os limites que as projetam (COUTINHO, 2015, p. 227).

Temos também um método que agencia as diversas matérias-primas, atualizando com elas um movimento de “traição da escritura” (DELEUZE; PARNET, 1996, p. 58), no qual “trair” funciona como uma ação que se coloca ao lado da invenção o que, por sua vez, distancia as cartas de uma produção que apenas reage aos ditames identitários que organizam o mundo a partir da lógica da representação.

Vale destacar que todas as correspondências são endereçadas a Veronica. Mas, as trajetórias que cada uma delas constrói não são equivalentes. Cada uma delas executa uma montagem singular e constituem um “bloco assimétrico, [...] sempre fora e entre” (DELEUZE; PARNET, 1996, p. 06) com uma variação imensa de vozes e falas, sabotando o nome próprio. Sabotando a assinatura.

As respostas a essas cartas, por sua vez, não aparecem.

**

[Zona de Intersecção “carta-cinema documentário”]

O cinema documentário é um campo da produção cinematográfica que, historicamente, porta uma relação múltipla com as possibilidades de entendimento e de reflexão acerca das construções de imagens que ele concebe.

⁶⁷ Várias leituras diferentes destacam e trabalham com esse conceito. O autor cita algumas delas: “A comunidade inoperante”, de Jean-Luc Nancy, “A comunidade inconfessável”, de Blanchot, “A instituição imaginária da sociedade”, de Cornelius Castoriadis.

Relações múltiplas de reflexão, assim como também são múltiplos os modos de operar com as imagens que esse tipo de cinema experimentou ou pôde experimentar ao longo dos anos.

Este cenário gera também outra interessante problemática: a imensa dificuldade em delimitarmos o lugar exato e a definição precisa sobre o que seria um documentário (MIGLIORIN, 2010, p. 09).

Todos esses tópicos, a princípio, interessam ao campo de discussões que esta tese busca apresentar, pois entram em ressonância com essa experimentação, também indefinível, que as cartas procuram consolidar.

Ainda que nos pareça impossível explicar em definitivo o que seria o documentário, não podemos deixar de destacar a predominância de certos regimes discursivos e práticos em sua trajetória, principalmente, se lembramos da impregnação que este sofreu em relação a um regime de imagens “em que a representação era o único problema a ser considerado” (MIGLIORIN, 2010, p. 09).

Junto a esse regime, “estratégias que visam a intensificação dos efeitos de verdade” ou efeitos de real, também tornavam-se sustentáculo do trabalho de documentar (FELDMAN, 2010, p. 159).

Tendência identicamente percebida com a abundância de programas de televisão como os *reality shows*, os documentários com características de jornalismo-reportagem e com a proliferação dos chamados vídeos-flagrantes⁶⁸, todos esses tendo como elemento de ordenação de suas criações, experiências que pudessem ser cada vez mais recebidas como autênticas, como um espetáculo feito “em nome da vida real”.

Nessa ligação entre documentário e verdade (apreensão do real),

[...] o que está em jogo é o compromisso dos produtos audiovisuais, sobretudo brasileiros, com uma intensificação dos efeitos de real por meio da permanente recodificação das marcas estilísticas consideradas “realistas”, cujo efeito almejado é a produção de uma impressão de autenticidade e de um valor de verdade que sejam tornados inequívocos e inquestionáveis (FELDMAN, 2008, p. 64).

⁶⁸ A pesquisadora Ilana Feldman amplia tal cenário relacionando essa produção audiovisual com as questões que envolvem a utilização libidinal e policial dos dispositivos tecnológicos, entendendo que esses programas – empenhados em construir e administrar os efeitos do real – interferem na produção de modos de subjetivação e na construção de formas de pensamento no contemporâneo. A autora, dessa maneira, discute sobre as “imagens que apelam à realidade”, entendendo-as como “operações narrativas” que expressam esteticamente o regime biopolítico (FELDMAN, 2008, p. 65), ou seja, percebendo que o apelo ao real também se aproxima de outras forças, como as que se unem aos ideários de vigilância e de controle (práticas fundamentais ao regime biopolítico).

Mantinha-se, então, um compromisso em transferir para as imagens a veracidade de uma realidade que está supostamente pronta e também apartada daquele que filma ou que narra a história. Ou seja, o filme documenta ou relata uma realidade que está fora do mundo de onde parte aquele que captará as imagens e contará suas histórias, cabendo a este documentarista apenas confirmar – ao fazer uso e trabalhar com as histórias de seus personagens – “suas próprias ideias apriorísticas sobre o tema tratado” (COUTINHO, 2015, p. 230).

Nesta concepção de cinema documentário, a noção de identidade, de reconhecimento, de verdade, de ordenação de uma narrativa que funcione na medida em que ela descreva e relate o real, aparecem como hegemônicas. Caberia dessa maneira ao ato de documentar, uma atividade de “transposição especular” (AQUINO, 2008, p. 05) de determinadas realidades para a peça fílmica.

A atração cada vez maior pelo “real” ou a busca por “efeitos de realidade” geraram um acréscimo e um fomento à produção de documentário mundo afora e, além disso, no Brasil também (LINS; MESQUITA, 2011, p. 08). Atração e busca fomentados, assim poderíamos dizer, pelo que Roland Barthes chama de uma “incessante necessidade de autenticar o real” (BARTHES, 2012, p. 188).

E este olhar sem dúvida é calcado também na construção e na fomentação de regimes de verdade que insistem em manter-se como estatuto, como natureza inquestionável e que crescem a cada momento em que oferecem consolo e conforto ao espectador-consumidor (LINS; MESQUITA, 2011, p. 16).

Dentro desse mesmo contexto, o cineasta Eduardo Coutinho (2015) ainda nos lembra de outra característica importante sobre a história dos procedimentos de feitura dos documentários. Coutinho afirma que a produção de documentários também passou por um processo no qual esses filmes começaram a ser feitos dentro das mesmas engrenagens que correspondem à produção de reportagens realizadas pelos setores de jornalismo.

Segundo o cineasta, essa equivalência tornou o documentário algo “asséptico, integrado e neutralizado”, seguindo a mesma “lógica do processo industrial tal como se desenrola na Globo e na televisão em geral, lógica da homogeneização e da rentabilidade a qualquer preço” (COUTINHO, 2015, p. 227).

Temos, então, uma determinada produção (e um entendimento dessa produção) acerca dos documentários voltada para a espetacularização do real e para ativação de um paralelo de verossimilhança entre as imagens e a verdade e também, um modo de realização de documentários que os concebe em uma analogia absolutamente direta com o trabalho jornalístico (reportagens, investigações, objetividade e imparcialidade).

Mas, em ambos os casos, continua a existir uma relação intrínseca entre o ato de documentar e a produção de discursos e de práticas interessadas pela verdade. Principalmente, se pensarmos o interesse pela verdade nesses casos como um desapareço por tudo o que possa provocar interrupções e fissuras, por tudo o que não tem um corpo como resplendor do que é puro.

E diante desse cenário, surge um outro problema bastante relevante acerca das imagens e de sua vinculação com a busca pela verdade: a verdade em si não é uma problemática dada, entretanto quando a relação que estabelecemos com a verdade é uma relação que faz questão de “produzir uma verdade que simule sua própria não-simulação” (FELDMAN, 2008, p. 66), ou, em linhas mais gerais, quando existe a produção de uma relação com a verdade que rejeita o que nela é força de simulação (ou de ficção), neste caso, temos o desafio de suspeitarmos desse regime. Temos o desafio de desconstruirmos essas noções e olhares.

Coutinho (2015), mais uma vez, apresenta indagações sobre esse plano. O cineasta reitera a análise anterior resgatando dessa vez a proibição ao silêncio nesses contextos de produção da imagem (ele cita a televisão, mas poderíamos também alongar essa análise para os programas que mostram a realidade “ao vivo” e em alta definição) como um dos exemplos de que ali não cabem, nem o silêncio e nem sequer nenhum vestígio das relações de confronto, do errar, dos tropeços, das inflexões e das negociações cruciais aos filmes. Afinal tudo isso poderia gerar incredibilidade e desconforto em relação ao que se vê na tela.

E mais difícil ainda do que o enfrentamento a essa tema é a “revelação de que um filme é um filme, e não a realidade” (COUTINHO, 2015, p. 228). Logo, os processos diversos, as alterações de rota, os intempestivos, a estranheza⁶⁹, os gestos e as

⁶⁹ Segundo Eduardo Coutinho para se construir um documentário é fundamental fazer da diferença um trunfo (e não algo que precise de contorno) “e da estranheza um método de conhecimento” (COUTINHO, 2015, p. 229).

retomadas de discursos previstos ou não, deixam de fazer parte desses filmes que se constituem como documentação do real.

Todavia, outras faíscas escapam desse mecanismo: “o real só é arriscado se o que aparece de intempestivo e não programado é aceito, ouvido e vem a transformar o que está dado a ver, a ouvir e sentir” (MIGLIORIN, 2016), e esta é a direção que a tese ganha e é dessa maneira que consideramos a ideia de real nas páginas que aqui se efetuam. Sendo assim, é indispensável sublinharmos o fato de que outras práticas também vão sendo efetuadas no que diz respeito à produção de filmes documentários, ao trabalho com esse tipo de imagem e à experimentação com o real nesse território.

Poderíamos citar, dentro dessa perspectiva, importantes documentários realizados no Brasil e por diferentes diretores: *Jogo de Cena* (2008), de Eduardo Coutinho; *Estamira* (2004), de Marcos Prado; *Juízo* (2008) de Maria Augusta Ramos; *Santiago* (2006) e *Entreatos* (2004) de João Moreira Salles; *Pan-Cinema permanente* (2008) e *Preto e Branco* (2004), de Carlos Nader; *Vocação do poder* (2005), de Eduardo Scorel e José Joffily; *Utopia e barbárie* (2005), de Silvio Tendler; *Rua de Mão Dupla* (2003), de Cao Guimarães e *Acidente* (2006), de Pablo Lobato e Cao Guimarães (MIGLIORIN, 2010, p. 11).

Essas realizações estariam próximas ao que Jean-Louis Commoli descreve como “sublevações contra a standardização e a uniformização que as formas dominantes de espetáculo impõem” (COMMOLI, 2008, p. 27). Exatamente, por isso, apostamos no uso desses documentários como elementos estratégicos para experimentarmos nas/com as cartas uma discussão sobre uma ética da ficção e seus desdobramentos no/para o presente.

Para pensarmos essas outras experiências no campo do documentário retomamos, então, a primeira dimensão sobre a prática de fazer documentários, exposta nessa sessão e que ressalta a presença do indefinível nas malhas desse processo de construção de imagens.

Partindo dessa ideia percebemos como muitos trabalhos documentais no cinema conseguiram liberar – em seus filmes – a imagem de seu vínculo com a identidade, alocando nessas mesmas imagens uma força de diferenciação a funcionar como uma ética sempre presente em sua composição.

As imagens e as histórias, nesses documentários, são capazes de jogarem com a primazia do real e de recusarem certas lógicas de dominação e de redução que nesse contexto se pronunciam, pois “sabem” que o real é o que os provoca e os habita, ao mesmo tempo (COMMOLI, 2008, p. 173b).

Chegamos, então, ao ponto em que a discussão acerca dos documentários reverbera na construção das cartas desta tese: são também esses documentários que “forjam encontros e pensamentos com o desconhecido” (MIGLIORIN, 2010, p. 09) e que inventam a existência com os devires do que existe ao invés de retratá-la, que jogam com a fabulação, que discutem as dicotomias e as fronteiras que servem a manutenção de oposições e que fazem do filmar a produção de uma diferença em relação ao já conhecido.

São esses os documentários que sabem diferenciar-se deles mesmos, porque se colocam sob o risco do real⁷⁰ e abrem-se aos exercícios de ficcionalização. São esses os documentários que constroem um trajeto de complexificação e de não disciplinarização em relação às subjetividades e ao contemporâneo.

Sendo assim, podemos afirmar que são esses os documentários que desencadeiam um movimento que se faz presente também na confecção das cartas, constituindo entre eles uma aliança vital e intensiva.

Os documentários nos servem, então, para fortalecermos uma discussão que percebe a ficção bem próxima a um exercício político, ou seja, como elemento operador no real que “salta” das configurações pré-montadas baseadas na enunciação de um “eu”, de uma unidade que não cansa de se fazer em torno de linhas consensuais e homegeneizantes, para explorar um fazer que não deixa de sempre se colocar à prova (MIGLIORIN, 2010).

[...] a realidade é inseparável da imaginação. Ficcionalizar e viver a realidade, sonhar e carregar sacos no porto de Abidjan (*Eu, um negro*, 1958) são partes de uma mesma vida que o documentário não pode negligenciar. ‘Fazendo de conta, ficamos mais perto da realidade’, diz Rouch. Fazer de conta nos filmes de Rouch não era apenas um agenciamento para fazer parecer verdadeiro o que era falso, não se trata de encenar para o filme o que na vida acontece cotidianamente, mas de fazer da cena a possibilidade de um acontecimento,

⁷⁰ Para a ampliação dessa discussão sugerimos a consulta ao artigo “Sob o risco do real”, escrito por Jean-Louis Commoli e publicado, em 2001, no catálogo do 5º Festival Do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte. Além desta publicação, o mesmo artigo encontra-se ainda no livro de Commoli :“Ver e Poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário”, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

fazer da encenação uma diferença com o já conhecido. Ficcionalizar já em si mudança, e não mimese realista [...] (MIGLIORIN, 2010, p.20).

Documentar uma vida, portanto, “representaria uma investida tão ficcional quanto outra qualquer” (AQUINO, 2008, p. 05) e somente quando pensamos criticamente essa ação é que podemos rever a formação das engrenagens éticas cabíveis a ela.

Na confecção das cartas dois documentários ganham relevância: o primeiro deles é “E agora, lembra-me?”, obra do cineasta português, Joaquim Pinto, realizada no ano de 2013. O segundo deles se refere ao trabalho de Maria Clara Escobar na feitura do documentário “Os dias com ele”, lançado em 2014.

Ambas as produções sustentam as circunstâncias e os exercícios discutidos anteriormente. Cada um delas com a singularidade de seus temas, suas sensibilidades e modos de operar com as imagens, mas tocando-se quando estão em questão os acontecimentos expostos nos parágrafos anteriores.

Uma das observações que fazemos junto a esses dois filmes situa-se na percepção de que, em suas construções, ocorre o acendimento e a intensificação do que o professor César Guimarães chama de “gérmen de fabulação” (GUIMARÃES, 2010, p. 195). Como se em seus movimentos o exercício de ficcionalizar atravessasse constantemente cada fragmento dos acontecimentos que fazem parte dessas experiências fílmicas, colocando-as num estado cujo não saber o que virá a seguir (BERNADET, 2003) converte-se em ferramenta de ação do documentarista.

Ainda que muito do que constitua o enredo desses filmes sejam elementos e histórias que façam parte, diretamente, da vida dos diretores, em nenhum momento os filmes expõem essa histórias como se fossem retratos da intimidade destes ou como um trabalho de relato fílmico sobre as narrativas pessoais de Joaquim ou Maria Clara.

Logo, esses documentários aproximam-se e fazem uso dos mesmos materiais que estão presentes nas cartas. Dos mesmos materiais de ficcionalização. Neles as misturas são intensificadas e uma série de montagens e de colagens tocam o ritmo da formação desses mosaicos.

Tanto nos filmes, quanto nas cartas ocorrem cruzamentos estéticos e temporais em um movimento de transversalização entre artes diversas sem que nenhuma delas “tenha preponderância” sobre as outras (LINS; MESQUITA, 2011, p. 54). Podemos

dizer, então, que ocorre, nessas experiências, a tecitura de uma “forma híbrida, sem regras nem definição exata, mas que articula modos de abordagem e composição variados, objetos e discursos heterogêneos” (LINS; MESQUITA, 2008, p. 55).

A preocupação sobre o modo de criar relações entre as “peças” é o gesto que aponta para a potencialização da força ficcional nos filmes e nas cartas. É o gesto preeminente dessas produções.

O cineasta Eduardo Coutinho sabia que “no documentário é preciso sair de si” (COUTINHO; XAVIER; FURTADO, 2014, p. 172) e é essa busca o que nos chama atenção na medida em que relacionamos a produção das cartas com o fazer do documentário.

Cartas a perigo





03° 06' 07" S lat.
60° 01' 30" W long.

Primeiro dia da Primavera.

(Faz sol)

Querida Veronica,

Sei bem que nosso combinado foi o de nos encontrarmos uma vez a cada duas semanas para conversarmos. "Definição irrevogável", concluímos aos risos. A ideia era fazer desse combinado a oportunidade para continuarmos tecendo nossas conversas que por não terem "roteiro" ou assunto prévio, nem tampouco qualquer pretensão de alcançarem um "propósito reflexivo final", alimentaram nossa amizade por todo esse tempo.

Era a tentativa de criarmos certa regularidade para que a amizade não ficasse refém (praticamente entrincheirada) da velocidade dos dias que se acumulam. Talvez imaginássemos naquele momento que um pouquinho de "rigor" (na verdade apostamos num rigor às avessas, não é mesmo?!) seria o ideal tendo em vista o volume de "por fazer" a preencher nossos tempos, nossa vida cotidiana.

Contudo, tive de romper com nosso trato. Mas, não se preocupe. Isso é o que eu poderia chamar de uma "ruptura-proposta". Espero que a receba bem. Alteraremos os planos de maneira bastante sutil.

Nossos encontros a cada duas semanas estarão mantidos, porém, outra urgência foi se constituindo desde este nosso acordo: a necessidade de escrever. Eis, então, a minha proposta.

Escrever cartas nesse ínterim de tempo entre nossos encontros.

Sim: cartas!

Escrever cartas e alastrar as linhas, os fios, as malhas, as costuras de nossa amizade, e com essas correspondências fazê-la percorrer outros posicionamentos diante do mundo, visitar outras paragens, envolver-se em outros acontecimentos, experimentar a ousadia de ocupar um limiar de invenções indefinível, indisciplinar, híbrido.

Elas seriam como fragmentos a estenderem e a diferenciarem os tracejados de nossos encontros. Um contínuo absolutamente interessado nas descontinuidades das palavras, dos pensares, das escritas, dos projetos, das amizades.

Lembra-se de Julio Cortázar dizendo que certas cartas portam algo de incomum, de insólito... algo parecido a um pulsar rebelde de invenção e que por esse motivo, deveriam ser chamadas de "cartas/encantamento"?! Então...!

Fernando Sabino escreveu uma carta a Hélio Pellegrino em 1945. Agradeceu ao amigo o envio do que chamara de Carta-Poema e completou afirmando que Hélio era um grande poeta, um grande amigo, um grande sacripanta. Um sacripanta!

Em 17 de janeiro de 1942, Carlos Drummond de Andrade responde a João Cabral de Melo Neto, que estava no aguardo da avaliação do poeta mineiro sobre a publicação de seu texto "Pedra do Sono" (o primeiro livro de João Cabral). Drummond escreve em sua carta o largo apoio à publicação dos poemas do amigo e encerra-a dizendo do prazer imenso em escrever tal carta, em conversar com João sobre temas que lhe são caros.

Curioso é que Drummond declara também não ter relido a carta e que, provavelmente por conta disto, a missiva estivesse desordenada e cheia de afirmações insignificantes. Imagino, João Cabral lendo essas palavras, balançando a cabeça e dizendo: "Ah, esse Drummond...".

Mais tarde, "Pedra do Sono" será livro publicado e dedicado ao amigo poeta de Itabira.

Em carta a João Gaspar Simões, enviada na tarde com tempestades do dia 11 de dezembro de 1931, Fernando Pessoa diz de seu trabalho como poeta situando-o no limite em que é possível desapegar-se de si mesmo e transmutar para algo totalmente estranho às emoções determinadas, sentidas por um suposto "eu".

De Berlim, em agosto de 1937, Olga escreve a Prestes dizendo que, finalmente, aprendera o significado da bela palavra brasileira "saudades". Estas são as mesmas que, de tão grandes, já não sabia mais onde metê-las.

Sobre a filha, Anita, Olga diz que seus brinquedos preferidos naquele momento são as fitas e os botões. A menina não pode ver um nó sem desatá-lo, nem um botão sem mordê-lo.

Dos dias de sol em Maricá, Clarice Lispector escreve uma carta ao seu futuro marido Maury Gurgel Valente e pergunta sobre o porquê de não nos entregarmos ao mundo, mesmo sem compreendê-lo? Diz que sua carta, certamente, encontrará Valente já em outra disposição e que por esse motivo, ela pode, inclusive, parecer inútil.

(À título de post-scriptum, a autora finaliza dizendo nunca ter visto uma alma tão feia quanto a sua letra).

No primeiro dia do mês de maio de 1500, Pero Vaz Caminha, assina sua carta beijando as mãos da alteza de Portugal e com ela coloca a voz do colonizador como a grande descobridora da Ilha de Vera Cruz. Punhados da história do Brasil começam, a partir de então, a serem objetivados.

**

Voltando, então, a minha proposta: escrever cartas, por que não?!

Tarefa árdua a de buscar explicações acerca do aparecimento de tal "fenômeno-ideia". Impossível definir as origens dessa necessidade-procedimento, pois penso que sua história é composta por matérias bastante diversas.

De qualquer forma, sei que não me cobrarás coerência, nem mesmo precisão acerca disso. Continuaremos deixando essa tarefa para aqueles que procuram o decoro das histórias e das experiências.

E por falar nisso, hoje pela manhã deparei-me com um acontecimento inusitado. Singular e nada apaziguador. Recebi por email a sugestão de um vídeo, cujo título e conteúdo pouco me chamaram a atenção (sequer lembro-me ao certo sobre o assunto abordado nele).

Porém, na lateral direita da página, de modo automático, apareciam algumas indicações de outros vídeos supostamente correlacionados ao tema do vídeo principal. Por curiosidade, "passei os olhos" nas imagens que marcavam cada um deles (um tipo de fotografia referente a alguma parte do vídeo a ser exibido caso você o escolha para ser visualizado).

Se não me engano, dentre diversas outras, uma das últimas sugestões, lá no final da página, tinha como "estampa" dois senhores, cada um deles sentado em uma poltrona. Parecia se tratar de uma conversa, entrevista ou algo semelhante a respeito de ambos. Resolvi, então, conhecer o material.

[UMA PAUSA: Sempre tenho a nítida impressão de que boa parte do conteúdo que vincula-se na famigerada rede mundial de computadores funciona como se estivéssemos em um supermercado.

Tudo parece tão "prático". Tudo parece "estar a mão".

O que, obviamente, nos impele a "atuarmos" como consumidores em um grande mercado, na maioria das vezes. O esforço máximo feito por nós nesse contexto é o de procurarmos, dentro da propagandeada "variedade" presente na rede, aquilo que nos interessa, porém dentro de territórios que já conhecemos por antecedência: exercício de buscar certificados para garantir o que já temos como certo.

Estaríamos nos posicionando também desse modo diante de outras demandas? Confesso que aqui estou a pensar, principalmente, na escrita e nas práticas de pensamento que a envolvem. Não adianta. Fui mordida por ela].

Os primeiros minutos do vídeo trazem a imagem de um apresentador de TV narrando o ineditismo e a importância daquele encontro, em vias de ser transmitido para toda a rede nacional. Narrativa em espanhol, não posso esquecer-me de dizer. A atenção não se demora muito nesse trecho.

Entretanto, logo à frente percebo (o que se dá em parcelas, a partir de pequenas frestas talhadas no discurso, tendo em vista o

curto domínio em escutar-compreender o espanhol) que os dois distintos senhores, que estavam sendo apresentados e que, anteriormente, apareciam naquela "fotografia" do vídeo na lateral da página, eram Pablo Neruda e Gabriel García Márquez.

Aquele era, portanto, o registro de uma conversa entre os dois escritores. Provavelmente fariam sobre seus respectivos trabalhos, discutiriam a respeito das singularidades correspondentes ao romance e à poesia, tangenciariam o debate sobre a relação entre o ofício de escritor e as questões sócio-políticas que permeavam a história da Latino América naqueles tempos: tópicos pertinentes e que não poderiam faltar àquele diálogo.

Impulso primeiro: considerando-se os poucos recursos cognitivos disponíveis para entender, de fato, em língua espanhola a riqueza de elementos e de ideias que os dois escritores trariam, buscar algum tipo de tradução ou transcrição equivalente as falas do filme.

Impulso seguinte: diante do fracasso da primeira estratégia em razão da falta de traduções prontas e acessíveis, munir-se de alguns dicionários e, "frase por frase", deduzir, interpretar, elucidar cada uma das argumentações de Neruda e de García Márquez.

Deslocamento: retirei-me da frente do computador, mas permaneci na sala. Tomei um bloco de papéis nas mãos e dediquei-me a desempenhar outra atividade ali mesmo: coloquei-me a escrever.

Os alto-falantes do aparelho estavam num nível eficaz para que o áudio pudesse ser escutado com clareza. O filme seguiu. A

imagem em preto e branco do poeta e do escritor sentados próximos um ao outro continuou ocupando a tela, assim como suas vozes que também perduraram desdobrando-se no tempo e no espaço daquele cômodo, daquela casa.

Já afastada da mesa e do computador, sem enxergar a cena da entrevista e, claro, nenhum dos dois literatos, buscava a escrita por entre outras linhas. Escrevia. Queria ver o que dali poderia engendrar uma variação intempestiva naquele/daquele fazer. A convocação era a do risco.

Atravessando, especialmente, aquele momento, no qual a escrita era exercitada, as "vozes-ruído" dos dois autores - em espanhol arguto e belo de ser escutado - contaminavam tudo. Vibravam e criavam lacunas de sentido. Forçavam a construção de um distanciamento ávido por romper com as concepções consensuais sobre o fazer da escrita.

Alavancavam um espaço de defasagem capaz de incitar experimentos próximos ao que nosso amigo-filósofo Michel Foucault chamaria de "uma multiplicidade dissonante de pensar".

Nada disso era proposital. Sequer intencionado.

Mas, o fato de não ser possível compreender com absoluta certeza o conteúdo expressado nas falas trocadas entre Neruda e García Márquez e, ao mesmo tempo, manter esses mesmos sons reverberando no ambiente fez a minha escrita ser invadida por fragmentos de indefinições.

Ao ponto de me gerarem a suspeita de que esse acontecimento poderia também indicar algo que sinalizasse para certo modo de funcionamento acerca do escrever, que ali se processava.

Penso, Verônica, que todo um circuito de identificações, de referenciais plenos e sentidos imediatos - nomes, vozes, imagens, ideias pré-concebidas - acabou por ser desmontado naquela experiência.

A identificação dos autores (pelo fácil reconhecimento de suas obras e biografias), das mensagens e dos conteúdos dos diálogos, assim como os muitos pressupostos que embasariam a verificação daquelas imagens, caducaram e pareceram romper-se na ocorrência desses breves instantes que tento narrar a ti.

E o que restou foi um rumor. Assim como a avidez por tornar efetiva a atividade de submeter algumas verossimilhanças a uma complexificação e a um jogo cheio de disjunções, tanto quanto, denso em suas provisoriiedades.

Era possível, então, fabular - foi o que pensei tendo em vista a memória de nossos últimos assuntos. Era imprescindível, logo, ficcionalizar.

Escapar a clarividência das imagens que mostravam Pablo Neruda e Gabriel García Márquez e perceber nessa recusa a diluição de certezas sobre o que elas poderiam representar, lançou-me a um outro encontro com a escrita e posso confirma-lhe que continuarei perseguindo os efeitos e desdobramentos desencadeados pelas perturbadoras trepidações desse episódio.

Espero que ainda estejas aí, mesmo depois dessa "torrente" de ideias.

Ah! Sobre a incumbência que me destes posso dizer que a realizei de maneira efetiva. Foi deveras trabalhoso, é verdade, encontrar esse material redigido em fevereiro de 1935, num lugar

onde os registros são muito confusos e, por vezes, bastante desorganizados.

[UMA PAUSA: Estava guardando essa notícia para nosso próximo encontro. Mas, também presumi que poderias precisar dela o quanto antes. Concordo contigo quando avalias que seu projeto não pode esperar tanto tempo assim. Preocupação pouco cronológica, penso, mas que diferente disso se deve a uma urgência em não deixar passar a força, o ímpeto e a coragem de fazê-lo].

E o que me parece mais curioso, Veronica, é que essa tarefa repercute, exatamente, onde? Na história que lhe conto sobre o vídeo de Neruda e García Márquez e na maneira como este acontecimento enviezou-se no meu modesto, mas intenso, movimento de escrita. Estou certa de que também enxergarás respingos e interlocuções entre ambas.

O artigo foi publicado, como eu disse, em fevereiro de 1935. Precisamente no dia 06. O jornal era intitulado "Fôlha da Manhã". Publicação paulistana. Jorge Amado fora convidado a escrever sobre seu companheiro de trabalho e amigo, Raul Bopp e foi neste artigo que encontrei a passagem que estavas buscando.

O título dado por Jorge Amado ao texto já é bastante interessante: "Poeta, viajante e pintor de tabuletas". Contudo, para os que – leitores de 1935 ou de hoje em dia – esperavam do artigo um exemplar e ilustrativo texto sobre a vida de Raul Bopp, sobre os registros que enfatizavam a veracidade dos fatos vividos pelo poeta e recheado de referências a respeito do "sujeito autêntico" e "domado" pelas identidades que caracterizariam a narrativa de sua

história, ficou apenas o indicativo de que precisariam trabalhar seus desapontamentos após a leitura do material.

Amado praticamente inicia o texto sugerindo-nos algo bastante extraordinário de ser pensado: ele afirma que muitos acreditam que Raul Bopp jamais tenha existido (e cogito que inclusive ele, Jorge, tivesse lá suas dúvidas sobre este caso, apesar de ter sido compadre do poeta).

Sem prender-se a muitos detalhes, recupera a imagem de Pedro Malazarte - tanto quanto suas artimanhas, traquinagens e enganos - e expressa a proximidade entre um e outro nesse aspecto de indefinição no que diz respeito às histórias que os cercam.

Veja o que Jorge Amado escreve: "Há mesmo quem acredite que Raul Bopp não existiu nunca. [...] Ficaram admiradas de Raul Bopp existir de verdade. Pensavam que êle era somente um personagem, daquelas histórias de viagem, que contavam na minha terra".

Muito curioso esse fragmento, assim como diversos outros trechos do texto. E o que chama a atenção é que questionar a existência de Bopp parece ser menos uma busca por criar um mito, algo transcendental ou que sirva a exaltar o ilusório como contraposto à determinada realidade.

Porém, diferente disso, o que jorra dos traçados desse artigo parece ser mais da ordem da produção de uma inquietação hesitante, de uma reivindicação sobre outras formas de pensamento, de experiência, de escrita e também de amizade a serem inventadas.

Mesmo naquilo que certificasse a presença de Bopp em tempos, espaços e circunstâncias verídicas, a insistência de um certo hiato

repositoria nossas ânsias por um olhar e um discurso absolutos a respeito do assunto. O que poderia também trazer algumas importantes questões sobre nosso presente, nossas práticas.

Talvez, a possível não existência de Bopp seja importante não pela confirmação a desmascarar um "eu" que, de fato, não existisse. Talvez, uma flecha diferente estivesse sendo disparada desse arco ou a construção de algum outro apontamento a servir de passagem para a atualização de novos movimentos, atos, pensamentos.

Passarei o material a ti e poderás conhecê-lo com tranquilidade. Estou certa de que dele farás um belo uso.

Não sei ao certo se foi coincidência ou não, mas toda a sondagem que montei para obter a matéria de Jorge Amado para ti rendeu-me, além de muitas outras coisas, inúmeras idas aos arquivos de algumas bibliotecas.

Numa delas, acabei por chegar bastante atrasada por conta de outros compromissos e o horário de fechamento do prédio já estava muito próximo. Tive de correr um pouco. Selecionei possíveis interesses, li com cuidado os que pareciam mais consonantes com meu "objetivo", tomei notas.

Quando parei, sentei-me em uma das mesas disponíveis no salão e nela permaneciam alguns livros que, provavelmente, haviam sido consultados por outros leitores que ali estiveram antes de mim. As bibliotecárias logo passariam e os levariam, cada um, para sua estante adequada.

Enquanto a "ronda" das funcionárias não alcançava a minha mesa, me dispus a folhear um dos títulos deixados. O livro era "O nascimento da presença" de Jean-Luc Nancy.

Transcrevi dois pequenos trechos em meu caderno de rascunhos, pois os achei bastante pertinentes em relação aos motivos e ao trabalho que me levaram naquele lugar.

O primeiro deles, escrito em ressonância com os trabalhos de Georges Bataille e Maurice Blanchot, dizia o seguinte: a "presença não aparece sem apagar a presença que a representação gostaria de designar (seu fundamento, sua origem, seu sujeito)". E o outro trecho relevante seria este: Nancy destacava que a presença em si é nascimento ou "o vir a ser que se apaga e traz a si mesmo de volta".

Esses pensamentos foram suficientes para que todas as "perspectivas-experiências" vividas ao ouvir a entrevista de Neruda e García-Marquéz presentificassem-se mais uma vez.

O acontecimento daquele dia realçou exatamente esse lugar de presença (seja ela a dos autores, das certezas que envolvem as relações que daí advém, da escrita que se fazia) que por enveredar-se pela aventura de apagamento das origens, fundamentos, funções e sujeito, provava, radicalmente, o existir "presentificado" em outras formas.

Os ecos do texto de Jorge Amado sobre Bopp também cresceram aqui, não achas?!

Ficaremos, então, com a reverberação pulsante das vozes de Pablo Neruda e Gabriel García Marquéz que parecem apostar em sua "forma -ruído" e com o arrepiar da pele diante da lacuna sobre a existência (ou não) de Raul Bopp.

Somente um último pormenor.

No final do documento, bem no canto direito e escrito "à mão desconhecida" constava um lembrete:

Contatar Bopp em
Raul Bopp
Praia de Botafogo, 28 Ap. 1201.

Considerarei que ficarias alegre em saber.

Meu abraço,

autor de papel

uma carta uma brasa através
por dentro do texto
nuvem cheia da minha chuva
cruza o deserto por mim
a montanha caminha
o mar entre os dois
uma sílaba um soluço
um sim um não um ai
sinais dizendo nós
quando não estamos mais

Paulo Leminski

23° 32' 50" S lat.
46° 38' 09" O long.

Um dia de verão.

(Chuvas.

Chove torrencialmente no texto)

Querida Veronica,

O tempo anda mesmo encurtando-se. Por isso, volto a lhe afirmar que escrever passa a ser uma estranha e gostosa arma para que consigamos inventar, engendrar outros tempos e, quem sabe, outros espaços: outros "espaços-tempos" (termo pensado e escrito pelo filósofo Gilles Deleuze. O mesmo filósofo que nos apresentou a ideia de "literatura menor", lembra-se?).

Mantenho minha posição de que esse exercício de enviar cartas a ti nos intervalos entre nossos encontros (não sei se poderíamos de fato chamá-los de "tertúlias", como pensamos na semana passada. Fiquei na dúvida se não precisaríamos de mais componentes, membros, elementos, associados, sei lá, para constituirmos uma verídica tertúlia).

Porém, se no encalço de Deleuze convocarmos uma "proposta-conceito" assinalada em livros por seu parceiro de obra, Félix Guattari, podemos enfim considerar que nós duas já seríamos muitos, não é?

Guattari escreveu um texto intitulado "Somos todos grupelhos" e buscava afirmar nesse material a ideia de que a "subjetividade é sempre uma multiplicidade que fala e age, mesmo que seja numa pessoa só" (segundo esclarecimento presente em uma das notas da tradutora Suely Rolnik) e por isso, cria outro tipo de

passagem para o fluir do tempo e do pensamento: um avanço nada linear, porém impregnado por oscilações, formado por impermanências, tecido em zonas sem calmaria e que exigem de nós um corpo paciente e corajoso para fazer as recusas necessárias e para aventurar-se em direções, nas quais as bússolas das naturalizações e dos sentidos cristalizados não mais garantem, nem garantirão cobertura.

Insisto nessa questão, pois o escrever tem se mostrado uma ferramenta absurda de deslocamento de análise, principalmente, no que toca a formação de um pensamento-prática que se estabelece como "questionamento de opostos" ou de indagação em relação a certos antagonismos pré-fabricados.

Não apenas a eles, em vias diretas, mais sobre as relações que sustentam e alimentam estes opostos e como tudo isso vem se organizando. Quais seriam as condições históricas que asseguram os olhares, os pensamentos e as ações respaldados e geridos, hegemonicamente, por essas dicotomias? Como essa economia de variações intensivas, baseadas na sustentação de antagonismos estáveis, dificulta a passagem de linhas disjuntivas, transgressoras do/no pensar, escrever, experimentar?

Isso me perturba! E escrever faz dessa perturbação... um contínuo desdobrar-se em séries, em séries de séries, insuflando processos, cada vez mais, abundantes nas mais variadas dimensões deste ato. (Destaquei essa imagem das "séries" da obra de meu filósofo-companheiro Michel Foucault. É uma beleza, não achas?!).

Sabemos que a construção de muitas obras literárias, de "instrumentos feitos de literatura" como gostamos de chamar, entra em confronto com a perspectiva polarizada de mundo. Muitos

escritos atualizam outros movimentos e desenham visões de mundo bastante distantes desta. É como se a literatura funcionasse como maquinaria de criação de relações inesperadas nas vivências do presente.

Só assim, pelas vias da literatura, dei-me conta de que é de alquimia que estamos falando. Escrever é tornar um tipo de alquimia possível. Um processo de mistura (não necessariamente aleatório, espontâneo, neutro ou feito sem quaisquer tipos de reflexões) que não teme o discurso das identificações. Composição de contraposições capaz de revigorar a potência de muitos desconhecimentos e de amplificar a intensidade dos diversos artifícios que estão a trabalharem na formação de narrativas e histórias múltiplas.

Apreender as formas e as forças presentes nos procedimentos engendrados pela escrita vai se transformando num problema inacabado e ao redor do qual o pensamento parece sempre desejar estar ("ao redor" como território de pulsação no limiar "escrita-pensamento", atuando nos contrastes e nas vielas desse exercício. Ao redor... à espreita).

Foi quando disse a ti: "Veronica, ando entendendo que a escrita também é matéria". Por mais evidente ou tola que pareça essa menção. Matéria imprestável para ser utilizada em fins definidos previamente. Im-pres-tá-vel. Contudo, muito hábil em nos arrancar a possibilidade de sermos e pensarmos a mesma coisa que antes. Este é um dos motivos que faz com que a sua composição e alquimia não seja um processo descuidado.

O alquimista não prevê fatos. Não julga ocorrências. É incompetente no que diz respeito à execução de "especialismos".

Diferente disso, o alquimista da escrita põe a funcionar certas matérias que imprimem algumas reações, feitos, ou seja, matérias que estão presentes, atuantes, vivazes, ativas na constituição de seu trabalho-fusão. Matérias que não servem (servidão-assujeitamento, serventia-função) apenas ao seu ofício, mas que muitas vezes atuam como dispositivos a questionarem a "engenharia do eu" que, por ventura, predomine na construção daquilo que se quer obra.

Dessa maneira, o alquimista encontra-se absolutamente impedido em perceber tais matérias de maneira objetivada. Interpretação de sinais ou de resultados na urgência de ratificar o já sabido?! Recurso pouquíssimo provável de ser utilizado se falamos e pensamos sobre o tratamento dado pelo alquimista ao ato de escrever.

Nutrido por outros caminhos e atravessamentos, ele propõe a invenção de composições que saibam negociar com as diversas práticas e componentes que atravessam os procedimentos por onde a obra se faz: desobjetivação da matéria pelas práticas da escrita.

As texturas, os cheiros, as cores, as dobras: o que reage? Não se quer com a alquimia da escrita demonstrar nenhum vasto leque de respostas concernentes à execução de seus experimentos. Sua preciosidade está na hibridação e na mestiçagem de elementos colocados em atividade.

A escrita alquímica segue deslocando-se para que outras passagens sejam achadas (ou inventadas, se achares mais proveitoso) e assim prefere marcar os indícios dessas passagens, seus arteiros traços ao invés de procurar as causas e as essências finalizadoras de sentidos e apreensões presentes nessa construção.

(Fico perguntando-me sobre como fazer as **matérias** deslizarem no acontecer dessa escrita alquímica. Como não preocupar-se (no sentido de tentar contê-lo) com seu desmanche? Isso é importante! Pois, nestas cartas que escrevo a ti, já consigo perceber as diferentes densidades, os pesos, os possíveis pontos de suporte e sustentação, os vazamentos que as palavras e os pensamentos incitam, provocam).

[SONORIDADES DA INTUIÇÃO: "Colocar as contradições em estado de fusão"].

(Penso que nessa tensão a escrita alquímica se acende. Esta é a luta. Dá-le!).

(Ah! As fotos que envio em anexo são resultado de um "assalto". Deparei-me com essas obras num dos espaços de exposição de arte na cidade.

O que era um breve passeio – depois de **muitos** ecos estalarem ao redor – passou a ser uma tarde dilatada e incomum.

Estes ecos **transmutaram-se**, **transmutaram-se** ao ponto de atingirem esta carta. Aposto que seus efeitos chegarão até aí da mesma forma e quando menos esperares, eles também serão outros. Fique atenta!).

**

Comentei com Joaquim acerca de seu projeto e ele demonstrou bastante curiosidade por conhecê-lo. Penso que poderíamos marcar um encontro. Assim como você, Joaquim também tem sido um

interlocutor incansável e um companheiro no deambular desses pensamentos todos.

Muitas de nossas reflexões têm se entrecruzado, principalmente, neste momento. Joaquim e seu companheiro Nuno dedicam-se a feitura de um projeto fílmico francamente singular e nele parece existir uma imensa disponibilidade em pôr em experimentação recursos, tempos, imagens, memórias, propostas, sons, o que acaba por expor novamente uma abertura às considerações sobre esse território alquímico do escrever.

Ou seja, as conversas com Joaquim também deságuam nas linhas que escrevo a ti e amplificam ainda mais minha exploração a respeito do escrever. Já somos muitos, então.

Terminamos a última conversação que tivemos impressionados sobre como nossas inquietações a respeito da escrita, da literatura e do cinema retumbam no presente e nas questões cotidianas dos mundos experienciados por nós.

Inclusive, nas dos mundos inventados também (recordei-me imediatamente de você quando afirmas uma das convicções presentes em seu projeto: "Talvez a gente só escreva sobre o que nunca existiu", lembra?! - Joaquim abriu um belo sorriso e assentiu com a cabeça quando repeti sua frase a ele).

O filme de Joaquim e Nuno encontra-se em estado de provisoriedade. Talvez, permaneça assim por tempos. Talvez, seja esse o atributo "encarregado" de manter o filme em funcionamento. Os dois lutam por garantirem o filme em funcionamento, em processo constante de construção ainda que o mesmo termine.

Joaquim mostrou-me o que ele chama de "Projecto de Documentário" (uma ensaio funcionando como um roteiro e narrando

os modos como a ideia e o desejo de filmar constituíram-se no tempo e a partir de certas experiências), o qual terminou de escrever há alguns meses atrás. Trouxe-me ainda a primeira montagem das prováveis imagens do filme em rascunho já com a captação de som lapidada.

O traquejo de Joaquim e Nuno ao articularem meios para a execução desse documentário radicaliza algo que eu chamaria de uma "estética do risco" (pode parecer ousadia, sei bem, porém essa ideia pode também assumir ser sugestão de tema para nossa próxima tertúlia, da qual Joaquim disse poder participar como convidado).

Comecei a falar disso com Joaquim na medida em que os efeitos da leitura do roteiro e das imagens mostradas por ele solapavam qualquer lógica cristalizada de observação frente ao seu trabalho. Segui, após sua partida, tentando aprimorar um tanto mais essa compreensão.

Eis alguns transitórios matizes indicando-nos como essa "estética do risco" pode vir a se apresentar:

Perseguir a realização de um filme documentário, cuja potência das narrativas, as montagens do pensar, as vicissitudes que parecem oferecerem-se como alinhavo a diversidade de questões concernentes à filmagem encontrem-se todas na afirmação de um princípio basilar: o não favorecimento a nenhum tipo de esQUIVA em relação ao manuseio intraquilo das ambiguidades. Nada de torná-las mornas ou palatáveis. Nada de oferecê-las como peça de catarse mirando o apaziguamento das dúvidas, dos confrontos, das desestabilizações.

Tece-se uma estética do risco nesse entrincheiramento.

Talvez, busquemos o escrever e o filmar como se estivéssemos defronte a um campo minado. Como se o ocupássemos para dali fabricarmos algo a partir do contraditório: no campo minado da escrita, as incertezas obrigam nossos corpos estarem atentos às emanções de outras "realidades", ao avesso incongruente do palavrear, aos aspectos reticentes que nos arremessam até certas zonas de experimentação e de contágio em relação aos ecos que trazem estranhamentos ao que parece convencional.

[DIABRURAS DOS VERSOS: "Voltando de uma longa estada em Portugal, Gregório de Matos, manuseia alguns materiais afim de construir uma viola de cabaça. Importava-se pouco com a nobreza dos insumos selecionados para tal labor, porém, não era possível abrir mão de um som acurado e que precisava estar a contento de seus ouvidos. Assim ele o faz. No dia seguinte, segue pelo recôncavo baiano realizando apresentações de poesia cantada.

Para essa solitária caravana o poeta barroco baiano do século XVII escreve um poema especial. Gregório de Matos constrói este poema em forma de soneto inoculando ecos em cada um de seus versos ao ponto destes mesmos ecos reverberarem - também nas articulações do próprio poema - uma amplitude de sentidos, uma variância aventureira de rumos incompatíveis com o doutrinamento de qualquer simples "reprodução-repetição do idêntico". Eco que ao movimentar-se, repete. Sim. Mas, repete até virar outra coisa. Até alterar-se. Até tocar intensamente aquilo que lhe excede (e que está em seu próprio excesso).

Retumba o eco e segue deslizando até ocupar com calma esse "entrelugar": espaço frutífero de um não elaborável, de um não

conclusivo. Desdobramento de um por vir inquieto e certo desterritorializando originárias interpretações.

Ouvi dizer que muitos dos poemas de Gregório de Matos circulavam pelas mãos de um bom punhado de pessoas (letradas ou não, robustas na arte da escrita e/ou cantadores de histórias cotidianas, ouvintes, leigos, analfabetos, leitores), porque gozavam da condição de estarem escritos em cadernos esparsos. O poeta não os publicara em livros ou volumes regulares.

Impossível não imaginar as alterações, as infiltrações nômades, as marcas consonantes a estas passagens de "mão a mão" misturadas com a terra, com memórias, confrontos, tempos, alegrias, lendas, discursos de poder, sonhos, profanações.

Imagino o poema exposto a estas descontinuidades que atravessam a história: suas nervuras, suas concavidades, suas vísceras e seus sulcos distendidos e afoitos de que outras apropriações sejam realizadas.

É como se os ecos não terminassem. Como se eles existissem para manter a obra de poesia em situação de permanente incabamento, estendendo assim uma delicada membrana por onde um movimento em séries de dobras e (re)dobras se espalha.

Como se cada frase abrisse um campo de buscas e de imponderáveis em seus entornos e em suas próprias vísceras.

...e Zé Miguel Wisnik, a nos tirar o sono, musicou essa história, lembra-se?!

Ele canta assim:

na oração que desaterra..... a terra,
quer deus que a quem está o cuidado ... dado,

pregue que a vida é emprestado estado,
 mistérios mil que desenterra enterra.

quem não cuida de si que é terra erra,
 que o alto rei por afamado amado,
 é quem lhe assiste ao desvelado lado,
 da morte ao ar não desaferra aferra.

quem do mundo a mortal loucura cura
 à vontade de deus sagrada agrada
 firmar-lhe a vida em atadura dura.

ó voz zelosa que dobrada brada
 já sei que a flor da formosura usura,
 será no fim dessa jornada nada

Mortal Loucura

E nós?! O que faremos com esses ecos?!

Joaquim nos dá excepcionais pistas.

Ele também está à caça dos ecos reverberados por essa estética do risco"].

Os temas, as inquietações, os espaços visitados, os percursos cruzados e as problemáticas presentes no documentário de Joaquim e Nuno, principalmente por serem compostos por matérias bastante diferentes (incluindo a capacidade incrível de registrar-instigar, inclusive, a pluralidade que fervilha no próprio corpo de cada matéria fílmica.

Ou seja, o interesse não coloca-se voltado apenas à organização de um somatório de formas cada uma com suas características particulares e diversas das outras - diversidade de identidades, como vemos muitas vezes - mas na perspectiva de instaurar um movimento de feitura da própria obra, capaz de alongar a experiência de diferenciação existente nos próprios ingredientes do filme, em suas próprias imagens), atuam no apagamento de certas fronteiras, na abertura de arestas vivas e contíguas ao projeto e aos campos que eles buscam tocar realizando uma arquitetura nada racionalizante dos materiais.

Imagens antigas registradas de maneira quase artesanal, vídeos de noticiários já apresentados, cenas recortadas de obras cinematográficas ("O Desprezo, de Godart, "Teorema", de Pasolini), capas de jornais do final dos anos 70, fotos dos subolos das estações de metrô, o manuseio cuidadoso de um livro de Francisco de Holanda que conta a história do mundo em imagens e que fora levado de Portugal pelos espanhóis no século XVI, esculturas, pinturas de rua, momentos de espera em aeroportos por conta das idas e vindas para tratamento, cidades, estradas, sonhos, calçadas, imprevisíveis, músicas, pisos e chuva, naturezas.

Entremeadas à imagem principal de certas cenas, é possível enxergar a incidência de outras imagens interrompendo as figuras centrais presentes no fotograma. Porém estas aparecem esfumaçadas, turvas, como se estivessem desgastadas pelo uso, pela memória, pelo relógio e mesclam-se - instituindo outras camadas - ao corpo da cena "principal" (seriam por isso, talvez, um tipo de "sub-imagens" tendo em vista não uma provável irrelevância que tal título indicaria como característica ou que algo estivesse a

lhes faltar em comparação a uma imagem modelar. Mas, diferente disso, seriam "sub" por tentarem apostar na potência de simulacro e no romper com esse sistema de julgamentos. Suas aparições nebulosas e esfumadas parecem carregar esse olhar).

Conto-lhe tudo isso, Veronica, mesmo sabendo que não tens ainda conhecimento do filme. Espero não estar sendo indelicada. Contudo, vejo que nossas indagações estão muito próximas e assim, penso valer à pena colocar-te também a par dos "rumos dessa prosa".

Tenho a impressão de que Joaquim e Nuno estão a documentar o trágico. (Gostaria de ter dito isso a ele também. Algo muito vigoroso reside aí. Consigo enxergar a tênue e constante aliança entre essa estética do risco e esse documentar o trágico. Ou melhor, já não consigo separá-los. E tú, o que achas?! Vou tentando lhe dizer como eles se tocam. Ou, como eles se chocam).

Digo do trágico, sem nenhuma dúvida, lembrando-me dos escritos de Nietzsche. Documentar o trágico.

Existiria contrassenso nessa hipótese? Talvez a resposta seja "sim e não (...)". Talvez.

O trágico, adj. / s.m: você nunca se apropria definitivamente dele. Traços de "algo que escapa", parecem sempre estarem presentes. Algo que está em constante relação com o fora. Por isso, ele confronta o destino das coisas, inclusive, o seu próprio e os dos materiais que com ele estão em intercessão.

A: Como documentá-lo, então?! Será possível tornar documento o que se parece trágico?

B: Será necessário deslocar o fazer documentário de seu lugar! Será necessário relacionar o documento a outras forças! É isso mesmo?

A: E se documentamos uma vida, uma-qualquer-vida, o que aparecerá nos intervalos dos fotogramas não é mais a representação desta vida, senão os traços desse trágico...

B: ...as histórias dessa uma-qualquer-vida, logo, não cabem nas imagens de um documentário. Mas, não porque a imagem seja pouco, insuficiente. O que se dá é o inverso disto: exatamente por não caberem nas imagens do documentário é que essas histórias não poderiam estar em outro lugar senão ali. Senão nesse espaço-tempo-imagem que abriga o trágico sem querer pedagogizá-lo.

A: O documentário trabalha com um pronome pessoal sem pessoa.

A: Com um outro que é ele mesmo.

B: E as imagens querem as histórias que extrapolem suas linhas e que intensifiquem as invenções de mundo.

A: E se o cinema atua como uma transformação contínua do que há... imagine o documentário.

Penso num trágico que alimenta o fazer e, simultaneamente, gera tensionamentos assim como é capaz de, ao mesmo tempo, sustentar-se nos limites do sensível e incitar a produção de enfrentamentos diante do que nos é possível experimentar.

Parece vago demais? Vamos tentando, então.

A relação com o trágico no documentário de Joaquim insinua-se mais ou menos assim:

Fazer um filme como se estivesse a escrever um caderno de apontamentos. Transformar o filme num caderno de apontamentos

que nunca deixa de fazer-se. Sincronizar o trabalho da obra fílmica com os movimentos de um caderno de apontamentos que abriga, simultaneamente, gestos de inscrições e gestos de desaparecimentos: Joaquim parte desse atalho.

Quais indagações tal caderno de apontamentos poderia fazer (e faz) ao cinema, à literatura, à vida cotidiana?

Como os olhares dessa obra inquirem nossas práticas e pensamentos comuns no presente de nossas experiências? E quais efeitos acontecem quando as imagens e a escrita (em todas as singularidades e materiais que carregam) lançam/devolvem questões aos que as estão criando?

Tomar essas perguntas como leme afirma o sentido trágico do que faz Joaquim, porque instala no próprio processo de construção da obra filmada as tensões movidas por esses questionamentos, o que torna a obra a experimentação de um processo em permanente invenção.

Apoiando-se na mesa do café, depois de muito conversarmos, o diretor do documentário escreve em um pedaço de papel que me pede emprestado: "como as tecnologias de normalização do poder levam a uma vilificação de todos os que possam pôr em causa as normas institucionalizadas?".

Neste caderno-filme, segundo Joaquim, constarão centelhas dos acontecimentos vividos em um ano de tratamentos experimentais e ensaios clínicos com drogas ainda não aprovadas na busca por reduzir os sintomas causados pela co-infecção dos vírus da hepatite C (HCV) e do vírus HIV.

Passaram-se cerca de 20 anos desde os sintomas primeiros e posterior diagnóstico. Agora, um ano de interrupção, de paragem,

de tempo distendido. De contato com os efeitos colaterais da nova terapêutica que inclui o uso de uma multidão de comprimidos e de injeções, além de algumas importantes recusas também.

Como falar dos cursos e das experiências referentes a um certo processo de adoecimento sem remeter-se sempre ao campo do pessoal, do íntimo, da história individual ou da narrativa do "eu"? Como ver, pensar e filmar esse processo insistindo no extrapolar de suas margens (ainda que tais margens sejam também margens do próprio corpo)? O que se pode afirmar com isso?

Como fazer essa história vazar, escorrer por entre os múltiplos modos de funcionamento dos vários "personagens" que aparecem em seu filme? Como não deixar-se capturar pela sedução do óbvio e nem tampouco pelo burocrático e aprisionador procedimento de relatar o real?

O caderno-filme de Joaquim, ainda que dele só tenha visto a primeira montagem, apoia-se numa entusiasmada composição que rompe com as premissas do que chamaríamos de "biográfico", pois seu fôlego provem de fontes destoantes em relação às linearidades dos discursos e olhares que, costumeiramente, narram vidas (seja no cinema ou na literatura).

Esvaziado de figuras heróicas e de modelos exemplares extraídos com técnicas investigativas de uma esterilizada realidade, é na hesitação que a obra se forma. Hesitações a evitarem conclusões e explicações generalistas e por isso, acendedoras de processos descontínuos, inseguros e instáveis.

Hesitar: vírus são capazes de fazerem a vida findar, porém, nenhum organismo pode sobreviver sem contar com a presença

invisível e com a interferência sutil desses infinitamente diminutos agentes.

Hesitar: a convivência contínua com morte engendrando a transformação dos modos de viver, perceber, sentir e de experimentação criativa da arte. Por isso, uma morte desviada do que nela existe de "pessoal": uma morte que nos lembra da potência do ato de desaparecer, como força latejante e persistente nas práticas que estamos a produzir cotidianamente.

Hesitar: Joaquim está em cena. Porém, outras tantas presenças (as correspondências com os amigos, alguns também infectados pelos HIV contando sobre a vida, seus projetos, tratamentos, efeitos secundários das medicações e possíveis resultados. A viagem para um pequeno sítio no interior de Portugal e o tempo de morada ali. Os incêndios constantes e devastadores nos terrenos próximos, assim como a luta de Nuno e outros moradores para apacarem o queimar das florestas. A escassez de água decorrente desses incêndios, em sua maioria, propositais e conseqüente compactação do solo. Os traços de luz rompendo a atmosfera da sala, a memória e a saudade dos companheiros não mais presentes. Fotografias que transformam as memórias em outra, a convivência com os cães e as ambigüidades da natureza. O estudo da história das epidemias e suas relações com o poderio das grandes corporações e empresas internacionais. Sombras de imagens entrelaçadas sustentando a fragilidade e o risco que as fazem respirar) dissipam a lógica que correlaciona a sua participação no filme à construção de imagens baseadas na busca por verdades identitárias sobre ele ou sobre quaisquer dos outros elementos filmados.

[UM FÔLEGO: Joaquim retoma alguns dos trechos de seu caderno de apontamentos e me diz que um certo dia ao ler este pensamento, as ideias para a construção de seu filme se tornaram ainda mais prenhes de possibilidades.

Ele lê em voz alta as anotações em seu caderno: "Maurice Blanchot escreve acerca de um dizer de Franz Kafka "para escrever é preciso morrer". Sem mais protelações, o francês continua na sequência de pensamento: "para morrer é necessário escrever". Desta passagem Joaquim diz nunca ter podido sair ileso. Nem ele nem tampouco seu filme].]

A presença de Joaquim em boa parte das cenas faz-se legítima e fundamental, pois exatamente ali o sujeito filmado parece estar em "vias de desaparecimento" (essa ideia está no trabalho de Cezar Migliorin que estou estudando) e segue diferindo-se, principalmente, em relação à captura do sujeito como identidade.

Tente vislumbrar assim: são imagens desencarnadas de um eu, apesar de Joaquim, apesar de Nuno, apesar de supostas certezas.

Apesar de ter visto cenas que mostram a vida de Joaquim, existia ali também uma sensação de ausência de sujeito, cuja força residia nos encontros que o filme proporcionava. Encontros esses não com estruturas e relatos certos sobre o que/quem aparecia nas imagens, mas com o que existe de fissura, hiato, cisões nas entrelinhas do que está a ser filmado.

Por isso, tudo o que no filme poderia remeter a uma afirmação metafísica sobre o sujeito "biografado", na película

acaba por engendrar algo como um "efeito-sujeito descontínuo". Não temos, portanto, um retrato de Joaquim, nem mesmo uma descrição completa sobre a vida desse sujeito.

Como disse, os recursos que indicariam a necessidade de fazer um filme como representação da realidade vivida pelos que aparecem nas imagens, não precisaram ser utilizados, pois a aposta de Joaquim é outra.

O movimento de fazer desaparecer o que parece exato, pronto e definitivo é um dos "personagens-motor" mais forte e vibrante do caderno-filme em processo de feitura, de Joaquim e Nuno.

[SOBRE COMO FAZER UM SUJEITO DESAPARECER OU O USO INTEMPESTIVO DA HISTÓRIA: Não se trata apenas de magia.

Antes de qualquer coisa, falo de uma experimentação mesclada por fragmentos de muitos compostos, porém, extremamente simples, ordinários. Não posso lhe dizer onde, quando, nem com quem aprendi os truques (a memória por vezes falha), mas deixo-lhe certa de que ele é de rara efetividade.

Quando realizo este procedimento, mantenho-me bastante atenta a execução que precisa ser bem realizada. Sugiro que faça o mesmo. Em resumo: os materiais são bastante simples, mas o fazer requer algumas delicadezas.

Ao final do processo, sensações um pouco estranhas, suaves calafrios e uma moderada vertigem podem aparecer, mas peço que não se atenha apenas a tais fatores e tente perceber as outras prováveis ressonâncias que advirão.

Detalhes importantes: dê preferência às noites para a realização da experiência. Os ingredientes ganham liga mais facilmente assim.

A interferência das fases da lua também é importante de ser considerada, mas se estiveres disposta a fazê-la dentre os próximos três dias, estará perfeito.

Pensando ciclicamente, o tempo de agora é, de fato, extraordinário para tanto.

Isto posto, eis as traquinagens que precisam ser cometidas:

**

Tirar os sapatos e tocar a precariedade das coisas como se elas fossem improváveis.

Trair pressupostos, inclusive aqueles que nos impedem de colocarmos em funcionamento as usinagens da fabulação e do ficcionar.

Produzir saídas de si, mesmo com o susto de também ver-se como inventor.

Entender que por fim as máscaras não revelarão uma identidade.

Desencadear novos jogos de mentira e de verdade.

Tornar-se amante das imprecisões.

Sulcar algumas brechas entre o passado e o futuro.

Perceber o sujeito verídico cedendo lugar à certeza de sua inautenticidade.

Recusar existir como boneco de calendário.

Introduzir paradoxos no próprio ser.

Apegar-se ao acontecimento e ao inusitado.

Montar barricadas ao avanço da vontade de verdade que busca um mundo verossímil e um homem verossímil.

Lutar pelo transbordamento contínuo de suas próprias questões.

Fazer trepidar os projetos que não levantem suspeitas em relação ao Eu.

Remexer todas essas coisas em todas as direções, como escreveu Roland Barthes ao considerar certos traços da literatura.

Após ser concluído todo esse plano de ações (lembrete: deve-se assumir a liberdade de movimentos que essas ações exigem. Dessa forma, entendê-las como se fossem receitas definitivas pode amornar o processo), as miudezas que foram ficando pelo caminho produzirão uma dança viva. Sim! Miudezas luminescentes habitando os limiares do desaparecimento se apresentarão: intermitentes, alegres e rebeldes.

Sei o quão desafiador parece tudo isso, mas essa trajetória nos mostra que a "experiência" é indestrutível ainda que reduzida a sopros leves e modestos. E por isso é também tão admirável.

Tentes e verás:

no fim, quem desaparece... é o próprio mágico].]

**

Joaquim deixou comigo uma cópia do "Projecto de Documentário" do filme e disse que durante todo o tempo de construção das imagens teve uma preocupação-desejo funcionando como esteio desse projeto: escrever, filmar, montar, compor sons, cores e tessituras que abrissem passagens para pensarmos ativamente a precariedade da existência e as singularidades que

lhe dão tom (o esforço cotidiano para estar vivo: as belezas e os desterros de enxergar a subjetividade alimentada por essas precariedades).

Problema que perturba, gera confrontos e por isso mesmo, apresenta-se assumido como problema fundamental.

Percebes as sincronizações com o que já falávamos há muito?!

Nos momentos finais da conversa com Joaquim retorno aos estudos que faço tendo os escritos do professor Cezar Migliorin como fonte. Não comentei nada com meu amigo porque já o sentia cansado, mas enquanto olhava para ele não consegui deixar de, silenciosamente, vislumbrar as letras presentes em um dos textos do professor, cuja leitura tinha realizado dias atrás.

Permita-me citá-las aqui, Veronica: "talvez estejamos no centro do que é o documentário, ou seja, um espaço narrativo e estético em que há uma tensão, uma disputa pela representação e pela forma de as coisas do mundo existirem".

Uma das coisas que Joaquim faz em seu filme é lutar bravamente pela possibilidade de alterar, de reposicionar, de perturbar as formas de as coisas do mundo existirem.

Vejo que estamos também nessa luta!

E dessa maneira, as imagens que fazem parte do trabalho de documentar, realizado por Joaquim devolvem ao mundo de onde elas vieram interrogações, incertezas, vacúolos não preenchidos (e sem ganas de que isso venha a ocorrer, pois amigaram-se com o silêncio) e vontade de invenção.

Seria essa uma das maiores potências dos fazeres artísticos?!

Imediatamente, tudo/todos os que até aqui estiveram presentes, se encontram. E perdem-se também. Diferenciando-se e encontrando-se, certo?! Brinco dizendo que nos vejo como uma comunidade partilhando de um comum não identificável, mas de um estranhamento que nos faz ausentes de nós mesmos: caminhos de perigo e de exaltação da vida que lateja numa singularidade qualquer.

Uma comunidade imaginária, quem sabe?! Uma comunidade inoperante...

Ele devolve minha colocação franca com um olhar encantador e uma proposição breve, potente: "Bataille e Nancy também nos veriam assim".

Nesse ponto, retomo uma menção que escrevi em trechos anteriores dessa carta: falei a ti das correspondências trocadas e das saudades que Joaquim trazia no corpo pelos amigos que partiram.

Acho que este foi o único momento do nosso encontro que não consegui deter as lágrimas. Elas nasciam e findavam-se num punhado de tempo bastante alongado. Distendiam-se aos poucos, amparadas pela pele e mudas. Completamente mudas.

Aparentemente, eram elaboradas num meticuloso processo e terminavam fundindo-se às nervuras das folhas de papel que eu tinha nas mãos. Elas apreciavam o fato de não terem nenhuma pressa.

Escorregando as mãos entre os cabelos e sorrindo, Joaquim me disse que estavas a recordar presenças amigas. Presenças vitais.

Ele narrou-me o último e final encontro em que estivera na companhia de Serge Daney.

Estavam em Taormina, na Sicília, e o cineasta português João Cesar Monteiro, um dos parceiros de trabalho mais importantes de sua carreira, lhe disse: "Está ali um amigo que te quer ver." Era Serge. Não falaram sobre filmes, senão sobre viagens, de partir sem mala e sem destino.

Daney muito já tinha deambulado pela Índia, Marrocos e por diversos países da África, porém naquele momento dizia-se encantado pela imensidão de contradições presentes, vivas na Rússia, principalmente após a queda do muro. Daney e a ininterrupta fascinação pelas contradições.

Mesmo sabendo dos limites de sua saúde naquele tempo e da improvável possibilidade de realizar novas viagens, Daney respondeu a Joaquim com um sorriso de "canto de boca" e um olhar cúmplice quando perguntado sobre o que ele faria diante dessa inviabilidade. O amigo francês tinha um plano.

Voltaria a Paris e diante da indubitável oferta por tratamentos capazes de prolongarem a vida por mais algum tempo, Serge disse não. Não seria capaz de oferecer sua independência em troca do prometido.

Sua ação seria outra: numa noite de 1992, Serge Daney reuniu os amigos para um jantar. Joaquim entendeu, finalmente, o que o sorriso daquele último encontro trazia.

Serge Daney preferira, então, desfrutar.

Joaquim terminou dizendo que o título de seu filme provavelmente será "E Agora? (Lembra-me)", mas afirmou ser difícil definir isso com total clareza nesse momento.

Acho que ele está certo. Contudo, não deixo de especular.

O "agora" sobre o qual Joaquim pergunta e pede para ser lembrado, imagino, refere-se a um vivido em ato presente, intensivo, colocado em instâncias de acontecimento e não apenas como reflexo de uma vida vivida, terminada, presa aos fatos e as ocorrências verificáveis em suas essências.

Inclusive, quando Joaquim fala da morte.

Dessa morte que soa como a potência da arte. Dessa morte que existe para nos lembrar de que as coisas acabam e que elas foram feitas para acabar. E que se, de fato, algo permanece invariável nesse aspecto é a possibilidade desse término. É esse terminar que impede as coisas de se tornarem divinas. É esse terminar que percebe criação e morte como indissociáveis.

Especulações e nada mais.

Espero estarmos juntos na próxima tertúlia.

Nós três. Nós e tantos. Nós e outros de nós.

Joaquim deixou também um sorriso para ti, mas disse querer entregar-lhe pessoalmente.

Um beijo,

autor de papel



*
C. R. I. M.

Estas são as fotos que mencionei. Imprimi cada um delas para que pudesses "ver de perto".



Primeira visita



Segunda visita



Terceira



Quarta



Quinta

23° 32' 50" S lat.
46° 38' 09" O long.

Décimo segundo dia de
Abril. Outono.

Cara amiga,

Escolhi a varanda de casa e fui até lá. Dentre todos os outros cômodos, a varanda. Sem medo ou pudor, tomei nas mãos o pincel que já tinha separado desde a noite anterior, mergulhei-o no pequeno vaso com tinta azul e a partir daí, num movimento único, concomitante, coleí e deslizei suas franjas na parede intuindo o possível escorrer do pigmento.

A manobra de fato não era das mais simples, tendo em vista a quase inexistente habilidade que tenho para pintura, mas a questão era urgente.

Na verdade, não queria nada grandioso, ao contrário: as letras que brotavam do encontro entre mão-trincha-parede poderiam ser e eram até pequenas, bastante sutis.

E para a realização de tal ousada tarefa algo curioso também fora fundamental: ao abrir a tampa da lata notei a tonalidade da tinta azul e a percebi um tanto desbotada. Sim, é verdade!

Fiz as contas, puxei pela memória e lembrei-me que a última vez que utilizamos aquele material fora logo no início da mudança para cá - considerando ainda que a tal tinta já era herança das pinturas das paredes de outras casas.

Não sei bem como, mas a tinta de fato desbotara. Envelhecera. De tanto errar entre casas, apartamentos, novas casas

e inauguraís apartamentos, também sentira o passar do tempo. Porém, estava mais bonita do que nunca.

Perdera a solidez conclusiva apresentada pela etiqueta estampada em seu rótulo "Azul Aviação- R329" e após tantos deslocamentos e estadas vejo sua tonalidade aproximar-se mais a de um certo "azul que não há"!

Demorei algum tempo realizando a pintura, mas agora ela está lá... na varanda. No canto esquerdo e superior da parede em "letras breves de cor azul que não há" lembrando-nos algo importante, incitando os pensamentos e as práticas que desejamos experimentar no decorrer dos dias:

"Vida, valeu!"

"Não te repetireis jamais."

A escrita ficará ali acredito que por algum tempo.

Talvez, pelo tempo necessário, afinal aquele canto da parede é o espaço onde as chuvas de verão batem com maior intensidade e escorrem, deixam manchas, criam limo e transmutam a cada estação a textura e a composição daquela parede.

Achei vital a poesia de Antônio Cícero estar ali, alimentando e sendo alimentada por essas porções de impermenências e de intermitências sazonais. Nossas casas precisam disso, não achas?

Parece muito distante a compreensão de que as casas são organismos vivos (por isso, desfavoráveis a qualquer tipo de paz,

de acomodamento) e que fazem parte de um sistema múltiplo correlacionado a outros tantos elementos transitórios, a outros tantos recursos.

[CONTANDO UM CONTO: Certo dia um amigo professor e arquiteto perguntou-me se eu já havia visto o portfólio de trabalho de algum arquiteto profissional. Eu respondi que nunca tive um em mãos, mas que já tinha deparado-me com muitas fotos integrantes de catálogos que arquitetos disponibilizam na internet.

Ele esboçou um sorriso, tipicamente irônico e indagou-me novamente: o que você via nessas fotos estampadas nos portfólios dos arquitetos?

Eu disse que a maioria delas mostrava os ambientes de uma casa, as divisões entre os cômodos, modelos de construção de fachadas e varandas, etc.

Olhando para uma árvore vizinha da varanda daqui de casa, ele disse (praticamente certo de que a resposta que viria em seguida seria negativa): em nenhum desses catálogos estava registrado o processo, não é? Os processos não aparecem nos catálogos dos grandes arquitetos. Você não os viu porque a ideia é a de que eles não estejam lá.

As casas prontas sim! Estas figuram como unidades cujos processos de invenção-construção foram esquecidos. Ou melhor, desconsiderados. Talvez essas casas, realmente, não tenham sido inventadas. Nos portfólios de boa parte dos arquitetos, as casas são reais demais, parecidas demais umas com as outras.

Feitas à imagem e semelhança de seus donos. Espaço onde tudo estará no lugar esperado. Mostradas sem arestas, eu diria que são como casas que perderam a história.

As arquiteturas convencionais dominam técnicas de computação gráfica e regulam seu trabalho numa relação íntima com os mais inovadores e arrojados programas de computador (importantes, é claro, mas não únicos), mas ensinam e aprendem muito pouco. Porque construir uma casa é um aprendizado e se esse processo não cabe nas páginas e imagens catalogadas, é um sinal urgente de que precisaremos repensar, imediatamente, o que fazemos.

Parou por alguns segundos, tragou o cigarro em vias de terminar e acrescentou: o corpo do arquiteto de "portefólios-hostis-aos-processos", deixa de pulsar. E isso é nítido.

E, por consequência, as casas também o deixam. Transformam-se apenas em cenário para o desvelar contínuo do íntimo de quem por elas pode pagar.

Sei, todavia, que o campo dos negócios estará sempre pronto a aplaudir os "portefólios-vitrine".

Suas casas, provavelmente, tornear-se-ão mercadorias estampadas nas capas das edições mensais das revistas mais conceituadas do ramo. Depois só será necessário comprar os móveis modulados, tomando todo o cuidado para não derrapar na escolha correta dos objetos de decoração, além de retirar do recinto tudo que não seja absolutamente novo.

Pergunto-me o que é que mais está sendo modelado em sincronia com a casa?

Isso os portefólios não dizem].]

Mas, não te preocupes. Pinteí a parede, alonguei-me nesse desafio, porém agora estou pronta para lhe ajudar no seu projeto. Avançastes bem nele desde nossos primeiros encontros!

Agora estou recordando suas feições de dúvida sobre a construção de um dos personagens.

Realmente, esta tarefa não me parece nada tranquila. E quem foi que disse que "montar vidas" para personagens seria uma atividade inocente?! **Mãos à Obra!**

(Escrever um personagem seria diferente de escrever sobre um personagem. Escrever um personagem é inventar uma obra! Uma obra inteira! Digo: inventar um personagem não se restringe simplesmente aos procedimentos de gerar uma personalidade. Distintamente disso, escrever os personagens e construir a obra são lidas correlatas. Ocorrem ao mesmo tempo e têm suas existências marcadas pelas interferências do que eu chamaria de um "vetor ficcional" a condensar suas lacunas, a cortar suas estabilidades, imbuíndo-as de fôlegos extraordinários. Fato é: personagem e obra não se complementam. Eles gostam mesmo é de criarem passagens.).

Diante de suas narrações em nossa última tertúlia, tentarei pontuar as dimensões e ideias que me vieram à cabeça ao ouvi-la e espero que estas te auxiliem de alguma forma nessa peleja.

Penso que este personagem (leia-se, sua obra) reivindicará um tato peculiar, especial. Algumas faíscas que tornem a invenção algo não funcionalizável. Todos, ingredientes que já tens, Veronica.

Como você mesma me diz: o maior ímpeto dessa escrita é o de fabricar fluxos que liberem uma experiência de defasagem do

texto, da autoria, dos personagens, da história em relação a si mesmos.

Escrever um texto nessa defasagem é atualizar o grau intempestivo de uma alegria imanente e nada simpática a possibilidades de redenção.

Quando penso nesse personagem-obra inquieto-me mais sobre o que ele pode do que sobre o que ele é, e trago esse pensamento por conta da recordação de um texto escrito por Alan Pauls (aquele do livro "História do Cabelo") sobre a obra de Roberto Bolaño, encontrado em alguma das arrumações das antigas prateleiras.

Pauls fala da obra de Bolaño como se ela fosse uma Grande Introdução à Vida Artística, indicando-a como um campo informe onde se definem as coisas menos pelo que são do que pelo que podem.

Não precisamos concordar diante dessas percepções que apresento. Vamos ver o que delas é possível aproveitar.

Contudo, uma coisa é certa: vejo-os (personagem e obra) como uma força de variação, de transbordamento, de diferença.

Tentarei deixar tudo mais claro:

Quando trago esses pensamentos não espero que eles configurem um inventário de caracteres das personalidades deste ou daquele personagem.

Quero apenas criar algumas armadilhas (no bom sentido) para sugerir a ti outras possíveis relações de sentido nesse processo.

**

Após nossa "reunião" voltei para casa a pé. Os pensamentos despontados em nossa conversa continuavam a me acompanhar.

Seguir a pé: tomei essa decisão no preciso momento em que pude ver a carcaça do ônibus certo (aquele que seguiria o trajeto necessário) dobrando a esquina e avançando em direção ao ponto de parada. Fazia mais ruídos do que o esperado e parecia esgotado.

Naquele instante, caminhar até a casa me atenderia em pelo menos um aspecto fundamental: eu queria "tentar-estar" sem nenhum tipo de "intermediário" entre eu e a cidade. Por isso, embarcar naquele ônibus não me adiantaria em nada.

Queria tentar percebê-la sem tantos anteparos. Toda aquela lataria, o vidro das janelas, o assento dos bancos... deixariam-me à salvo por demais da cidade.

Por pelo menos essa razão, andar era a melhor pedida.

Olhei com cuidado aquela porção da cidade onde parei: suas beiradas, seu conjunto e, imediatamente, imaginei as calçadas e as ruas dessa mesma cidade quando eles - os ônibus e carros - ainda não estavam ali. Ou quando ainda existiam em quantidades menos abundantes.

De certo, elas precisaram de muita flexibilidade para fazer caber em seus caminhos toda essa quantidade de meios de transporte (esse é o nome "oficial" deles, mas sabemos que existem outros modos de intitulá-los).

Como seriam essas ruas, as esquinas, as casas e edifícios, o modelo urbanístico, os encontros vividos nessa cidade em tempos diferentes?

Algo incomum ocorreu, então: diante dessas inquietações a memória começou a ficcionar essas imagens. Verdade!

Achei tudo um pouco estranho. Como era possível para a memória gerar ficções?! E seus atributos de nos revelar o passado, de rememorar as ocorrências já findadas, de reproduzir e organizar as lembranças?

Seria essa ocorrência uma experimentação de memória sem identidade?

Poderiam ser as memórias algo não pertencente, estritamente, a categorizações e práticas instauradas nos recônditos dos sujeitos?!

Continuei o fluxo da marcha. Parecia que era este o alimento do jogo. Só parei por um breve minuto: foi o tempo de abrir a mochila, retirar o caderno de capa dura e de folhas sem linhas, além do lápis (os materiais que sempre carrego para nossas tertúlias), encostar-me numa parede qualquer e escrever,

"memória, desconhecer,
ficcionar"

Fechei a mochila e guardei, dessa vez nos bolsos do casaco, o caderno e o lápis. Seria melhor tê-los mais por perto.

De repente, um segundo impulso!

Comecei a "lembrar" - nas mesmas condições de como lhe contei acima - de uma série de imagens desta cidade. Porém, agora, eram imagens de filmes que se passavam nessa cidade. Muitos filmes interessantes foram rodados aqui. Em épocas diferentes, com temas, assuntos, roteiros, atores diferentes, mas todos aqui.

Assim, a memória ficcionava junto a recordações das imagens de filmes que tiveram essa cidade inserida em suas histórias.

O que essas imagens traziam?!

Mostravam homens correndo entre carros em movimento nas avenidas. Transeuntes percorrendo as calçadas, atravessando ruas. Alguns em passos rápidos, outros de muletas ou aleijados. Pessoas mancando por conta dos sapatos apertados, dos pés inchados.

Eram marchas diferentes e que foram apresentadas em filmes também diferentes, mas que em minha lembrança ficcional ganhavam uma forma de "arranjos em séries". Séries intermitentes e diversas.

Você poderia perguntar-me: "Por que dissestes que a memória ficcionava junto a recordações das imagens desses filmes? Como a ficção estabelece-se de maneira a impulsionar essa experiência?".

As imagens eram de certa maneira incompatíveis, tendo em vista o fato de serem imagens provenientes de filmes diferentes, mas o exercício de ficcionalização que a memória empreendia as agenciava, ou seja, permitia que algo passasse entre elas: uma diferença de potencial (de novo, as contribuições de Guattari e Deleuze) ou a fulguração de uma incerteza... um desalinho estranho e difícil de ser controlado. Algo que se passa e as entrelaça em relações múltiplas.

Era como se um plano do filme (considerando tudo o que ocupa o espaço e o tempo deste plano) vazasse para outro e mudasse as suas significações, as suas montagens. Extraordinário! Seria porosa a película na qual estas imagens estavam gravadas!

Continuei minha trajetória e ao atravessar um cruzamento lembrei-me da cena de Jorge caminhando na rua por entre prédios suntuosos com passos não muito seguros. A gravata frouxa no pescoço, os últimos botões da camisa abertos e o olhar ébrio que

parecia deambular junto com as pernas, braços, tronco e reparava nos lapsos, nas interrupções, nos vãos dispostos nos intervalos das construções citadinas.

("Gamal, o delírio do sexo", filme de João Batista de Andrade, 1970).

As linhas monocromáticas da faixa de pedestre esticada no chão de asfalto é a imagem que faz a lembrança do próximo filme se fundir ao anterior:

Luz atravessa a grande avenida, devidamente agasalhado. Ele segue de cabeça baixa aparentando pouco ou nenhuma pressa.

("O Bandido da Luz Vermelha", filme de Rogério Sganzerla, 1969).

Como se fosse tragada para esse redemoinho de tramas-lembranças, Macabéa levanta a cabeça e fita os olhos num carro que passa a sua frente. Vinha andando lentamente, mas nem teve tempo de perceber a vendedora de frutas e legumes oferecendo suas mercadorias aos passantes.

("A Hora da Estrela", filme de Suzana Amaral, 1985).

Jorge retorna à cena e lança seu olhar para uma das janelas que se abre no terceiro andar do edifício "Três Marias".

("Gamal, o delírio do sexo", filme de João Batista de Andrade, 1970).

Bem próximo a janela de seu apartamento - convocado pelos barulhos da metrópole - Bernardo segura seus dois puxadores e a descerra. Ao olhar para a rua é Macabéa quem passa.

Sem adiamento, Macabéa devolve o olhar a Bernardo.

("Anuska, Manequim e Mulher", filme de Francisco Ramalho Júnior, 1968").

**

Consegues captar o modo de operação que o ficcionar disparou?

A memória das cenas desses filmes que mostraram a cidade só conseguiu fazer acontecer essas engrenagens porque foi capaz de ficcionalizá-las.

Capaz de ficcionar as cenas, os filmes, a cidade, a memória, o sujeito, a escrita. Sim, a escrita! O tempo todo era nela onde gostaria de chegar. Essa é a rede!

Nas lembranças, as imagens dos filmes interrompiam umas as outras, pois à maneira como estavam sendo ficcionalizadas não convinha nenhum tipo de hierarquia legisladora (nem temporais, nem espaciais) sobre suas aparições. E mesmo atreladas a tais interrupções, mantinham um ritmo, uma vibração própria, um encadeamento polissêmico, polifônico.

Como eu disse antes, as janelas de determinada cena abriam-se para outras janelas de outros filmes.

O subir ou o descer escadas era interceptado pelo súbito aparecimento de outras cenas onde outros personagens subiam ou desciam escadas diferentes, porém mantendo o movimento e o

acoplamento das imagens.

As cenas se encostam, escorregam entre si, mesmo sendo oriundas de materiais não pertencentes a uma mesma peça fílmica.



Tudo isso acontecia numa velocidade bastante lenta, contudo, permanente. Numa "cadência de jogo" graças as travessuras da ficção.

Agora, ao escrever para ti e ao citar essa passagem das escadas como uma das memórias apresentadas nessa experiência de ficcionalização, remonte o pensamento ao dia em que falastes sobre a obra de Marcel Duchamp! (Trazias na bolsa o livro de Raul Antelo, "Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos", o qual fora tão importante para suas pesquisas tanto acerca da obra da artista Maria Martins e de outros trabalhos modernistas, quanto para a elaboração desse seu novo projeto que se avizinha e que, sorrateiramente, já toma boa parte de nossas conversas).

"Nu descendo a escada" era o nome de uma das pinturas mostradas no livro que levastes para a tertúlia daquele dia.

Os traços (estratos sobrepostos "em fuga", porém em contato), os movimentos (plasticidade e desaceleramento), a temporalidade (algo que parece invisível, mas ao mesmo tempo, coloca-se em vias de acontecimento concreto, dilatando-se nos poros do tempo, atrasando as certezas e envergando as linearidades tempo-espaciais) parecem todos estarem ali possibilitando que os elementos do desenho sejam quaisquer outras coisas... montem-se e desmontem-se em quaisquer outras coisas.



Talvez, essa seja (ou, algo próximo a ela) a experiência que o "ficcionalizar" desencadeia/desencadeou.

Voltamos à cidade e às lembranças dos filmes:

Posso dizer que a sequência não linear das cenas dos filmes, por conta dessa memória ficcionalizante, as fez perderem sua lisura. Festa!

Alguma coisa gaguejava nos improváveis encontros entre os personagens que eu recordava. Eles nunca eram encontros terminados, definitivos, dado que a ficção deixava vaziar elementos de uma cena para outra, logo nem elas mesmas nem o encontro entre elas compatibilizavam-se com lógicas definitivas.

As imagens, por vezes, também discordavam.

Por fim, após passar por um antigo viaduto recordo-me de Asa Branca.

Ele, recém-chegado do interior, interpela um pedestre na avenida mais conhecida da cidade e pergunta: "Por favor, o senhor pode me informar onde fica o centro?". "O centro?! O centro é tudo isso aqui, tudo isso aqui é o centro. Todos esses lugares."

Na próxima tentativa, tenta informar-se com uma senhora de traços orientais que frita pastéis numa lanchonete. "Onde é que fica o centro?". Ela lhe responde: "O centro? Que centro?! Aqui é um dos centros. A cidade é muito grande. Ela tem muitos centros."

("Asa branca - um sonho brasileiro", filme de Djalma Limongi, 1981).

Parei no café mais próximo, retirei o caderno e o lápis do bolso do casaco e comecei a escrever: "Ficcionalizar é um exercício/obra que coloca à prova o próprio pensamento e com ele

arrisca-se também os modos de relação que temos com a verdade. O "ficcionalizar" nos traz a manifestação de certos estampidos que tornam latente a presença da alteridade no bojo do que chamamos 'verdade'".

**

Contar-te em carta as passagens ocorridas nessa insólita experiência torna-se fundamental, precisamente, por isso. Pelo escrever. Pois, após tê-la vivido, não consegui mais deixar de pensar no teu livro e nas questões sobre as quais estamos "às voltas" desde nossa última tertúlia e das perguntas que fizestes.

Penso que teu livro, o teu projeto, o livro que estás a escrever e sobre o qual sempre conversamos trata de experiências muito semelhantes às ocorridas nesse episódio.

Quando me falavas das dificuldades em construir certos personagens e dos embaraços que surgem quando buscas inventar uma escrita, um livro, a partir de pensamentos-princípios distintos dos que são mais relevantes a um certo tipo de literatura, entendida como "conceituada e influente" (títulos dados por especialista, críticos ou pelo mercado - este senhor de "fino trato"), entendo que narras também a construção de um trabalho de escrita ampliado, denso, complexo e que assume uma relação incomum com o sensível (se consideramos apenas a literatura de "fino trato"): essa escrita outra, que teces, traz em seu corpo frações de algo que goteja de seu encontro com o arriscado, com o insubordinado e o inapreensível.

Exercitar a coragem de poder escrever um livro tendo essas inquietações-ferramentas como alianças também é parte da

constituição dessa experiência de escrita que estás a exercer. É uma tensão que poderá manter o livro num "entre-tempo", irreduzível aos apaziguamentos esperados da literatura que nos consola!

Não deixo de esboçar uma alegria quando relembro tua preocupação ao perceber que teu personagem principal, Opalka, parece estar sumindo da história, do livro. Penso que antes de nos alarmarmos diante de tal fato, valeria à pena extraírmos desse acontecimento material de inquietação. Não seria esse mesmo o exercício disruptivo que a literatura poderia provocar?!

Opalka é um personagem em trânsito. Sóbrio pelo que me contas. De presença suave, parece deslizar por entre as histórias contadas. Imagino-o sempre vestido de camisa de linho branco, levemente folgada em relação ao seu corpo esguio. Inclinado mais ao silêncio do que à indiferença. Sim! Seu silêncio nada tem de isenção.

Conduz um paradoxal poder de perceber as coisas como elas são e, sem muitas dificuldades, incutir em cada uma delas fragmentos de algo que se inventa. Esse é o espírito inteligente que nele cresce. Sem alaridos e sem publicidades.

Sonhava todos os dias. E tinha apreço por tentar estender ao máximo aquela parcela de tempo que se instaura entre o despertar e a vaga sonolência ainda pairando sobre o corpo.

Diz que é nesse instante - e somente nele - que perdemos por completo a razão que organiza o que é sonho e o que é realidade.

Para Opalka é nessa nesga de tempo que a vida tem suas fôrmas ultrapassadas. E é nessa faixa que se aloca nossos

possíveis embates contra a pasteurização dos olhares e dos pensamentos.

Tú me permitirias lhe contar um dos sonhos que Opalka teve?

**

Num dia de manhã bem clara caminhava pela calçada e reparou que um pouco a frente, fora montada uma pequena tenda.

Uma lona não muito nova fazia as vezes de telhado e uma tábuia de madeira bem polida dava suporte ao material que estava exposto. Hastes também de madeira seguravam a estrutura da barraquinha.

Algo assim não era muito comum.

Os comerciantes da cidade - em sua maioria, donos das bonitas lojas que embelezavam os famosos boulevares - impediam qualquer iniciativa dessa categoria. Primeiro por uma questão de concorrência (imagine o que aconteceria, afirmavam os comerciantes, se cada cidadão colocasse nas calçadas uma barraca para vender algo? Seria um caos!) e depois, porque a cidade já havia passado por uma ordenação urbana (higienização urbana, é claro, nós sabemos!) e não poderia mais ser emporcalhada.

A curiosidade o fez avançar na direção da tenda e ao se aproximar dela deparou-se com um velho senhor barbudo sentando atrás da "bandeja", num banquinho tão antigo quanto ele mesmo.

Ele oferecia aos passantes livros. Aquela era, portanto, uma barraca de vender livros. E não eram quaisquer livros. Eram todos livros velhos. Usados. Alguns muito antigos, com as folhas soltas e as páginas quase desmanchando-se.

Opalka sorriu ao senhor que estava sentado e pegou um dos livros nas mãos. Não reconheceu o título. E o nome do autor

estava um pouco apagado devido ao tempo. O tipo de papel também não era muito reconhecível. Opalka imaginou que de tão velho, aquele fosse um livro que usasse um papel que ele não conhecia, pois já devia ser demasiado ultrapassado (o livro e o tipo de papel).

Na capa podia-se ler "Cantores de leitura".

Porém, ao olhar rapidamente para a capa de um outro livro que estava colocado na barraca, reparou que o título deste também era "Cantores de leitura". Não apenas este, mas praticamente todos os livros que ali estavam tinham o mesmo nome. Algumas alterações na capa até poderiam ser encontradas, mas o título e o conteúdo do texto de todos os livros era sempre o mesmo.

Opalka sem entender muito o que se passava apenas fitou, mais uma vez, o velho senhor. E ele, com muita tranquilidade, manifestou-se:

"Imagino que não sabias que iria encontrá-lo. Vês aqui um convite ao exercício da vontade, meu caro? Sim. É disso que se trata."

**

Até onde li do manuscrito (ou como gostas de chamá-lo: "esboços indeterminados"), Opalka viaja de trem para em seguida - após chegar ao seu destino parcial - tomar um navio o qual lhe levará ao encontro do filho no Brasil.

Um filho que jamais conhecera. Desconhecido. Alguém que ele sequer sabia ter existência. Até que uma carta chega.

Até que uma carta...

Um choque. Passagens compradas. Deixar a Polônia. Voltar ao Brasil. Rever a terra Amazônica. A mata sem fim. Estar próximo do filho jamais visto. Tentar chegar a tempo. Cruzar chãos e oceano. A viagem é longa.

Concordo contigo sobre abrir o livro com a carta de Natanael para Opalka. Não me contastes muito sobre esse relato, mas posso sugerir algo?!

Natanael poderia além de mencionar e esclarecer questões sobre a parte "burocrática" da viagem (quem receberá Opalka em solo brasileiro, horários de chegada e partida, itinerários) sugerir nesta carta dicas para o enfiletamento de viagem tão longa e também orientações de sustento para o tempo de estadia na Amazônia.

Digo isso pensando no uso que poderás fazer das pesquisas que empreendes há tempo sobre viagens de navios e trens passadas nos anos 20 e 30 do século passado, além dos estudos sobre a região amazônica via produção das obras de certos artistas brasileiros.

Tais dicas e orientações poderiam dar a impressão de uma tentativa em estabelecer uma qualidade de "livro de receitas" pronto a não deixar que o aventureiro, o estrangeiro ou o viajante espante-se com os imprevistos da jornada.

Contudo, essas orientações atuariam tergiversando essa busca.

Apontariam para certas rotinas importantes de serem consideradas numa visita à grande floresta, porém, deixando sempre uma margem de inconclusividade, de indecisão, de curiosidade, de poesia (seriam essas diretrizes de sobrevivência/permanência seguras, fiéis a realidade, factíveis?)

Poderiam perguntar. E se elas fossem, ao mesmo tempo, frações de uma força ficcional expondo possíveis outros modos de nos confrontarmos com a verdade?).

Os detalhes dessas experiências todas poderiam ser mesclados com parcelas de matérias colhidas de diferentes "fontes": notícias de jornal, cartões postais da época, propagandas, cartazes, mensagens extraídas de guias de viagem, fotos (se conseguistes a imagem de alguns cardápios oferecidos aos tripulantes nos navios para que escolhessem suas refeições, seria curioso!).

Ou seja, mesclar essas referências e ensaiar esteticamente formas outras de narrar e escrever a história desse encontro.

E pensando nos recursos de apresentação do livro, trazer esses materiais destacados das páginas nas quais o texto segue de forma corrida, usando-os como se fossem interrupções ativas nas composições dessa escrita. Quem sabe ali também não se instalem frestas de produção de sentidos, imagens outras, desvios, atos?

[QUERELAS E LIVRARIAS: O acaso é sempre impertinente. No seu bojo vemos ironia e travessuras. Rápido e cheio de "falsas" charadas, toma para si o mundo sem intimidar-se por coisas quaisquer.

É capaz de levantar bem cedo se a oportunidade for a de provocar perturbações e embaraços.

Sendo assim, foi num desses dias em que o acaso se pôs a intervir, que o fato se deu.

A livraria era uma daquelas raridades que ainda não sucumbira ao advento das lojas de livro padrão "shopping centers -

'multimarket"', cheias de andares, informações e produtos em exposição.

Repentinamente e embravecida, uma senhora roliça, bochechas vermelhas (mistura de raiva e das características herdadas de seus antepassados) e coque elevado no topo da cabeça branca e nobre, estoura em um dos curtos corredores da livraria bradando sua opulenta indignação.

Ela trazia um pequeno livro de capa dura e preta nas mãos.

Segurava-o com uma mistura de apego e repulsa.

Apego porque não queria deixar de forma alguma a certeza sobre aquele objeto e sobre a qual (sendo ela a porta voz do fato) todos deveriam ficar sabendo. E repulsa - a mais significativa repulsa - pois jamais havia deparado-se com algo desse tipo antes.

Fazia questão de mostrá-lo aos demais presentes.

Era possível escutar o tilintar das amídalas convocadas imperiosamente para o ato: "Isso não é literatura! Isso aqui não é literatura!".

Os demais clientes e os funcionários do estabelecimento pouco ou quase nada entenderam. Percebiam apenas que diante de tamanha ira e do retumbar das palavras e dos passos da senhora avançando em direção ao balcão, alguns exemplares de livros dispostos nas estantes se mexiam.

Eles vibravam de acordo com a repercussão da voz da senhora de pesado corpo.

Os livros vibravam naquele mesmo compasso ao ponto, inclusive, de alguns deles tombarem das prateleiras.

"Onde está o gerente?! Me chamem o gerente!"

Já não adiantava mais nenhum tipo de argumentação.

O "mal" estava feito e a mulher convencida de que "Os anões" não era digno de ser vendido como um título de literatura.

"Não quero trocá-lo, meu senhor! Não preciso disso. Quero me desfazer dele! Me desfazer!"

"O livro não agradara a consumidora", preocupava-se o gerente da loja que já não sabia mais como contornar a situação.

Porém, alguma coisa dizia aos demais, que também presenciaram tal cena, que a questão não passava apenas por um descontentamento de alguém que adquirira um produto e com ele não ficara satisfeita.

A senhora de coque nos cabelos e anéis valiosos nos dedos sentiu-se insultada.

O livro pequeno e de capa dura e preta a insultara.

"Os anões" era um insulto.

"Uma ofensa, uma infâmia, uma blasfêmia", ela dizia um pouco mais contida.

Os anões era mesmo um livro bem pequeno. Atarracado e estranho. Suas páginas eram feitas daquele papel que costuma ser utilizado para a impressão de livros infantis: um tanto mais grosso, de textura lisinha e brilhante.

Mas, não era apenas sua apresentação estética, seu projeto gráfico destemido ou a forma como estavam diagramados seus textos o que inquietava aqueles que com ele se encontravam.

Em Os anões, as histórias eram tão ou mais desconcertantes que tudo isso.

Pequenos contos, classificados de jornal transmutados. Bilhetes breves reconstituindo um acontecimento muito maior e talvez, absolutamente inventado. Um texto que é apenas uma pergunta, antecedido de um título de palavra única.

Um esboço de roteiro para curta-metragem, quadrados pretos destacados do fundo da página branca. Voltam os pequenos contos.

Legendas de obras de arte também alteradas em suas "essências". Textos de três linhas, escritos no final da página e a insustentável presença de toda a parte superior da mesma página, porém, em estado de silêncio. Branca.

No fim, a fotocópia de uma certidão de nascimento trazendo um "equivoco" (seu título é "Imagem verdadeira"): certificando a veracidade de um equivoco ou apenas sustentando a necessidade de equivocarmos a veracidade das certificações.

A roliça senhora deixa a livraria.

Junto ao livro que larga no balcão e diante dos olhos estarecidos do gerente deixa também todo o desconforto, todo o asco, toda a fúria, todo o furor. Agora tudo volta a ser pleno e esvaziado de constrangimentos.

"Ah, a Literatura...! Enfim, A Li-te-ra-tu-ra.", ela suspira já do lado de fora da livraria.

E o acaso?! Opa! É mesmo, o acaso.

Ele esteve envolvido em todo o tempo e assim...

Por detrás de uma dentre as estantes da livraria a autora responsável (culpada?) pela famigerada "não literatura", vê e ouve toda a ocorrência.

Ela aproxima as mãos da boca e curva ligeiramente o corpo como se segurasse, alegremente, a chegada de uma livre e jocosa gargalhada.]

Adolfo Bioy Casares escreveu um dia que fantasiar também é um labor. (E quando assim ele escrevia talvez quisesse chamar a

atenção para uma tarefa que, sem maiores romantismos, nos exige uma luta. Uma luta e um fazer-se).

Possivelmente, tal labor amplia o trato com dois elegantes traços: imiscuir e inocular. Estas são ações concomitantes e francamente precárias. Atuam na escrita, no pensar. Ensaiam ilimitadas formas de conexão com as coisas.

A fabricação ainda "em processo" de seu romance (inclusive, se quisermos ampliar esse enunciado para outras experiências literárias), Veronica, trouxe mais uma vez o extraordinário encontro com esses dois movimentos.

Imiscuir centelhas de reverberações extraídas das adjacências que construístes com as obras de outros tantos artistas e inoculá-las (por contaminação) nas franjas, nas dobras, nas passagens de seu livro, transmutando todas essas partes em montagens polifônicas e impermanentes.

Sim! São modos de operar com a escrita. E o trabalho segue tornando-se cada vez mais vigoroso, na medida em que essas reverberações apenas insinuam-se no corpo do livro. Muitas delas sequer serão percebidas pelos que o lerão.

Se elas deixam algum rastro, não é mais o rastro de suas identidades. Não é o rastro que ao ser seguido nos levará à origem de tudo: rastro assujeitado em deixar a história fora de seus "supremos recônditos".

Mais digno seria, portanto, repararmos nas faíscas que oscilam por entre as passagens afirmadas com a escrita. Logo, acompanhar a composição da história não implica na obrigação de conhecermos as referências das quais você faz uso. Afinal, ao

acoplarem-se à narrativa que inventas, essas mesmas referências, perdem suas divisas e passam a embarcarem num fluxo outro.

Nesse momento da leitura do manuscrito acompanho a entrada de Bopp na história. Este sim, talvez, o viajante mais intensivo, de interesses mais amplos e que mostram-se desde o encantamento pelas grandes cidades, num pulsar cosmopolita até o deixar-se deslumbrar pelas não compreensões das terras do Sem Fim da Amazônia, das matas que não dormem, das províncias retiradas e de tudo o que esses solos realçam e escondem.

[ENXERTOS FABULARES (parece latim, mas não é): Como reparo, curiosamente, que no manuscrito de seu livro deixado comigo existem inúmeras fendas (e por que não abrimos espaços de interrupção nas escritas que desenvolvemos?! O que caberiam nessas interrupções? Ou melhor: o que as moveria a transbordarem?! Seriam essas fendas, sinais de carência ou uma invocação audaciosa para colocarmos nosso corpo-pensamento numa outra relação com a obra? Neste manuscrito-cheio-de-fendas-e-rugosidades existe a possibilidade de multiplicação dos sentidos de um livro, de uma escrita, de quem as lê e de quem as escreve) não declino diante da deliciosa atividade de fabular passagens entre as materialidades que ali estão e outras tantas que poderiam também perpassar tais reentrâncias.

Percebo que ao fabular passagens também contribuimos para a dissolução de algumas arbitrarias divisões].]

De tanto percorrer localidades distintas, muitos apetrechos soube ele juntar. Em suas valises não era difícil encontrar

moedas de bronze, manuscritos de poemas, um quimono de seda, um chapéu e uma caveira (num antiquário em Varsóvia, Bopp resolveu levá-la para que servisse de cinzeiro), maço de cigarros e cadernos de anotações. Para cada objeto, um mundo de histórias que Bopp contava e recontava sempre falando, falando...

Serão esses objetos os responsáveis por juntar Opalka e Bopp na viagem até o Brasil. Os objetos favorecerão a amizade e eles seguirão próximos seja de trem ou de navio. Uma amizade, então, foi temporariamente estabelecida.

Opalka prosseguirá até à Amazônia guiado pela carta do filho pedindo sua presença o mais breve possível. Contudo, antes de ter conhecimento do conteúdo da carta de Natanael, Opalka lê pausadamente e em silêncio um pequenino bilhete estampado na folha inicial da carta do filho.

O bilhete fora assinado pelo médico que presta atendimento a Natanael, e sem muitas delongas o doutor afirma que a saúde do rapaz progressivamente está se debilitando em virtude de uma doença não determinada, ao ponto de seus movimentos ficarem comprometidos. Em vista disso, quem transcrevia as palavras de Natanael para o papel era o próprio doutor.

Como se dará esse encontro entre Opalka e Natanael?! Entre Polônia e Amazônia existe um tanto... um tanto de mar, um tanto de saudade, um tanto de expectativas, um tanto de tempo que corre muito rápido, um tanto de um coração que vibra, mas já o faz num arranjo trêmulo, cansado, quase cedendo a...

(SILÊNCIO)

Já com Bopp o encontro foi mais risonho. Em nada esperado. Um choque. Uma surpresa estranha. Transformou a viagem em uma incapturável peripécia.

Bopp faz do seu livro uma experiência de sobressaltos. Um desalinho constante. Quando pensas que tudo irá se ajeitar, o gaudério aparece pintando outros cenários e apontando para combinações de histórias que nunca conseguiremos saber se, de fato, existiram.

Tomar sol, espinhar o pé, montar a cavalo, beber chimarrão, comer paçoca, não conseguir tirar os olhos dos jacarés quando esses abrem as bocas, seguir sons desconhecidos que vêm de uma rua próxima ao porto e sumir por entre as vielas vizinhas.

Dançar kinkiliba e contar sobre o dia em que, deitado numa rede nas entranhas da mata amazônica, diante das águas de barriga cheia, recebeu a visita repentina de uma senhora de cabelos brancos felicitando-o pela entrada de um novo ano. Sonho, alucinação?!

A história preferida, no entanto era sobre o dia em que naufragara voltando da Guiana Francesa viajando apenas numa canoa de vela: sujeito fabuloso esse Bopp.

Sobre os tempos entrecruzados e os fragmentos de histórias perpassados e alinhavados à presença do enredo que "sobressai" (a viagem de Opalka e Bopp), penso que é uma aposta valiosa. Sem dúvida, uma aposta que faz tremer aquilo que parece incontestável.

Assim também ocorre com as imagens: é preciso entrar em contato com suas sutilezas. Elas ali não estão para explicar ou para expor e celebrar representações cristalizadas. Histórias e

imagens entrecruzam-se numa ação que devora a linguagem plana, justa e sem excessos.

Encontrar uma narrativa que não se contente em reproduzir os cânones literários e nem mesmo buscar em suas linhas as marcas genéticas das heranças tradicionais, é uma labuta impetuosa.

E por isso mesmo, trata-se inclusive de afirmar o exercício de uma escrita feita de toda essa matéria escorregadia, de todo esse espanto, e de tudo isso "extrair" a escritura de um livro. É sobre isso que estamos sempre falando!

O sabor da luta está aí (alçar a soberania das metamorfoses em detrimento das serenas eternidades)! Nesta operação com o informe! Na união orgânica, visceral entre forma e força. O livro que teces está imerso nessa posição singular.

E quanto às inclinações compulsórias à ordem...? Elas vão perdendo espaço, até que só a inércia da reatividade perdure em sua superfície. Mas, essa é a lógica da miséria do que se preocupa em não ser tocado pelo desconhecido insondável. É o texto que se escreve "positivamente" (sempre a favor da reprodução da ordem e de suas convenções).

Por muitas vezes tens falado sobre essas circunstâncias. Mas, não imagino este livro sendo escrito de outra maneira ou na tessitura de outras relações que não nessas que leio no seu manuscrito.

[UM PUNHADO DE BELEZA: Fico cá pensando e a imagem de duas "marias" me acende os sentidos: e se Maria Gabriela Llansol... e se Maria Martins... lessem essas missivas também?

Já que conversamos tanto sobre seus trabalhos em nossos últimos encontros... seria inusitado, mas sem dúvida, muito agradável.

Parece não ter mesmo muito jeito: mal desponta uma oportunidade e já estamos nós, novamente, a apreciarmos "existentes não-reais". Acredito que nos encontramos e escrevemos, exatamente, para isso... ainda que disso não soubéssemos.

De Llansol trago esses rumores: a coragem de abrir a porta da casa de escrever, o ímpeto por olhar os livros vivos e um trabalho interminável.

Ligo o som e ouço um homem recitando algumas das linhas e dos fragmentos de um texto dela. Os outros barulhos de dentro e de fora do ambiente não atrapalham. Sua voz declara: o trabalho da escrita amplia-se, talvez, por existirem múltiplos seres em mim com o desejo de continuar-me e acabar-me. Abri a porta da casa de escrever e entrei nela. Estava vazia. Abri a porta da casa de escrever que estava dentro da casa de escrever e estava vazia.

Uma casa em "deslocação" (de acordo com o sotaque de um nascido em Portugal), onde o pensamento pode audaciar-se.

De Maria Martins trago outros trançados: as esculturas que mostram o trabalho de elaboração de uma figura humana, porém, uma figura que manifesta o humano confundido com o entorno do qual faz parte.

A referência ao que seria próprio apenas ao homem ou ao mundo prescrevem, e o que vemos é uma mescla, uma amálgama que os funde.

Em seguida, vemos a figura humana transformar-se (o que ocorre nas duas esculturas chamadas "saudade"): temos dois corpos femininos, mas que carregam neles traços e marcas de outras

incomuns "naturezas". As figuras humanas nessas peças de Maria Martins têm as pernas alongadas, flexíveis, levemente torcidas e assim, vão deixando de ser somente pernas... vão deixando de confirmar o destino reservado a elas.

Nesse espaço reticente, onde porções humanas dissolvem-se em outros materiais e vice-versa, vemos a exuberância de uma arte desdobrável e permeada por uma complexa trama de questionamentos, belezas e experiências extraordinárias.

As artes dessas "marias" vertem forças invisíveis, geram indeterminações diversificadas e sabem nos fazer imaginar.]

Veronica, Veronica, espere um pouco! Antes de encerrar mais esta carta não poderia deixar de dizer sobre o grande espanto causado pela leitura do título que aparece na capa de seu manuscrito.

A primeira reação: "de onde foi que isso saiu?".

Já a segunda foi mais intempestiva e também mais curiosa: lembra-se dos três dicionários que encontramos jogados no início da calçada do bar do zico?

Estávamos a pé, debaixo de chuva e a não sei que horas da madrugada... mas, quando vimos aquela porção de coisas amontoadas junto ao lixo das residências e do comércio vizinho não podíamos deixar a chance passar.

Você preferiu ficar com os pratinhos de porcelana que, apesar de terem algumas leves "fraturas", serviriam muito bem para oferecer os pestiscos em sua casa ou por que não, aos almoços quando estes extrapolam o número previsto de convidados.

Eu fiquei com os três dicionários. Você ainda tentou me alertar sobre a somatória "chuva + dicionários + falta de bolsa e

de sombrinha", porém já estava decidido que eles iriam comigo. Depois desse momento, novo alerta: quando é que vais usar um dicionário de língua romena, outro de albanês e um terceiro de polonês?

Não adiantava mais insistir. O imponderável já instalava-se ali.

Li o nome de seu livro na capa do manuscrito e por intuição busquei primeiro o dicionário romeno: nada nem mesmo parecido. Entre o albanês e o polonês fiquei com o segundo. Não precisei seguir ao próximo. Nele encontrei o que buscava e, imediatamente, recordei trechos de nossa última conversa.

No "Słownik" (na letra l temos um risco bem no meio, mas o meu teclado não conseguiu fazê-lo), ou seja, no dicionário polonês, confirmei que "Opisanie Swiata" (acento agudo no S) era, de fato, polonês e na tradução para nossa língua sugeriria a seguinte ideia: descrição do mundo. Incrível! Este é um dos estados mais belos de seu livro (Blanchot dizia que um pintor ou escritor prefere os diversos estados de seu quadro ou livro ao invés da obra pronta, encerrada)!

Digo isso, pois diante desse acontecimento entendi que o que vejo na literatura é o que ela pode dissimular (incluindo, dissimular a si) e quando escreves na capa de seu livro, descrição do mundo em polonês, essa não é uma descrição que demonstra ou retrata algo, mas que dissimula.

E em seguida, faz desaparecer, desaparecendo.

Descrever o mundo seria, então, fazê-lo desaparecer.

Agora noto que alguns sentidos se aproximam: em nossa última tertúlia você me disse que o exercício de escrever poderia

ser uma descrição do mundo. Como o tempo já estava avançado, não consegui perguntar-lhe sobre isso. Fiquei apenas com a "pulga atrás da orelha". Curioso... muito curioso.

Sim! O ato de (d)escrever envolve indecisão, apagamentos e recomeços. Envolve invenção e recusa em participar da indigna solenidade onde as garantias são condecoradas.

A descrição do mundo que aparece em seu livro, Veronica, fala de viagens, de desconhecimentos, de amizades, de lembranças, de navios, de desejos de alterar o destino das coisas na medida em que uma escrita se desenha. De ouvir e prestar atenção a cenas e a encontros que pareceriam insignificantes e escrever sem precisar ser um escritor "de verdade".

O que resta do encontro entre Opalka, Bopp e Natanael é uma escrita que enxerga essa descrição do mundo. É um ato interminável, inacabado. São as oscilações, as despedidas e os saltos. É o que nos lança fora da obviedade das experiências. É o que nos impele a fazermos coisas sem sabermos, a princípio, onde é que elas irão dar.

Talvez, só possamos mesmo descrever o mundo e a nós mesmos, se os "ficcionalmo-nos". Se provarmos um bocado de seus imprevistos, de seus "absurdos" e de suas singularidades.

Um forte abraço e um beijo,

autor de papel

22° 54' 10" S lat.
43° 12' 27" O long.

Meados do segundo mês do crescente inverno.
(Dias que parecem anoitecerem ainda de manhã).

Querida Veronica,

Pode ser até que aches graça disso que vou narrar. Pode ser até que me tomes por louca. Pode ser que, imediatamente, pegue uma folha de papel e comece a escrever a volta para essa minha mais recente missiva.

De qualquer maneira, prefiro arriscar:

A arrumação que ontem fiz nas gavetas da sala trouxe-me um texto antigo, olvidado pela passagem dos anos e digitado em folhas agora bastante amareladas.

Os papéis estavam caídos por detrás da gaveta - como se quisessem acessar alguma outra parte do armário. Era quase impossível encontrá-los dessa forma, mas ao tentar fechar o compartimento senti que alguma coisa o fazia "emperrar" e diante desse obstáculo, insisti e mexi... até destravar a gaveta e deparar-me com aquela carta.

Era uma carta que recebi de um professor que tive e que acompanhou meu percurso e minha formação por um bom tempo. Suas aulas me impulsionaram, dentre muitas outras coisas, a exercer o pensamento como se fosse um movimento de tatear no escuro. Como se pensar fosse a experimentação de um perambular sempre precário e o saber algo absolutamente permeável aos acidentes da existência.

Acho que ficarias tão impressionada quanto eu fiquei ao ler as palavras que ele me escrevera.

Lembro que no momento em que a carta me foi enviada, as questões sobre a arte, a literatura e a escrita estavam começando a despontar como campo de interesse nas leituras e estudos que fazia.

O professor me escrevia aquela carta após uma aula junto a minha turma e dizia que estava há tempos dedicando-se ao trabalho com algumas das indagações próximas às que surgiram no encontro daquele dia. É uma surpresa o fizera escrever. Ele não relatou qual era essa surpresa, mas estou certa de que deveria ser algo muito tênue, muito ínfimo.

Com quase nada do que é comum ao palavreado "academicista", ele me escrevia que pensar a literatura é situar-se no limiar da fragilidade e, ao mesmo tempo, a tentativa de evitar as pasteurizações que por ora vamos produzindo, mantendo, suportando. Dizia da supressão das tensões e dos antagonismos que, cotidianamente e no que se faz tempo presente, vamos aprendendo a fertilizar. Dizia que a literatura não nos servia a nada e que por isso mesmo, era demasiada potente.

Entendi que as garantias não faziam parte dessa literatura que ele trazia nas linhas de sua carta (o professor se perguntava sobre as relações que mantemos com a literatura, inclusive ao partir do lugar da academia).

A carta me fez pensar sobre os efeitos da escrita na medida em que, ao invés de escrever a favor de determinadas convenções - acadêmicas, de mercado - ela exercitasse uma suspeita em relação a estas convenções e às suas próprias também. Relendo a carta

lembrei-me como aprendi a desconfiar da literatura de discursos e estratégias muito bem calculadas.

Desde o tempo em que o professor a escrevera já percebíamos a literatura em constante flerte com a conservação da ordem e do consenso (ou como Roland Barthes afirmava, sobre a literatura como reprodução linguística do poder) e sua escrita nesta carta evocava outros possíveis.

Sua escrita colocava-se na vertigem de um presente que percebia que, ao pensarmos a literatura, deveríamos pensar também em sua inoperância, em sua decomposição (e nas decomposições que ela pode provocar), e no desagregar de suas próprias montagens (a lógica do medo, nesse caso, ficaria para outros territórios).

Não entendo como essa carta ficou tanto tempo perdida por detrás da velha gaveta. Não entendo como não dei falta dela antes. Não entendo.

Retomei em minhas mãos o envelope que a guardara durante todo esse tempo. Senti que dentro dele algo ainda fazia volume. O envelope continha mais algum inesperado: a parte de um qualquer, remanescente daquele período.

Nenhuma memória foi capaz de preservar essa recordação. Talvez, na época eu sequer o tenha visto ali.

Dentro do envelope tinha um pequeno "regalo". Outro regalo além da carta.

Retirei-o de lá.

Junto à carta o professor deixara um taumatrópio.

Sabes o que é isso?

É um brinquedo.

Muito simples e muito antigo. Dizem que a primeira descrição dele foi feita em 1827, num livro chamado "Philosophy in Sport made Science in Earnest". E este que eu tinha nas mãos era especialmente, rudimentar.

O taumatrópio é um brinquedo que funciona como um tipo de aparelho óptico e sua execução é muito fácil. Tento explicar melhor seu procedimento:

Ele consiste num pequeno disco com uma imagem diferente desenhada em cada um de seus lados e um cordão preso a cada uma das extremidades da esfera. O objetivo é sobrepor as imagens como se fossem uma só, através da rotação do disco.

Porém, para dar esse efeito é fundamental enrolar os cordões e depois puxá-los, gerando um movimento que com a rotação do disco acaba por fundir as duas imagens, criando a ilusão de serem uma só.

As duas figuras distintas, quando colocadas em movimento, combinam-se. Combinam-se, e ao mesmo tempo, mantêm também suas singularidades, como se ali estivesse sendo atualizado um filete de diferenciações atravessando-as...

Ou melhor, combinam-se e mantêm seus desaparecimentos!

Elas se fundem e dissolvem-se. Se fundem e dissolvem-se... seguem assim até que os cordões deixem de rodar. Até que a ilusão finde. E recomeçe em algum outro tempo.

Neste instante, penso que essa carta do professor e o taumatrópio andaram me acompanhando. Podemos dizer que eles chegaram, inclusive, até as nossas tertúlias, não achas?!

Menciono todo esse acontecimento, pois ele fez com que nossos encontros quinzenais (os quais passamos a denominar de tertúlias),

minhas ganas por escrever e o livro que estás a construir, confluíssem para o terreno onde a ficção se constitui como potência mais consistente e presente.

Penso que tens razão: estou sempre a escrever tendo a ficção como força. Desde o primeiro momento.

Desde o primeiro dia da primavera.

Há todo o tempo era sempre ela o que estava presente, palpitando nas linhas dessas cartas. Era sempre a ficção.

E o exercício de escrevê-las cresceu, foi ganhando corpo... e quando você fala da ficção e eu digo que concordo contigo, o que primeiro me vem a mente é um fenómeno que eu sempre achei muito estranho e que ocorria quase todas as vezes em que eu me colocava a escrever as cartas para ti.

Seria ingenuidade demais chamá-lo de "mágica" ou de "encontro com o fantástico". Não era exatamente isso. Mas, sempre que as cartas começavam a serem escritas, de maneira extraordinária, pequenas sinalizações sobre coisas que não estavam exatamente ali atravessavam a escrita e numa sincronização muito intensiva, compunham com as ideias e os sentires que latejavam nelas.

Porém, essa composição nunca era de harmonia pura, porque não havia a menor possibilidade de prevê-la. Ao contrário: as pequenas sinalizações funcionavam como se fossem solavancos. Desferiam um tipo de choque interferindo radicalmente na construção das correspondências e fazendo delas sempre uma coisa outra.

Seria fácil sentir medo desses desdobramentos multiplicáveis, mas não... digo que a escrita só foi possível por

conta disso também. Porque de uma maneira ou de outra esses desdobramentos multiplicáveis, essas sinalizações inesperadas e seus lampejos faziam as cartas resistirem a serem somente a narrativa de uma verdade essencial. Ou a serem apenas o relato de vida de um autor narrando seu dia-a-dia.

Digo que o fervilhar dos materiais que se intrometiam na feitura das cartas impediam-nas de se tornarem instrumento de relato acerca das estabilidades das coisas.

No íterim entre uma carta e outra que escrevi, não me lembro precisamente quando (mas tenho certeza que foi após ler seu manuscrito), eu rascunhei algumas ideias que não chegaram a ser enviadas para você.

Por coincidência, hoje reencontrei esses papéis (muitos dizem que cartas quando escritas e não enviadas, devem permanecer sem serem mexidas. Mas, vou quebrar a superstição sob o risco de... não sei mesmo o que pode acontecer quando a previsão se quebra. Esqueci dessa parte).

Esse rascunho não remetido falava sobre invenções.

Sobre inventar um livro, um filme, uma realidade. Inventar na tensão com as marcações desse real. Inventar com acontecimentos de outrora e do presente, inventar com os erros, inventar com o que parece não mais diferenciar-se. Inventar com o que nem conhecemos ainda.

Inventar com o mundo que, por vezes, recusa-se a ser ficcionalizado.

Eu o escrevi após assistir ao filme de Maria Clara Escobar, "Os dias com ele", pois fiquei perguntando ao mundo como é

possível inventar algo localizando-se no exato limite ou melhor, na iminência de uma não realização daquela proposta?

Como é meter-se na efetuação de alguma coisa, estar em processo de construção disso e ter, simultaneamente, a impressão de que algo ali soa como irrealizável, como um desabar?

Uma pausa.

Entendi que era por isso que escrevia.

Entendi que é esse o processo que a escrita das cartas persegue.

Com as cenas do filme - em meio a elas - percebi que era por isso que a ficção não deixava de acompanhar a minha escrita. Porque é nessa porção de "irrealizável" que elas habitam.

No filme onde os lugares de quem filma e de quem é personagem não estão claros por completo, aparecem espaços para disputas e desobediências de histórias que não querem tornar-se definitivas, mas diferente disso querem sempre colocar-se "por fazer". Histórias por fazer, apesar de estarem já em processo de construção (essas coisas não se anulam!).

Escrever essas cartas ativou o corpo e o pensamento para um tipo de ensaio que as crianças e os artistas, muitas vezes, fazem. Digo isso, pois revisei uma anotação que trago num dos cadernos de capa dura que carrego comigo e que dizia algo mais ou menos assim: "Crianças e artistas se põem a experimentar com o mundo, isto é, a destruí-lo e a reconstruí-lo porque não o consideram como definitivamente dado".

Foi a professora Jean-Marie Gagnebin quem escreveu essas palavras em algum de seus livros e ao ler esse trecho pensei que certos acontecimentos nos permitem experimentarmos esses dois

lugares, e ao mesmo tempo: criança e artista, vivendo anonimamente nas entrelinhas da escrita que teima em exercer o jogo do "como se..."

Fique certa, Veronica, de que nunca esquecerei: "talvez a gente só escreva sobre o que nunca existiu". Foram essas as últimas palavras de Bopp para Opalka, não foram?!

O fecho de uma carta seria como uma espécie de corda que continua vibrando e avistando os possíveis de outros voos, outros acordes de pensamento, de escrita, de leitura e de amizade.

E o mais belo desse fecho é o que em seu corpo mostra-se como um prolongamento das matérias que fizeram parte de cada carta. Prolongamentos que no tempo de um novo piscar de olhos já inauguram outras existências, outras narrativas...

**

Diferentemente de Bopp não carrego muitas miudezas nem objetos que servirão *a posteriori* de memória sobre algum lugar, dia ou pessoa. Você sabe bem disso.

O curioso é que ao mesmo tempo em que carrega muitas dessas pequenas quinquilharias, em seu livro, Bopp segue distribuindo-as sem pestenejar às pessoas queridas que por ventura ele encontre em suas viagens.

Peço-lhe, então, que veja o que lhe enviei no envelope junto a essa carta. Acredito que não seja mais comigo que ele deva ainda ficar e sei que aprenderás rapidamente a brincar com ele.

E outra coisa que posso sem sombra de dúvidas afirmar é que esse é para, como você mesma disse, não esquecermos que na maioria das vezes só escrevemos sobre o que nunca existiu.

Continuaremos dançando sobre o abismo. E alegres...

Um beijo,

autor de papel

Cúmplice

Nuno Ramos, da exposição “Choro Negro”.

Gilberto Gil, Não tenho medo da morte.

Edith Derdyk, da exposição

Didico, conversas na cozinha da vó.

Diego Flores, nos cantinhos mais diversos do dia-a-dia.

Gregório de Matos, Poemas escolhidos.

Gabriel Garcia Marquez e Pablo Neruda, imagens de entrevista.

Karl Erik Schollhammer, Maurice Blanchot: A literatura E/ É o direito à Morte?

Julio Cortázar, presente!

Joaquim Pinto, E Agora, Lembra-me? Roteiro de filme.

Raul Bopp, Cobra Norato.

Jean Claude Bernadet, São Paulo: Sinfonia e Cacofonia.

José Miguel Wisnik, Mortal Loucura.

Antônio Cícero, Porventura.

Diana Klinger, Literatura e ética: da forma para a força.

Arlindo Machado, O filme-ensaio.

Betânia Cordeiro, via telefone.

Keith Jarrett, Koln Concert, parte I.

Verônica Stigger, Opisanie ´Swiata.

Os anões.

Tomás Lotufo, aula no curso de Permacultura.

Roland Barthes, O rumor da língua.

Alan Pauls, História do Cabelo.

Jorge Luis Borges, Funes, o memorioso.

Arthur Nestrovski, Iracema voou.

Danichi Mizoguchi, conversa em café no Ingá.

Bernardo Carvalho, crônicas publicadas no blog do IMS.

Adolfo Bioy Casares, Histórias fantásticas.

Moça desconhecida no metrô, executando técnica de malabarismo de contato.

Luis Antonio Baptista, encontros de dia ou de tarde e O enigma do sorriso que diz sim!

Gabriel Alvarenga, nas calçadas da cidade.

Félix Guattari, Revolução Molecular.

Maria Gabriela Llansol, Caderno II.

Cezar Migliorin, Por que escrevo sobre um filme?

Cartas diversas, Correios IMS (Instituto Moreira Salles).

Macedonio Fernández, Museu do romance da Eterna.

Rodrigo Lajes, em conversa no pátio do bloco O, na UFF.

Raul Antelo, Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos.

Paulo Leminski, Caprichos e relaxos.

Jorge Amado, Poeta, viajante e pintor de tabuletas.

Jean-Luc Nancy, O nascimento da presença.

Matilde Campilho, Jóquei.

Jean-Luc Godard, Duas ou três coisas que sei dela.

João Barrento, leitura de fragmentos do caderno 43 de Llansol.

Maria Martins, saudade.

Melissa Pereira, na descida de Santa Tereza em noite de chuva.

Bárbara Nunes, seu filme Crer-Sendo.

Nietzsche, Assim falou Zaratustra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *O ensaio como forma*. In: *Notas de literatura*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: editora 34, 2003.

ANDRADE, A. N. O acolhimento à processualidade-entre a multiplicidade da psicologia e a processualidade do psicológico. In: Lídio de Souza; M.M.P. Rodrigues; M.F.Q. Freitas. (Org.). *Psicologia - reflexões (im)pertinentes*. São Paulo: Casa do psicólogo, 1998.

ANTELO, Raul. *Lindes, limites e limiares*. Boletim de pesquisa NELIC – Edição Especial Lindes, Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, 2008.

_____. *Liberdade e contingência: um rosto de areia*. Palestra proferida no Ciclo “Sustentabilidade: o que pode a literatura?” Porto Alegre, 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2C1U0SgThvM>> Acesso em: 17 de set. 2016.

AQUINO, Julio; RIBEIRO, Cyntia. *Processo de Governamentalização e a Atualidade Educacional: a liberdade como eixo problematizador*. Educação & Realidade, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 34, n. 2, p. 57-72, maio/ago. 2009.

AQUINO, Julio. *A (auto)biografia como estilística da existência: o caso de Santiago de João Moreira Salles*. In: I Colóquio Nacional Michel Foucault: educação, filosofia, história - transversais, 2008, Uberlândia, MG. Anais do I Colóquio Nacional Michel Foucault: educação, filosofia, história - transversais. Uberlândia : EDUFU, 2008.

ASSIS, M. de. *O espelho. Esboço de uma nova teoria da alma humana*. In: Papéis avulsos. São Paulo: Editora Virtual Books on line, M&M editores, 2000.

BAPTISTA, Luis Antonio. *Vozes da Infâmia. A Ética da Imagem no Documentário Santiago*. Rio de Janeiro: Garamond/ Casa da Ciência da UFRJ, 2015.

_____. *Tartarugas e Vira - Latas em Movimento: políticas da mobilidade na cidade*. In: Paola Bernstein Jacques ; Fabiana Dultra Britto. (Org.). *Corpocidade: debates, ações e articulações*. 1ed. Salvador: EDUFBA, 2010, v. 720, p. 54-79.

_____. *Silêncio e tempestade no Rio de Janeiro. Insolências da arte à cidade*. In: Paulo Afonso Rheingantz; Rosa Maria Leite Ribeiro Pedro; Ana Maria Szapiro. (Org.). *Qualidade do Lugar e Cultura Contemporânea. Modos de Ser e Habitar as Cidades*. 1ed. Porto Alegre: Sulina, 2016a, v. 1, p. 27-48.

_____. *Incêndios da Infância. Atrevimento de uma Arte Cruel*. *Childhood & Philosophy*, v. 12, p. 27-45, 2016b.

- BARRENTO, João. *O género intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Editora WWF Martins Fontes, 2012.
- BARTHES, Roland; SOLLERS, Philippe; BUTOR Michel; DANIEL, Jean; Lacouture, Jean. *Escrever... para quê? Para quem?* Lisboa: Edições 70, 1974.
- BATTAILLE, Georges. *A experiência interior*. São Paulo: Ática, 1992.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Novos Rumos do Documentário Brasileiro?* Catálogo do *forumdoc.bh.2003* – VII Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2003, p. 24-27.
- _____. *Programa “SALA de Cinema”. Entrevista com Jean-Claude Bernadet*. São Paulo: SESC TV, 2009. Disponível em: <<http://contraplano.sesctv.org.br/entrevista/jean-claude-bernadet/>>. Acesso em: 09 de novembro de 2014.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *A Conversa Infinita – I A palavra plural*. São Paulo: Editora Escuta, 2010.
- _____. *A escritura do desastre (Fragmentos caídos de um texto ardente)*. Tradução de João Rocha. In: *Em Tese*, Belo Horizonte: v.21, nº2, maio-agosto, p. 147, 151, 2015.
- BOPP, Raul. *Putirum. Poesias e coisas de folclore*. Rio de Janeiro: Editora Leitura S/A, 1968.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009
- COMMOLI, Jean-Louis. *Pela continuação do mundo (com o cinema). Prefácio à edição brasileira*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008a.
- _____. *Sob o risco do real*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008b.
- COMTE-SPONVILLE, André. *A felicidade, desesperadamente*. São Paulo: Martins Fontes- selo Martins, 2015.
- CORAZZA, Sandra Mara. *Artistagens – filosofia da diferença e educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- _____. *Labirintos da pesquisa, diante dos ferrolhos*. In: COSTA, Marisa Vorraber (Org.). *Caminhos investigativos: novos olhares na pesquisa em educação*. 2. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1996.
- CORTÁZAR, Julio. *Obra Crítica, volume 3/ Julio Cortázar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

COSTA, Luciano Bedin. *Estratégias Biográficas. Biografema com Barthes, Deleuze, Nietzsche, Henry Miller*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

COUTINHO, Eduardo. O olhar no documentário – carta-depoimento para Paulo Paranaguá. In: LABAKI, Amir (Org.). *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naif, 2015.

COUTINHO, Eduardo; XAVIER, Ismail; FURTADO, Jorge. O sujeito (extra) ordinário. In: *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2014.

_____. *O anti-Édipo*. São Paulo: Ed 34, 2010.

_____. *Espinosa: Filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *O abecedário de Gilles Deleuze*, entrevista feita por Claire Parnet, filmada e dirigida por Pierre-André Boutang. Paris: Vidéo Éditions Montparnasse, 1996. (Transcrição sintetizada, em inglês, por Charles J. Stivale, <http://www.langlab.wayne.edu/CStivale/D-G/ABC1.html>, e traduzida para o português por Tomaz Tadeu, <http://www.ufrgs.br/faced/tomaz/abc.htm>).

DERDYK, Edith. *O que fica do que escapa*. São Paulo: Edições A, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

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

_____. ... o que torna o tempo legível, é a imagem. *Cinema: Revista de Filosofia e da Imagem em movimento*. n° 1, 2010.

FELDMAN, Ilana. *Na contramão do confessional: o ensaísmo em Santiago, Jogo de Cena e Pan-Cinema Permanente*. In: MIGLIORIN, Cesar (Org.). *Ensaio no real. O documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010.

_____. *O apelo realista. Uma expressão estética da biopolítica*. In: COMPÓS – Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, UNIP, São Paulo, 2008.

FERNANDÉZ, Macedonio. *Museu do romance da eterna*. São Paulo: COSAC NAIF, 2010.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. *“Platão: as artimanhas do fingimento”*, Rio de Janeiro: Sinergia: Ediouro, 2009.

FERREIRA, Marcelo Santana. Sobre escrever cartas. In: TAVARES, Gilead Marchezi; MORAES, Márcia; BERNARDES, Anita Guazzelli (Orgs.) *Cartas para pensar: políticas de pesquisa em psicologia*. Vitória: EdUFES, 2014.

FILHO, Kleber Prado. *Verbete "Desnaturalizar"*. FONSECA, T. M. G.; NASCIMENTO, L.M; MARASCHIN, C. (Org.) *Pesquisar na diferença: um abecedário*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

FOUCAULT, Michel. Ariadne enforcou-se. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.) *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento/Michel Foucault. Ditos e Escritos II*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013a.

_____. O filósofo mascarado. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.) *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento/Michel Foucault. Ditos e Escritos II*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013b.

_____. Michel Foucault: o momento de verdade. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.) *Genealogia da ética, subjetividade e sexualidade/Michel Foucault. Ditos e Escritos IX*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

_____. *Coragem da verdade: O governo de si e dos outros II: curso no Collège de France (1983-1984)*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

_____. *A hermenêutica do sujeito: curso no Collège de France (1970-1982)*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Limiar, aura e rememoração. Ensaio sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.

GOMES, Daniel de Oliveira. *Dissonâncias de Foucault*. São Paulo: Lumme Editor, 2012.

GROS, Frédéric. *A propósito de A Hermenêutica do sujeito*. In: Mnemosine. Trad. Alessandro Francisco, vol. 8, n° 2, p. 316-330, 2012.

_____. Situação do curso. In: MICHEL, Foucault. *A Coragem da verdade: O governo de si e dos outros II: curso no Collège de France (1983-1984)*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.

GUIMARÃES, César. Comum, ordinário, popular: figuras da alteridade no documentário brasileiro contemporâneo. In: MIGLIORIN, Cesar (Org.). *Ensaio no real. O documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010

KLINGER, Diana. *Literatura e ética: da forma para a força*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

LARROSA, Jorge. A operação ensaio: sobre o ensaiar e os ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 29, n. 1, jan./jun. 2004. p. 27-43.

_____. *O ensaio e a escrita acadêmica*. Educação & Realidade. Porto Alegre. v. 28, n° 2, jul/dez, 2003.

LAVRADOR, Cristina. Interfaces do saber psi. In: *Psicologia: questões contemporâneas*. Vitória: EDUFES, 1999.

LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LEMO, Flávia C; ROCHA, Marisa Lopes. Verbetes “Pensar”. In: FONSECA, T. M. G.; NASCIMENTO, L.M; MARASCHIN, C. (Org.) *Pesquisar na diferença: um abecedário*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

LEVY, Tatiana Salem. *A Experiência do Fora. Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. *Filmar o real. Sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

LOBO, Lilia Ferreira. Pesquisar: a Genealogia de Michel Foucault. In: FONSECA, T. M. G.; NASCIMENTO, L.M; MARASCHIN, C. (Org.) *Pesquisar na diferença: um abecedário*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

MACHADO, Arlindo. O filme-ensaio. In: *CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO*, 26., 2003, Belo Horizonte, MG. Anais Mídia, ética e sociedade. Belo Horizonte, MG: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2003.

MIGLIORIN, Cezar. *Cartas sem resposta. A internet, a educação, o cinema e Luciano Huck*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. *Cinema e escola, sob o risco da democracia*. Revista Contemporânea de educação, v. 5, n. 9, 2010.

_____. *Sob o risco do real, Comolli e Deleuze*. Texto disponibilizado em 10 de novembro de 2007. In: Polis + arte: educação, política, mídia e arte. Disponível em: <<http://a8000.blogspot.com.br/2007/11/sob-o-risco-do-real-comolli-e-deleuze.html>>. Acesso em: 26 de outubro de 2016.

NASCIMENTO, Evando. *Literatura e Filosofia: Ensaio de Reflexão*. In: NASCIMENTO, E; OLIVEIRA, M. C (Orgs.) *Literatura e Filosofia: diálogos*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

NETO, Joachin Azevedo. A noção de autor em Barthes, Foucault e Agamben. In: *Floema*, ano VIII, nº 10, p. 153-164, Bahia, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

_____. *Assim falou Zaratustra. Um livro para todos e para ninguém*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1981.

OLIVEIRA, Bernardo Barros Coelho de. A necessária ironia da ficção: algumas considerações sobre o Dom Quixote. *AISTHE: Revista de Estética*, nº 1, Rio de Janeiro, UFRJ-PPGF, 2007.

PELBART, Peter Pal. Excurso sobre o desastre. In. QUEIROZ, André; MORAES, Fabiana; CRUZ, Nina Velasco (Org.). *Barthes/Blanchot: um encontro possível?* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

_____. Tudo é feito para conexão absoluta, a mais saturada possível. Texto disponibilizado em: 30 de março de 2016. In: *Revista Continente*. Disponível em: <<http://www.revistacontinente.com.br/especial/19362-tudo-%C3%A9-feito-para-conex%C3%A3o-absoluta,-a-mais-saturada-poss%C3%ADvel.html>>. Acesso em: 26 de outubro de 2016.

PELLEJERO, Eduardo. “*A conjura dos falsários*”. In: *Humanidades em revista*, nº6, Ijuí, 2008.

_____. Nietzsche como falsário. A apropriação deleuziana da potência do falso. In “*Existência e Arte*”. Universidade Federal de São João Del-Rey, Ano VII, número VI, janeiro a dezembro de 2011.

PLATÃO. “*A República*”; tradução Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

RAMOS, Nuno. *O mau vidraceiro*. São Paulo: Globo, 2010.

SAER, Juan José. “*El concepto de ficción*”. Buenos Aires: Ariel, 1997.

_____. *Tecnologias del yo. Y otros textos afines*, trad. Espanhol de Mercedes Allendesalazar, Barcelona: Paidós/ I.C.E – U.A.B., 2000.

STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? In: *Revista Serrote*, nº 10. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

SÜSSEKIND, Flora. Objetos verbais não identificados: um ensaio de Flora Sússekind. In: *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 de agosto de 2013, Caderno Verso e Prosa, p. 1-6.

_____. O real da poesia. In: *Folha de São Paulo*, 19 de novembro de 2000, Caderno Mais!, p. 3-4.

TABAROVSKY, Damián. *Literatura de esquerda*. Instituto Moreira Salles, 2004. . Disponível em: <<http://www.revistaserrote.com.br/2016/09/literatura-de-esquerda/>>. Acesso em: 26 de outubro de 2016.