

A escrita:

abrir os braços em  
direção ao desconhecido é ainda  
uma das mordidas preferidas da  
intimidade

01

um outro se arisca em ti.

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA NETO - UNESP**

**ANGELA CASTELO BRANCO TEIXEIRA**

**À escrita:  
um outro se arrisca em ti**

**SÃO PAULO  
2018**

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA NETO - UNESP

ANGELA CASTELO BRANCO TEIXEIRA

**À escrita:  
um outro se arrisca em ti**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNESP para obtenção do título de Doutora em Artes.

Área de concentração: Arte e Educação

Linha de Pesquisa: Processos artísticos, experiências educacionais e mediação cultural.

Orientadora: Profa. Dra. Luiza Helena da Silva Christov

SÃO PAULO  
2018

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação  
do Instituto de Artes da UNESP

T266e Teixeira, Ângela Castelo Branco, 1977-  
À escrita : um outro se arrisca em ti / Ângela Castelo Branco Teixeira.  
- São Paulo, 2018.  
138 f. : il. color.

Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luiza Helena da Silva Christov.

Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de  
Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Arte e educação. 2. Escrita - Aspectos psicológicos. 3. Prática de  
ensino. I. Christov, Luiza Helena da Silva. II. Universidade Estadual  
Paulista, Instituto de Artes. IV. Título.

CDD 707

(Laura Mariane de Andrade - CRB 8/8666)

## **À escrita: um outro se arrisca em ti**

**Ângela Castelo Branco Teixeira**

Tese apresentada como requisito para a obtenção do título de Doutor em Artes no Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - UNESP, na área de concentração em Arte Educação.

.....  
Orientadora: Profa. Dra. LUIZA HELENA DA SILVA CHRISTOV  
Voluntário UNESP / Instituto de Artes da UNESP

.....  
Profa. Dra. GLÓRIA MERCEDES VALDIVIA DE KIRINUS  
Departamento de Módulos livres e diversos de pós-graduação / FATUM-FAMPER

.....  
Profa. Dra. MARGARET MARIA CHILLEMI  
Departamento de Pós-Graduação / A Casa Tombada

.....  
Profa. Dra. RITA LUCIANA BERTI BREDARIOLLI  
Departamento de Artes Cênicas Ed Fund Com / Instituto de Artes de São Paulo

.....  
Profa. Dra. LUCIA CASTELLO BRANCO  
Departamento de Pós-Graduação em Letras / Faculdade de Letras da UFMG

**AGRADEÇO**, mesmo sendo pouco e não sabendo localizar exatamente onde a dádiva, mas sabendo que sou partícula dessa teia, e é ela que me escreve  
à Luiza (Dra. Luiza Helena da Silva Christov), aquela que lê antes da palavra virar tinta  
aos anéis, nunca o definitivo, e sempre mais, vividos com o Giuliano Tierno  
aos bolos e plantas que aprendi a cultivar com o Benjamin  
aos lugares chamados sótão e debaixo da escada, habitados até hoje por meus cinco  
irmãos: Eduardo, Marcelo, Fernando, Bete e Luciana  
aos almoços com carne assada, macarrão, violão com teclado e cantoria  
do casal-domingo Lúcia e do Dorival, meus pais  
aos bolinhos de espinafre da Toninha-abraço  
às bonecas da avó Raimunda e à arruda da avó Geralda  
aos abraços de chocolate dos sobrinhos  
aos livros vermelhos daquela casa vermelha em que cresci  
aos amigos que, desde lá, acompanhamo-nos  
à família Tierno, por me fazer mirar para onde moram os boldos  
à Casa Tombada por receber tão bem o sol pelas manhãs  
e à todos que habitam/habitaram nela: Zezé, Flávia, Rita, Valdemi, Marga, Yohana,  
Sirlei, Leticia C., Rose, Roni  
ao que escorre entre a palavra e imagem quando encontro a Mariana Galender,  
à Marga e Maria Antonia, amigas da mudança e das lavandas em flor e, aos dias de  
imersão numa fazenda-sonho possibilitados pela Tonha  
à Rochele e Lilian, que me lembram das agulhas e das linhas  
à Nina Veiga, pelo sempre risco do cuidar  
aos alunos, mestres dessas experiências de escrita e a todos os participantes das oficinas  
aos que não escreveram  
ao grupo Roda Língua, vinculado ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes  
da UNESP (Capes/Cnpq)  
à companheira de estudos Renata Gelamo  
à escrita de Maria Gabriela Llansol que nunca terminarei de ler  
à Lúcia Castello Branco e à Cas'a'escrever de Belo Horizonte, que irradiam afetos da  
escrita antes mesmo da palavra  
ao Espaço Llansol, na acolhida do João Barrento, da Maria Etelvina Santos e Albertina Pena  
ao Lourenço Chacon, pelo amor, por me chamar pelo nome  
ao Marcelo Ariel, que evoca meu melhor silêncio  
ao *Sábado em Casa*, Leticia Liesenfeld, Magno Rodrigues e  
ao Grupo *Do outro lado da rua*- Tati Fraga, Natália Barros e Nicolau Ferreira,  
pelo fazer partilhado  
à banca do Examinadora de Qualificação, em 2017, Rita Bredariolli e Alberto Roiphe  
à Helô Beraldo, Thamata Barbosa, Arthur Victor que ajudaram a materializar esse trabalho  
ao Horácio Sancho pelo tempo da mesa,  
aos que cederam seus textos para aqui compor  
às equipes de educadores com quem convivi, sonhei, realizei urgências e me tornei  
companhia nesses anos  
ao nascimento e às três mortes que me tombam e me levantam diariamente  
amo e agradeço os silêncios entre nós

Esta pesquisa foi financiada pela CAPES.

## RESUMO

Este trabalho nasce da necessidade de circunscrever a experiência de uma poeta educadora que atua com aulas de escrita no campo da arte-educação, realizando oficinas para jovens e adultos alfabetizados, no contexto de disciplinas de pós-graduação, de curso de extensão universitária e também de ateliês literários em bibliotecas públicas e instituições culturais, predominantemente no estado de São Paulo, desde 2008. Considerando que escrever é arriscar-se ao que ainda não se sabe, e que a palavra risco é o movimento de traçar, de marcar com algum instrumento uma superfície, como também o gesto (*gerere*) de correr risco, de arriscar-se, narrar a experiência dessa escrita foi se convertendo numa escrita-experiência. Mas, para quê? Em que medida compartilhar experiências de um processo de criação em escrita pode ativar o desejo de escrita do outro? O caminho escolhido para responder a essa pergunta foi escrever, expor os assombros, encontros e os desconfortos de um processo que transita entre escrever e dar aulas (e, portanto, viver), a partir de referências, registros e memórias inventadas e inventariadas, e que foi se organizando em torno de três eixos: *Referenciar-se*, relatos e ensaios que circunscrevem o lugar “de alguém que escreve”; *Inventar(iar)-se*, textos que convidam a olhar e habitar as microescritas já presentes no cotidiano; *Partilhar-se*, situações vividas em aula em que um desejo-escrita se produziu. Acredita-se que cada escrita é um caminho singular de composição e dar a ver um desejo-escrita (sua fenomenologia) é um modo de buscar aproximação, de ativar mais desejo-escrita. Disso não se sabe completamente, mas se aposta. Foi o que autores como Maria Gabriela Llansol, Marguerite Duras, Roland Barthes, Michel de Montaigne, Jorge Larrosa, Michel Foucault, Carlos Skliar, Gilles Deleuze, Pascal Quignard etc., ao falarem de suas escritas e escreverem, incentivaram essa escrita a arriscar-se.

**Palavras-chave:** escrita, experiência, corpo, gesto, desejo, risco.



## ABSTRACT

This work emerges from the need to circumscribe the experience of a poet and educator who has been teaching writing classes in the field of art education, conducting free courses to educated adults and young people in the environment of postgraduate programs, in university extension courses as well as in literary workshops (in public libraries or other cultural institutions) mainly in the state of São Paulo (Brazil), since 2008. Considering that part of writing is risking yourself in the unknown, and that the word “risk” has its roots in the meaning of tracing a movement, of drawing by using some instrument, narrating this experience became a new experience itself, the writing experience, which raised the following question. To what extent does the creating process of writing activate the will of others to write also? The chosen path for answering that question is, again, writing to get into the fears and discomforts of playing the roles of writing, teaching and, consequently, living on invented (or even inventoried) memories, references and records – that have been organized in three themes: “Making reference”, compositions that express the place which the writer speaks from; “Invented or inventoried texts”, that invite us to both face and inhabit the micro-writing present in everyday life; and “Sharing yourself”, about situations lived in the classroom in which the act of writing took place as a phenomenological phenomenon. Each piece of writing is a unique way of composition, so, sharing writings about the will of writing has shown itself to be an effective route to activate more will to write that actually end up producing new writing material. On that idea, authors such as Maria Gabriela Llansol, Marguerite Duras, Roland Barthes, Michel de Montaigne, Jorge Larrosa, Michel Foucault, Carlos Skliar, Gilles Deleuze, Pascal Quignard bet when asked about their own writing experience, encouraging the activity of writing, of risking yourself.

**Keywords:** body, experience, gesture, risk, will, writing.

## SUMÁRIO

**Apresentação, 08**

**Introdução: Pensamento, escrita, experiência, 12**

**Capítulo 1: Método: caminhar para a escrita, 30**

- 1.1. Três ecos de caminho, 31
  - 1.1.1. A Zona, 31
  - 1.1.2. O Cavalo, 35
  - 1.1.3. O Coração, 39
- 1.2. Escrever como caminho, 41
- 1.3. Um animal que não se possui, 44

**Capítulo 2: Referenciar-se: tu és aquela que escreve e é escrita, 48**

- 2.1. Declaração de uma inventariante, 50
- 2.2. A gaveta do meu pai, 52
- 2.3. A máquina de costura, 55
- 2.4. Três palavras do parar, 58
  - 2.4.1. Acídia, 62
  - 2.4.2. O transmissível na escrita? Dom, 65
  - 2.4.3. O que não escrevo é ainda maior: êxtase, 68

**Capítulo 3: Inventar(iar)-se: e isso tudo é tão teu que já é outra coisa, 70**

- 3.1. Vértebras do presente, 73
- 3.2. Enquanto esse texto se faz, 80
- 3.3. Microescritas cotidianas, 81
  - 3.3.1. O terreno baldio, 85
  - 3.3.2. Aos que não possuem uma cama única para dormir, 88
  - 3.3.3. Escrever nos móveis, 89
  - 3.3.4. Escrever nas paredes e nos vidros, 91
  - 3.3.5. Escrever nos tacos, 93
  - 3.3.6. Ter habilidade para quase nada, 94
  - 3.3.7. Escrever com sono, 96
  - 3.3.8. Há frases que só bordadas, 98
- 3.4. Pensar à mão, 102

**Capítulo 4:** *Partilhar-se: um outro se arrisca em ti*, 106

4.1. A montanha mágica, 118

4.2. Peeperkorn, 124

4.3. Ad, 129

4.4. Feira do Brique, 137

4.5. Um teto todo seu, 142

4.6. Caranguejinho azul, 144

**Conclusão:** O molusco atravessa a ponte, 151

**Referências bibliográficas**, 158

## **Legenda das imagens**

**Figura 1:** Conversão de São Paulo, **38**

**Figura 2:** Coleção de ferramentas, **51**

**Figura 3:** Algumas das frases bordadas por mim entre 2013 e 2015, **100**

**Figura 4:** Imagens de planejamentos das aulas, **111**

**Figura 5 e 6:** Imagens da ação realizada em sala de aula: abrir e mostrar o livro aos participantes, **119**

**Figura 7 e 8:** Imagens da ação de abrir a caixinha e desenrolar um fio de muitas cores e tamanhos, durante a narração, **130**

**Figura 9, 10 e 11:** Imagens da miniatura (poema) que encontrei na Feira do Brique, **138**

**Figura 12:** Imagens de alguns grupos com os quais realizei oficinas, aulas e formações em torno da escrita, **146**

**Figura 13:** Imagem do meu Ateliê de escrita, local para a criação, planejamentos e conversas, **165**

*tu és aquela que escreve e é escrita,  
e, se isso tudo é tão teu que já é outra coisa,  
um outro se arrisca em ti.*

## Apresentação

Cada escrita é um caminho singular de composição<sup>1</sup> e, portanto, dar a ver um desejo-escrita (a sua fenomenologia<sup>2</sup>) pode promover a ativação de mais desejo-escrita<sup>3</sup>. Disso não se sabe completamente, mas se aposta. Foi o que autores como Maria Gabriela Llansol, Marguerite Duras, Roland Barthes, Michel de Montaigne, Jorge Larrosa, Michel Foucault, Carlos Skliar, Gilles Deleuze, Pascal Quignard etc., ao falarem de suas escritas e escreverem, ensinaram à escrita de uma poeta educadora. Esse trabalho foi organizado em torno de três eixos: o *Referenciar-se*:

<sup>1</sup> Acredita-se que todo processo de escrita pode ser um processo de singularização constante, porque, na linguagem, o que está em jogo é muito mais que a aquisição de um código ou de se ter uma habilidade/competência para fazê-lo funcionar. Há que se considerar que escrever, operar a escrita, é assumir modos de dizer e, conseqüentemente, modos de viver, não descartando a complexidade envolvida nessa luta: os aspectos histórico-sociais, situacionais, interacionais e linguísticos, chamados *condições de produtos de discurso* por Michel Pêcheux (GADET; HAK, 1997, p. 78-79). Portanto, em cada uso da palavra, já há uma demanda de um processo singular. Mas o desejo que se impõe é que esse processo de dizer seja o de composições (criações) para além dos lugares marcados e estruturas fixas da língua, aliados a uma esfera pública de produção, ou seja, necessariamente que haja partilha de sentidos, para além de uma atitude entrópica ou excessivamente individualista de “dizer-se”, “singularizar-se” sozinamente, sem outros (e, no subsolo dessa escrita se tece uma pergunta: mas seria possível singularizar-se sem o outro? O outro seria uma opção ou uma condição da qual é impossível fugir?). Ou seja, para um modo de dizer singular, há que se conjugar fluxos: os fluxos expressivos e os fluxos de conteúdo (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 134), sendo então que, para cada processo de singularização haverá uma partilha de um possível comum, assim como haverá um apagamento, uma morte, uma ausência do lugar discursivo anterior e um fazer-se, operar a língua, para que uma abertura/um choque/um atropelo/uma calma em direção ao sentido partilhado (o que não significa entendimento único ou apaziguamento) possa se dar.

<sup>2</sup> A fenomenologia aqui é um o modo de conceber o conhecimento que não descarta a intuição, a relação indissociável entre o ver e o ser-visto, o nomear e o ser-nomeado, juntamente com a imaginação, a fantasia, a memória, os acontecimentos, os sentimentos, ou seja, as ligações de uma vida em experiência, em que pensar/conhecer é estar no mundo.

<sup>3</sup> Essas duas palavras, desejo e escrita, foram postas lado a lado sob a separação/junção de um hífen para partilhar a intenção de que a escrita enquanto desejo não nasce exclusivamente da falta, ou da espontaneidade, ou do prazer, ou da festa, como disseram Deleuze e Parnet (1998, p. 121). Pensar a escrita como desejo se justifica à medida que não passamos sem ela, pois há uma absoluta necessidade de escrita, há uma força que nos faz escrever, há uma escrita que nos escreve, que nos experimenta (não somos nós que experimentamos a escrita). Isso significa que não se escreve para nem se escreve por... escreve-se para estar com, para estar no mundo, fundir-se, para acabar com as distâncias entre eu e você... *o que posso tirar do ato de escrever, é o de ver desaparecer com isso as vidraças que me separam do mundo* (MILLER apud DELEUZE; PARNET, 1998, p. 66).

*tu és aquela que escreve e que é escrita*<sup>4</sup>, que propõe um olhar para as próprias palavras e afetos que ancoram sentidos e sustentam uma posição de alguém que escreve; um *Inventar(iar)-se: isso tudo é tão teu que já é outra coisa*<sup>5</sup>, trata de chamar a atenção às microescritas cotidianas, de exercer habitá-las, no campo entre a imaginação e a memória, narrados por uma educadora que se espanta com a escrita; e o *Partilhar-se: um outro se arrisca em ti*, que busca narrar o trabalho desenvolvido em aulas de escrita (oficinas para jovens e adultos alfabetizados), escrito por uma poeta que se assombra com a aula. Por meio desses eixos, narrar uma experiência da escrita foi tornando-se uma escrita-experiência<sup>6</sup>, instaurando-se numa busca permanente pelo desejo-escrita do outro.

E o título do trabalho, *À Escrita*<sup>7</sup>, busca anunciar que, a cada tentativa de escrever, aquele que escreve muda de lugar, sendo constantemente convocado a fazer notas, comentários, tramar e destramar camadas de um processo que necessariamente se dá em aberturas, entre sofrer e reagir às forças da vida. E assim também vislumbra-se que o leitor desse texto poderá fazer suas próprias notas na marginalia, fazer uso de algumas das proposições de escrita que estão distribuídas ao longo das páginas, rascunhar sua própria escrita por cima das frases que quiser apagar, anotar lembretes e perguntas e/ou ficar com os avessos, ou com os poemas e seus espaços em branco. Acredita-se que as forças da vida que impelem à escrita e à leitura são as mesmas. E isso é um vislumbre, apenas.

<sup>4</sup> Frase inspirada no verso de Edmond Jâbes (2006, p. 07): *tu és aquele que escreve e é escrito*.

<sup>5</sup> Frase de Octavio Paz (2001, p. 121).

<sup>6</sup> Ao longo desse trabalho, o enunciado escrita-experiência sofrerá a tentativa de ser percorrido, de ser situado. Por mais exemplos e justificativas que eu possa tecer em torno dessas duas palavras e de sua junção para uma possível (in)definição, estarei sempre a percorrer a precisão de três frases que, a meu modo de ver, condensam os sentidos que emanam essa *escrita-experiência*. Uma delas é dita pela escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol (2001, p. 31): *Vejamos onde a escrita nos leva*; a outra foi escrita por Michel Foucault (2010, p. 289-290): *[...] os meus livros são, para mim, experiências, em um sentido que gostaria o mais pleno possível. Uma experiência é qualquer coisa de que se sai transformado. Se eu tivesse de escrever um livro para comunicar o que já penso, antes de começar a escrevê-lo, não teria jamais a coragem de empreendê-lo. [...] Sou um experimentador no sentido em que escrevo para mudar a mim mesmo e não mais pensar na mesma coisa de antes*; e, por último, Marguerite Duras (1994, p. 48) sentencia: *escrever é tentar saber aquilo que se escreveria se fôssemos escrever – só se pode saber depois – antes, é a pergunta mais perigosa que se pode fazer*.

<sup>7</sup> Esse título faz referência ao livro de Jean Luc-Nancy, *À Escuta*, publicado em português em 2014, pela editora Chão da Feira, Belo Horizonte.

**Motivo primeiro:** desde as redações na escola, aos cartões de aniversários, passando pelos diários e agendas, cartas enviadas na época das férias, aos desabafos dramáticos nos cadernos confessionais, trabalhos escolares em papel almaço, passando à escrita de poemas em datas comemorativas<sup>8</sup>, às cartas de amor, chegando até às cópias repetitivas de letras de músicas em um papel qualquer para decorá-la, aos rabiscos nas pastas, nas capas e nas paredes, a escrita sempre foi um travesseiro, uma companhia, misturada ao cotidiano, aos afetos do dia, sempre à mão, ora como ponte para o mundo, ora como recolha dele. Mas foi na época da faculdade<sup>9</sup> que percebi que escrever não era algo tão familiar assim para todos. Encontrei-me, na proximidade do fazer trabalhos/seminários coletivos para as disciplinas do curso, ou mesmo na convivência das repúblicas em que morei, com uma recusa a escrever, qualquer que fosse a ocasião, sentido ou destino. Comemorar o aniversário de alguém era copiar-lhe uma frase bonita com uma letra mais bonita ainda no cartão. Estudar para as provas de pergunta-resposta era decorar o caderno de alguém que conseguia anotar tudo o que o professor havia falado nas aulas. Fazer um seminário ou um pré-projeto de pesquisa significava deixar a feitura do texto para aqueles que “sabiam escrever” e a exposição oral para aqueles que “sabiam falar”. A escrita também era coisa negativa, vinha carregada de traumas e se fazia com fuga, raiva e vergonha. A escrita era um travesseiro que não se acomodava tão bem. Desde aí (não com essa consciência de agora), passei a interessar-me por aprender mais sobre ela, buscando, primeiramente, entender os processos e teorias de alfabetização e ensino da leitura e escrita<sup>10</sup>, justificando algumas concepções e práticas escolares como possíveis raízes desses desencontros, e também deparando-me com outros estudos e teorias que consideravam a abordagem do contexto, do sentido como uma alternativa de atuação para o ensino em detrimento da excessiva atenção à forma do código escrito. Mas, aos poucos, à medida que ia arriscando-

<sup>8</sup> Poema feito para o dia Dia das Mães, quando eu estava na terceira série:

*Quando a gente sente/uma coisa ardente/bem no fundo do coração/será emoção?/ou amor profundo/  
que a gente nem sempre sente por todo mundo?/essa coisa ardente deve ser amor sim/mas por  
alguém muito especial/e que hoje é o seu dia/não sei mais o que irradia/para alegrar o seu dia/serve  
uma festa com alegria?*

<sup>9</sup> Curso de Bacharel em Fonoaudiologia na Universidade Estadual Paulista (Unesp), Câmpus de Marília, concluído em 2000.

<sup>10</sup> Mestrado em Educação, área de concentração Ensino na Educação Brasileira, na Universidade Estadual Paulista (Unesp), Câmpus de Marília, com a dissertação: *Leitura e escrita em fonoaudiologia: a transição de paradigmas*, concluída em 2005.



me à minha escrita-travesseiro sem muita finalidade, à medida que fui empilhando meus cadernos sem saber muito o porquê e o para quê, a ponto de arriscar-me a escrever poemas<sup>11</sup> apenas porque um dia um professor havia me falado que meu texto era muito poético, percebi que as perguntas relativas à escrita “dos outros”, que eu trazia, seriam adubadas pela minha própria prática de escrita, ou seja, tudo o que incomodava os outros também estava presente no meu processo de escrever e não-escrever e, portanto, aquilo que me abria, me faltava, me co-movia, que ativava meu desejo de escrever e/ou me constrangia, também estaria/poderia estar presente no encontro com o outro. Foi assim que passei a partilhar tudo o que me faz, não faz, fazia, não fazia e fará, não fará arriscar-me a escrever. Porque sendo poeta, sou educadora. Porque sendo educadora, sou poeta.

<sup>11</sup> Pode alguém denominar-se poeta? Ou escritor de poemas? Arrojar-se ao direito de sê-lo? É possível dizer-se permanentemente poeta? Elias Canetti (1990, p. 276), no capítulo intitulado “Ofício de poeta”, começa afirmando que ninguém pode se autodenominar poeta sem duvidar radicalmente disso. Pois, se a poesia (*poiesis*) é o fazer dos homens, *poien* é produzir, nada mais fugidio, inconstante, incontrolável. O fazer não existe sem seu duplo, o resistir, o não fazer. É desse atrito não previsível que emerge o poema. E o poema não é uma obra exclusiva, encerrada em si mesma, que contém seus valores intrínsecos que precisamos “absorver”, “sorver”. Sim, o poema traz consigo todo o contexto histórico, a tradição de peleja, encontros e invenções de povos com a sua própria língua, mas isso não quer dizer que, para um poema ser poema basta lidar, fazer aparecer tais aspectos históricos e/ou formais com a língua. Trata-se de estarmos diante de um campo de forças em que a própria linguagem, por meio de *operações linguísticas e corpóreas, materiais e imateriais, biológicas e sociais são desativadas e contempladas como tais*. (AGAMBEN, 2018a, p. 80). Ou seja, o poema estranha a si mesmo, estranha a nossa própria linguagem, retira-a de sua função exclusivamente comunicacional e funcional. E esse estranhamento só se efetiva no outro, no encontro do poema com quem o lê, que também é o seu criador, não apenas seu receptor. Um poema se faz poema no corpo de quem o leu. Portanto, o poeta não é exclusivamente aquele que escreveu o poema, mas aquele que está entre os sentidos que se passam entre o que foi escrito e o que foi lido. O poeta é, então, esse encontro, essa metamorfose. Ora está em quem leu, ora está em quem escreveu, ora está em ambos, ora em nenhum. Quantas vezes escrevi um texto e o poeta, o criador foi aquele que o leu? Quantas vezes me senti poeta por ler um texto que jamais escrevi? Por isso, denomino-me poeta enquanto um vir-a-ser poeta. Pelo exercício permanente de duvidar e sê-lo, ao mesmo tempo. Durante esse caminho de escrever poemas, em 2009 lancei um primeiro livro de poemas chamado *Orações*, edição independente. Depois vieram dois outros livros: *Oferenda* e *O que digo, o que me diz*, em 2010. Em 2011, fui contemplada com o edital do Governo do Estado de São Paulo, chamado ProAc, destinado à publicação de livros de poemas e editei o livro *Epidermias*, pela Dobra Editorial. Em 2012, fui contemplada com o edital da Funarte: Bolsa de Incentivo para a Criação Literária e em 2013 publiquei o livro *é vermelho o início da árvore*, também pela Dobra Editorial. Desde então participo de leituras públicas, saraus, coletâneas de livros e publico textos em revistas literárias eletrônicas, duvidando-me e lançando-me, em igual medida, na direção do improvável poema.

## Introdução: Pensamento, escrita, experiência

-sem a possibilidade de escrever meu pensamento-,  
eu não seria ninguém,  
emotivamente seria mesmo que nada.  
(LLANSOL, 1997, p. 13.)

Começemos pela escrita.

E começemos com algumas escolhas, cavando sua etimologia, com o auxílio de Vilém Flusser (2010, p. 25) nos dizendo que a palavra escrita emana do latim *scribere*, que significa traçar, marcar com estilo, de *ritzen*, que significa riscar uma superfície e do grego *graphein*, gravar. E, junto dela, já podemos associar a palavra *escrificação*, de Roland Barthes (2004a, p. 174), considerando-a como *o ato muscular de traçar letras*. E então, temos, de início, que pensar a escrita como o gesto de segurar um instrumento e incidi-lo sobre uma matéria, ação manual gerada a partir do movimento de todo o corpo para fora dele, em direção ao seu entorno, ao mundo. E logo perceberemos que essa ação em direção ao exterior não possui uma via de mão única, todo risco é também uma inscrição, aquilo que será ex-crito já se ins-creveu, de fora para dentro. E, por isso mesmo, na escrita, a palavra risco passa a coexistir entre correr o risco e riscar em um mesmo ato. Correr o risco de riscar, riscado pelo arriscar.

Cadência organizada de ritmos que se repetem e aos poucos foram se tornando códigos, signos, nosso alfabeto atual é uma *bricolagem* composta por um pequeno apanhado de gestos diferentes entre si (BARTHES, 2004a, p. 202). Gestos que podem ser apreendidos por todos e serem negados, ocultados, sendo um instrumento de poder e de controle social. Sabemos da função mercantil da escrita (e da necessidade de registrar bens materiais e transações comerciais), de suas origens até hoje, da sua função de memória e de fazer história, da função comunicacional muitas vezes submetida à fala, considerada apenas como transcrição da linguagem oral e da sua função de arte, de invenção, ligada ao prazer da palavra. Também sabemos de seus usos para o exercício de privilégios.

Juntemos a isso conceitos de história da escrita, alguns aceitos cientificamente, outros menos. Considera-se que nasceu independentemente em cinco regiões diferentes e em tempos distintos, que pode ser filha do grafismo há cerca de 35.000 anos a.C., associada à prática da criação de linhas, traços ritmados não figurativos,

mas abstratos, ou que sua matriz é a escrita cuneiforme, da região da Mesopotâmia, no Terceiro milênio a.C., que a faz integrante da família da figura, do gesto, da fisionomia; ou que seus antepassados, na China, a trouxeram ao mundo para conversar/interceder junto aos deuses, de forma ritualística e religiosa, e que somente depois desenvolveu suas habilidades mercadológicas (BARTHES, 2004a, p. 174-255). E considera-se também que, por serem os homens tão desobedientes, os deuses a enviaram para se vingar, fixando suas memórias, tornando-os dependentes da escrita.

E, *se a história do humanismo se confunde com a história da escrita* (SKLIAR, 2014, p. 109), de geração em geração, por meio de palavras lançadas para frente e para trás, ampliamos nossa possibilidade de existência quando travamos um pacto (mesmo que dolorido, mesmo que fugidio, mesmo que instantâneo) entre o leitor e o escritor, na descoberta de possíveis e outros mundos, numa filiação escolhida de uma espécie de comunidade (que não será nunca homogênea), de fazer parte de algo.

Mas, se olharmos mais de perto, veremos que esse mesmo humanismo se tornou um programa, um ter que fazer, ou seja, esse humanismo de Estado que nós conhecemos, em que o controle, a obrigatoriedade da boa leitura e da boa escrita, dos clássicos, da domesticação da língua, acaba gerando encontros e casamentos forçados e, obviamente, faz do prazer, um prazer capturado. Encontros e casamentos forçados e, obviamente, faz do prazer, um prazer capturado. Escuta-se por todos os lados: *é preciso escrever para garantir o futuro, para não retroceder o pensamento, para ser alguém na vida, para pertencer a algum discurso, para dominar a língua... É preciso escrever para desabafar, para comover o outro, para suportar o vazio...*

E é essa complexidade que temos como horizonte. Nascemos e somos registrados. Nosso nome é colocado na parede, na porta da maternidade ou no nosso bracinho. E logo nos pedirão uma assinatura. As mãos foram liberadas para falar, não mais se apoiam no chão. E os instrumentos e os suportes de escrita se multiplicam ou deixam de ser e voltam a ser (pedra, madeira, argila, papel, tijolo, ferro, ouro, cobre, marfim, couro, conchas, tecido, grafite, carvão, tinta). E ela não se separa mais das mãos, do corpo.

Mas dificilmente saberemos detalhar com exatidão como foi que produzimos um texto, como foi que aprendemos a ler, haverá nuances que desconhecemos, gestos que intuímos, modos de nos relacionar com as palavras que são mais que exercícios racionais ou exclusivamente de treino. A questão que se impõe não é se temos habilidade ou não para escrever, mas que, nas cidades em que vivemos, a escrita ocupa um papel central. Dificilmente viveremos sem esbarrar na escrita, no

desejo de escrita (nosso ou de alguém). Então, há uma pergunta que se impõe: e o que fazemos com isso? Justamente por ser um *prolongamento do corpo, a escrita infalivelmente implica uma ética*<sup>12</sup>. Como temos pensado eticamente a nossa própria escrita? Qual corpo produz nossa escrita? Qual escrita produz nosso corpo<sup>13</sup>?

Se considerarmos o pensamento como um conjunto de razões, de conceitos dos quais vamos apreendendo, quase universalmente, fazendo análise combinatória a partir de citações, de frases escutadas aqui e ali, aceitando o exercício de inseri-las num jogo de palavras cruzadas chamado realidade e aos poucos elas se articulam, dando-nos a sensação de vencer, de atingir um objetivo final, mesmo que tenhamos roubado um pouco e olhado na seção de respostas, seremos preenchedores voluntários de frases prévias de um esquema prévio, mesmo que às vezes consigamos colocar a cabecinha para fora e darmos provas da existência de um pensamento ilusoriamente nosso. E, provavelmente, chamaremos o desenho esquemático a ser ocupado de verdade. Que não passará de uma manutenção da vida, da permanência de seus valores morais.

E talvez seremos seres que separam o pensamento para um lado e a escrita para o outro. E as mãos, o gesto e o fazer estarão ainda mais distantes. E facilmente nos tornaremos um impasse para nós mesmos. Ora porque não conseguimos nos apropriar do mundo, dizer o que sentimos, ora porque escrevemos palavras que não cabem na nossa boca, ora porque o corpo não se implica, ora porque as frases não

<sup>12</sup> Barthes (2004a, p. 232), neste trecho, afirma que a relação da escrita é uma relação com o corpo e, logicamente, com a cultura em que este corpo está inserido. Na cultura ocidental, a escrita foi restringida a alguns modelos codificados, cadernos pautados, ou seja, submetidas a algumas leis. Não se tratava de uma escrita estética, gestual, como na cultura oriental, afirma. E Barthes (2004a, p. 233) continua dizendo que, no Ocidente, talvez pela nossa tradição judaico-cristã, a liberdade é um valor, ou seja, uma escrita feliz é uma escrita liberta. Daí surgem alguns movimentos inovadores para renovar a aprendizagem da escrita, com mais ênfase na expressão da personalidade, com mais comodidade e conforto, com menos restrição para o corpo de quem escreve (escrita reta, corpo reto), distanciando-se da repressão, do corpo constrangido, citando, como exemplo, o método Montessori, que, no fim do século XIX, privilegiou a escolha de uma escrita mais inclinada, com a ponta deslizante de uma caneta esferográfica, conferindo uma imagem paradisíaca ao corpo de quem escreve: corpo coeso, rápido, leve, corpo que alça voo (BARTHES, 2004a, p. 233). E, já no Oriente, o processo foi diferente: ligada ao desenho, a escrita esteve sempre ligada ao gesto do artista. E conclui: se no Ocidente tratava de domar o corpo (para libertá-lo), no Oriente trata-se de dominá-lo (para refinar seu gozo) (BARTHES, 2004a, p. 232-233).

<sup>13</sup> Barthes (2004a, p. 234) responderá na sequência: *Só conheço de minha escrita o que conheço de meu corpo: uma cinestesia, a experiência de uma pressão, de um pulso, de um deslizamento, de um ritmo: uma produção, não um produto, um gozo, não uma inteligibilidade.*

se amolecem quando as lemos, ora porque o pensamento parece longe e complicado demais, ora porque parecemos não mais pensar, ora porque desejamos uma coisa e só conseguimos fazer outra, ora porque as palavras dizem uma coisa e as mãos, outra, ora porque o clichê, mesmo com roupa imprevisível, fala mais alto. *Na realidade, todos nós somos feitos, criados, longe, à distância de nos mesmos* (LLANSOL, 1994a, p. 118). E, concordemos com Sêneca (Apud MONTAIGNE, 2001, p. 498), é uma tolice *impelir o corpo numa direção e a alma em outra e dividir-se entre movimentos tão contrários*.

Mas, se tomamos a escrita a partir do desejo, do desejo de conhecimento, e disse Montaigne (2001, p. 422) que não há desejo mais natural que o desejo de conhecimento, instintivo, atemporal, a-histórico, que cabe em cada humano, iremos experimentar que pensar é um modo de escrever, e escrever é um modo de pensar, em trânsito. O gesto de riscar uma superfície passa a ser arriscar-se, arriscar o pensamento. E esse prolongamento do corpo, o risco, poderá estar impregnado das forças da vida, e será ético. E a palavra verdade terá outro significado. Não falaremos mais de um sujeito preenchedor de formatos universais, mas de subjetividades abertas, contraditórias, expansivas, únicas, que se movem de si mesmas por não fugirem do mal-estar que é estar vivo, misturando-se cada vez mais ao mundo e não apenas catalogando-o. A verdade será um ponto, um instante, um exercício de si, de diferença, num momento em que nos implicamos com o nosso próprio pensar, dizer, fazer. E escrever será um gesto de intimidade com as forças de nosso tempo.

A própria língua se abre, então, em um sistema de relações infinitas, em que um significante leva sempre a um outro significante, um signo é sempre diferente de outro signo, e não há sentido em afirmarmos a existência de significado último ou primeiro, então, não cessam as associações, uma palavra leva à outra palavra ininterruptamente, contestando a ideia de origem ou fim. A língua se aflora num enxame de estruturas descentradas, como disse Barthes (2004a, p. 123).

Haverá, então, tanta variedade de razões (organizar em palavras uma tal realidade) quanto de experiências. Montaigne (2001, p. 423), no texto “Da experiência”, já disse que a *natureza obrigou-se a não fazer outra coisa que não o dissemelhante*. Há tantos modos distintos de se pensar que capturá-los em leis e regras totalizantes se tornaria inviável e desnecessário. *Fazemos uma pergunta, devolvem-nos uma colmeia* (MONTAIGNE, 2001, p. 430). O exercício do pensamento seria, então, fazer as mesmas perguntas (talvez tenhamos quatro ou cinco perguntas durante a vida) e criar diferentes respostas em uma mesma vida, observando as experiências particulares: *atitudes, humores, palavras. Estudo tudo:*

*o que devo evitar, o que devo imitar* (MONTAIGNE, 2001, p. 440).

Começamos novamente, então. E, dessa vez, com Schopenhauer (2007, p. 39-40) dizendo: *ao pensamento não é possível dedicar-se arbitrariamente. Ele precisa ser atiçado como é o fogo por uma corrente de ar.*

Pergunta-se como pensar por si mesmo, eticamente, a escrita, durante a escrita, com a escrita. A abelha se dá a conhecer pela sua picada. Começamos, então, pela tentativa de fazer uma pequena incisão no meu discurso, expondo alguma experiência de desconforto com a escrita, fazendo com que esse estado sensível de mal-estar gere novas possibilidades de pensamento.

Vejamos:

Nas fichas cadastrais dos consultórios médicos ou das hospedarias, uma situação hesitante sempre foi preencher o campo de profissão/ocupação com a palavra escritora. Quase nunca me nomeei escritora<sup>14</sup>, nem me tornei escritora, mas sempre me reconheci/apresentei como alguém que acontecia na escrita, que trabalhava com escrita<sup>15</sup> e que nascia ao escrever. E, certa vez, Schopenhauer (2007, p. 25, grifo nosso) me advertiu a não confundir *os que vivem de uma matéria com os que vivem para uma matéria*. Sem cristalizar ou propor oposições entre esse ou aquele ofício, nem idealizar um certo modo despreocupado de viver, que pouco se assume, o que interessa pensar aqui é esse modo contínuo de caminhar *para* algo. Colocar-se em movimento. Aqui, para a escrita. Essa, sem localidade fixa, sem CEP, que não aparece enquanto não se escreve e, portanto, particular, sempre a nos exigir que se vá. Pensemos o *caminhar para a escrita* no que isso nos sugere de trânsito, movimento de um corpo que se vê chamado a seguir porque algo o desequilibrou, o incomodou.

<sup>14</sup> Para Deleuze e Parnet (1998, p. 56), *escrever é tornar-se, mas não é de modo algum tornar-se escritor. É tornar-se outra coisa.*

<sup>15</sup> Como mencionei anteriormente, fiz o curso de bacharel em Fonoaudiologia, meu mestrado foi em Ensino na Educação Brasileira, no qual estudei as concepções de escrita publicadas em artigos científicos de 1997 a 2002, detectando a existência dos paradigmas positivistas e socioconstrutivistas nessa área, um modo de circunscrever a atuação clínica do fonoaudiólogo na área de leitura e escrita. Atendi por oito anos, na clínica fonoaudiologia, pacientes com questões de aprendizagem e os chamados distúrbios de leitura e escrita.

## Caminhar *para* a escrita?

Ao lado de Barthes<sup>16</sup>, o caminho seria para a *escritura*<sup>17</sup>, texto em que as palavras têm sabor, não de representação ou apreensão da realidade, aliás, para ele, o realismo é uma ideia moral. A escritura seria uma apresentação que descentra *a fala, o indivíduo, a pessoa*, ligada a um traço, a uma incisão de prazer que produz *sentidos novos, forças novas* (BARTHES, 2004a, p. 102). O texto escritural é aquele que trapaceia o autoritarismo, o facismo<sup>18</sup> da língua que nos obriga a dizer (BARTHES, 2007, p. 14-16), que diz de outro modo, que alarga as bordas da língua. Não estando ligada a uma área específica do conhecimento nem se fixando num gênero literário. Uma prática corporal do gozo. Ainda que, atualmente, as mãos estejam sendo menos usadas que os olhos, ainda teremos na letra a projeção de nosso corpo, disse. Uma escrita fragmentária, pulsante, descontínua, desestabilizadora, mas não sempre, não como obrigatoriedade de uma vanguarda. Com Barthes, aprendemos que o prazer também é palavra calma, ternura, acolhimento.

Com Maria Gabriela Llansol<sup>19</sup>, o caminhar seria migrar da *narratividade e fazê-la deslizar para a textualidade* (LLANSOL, 1994a, p. 120). Pois a

<sup>16</sup> Em uma vida dedicada a pensar o texto, a literatura e a crítica, deslocando-se entre a sociologia, a linguística, a psicanálise, a filosofia, seu pensamento acerca da leitura e da escrita teve atenção central, nos seus modos de reinvidicar o corpo, tanto do escritor quanto do leitor, este sempre um coautor. Em 1973, Barthes publica *O prazer do texto*, e dá a pensar a escritura como gozo, *o momento em que meu corpo vai seguir suas próprias ideias – pois meu corpo não tem as mesmas ideias que eu* (BARTHES, 2010, p. 24).

<sup>17</sup> A palavra *escritura* não chega a ser um conceito de Barthes, diz Leyla Perrone-Moisés (2012, p. 70), mas uma noção, um conjunto de traços distintivos que discute o uso preciso e particular da palavra.

<sup>18</sup> No posfácio do livro *Aula* (BARTHES, 2007, p. 57 e 61), Leyla Perrone-Moisés diz que a tarefa de Barthes é como a de todo escritor: *transformar o mundo é transformar a linguagem, combater sua esclerose e resistir a seus acomodamentos*. Então, afirma que a sua luta é prioritariamente sempre contra a *Doxa*, contra o consenso pequeno-burguês, o espírito majoritário. Barthes sabia que nenhuma linguagem estaria isenta de ideologia, por isso, a luta será sempre contra o estereótipo e seu reino, sendo um trabalho sutil de desativação dos discursos de arrogância, seja em qual direção ou posicionamento estiver.

<sup>19</sup> Maria Gabriela Llansol (1931-2008) nasceu em Lisboa, dedicou-se à escrita e à tradução literária. Morou em Sintra e na Bélgica, onde compôs muitos de seus livros. Na obra de Llansol, há o diálogo intenso entre figuras da história, como Spinoza, Nietzsche, Hadewijch, mulheres que viveram em *béguinages*, além de Bach, Fernando Pessoa, animais, plantas, paisagens; relacionadas entre si, em uma lógica que não é a do sujeito-objeto, mas de uma copresença, acontecendo ao mesmo tempo, dentro e fora do corpo, numa ruptura com a linearidade, mas não com o sentido. Conheci o texto de Llansol em 2012, período em que dedicava minhas melhores horas à escrita. Desde então, sou sua legente.

prática da narratividade, mesmo estando ligada à imaginação, tem seus braços na verosimilhança, e o que chamamos ficção se acomodará no âmbito de uma razão, estando inevitavelmente a serviço de um poder, diz. Já a textualidade seria a aproximação entre existência e êxtase, ou seja, forças que se conectam, que se interpelam, entram e saem do nosso corpo de afetos, sem necessariamente uma linearidade narrativa ou de significados. Na textualidade, não há poder sobre os corpos, mas presenças, *ela abre caminho à emigração das imagens, dos afetos e das zonas vibrantes de linguagem [...], neste mundo, há um mundo de mundos* (LLANSOL, 1994a, p. 121).

Na escrita de Llansol, a textualidade se compõe por meio de figuras<sup>20</sup>, seres que não possuem uma individualidade única, são aglomerados de presenças, não personagens nem identidades, pois se misturam com temporalidades e lugares distintos. Há espaços em branco entre as frases, traços, e o real é chamado de cena fulgor, que se desdobra em sobreimpressões de imagens. E a paisagem é o que está para além do sujeito, para além do controle, é o terceiro sexo. Há que se conhecer a paisagem, ela diz. Há que se entrar na língua litorânea da paisagem, onde tudo se comunica com tudo. Essa é a sua ética: *impostura da língua é desviar o texto do seu próprio curso, que é uma intimidade profunda e indestrutível entre si próprio e o que se diz* (LLANSOL, 2011a, p. 13).

Podemos caminhar também para Montaigne (2001, p. 440), dizendo que seu pensamento é expresso *em itens desconexos, como algo que não se pode dizer de uma só vez e em bloco*. Esse seria um caminhar para uma escrita de um si mesmo sempre em estado de nascimento, aos tufos, aos fluxos de imagens e pensamentos.

E, para Marguerite Duras (1994, p. 47), escreveríamos mesmo sem poder escrever, sem poder dizer, e dessa maneira alcançaríamos o desconhecido. Numa

<sup>20</sup> Sobre a figura em seu texto, diz Llansol (2011d, p. 121): “**Gênese e significado das figuras:** À medida que ousei sair da escrita representativa em que me sentia tão mal, como me sentia mal na convivência, e em Lisboa, encontrei-me sem normas, sobretudo da escrita realista porque isso significava que lhes devia igualmente dar a morte. Como conhece. O texto iria fatalmente para o experimentalismo infável e/ou hermético. Nessas circunstâncias, identifiquei progressivamente ‘nós construtivos’ do texto a que chamo figuras e que, na realidade, não são pessoas mas módulos, contornos, delineamentos. Uma pessoa que historicamente existiu pode ser uma figura, ao mesmo título que uma frase (‘esse é o jardim que o pensamento permite’), um animal ou uma quimera. O que mais tarde chamei cenas fulgor. Na verdade, os contornos a que me referi envolvem um núcleo cintilante. O meu texto não avança por desenvolvimentos temáticos, nem por enredo, mas segue o fio que liga diferentes cenas fulgor. Há assim unidade, mesmo se aparentemente não há lógica, porque eu não sei antecipadamente o que cada cena fulgor contém. O seu núcleo pode ser uma imagem, ou um pensamento, ou um sentimento intensamente afectivo, um diálogo”.



solidão selvagem, entre a cozinha e a floresta. Para ela, a escrita não é reflexão, é uma faculdade localizada ao lado da personalidade, dotada de pensamento, de cólera, que nos põe em risco total. Mas, *se soubéssemos algo daquilo que se vai escrever, antes de fazê-lo, antes de escrever, nunca escreveríamos. Não ia valer a pena* (DURAS, 1994, p. 48). De lá vem a escrita, do pavor de escrever o pavor, da morte de escrever a morte, do habitar uma casa em que tudo, até uma mosca, comunica.

E podemos ter Schopenhauer instalado na nossa nuca também, respirando enquanto escrevemos. Seria uma escrita que deseja caminhar para a simplicidade, para a concisão, para a clareza daqueles que pensam sobre as *próprias coisas*, considerando que *é mais sábio o ignorante em sua casa que o sábio na casa alheia* (SCHOPENHAUER, 2007, p. 66). Pois, aqueles que tiram a matéria de suas próprias cabeças é que merecem ser lidos. E recomenda que *é melhor ler os verdadeiros autores, os fundadores e descobridores das coisas, ou pelo menos os grandes reconhecidos mestres da área* (SCHOPENHAUER, 2007, p. 61). Escrita do cuidado com as palavras, pois como é que se espera que os outros as leiam sem antes nos fundirmos nelas?

Sabemos que na prática de escrever algumas vezes se caminha para a escritura, para a textualidade ou para a entrega sem limites ao não saber. Mas nem sempre acontece de ser território dessas zonas de intensidade. Algumas vezes se tem medo de se largar à escrita ou não se sabe como. Outras vezes se percorre o gesto já conhecido, habituado de abrir as imagens e se cristalizar ali. Mas outras vezes, sim, é a escrita que desliza pela ponta do lápis. Assim como salta a última frase de uma carta<sup>21</sup> escrita por Llansol (2000, n.p.): *passsei apenas pela escrita, palavra feminina como eu*. E, certamente, a palavra feminino atua nesse texto como algo não localizável, de ninguém<sup>22</sup>.

Neste trabalho, a escolha foi ficar com a palavra escrita, com o risco e a abertura que ela impõe. Porque não sei o que ela pode, nem as infinitas associações que dela decorrerão. Porque, para junto dela, posso acoplar a palavra experiência. Porque, se considero que caminhei em direção à escrita, foi por experimentar, a partir de algum afeto, o desconforto do sem sentido e, a partir dele, pensar onde estava e como caminhar para onde gostaria de estar. Porque tive que abrir as imagens das minhas narrativas totalizantes, reagir às forças reacionárias do pensamento, desbastar a palavra experiência, pela escrita, para poder compartilhá-la.

<sup>21</sup> Carta endereçada à Profª. Dra. Lucia Castello Branco, publicada pela editora 2 Luas, em 2000.

<sup>22</sup> Afirmação colhida em uma conversa com a Profª. Dra. Lucia Castello Branco, no ano de 2013.

E, caminhar para uma escrita-experiência<sup>23</sup> (não importando sua modalidade, seja o *poema, a narrativa, o ensaio* (LARROSA, 2004b, p. 31), a escritura, a textualidade etc.), seria sustentar o estado de pergunta ao lado daqueles que se põem a escrever: o que há de vital e ético aqui, em nossa forma de conversar, em nossa forma de nos questionarmos, de tocar, de tratar nossas experiências (LARROSA, 2004b, p. 28)? E essa escrita-experiência, o que é?

— É pensamento, responderia Llansol.

Vamos, então, nos juntar a Jorge Larrosa<sup>24</sup>, no texto “A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida”. O ensaio, diz, é uma das linguagens da experiência, da escrita-experiência, pois é o *modo experimental do pensamento, o modo experimental de uma escrita que ainda pretende ser escrita pensante, pensativa* (LARROSA, 2004b, p. 32).

O modo como Larrosa pensa o ensaio interessa para pensarmos a escrita-experiência. Porque o ensaio opera pelo caminho da separação, da perplexidade, da problematização<sup>25</sup>. A escrita-experiência também. No ensaio, trata-se não apenas de vestir-se de outro, de pegar um outro caminho (pois existem momentos em que queremos isso mesmo, dobrar a esquina, mudar de assunto), mas de distanciar-se do presente, da realidade, do sujeito, da crítica, do julgamento para assim nos descolarmos de nossa própria verdade, sermos diferença de nós mesmos, em direção a mais amplitude.

Esse estado experimental do pensamento busca entrar nas tramas do presente, sem confundi-lo com a realidade, esse tecido protetor idealizado que nos distancia

<sup>23</sup> A grafia de *escrita-experiência* com hífen se justifica pela não simultaneidade entre a escrita e a experiência, ou seja, pela sua tensão-existência. Ao mesmo tempo em que aproxima, o hífen também separa. Ao mesmo tempo em que a escrita é a busca, o encontro rumo ao desconhecido, é também aquilo que já passou, já aconteceu, já se experimentou. É dessa tensão que se trata. Do atrito que se faz faísca entre o nomear e o que ainda não se sabe, sabe e não se saberá.

<sup>24</sup> Professor de Filosofia da Educação na Universidade de Barcelona, autor dos livros: *Linguagem e educação depois de Babel, Pedagogia profana, Tremores, Elogio à escola*, entre outros.

<sup>25</sup> Larrosa (2004b, p. 31) nos lembra de que Montaigne é o *homem inventor do ensaio e que fez de sua vida um ensaio*; Foucault é o *responsável por reinventá-lo, por fazê-lo operar* justamente na crise da modernidade, naquele instante em que nos vimos incapazes de julgar, em que tivemos que suspender a razão e, por isso mesmo, abriu-se a possibilidade de pensar o presente, a primeira pessoa, a crítica e a própria escrita.

de suas camadas, de seus pormenores. Significa *dar forma a uma experiência do presente* (LARROSA, 2004b, p. 34). Olhar uma mosca morrendo no silêncio de uma casa, como fez Marguerite Duras. Os movimentos que ela faz antes de morrer, os barulhos e gestos que produz. Significa produzir uma diferenciação entre estar “aqui!” e “aqui?”. Estar no presente seria estranhá-lo, ou entranhá-lo, afastar-se dele, da naturalidade de responder “presente!” em sala de aula, mesmo sabendo que estávamos mesmo ali. Sair da ideia de linearidade do tempo e entrar em suas mutações, descontinuidades. Podemos, sim, alterar o tempo, alterar a percepção do tempo. É o que a experiência do presente nos diz. O que dizem as miudezas, os detalhes. *É vital conhecer a paisagem*, diz Llansol (2000b, p. 45), para enfrentar as certezas e precariedades do presente. *O real é feito de cenas* (LLANSOL, 1994a, p.140), de camadas sobrepostas, e não haverá uma desdobra final.

Assim como pensa Bailly em *o Ensaio e a anedota* (2017), a proposta condutora do ensaio é a rapidez, a conexão, os avanços que são quase escorregões, saltos e ricochetes de pensamentos, pois conserva no sujeito o *ímpeto da notaçãõ*, *algo ligado a uma espécie de pensamento tátil* (p. 12-13), ou ligada à arte da captura.

Cabe aqui perguntar também que sujeito é esse, o da experiência, que muitos de nós educadores e artistas lemos e relemos também em Larrosa (2002, p. 25), o sujeito exposto. Sabemos que o sujeito exposto é aquele que está vivendo, atuando, aprendendo constantemente. Mas o sujeito exposto é sem pele? Vive sangrando? Não tem contornos? Está sempre abalado, sempre se afetando, espantado, inadequado, ameaçado pela vida? Está sempre anunciando que algo lhe aconteceu, que algo o fez parar para pensar, parar para olhar, parar para produzir frases de efeito com muitos ensinamentos aos outros e, com isso, garantir uma palavra final e de destaque, enrugando a conversa para si? É aquele que está sempre disposto a fazer uma experiência e proporcionar uma experiência aos outros? Como estar do tamanho daquilo que me acontece? Não mais, nem menos? Como estar à altura justamente de nossas fraquezas enquanto fraquezas?

Se o ensaio é o lugar do eu, diz Larrosa, esse eu é o sujeito da modernidade, ou seja, justamente a sua crise, o momento em que não somos mais que dúvida, ironia, relativização e ausência de verdades transcendentais. Então, pensemos o *sujeito como lugar e fundamento da verdade [...], pois não haverá nenhum outro fundamento a não ser aquele que ele mesmo seja capaz de se dar* (LARROSSA, 2002, p. 36). E, por isso mesmo, viveremos entre a precariedade e a arrogância, entre deixar solto e amarrar firme demais, entre conseguir fazer junto e fazer a cabeça dos outros.

Aquele que ensaia põe a si mesmo na sua escrita e, ao mesmo tempo, tira algo de si (LARROSSA, 2004b, p. 37) e, com isso, faz-se. E temos aqui uma diferença fundamental: não se trata de fazer aparecer, revelar a verdade do sujeito, de como são as coisas do sujeito e da sua experiência, mas sim de uma *verdade da subjetividade* (LARROSSA, 2004b, p.37), daquele que está experimentando sua própria vida e se vai anunciando sem nenhuma autoridade ou convenção anterior.

O sujeito exposto<sup>26</sup> assume a responsabilidade pelo que é dito, pelo que faz de sua vida, pelo que faz chegar de si aos outros, por colocar em xeque a si mesmo, e esse é o seu contorno. São fundamentos moles, realidades de tecidos furados que passaram pelo exercício de serem questionados, de serem separados de quem os produziu, de perderem seu *status* de origem ou finalidade, de serem convocados apenas a falar, mesmo numa língua sem alfabeto ainda. O sujeito exposto seria o da subjetividade assombrada e contornada pela vida, sempre em movimento, arriscando o que já sabe por algo ainda mais intenso, quente, pois já saber algo não garante muita coisa nos momentos em que pensar, escrever e viver são instantes em que as forças do ambiente começam a nos solicitar novos modos e combinações.

<sup>26</sup> O sujeito exposto, discutido por Larrosa tanto no artigo “Notas sobre a experiência e o saber da experiência” (2002) como no livro *Tremores* (2017), dialoga com as críticas filosóficas que se moveram em direção à noção de sujeito, ao longo do século XX, que, com Nietzsche, abriu definitivamente as portas para a sua suspeita, assim como a ideia da existência de uma verdade. Em *A genealogia da moral* (2004), Nietzsche (2004, p. 36 apud KLINGER, 2008, p. 14) afirma que não existe um sujeito abstrato, *não existe ser por trás do fazer*, pois *a ação é tudo*, ou seja, o sujeito, que *foi até o momento o mais sólido artigo de fé sobre a terra*, não passa de um efeito de uma ação. Assim como mais adiante o estruturalismo afirma que o sujeito não passa de efeito da linguagem. Não nos aprofundaremos nessa questão, mas é importante ressaltar que o sujeito exposto excede o sujeito biográfico e a noção de autoria, e está mais próximo do que Deleuze e Parnet (1988, p. 66) disseram: *o autor, como sujeito da enunciação, é, antes de tudo, um espírito: ora ele se identifica com seus personagens, ou faz que nós nos identifiquemos com eles [...] Mas não é bom. O autor cria o mundo, mas não há mundo que nos espera para ser criado*. O sujeito exposto está com o mundo. O sujeito exposto está também próximo da escrita de si como performance, como propõe Klinger (2008, p. 14), como alternativa ou sem-saída autobiográfico/midiático: trata-se de uma *exposição radical de si mesmo, do sujeito enunciator, assim como do local da enunciação, a exibição dos rituais íntimos, a encenação de situações autobiográficas, a representação das identidades como um trabalho de constante restauração sempre inacabado* (RAVETTI, 2002, apud KLINGER, 2008, p. 25). O sujeito exposto é *composto de linhas variáveis a cada instante, diferentemente combináveis, pacotes de linhas, longitudes e latitudes, trópicos, meridianos etc. Não há mono-fluxo* (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 119).

*Esse é o jardim que o pensamento permite*, disse Llansol (2011d, p. 121). Escrever, pensar e viver ensaiando<sup>27</sup>. Dizer de si e fazer-se a si enquanto se diz, sempre que um desconforto se instaurou, sempre que nos supermercados das subjetividades possíveis do mundo percebe-se que faltam prateleiras, sempre que acordar deixa de ser suficiente, inventariando e inventando modos singulares de resposta que viver nos solicita. E não teremos mais uma vida tão definitiva assim. Não há um gesto que se faça sem se fazer nele. Pensamento em queda livre, vejamos aonde a escrita nos leva.

Volto a citar aqui a parte final do ensaio de Larrosa (que faz questão de se nomear como final, *coda*), pelo seu gesto de dizer aos outros as suas próprias perguntas e por assim circunscrever seu ofício de professor, abrindo também caminhos para que eu pudesse ensaiar essa minha própria escrita, os caminhos da escrita-experiência, que apresento a seguir.

Essa escrita-experiência foi se materializando à medida que fui retirando imagens de uma gaveta-experiência, de uma gaveta que guarda coisas ainda por se nomear, deixando cair os fiapos de uma máquina de costura, deixando restos serem rastros, um escrever que já era meu, mas não me sabia, inventando jeitos de fazer escrita fazendo aula. Do modo mais tateante que eu conseguisse, como tateia a pergunta: *tem alguém aí?*, mesmo que ora sim, ora não, porque perguntar é o mais importante.

<sup>27</sup> Sobre isso, disse Llansol (2011a, p. 12): “Nunca escreverei sobre nada. Escrever sobre é pegar num acontecimento, num objecto, colocá-lo num lugar exterior a mim; no fundo, isso é escrita representativa, a mais generalizada. Mas há outras maneiras de escrever. Escrever com é dizer: estou com aquilo que estou a escrever. Escrever com implica observar sinais; o meu pensamento é um pensamento emotivo, imagético, vibrante, transformador. É talvez daí que nasce a estranheza desse texto que é um texto imerso em vários extratos de percepção do real”.

O desejo aqui é inscrever um processo de criação em escrita (ou o processo de me expor à escrita)<sup>28</sup> que se tece ao lado da experiência de dar aulas de escrita<sup>29</sup> e em alimentação mútua, tendo Maria Gabriela Llansol, Roland Barthes, Jorge Larrosa, Montaigne, Marguerite Duras, Deleuze, Skliar e outros interlocutores, considerando que estes pensaram e nomearam sua própria escrita numa constante tentativa de compartilhar o que lhes acontecia durante a experiência de escrever. Acredita-se que, do impulso de nomear um acontecimento, de argumentar, de investir no não saber emana um desejo de criação, de buscar palavras para tecer mais encontros em direção aos outros, para que, no diálogo, na conversa, no gesto de exposição, se possa colher sentidos conjuntamente.

A escolha metodológica para este trabalho foi a reflexão-na-ação<sup>30</sup>, considerando que este modo de investigação está intimamente ligado ao modo como a escrita-experiência se dá, pois, interferir numa dada situação já é sua condição de existir, ou seja, não se produz conhecimento, não existe o que pensar, olhar,

<sup>28</sup> Pensemos a palavra criação, ao lado do que Agamben (2018a, p. 59) escreveu em *O que é o ato de criação?*, a partir de uma conferência de Deleuze em 1987, em que este afirmou que todo ato de criação seria um ato de resistência. Agamben afirma que Deleuze define a palavra resistência em seu *Abeceário* (2018) como um ato de liberar uma potência de vida aprisionada, ou seja, resistir a uma força externa. Mas, para Agamben, a palavra criação, ao lado da palavra resistência, ainda precisaria de mais interrogações, pois entender a resistência apenas como uma oposição a uma força externa não lhe parece suficiente para o ato de criação. Agamben prefere utilizar o enunciado *ato poético*, no sentido de *poien*, produzir. Mas, seguindo na reflexão, o autor afirma que, se o ato de criação é liberação de uma potência, essa potência deveria ser considerada interna ao próprio ato, assim como também é o ato de resistência. Ou seja, no ato de criação enquanto potência, há o vir-a-ser ato e também há a potência de não, a sua inoperância, o poder de não. A ação do artista nasceria, então, dessa fricção, desse atrito, dessa cristação. Por exemplo, um poema não seria apenas aquilo que ele diz, mas a potência e impotência de dizê-lo, ou seja, o tanto de língua que pode se suspender num poema.

<sup>29</sup> Para jovens e adultos alfabetizados, sendo oficinas ou aulas de criação literária e poética em cursos de pós-graduação, de extensão universitária, oficinas em bibliotecas públicas e instituições culturais, transitando entre a arte, a literatura, a filosofia e a educação.

<sup>30</sup> Discutida por Donald Schön (2000). Sobre esse conceito, diz Waldow (2009, p. 142): “A reflexão-na-ação aciona o conhecimento tácito, a intuição, aquele conhecimento que está latente e não consegue ser explicado. Conhecer-na-ação é a expressão que revela o conhecimento ‘inteligente’ ou conhecimento implícito na ação e que dificilmente pode ser descrito. É um conhecimento que significa que se sabe muito mais do que se pode expressar e na Enfermagem é bastante comum não se saber explicar o que se sabe e como se sabe; profissionais se deparam com situações em que reconhecem um fenômeno (um paciente experimentando uma situação particular, por exemplo) e, contudo, não sabem descrever como e por que o reconheceu. Muitas ações são empreendidas em decorrência a esse reconhecimento”.

tatear sem as próprias ações<sup>31</sup>. Interferir já é pensar. Significa também praticar a sustentabilidade do nosso modo de existir, não reconhecendo como valor apenas os saberes descrevíveis, transmissíveis, acumuláveis, utilizáveis, nomeáveis, mas também os saberes que já fazem parte de nossa prática, que nos escorrem, mas que ainda não sabemos como dizê-los nem localizá-los.

Implica considerar que há também um conhecimento implícito daquele que está a investigar e que muitas vezes não será descrito ou demonstrado tecnicamente, que há um saber fazer fenomenológico, que é transmissível de ação em ação apenas. Na escrita-experiência, a complexidade de habilidades e afetos envolvidos para a produção de um texto e o estado de investigação, de recolha de sinais e caminhos são permanentes, uma palavra vai ligando-se a outra, um pensamento abraça outro, reescreve-se, alteram-se as rotas, ou seja, há o exercício de sustentar uma atenção aos mínimos sentidos, às diferenças que vão se produzindo à medida que assumimos que a escrita é um saber ativado na própria ação, ou seja, quando se passa a escrever a partir do exercício de escrever.

Portanto, descrevo aqui um percurso-ação da construção desse trabalho, que se iniciou na escrita de imagens de caminho e, posteriormente, na percepção de que essas imagens deveriam conviver lado a lado, sem sobreposição. Em seguida, partiu-se ao relato das ações realizadas em sala de aula e às reflexões a que essas ações me levavam.

As dúvidas, solidões e dificuldades que emergiam foram sendo identificadas como acídia, dom e êxtase, palavras as quais eu já pesquisava, já as trabalhava em sala de aula, mas que não entendia como operavam na escrita-experiência. Fui, então, entendendo que a escrita-experiência possuía abrigos de acontecimentos, que nomeei primeiramente de coisas que “se” passavam conosco, independentemente de nossa escolha, que eram referências; e coisas que “me” passavam, ou seja, memórias, narrativas que me produziam sentidos, que escolhia reproduzir, ser portadora, levar diante; e coisas que “nos” passavam, temas e acontecimentos

<sup>31</sup> Waldow (2009, p. 142) afirma: “O profissional que adota a prática de refletir suas ações torna-se um aprendente de sua própria *performance*. Ele pensa sobre como poderia fazer diferente e melhor e, como já referido anteriormente, construir teorias, novas técnicas, testar hipóteses e modificar suas ações ‘in locu’. Para tal é necessário dedicação e concentração. Dessa forma a reflexão-na-ação serve para focalizar a atenção do profissional aqui e agora”.

que diziam respeito a um estar e viver junto, em relação, mesmo que seja em uma comunidade de singulares<sup>32</sup>. Por fim, à medida que fui acomodando essas narrativas nessas três partes, percebi que havia gestos que se repetiam e tinham uma constância, que podiam ser identificados como sumo dessa reflexão-na-ação, a qual descrevo na conclusão.

Sendo assim, vamos aos modos como os capítulos foram organizados neste trabalho.

No Capítulo 1, chamado *Método: caminhar para a escrita*, discute-se a escrita-experiência como o próprio caminho. Caminha-se não para chegar a algum lugar com a escrita, mas para estar na escrita - escrever é já chegar. Desenvolvido por três ecos (afetos, interferências) enquanto se pronunciava a palavra caminho: *A Zona, O Cavalo e O Coração*, vamos contornando o ponto de que o caminho não é apenas uma linha reta, não tem um ponto de saída e um de chegada, mas também não é aleatório, possui uma centralidade de encontros. Dizer que escrita é o próprio caminho, é compreendê-la como movimento, pois não se trata de inspiração, nem de vocação, mas de lançar-se a esse lugar, que, como todo lugar, oferece resistências. Apenas o vazio não há peso nem resistências (ZAMBRANO, 2005, p. 29), mas não estamos a falar de vazio, estamos a falar de um lugar de não distanciamento com o objeto. Matéria, embate, fluxos, interceptações, desvios, digressões. Coisas que acontecem durante o caminho, pausar e voltar a andar, com pele, com contorno, desde e a partir de um corpo.

No Capítulo 2, chamado *Referenciar-se: tu és aquela que escreve e é escrita*, trago dois acontecimentos: a gaveta do meu pai e a máquina de costura da minha mãe. Possibilidade de começos. Pela necessidade de pronunciar isso para além dos seus nomes, um *gavetar*, para aquilo que abre, que guarda, que range, que esconde, que esquece, que trava e um *máquinadecosturar* para aquilo que une,

<sup>32</sup> Sobre essa palavra comunidade, ou a acerca da discussão sobre o viver-junto, diz Jean-Luc Nancy (2016): *em nome da comunidade, a humanidade colocou à prova uma capacidade insuspeitada de autodestruição* (p. 10). Estamos, aqui, a falar de uma convivência de pessoas que se afetam uns pelos outros, ou seja, formam uma comunidade, mas não estão totalmente identificados com e a partir dela, pois sabemos que essas formas de viver o comum já foram há muito tempo sequestradas pela ideia de produtividade, de cooperação, de cooptação e de diluição das diferenças. Para Nancy, essa comunidade de singulares operaria não na saudade, na nostalgia de uma origem ou comunidade perdida, pois não há nada nesse sentido a ser recuperado, mas a comunidade seria justamente feita de fragmentos, de seres singulares e seus esbarrões.



perfura, machuca, enrugam, cospe, compõe, além de existir acomodadamente em um lar. Esse começo não foi o início desse trabalho, mas tornou-se imagem de começar a partir do desejo de construir uma narrativa aberta que colocasse lado a lado os gestos aparentemente desligados entre si: refletir sobre o meu processo de escrever e dar aulas de escrita, chamando outros autores para a conversa. Ainda nesse capítulo temos *três palavras do parar*. Aqui, o gesto de se pôr a caminho, de mover-se, desenvolvido no Capítulo 1, ganha um duplo, que é o contra-mover-se, que é o parar, pausar e também perceber-se passagem. A escrita-experiência acontece também acontece ora em fluxos de Acídia (inércia espiritual), ora em Dom (dar o que não se tem), ora em Êxtase (entrega e fusão com algo maior, arrebatador). Ora nos três. Influenciando-se, visitando-se mutuamente. Há que ficar-se, demorar-se.

No Capítulo 3, o *Inventar(iar)-se: isso é tão teu que já é outra coisa* é o movimento de pensar a escrita-experiência como *prolongamento do corpo*, tal como disse Barthes (2004a, p. 232). Ou seja, não há escrita sem corpo. E que corpo é esse? O corpo do toque, do tocar-se, do tocar as extremidades da língua. De tocar o sentido. De tocar os microacontecimentos cotidianos. Nas *Vértices do presente*, veremos pequenos textos condensados, fragmentos, que buscam avivar a força do toque das palavras, presentes nos textos breves. Em *Inventar(iar) a escrita*, temos o exercício de quem se inventa uma história, uma memória futura ou um devir passado com a escrita. E, em *Pensar à mão*, a escrita-experiência é o gesto das mãos, do fazer (independentemente se ela é manuscrita ou não). Falamos do fluxo entre as mãos abertas e as mãos fechadas, próprios de uma ética de quem escreve e está a experimentar o que escreve. *Não vejo diferença entre o poema e o aperto de mão*, diz Paul Celan (1996, p. 66). A escrita-experiência é um chamado a ir ao encontro da silhueta daquele que escreve, de sua postura, posição, extremidades, pontos de ligação com o mundo. E, com isso, desenha-se a uma própria fisionomia.

No Capítulo 4, *Partilhar-se: um outro se arrisca em ti*, há o exercício de capturar, demonstrar que a escrita-experiência possui um fio ininterrupto de ligações, um ramo infinito de muitos textos que vieram antes e depois de nós e que continuará a crescer, e perceber que, no lugar da experiência, não se está sozinho. Trata-se de ler um texto que nos faz escrever, ler com o caderno e o lápis na mão e encontrar-se com uma escrita que pede outra escrita, e assim por diante. Trago aqui relatos de acontecimentos em que uma experiência foi por mim transformada em texto (falado, lido ou escrito) para ser partilhado em aulas de escrita (com adultos alfabetizados), com a intenção de circunscrever e compartilhar meu processo de escrita para que o convite feito a outros textos aparecessem a partir disso. Trata-

se de oferecer uma meada de fluxos de textos, de compartilhar perguntas sem respostas e de esperar novos textos que emanam desse lugar. São eles: *A montanha mágica*, *Peeperkorn*, *Ad*, *Feira do Brique*, *Um teto todo seu* e *Caranguejinho azul*. Trago também alguns textos produzidos pelos participantes desses encontros, não na tentativa de mapear um caminho de causa-efeito, de método-resultado, mas de expor camadas de escrita-experiência que vão emergindo, além dos desconfortos, inseguranças e incomunicabilidades que compõem a produção de sentidos próprios desses acontecimentos.

O desejo desses capítulos é rondar a hipótese de que a escrita-experiência, por meio de seus caminhos e des-caminhos, questiona a ideia de que escrever possui uma função específica *a priori*, ou seja, está a serviço exclusivamente da tradução do pensamento ou da fala, que é somente para alguns (poucos) ou que deve ser ensinada e apreendida obrigatoriamente para todos de um modo homogêneo, mercadológico. Com técnicas, programas e habilidades prévias esperadas pode haver o aprendizado e a produção da escrita, mas nem sempre será a escrita-experiência. O que está em causa é arriscar-se em direção ao desejo-escrita, ao lado tessitura de uma vida: e não sabemos o caminho para isso. Nem se já estamos nele. Trata-se de uma busca insistente.

Além disso, o exercício de pensar a própria escrita, de inventar um caminho e compartilhá-lo pode ser um modo de defender a hipótese de que todos também podem pôr-se a caminho de suas próprias escritas-experiências. E é por isso que partilho acontecimentos mínimos de uma experiência pessoal com a escrita, insistindo na investigação de si como abertura para o mundo, na tentativa de abrir caminho a outros caminhos: *os homens que dedicaram sua vida ao pensamento são como aqueles que estiveram em pessoa no país: só eles sabem propriamente do que falam* (SCHOPENHAUER, 2007, p. 45).

Não apenas privilégio de alguns, nem somente instrumento de manutenção de poder. É paixão, sofrimento, desejo de juntar-se a outros, desejo de ser com os outros, fazer-se comum, como um.

Na Conclusão, *O molusco atravessa a ponte*, por meio dos caminhos do *referenciar-se*, *inventar(iar)-se* e *partilhar-se*, o animal invertebrado existente dentro da espinha ereta de quem escreve se abre à percepção de que a discussão sobre transitar entre a ficção e a não ficção não é uma questão que importa, pois trata-se de partilhar os sentidos e não de disputá-los, sendo a ficção também uma produção de sentido, que pode abrir muitas portas à produção de outras narrativas singulares. Além disso, investir na produção de um testemunho, mesmo que

sem grandes acontecimentos, um microtestemunho inventado, pode gerar uma experiência de vitalidade da realidade; e, assim como a deusa Métis, temos que convocar a habilidade da astúcia, sustentando aquilo que nos acontece, no ato de detectar, farejar onde está o movimento, jamais o esquema rígido de pensamento que categoriza e imobiliza. E terminamos com aquilo que não sabemos da escrita-experiência, aquilo que continua se fazendo presente e não necessariamente escrevemos, não conseguimos ver, mas que continua andando e sabemos, mole, soltando-se por onde passa, fabricando sua própria casa, sua concha, atravessando uma ponte, a ponte entre o dizível e o indizível: o gesto de criar com as palavras que só se efetiva no encontro com o outro.

Então, começemos por um começo, pela escrita-experiência. Exatamente de onde Larrosa termina o texto “A operação ensaio...”, na coda: pela palavra verdade. *Mas não entendida como a relação entre um enunciado e a assim chamada realidade, mas como a relação entre cada um de nós e sua escrita, seu pensamento e sua vida [...] Desejando que exista alguém dentro de nossa forma de escrever, de nossa forma de pensar, de nossa forma de viver. Seja a que for* (LARROSA, 2004, p. 42).

Começamos pela escrita.

## Capítulo 1: Método: caminhar para a escrita

No reino do pensamento, a imprudência é um método.  
(PESSANHA, 2009, apud BACHELARD, 1994, p. 11.)

O caminho escolhido para aproximarem-se as palavras escrita e experiência foi entregar-se ao próprio caminho. Começar pelo meio, começar baixando um pouco a visão, diminuindo um pouco a luz para que fosse possível enxergar as imagens, escutar as palavras, vislumbrar os acontecimentos que já se faziam presentes, parte deste chegar até aqui com a escrita, colhendo situações que transitavam entre a prática pessoal de ler e escrever aliadas à prática de dar aulas/oficinas de escrita, sempre a partir do paradigma da experiência.

O principal ponto de apoio foi a decisão de que era necessário pôr-se na experiência de escrever, sem um esquema prévio, que não se falaria sobre a escrita como experiência, mas se estaria em estado de escrita-experiência e que, assim como se acredita que esse não é um território claramente delimitado, todos podemos circunscrevê-lo, estabelecê-lo, revelá-lo, para se estar, entrar e sair, – cada um à sua medida –, não sendo um privilégio ou exclusividade de ninguém. Os afetos que brotassem durante essa escrita seriam abertos, investidos, incorporados, fariam morada nesse texto. Configurando-se uma experiência de pensar, falar, agir desde e a partir de. Vamos a algumas imagens da palavra caminho:

## 1.1 Três ecos de caminho

### 1.1.1. A Zona

Sem fundamento é equivalente a sem-fundo?  
O fundo está para além do fundamento.  
(MOLDER, 2016, p. 213.)

Em *Stalker* (1979), filme de Andrei Tarkovski<sup>33</sup>, assistimos ao percurso de um caminhante cuja função é acompanhar pessoas até a Zona. A Zona é um lugar não habitado, desconhecido por todos, e está sempre a mudar: de território e de formato. Acredita-se que aquele que adentrar essa região, desaparece. Composta de muitos resíduos deixados após uma visita misteriosa de alienígenas e/ou meteoritos, esse lugar é vigiado por guardas. Quem conseguir chegar ao coração da Zona terá seus desejos mais profundos satisfeitos. Aos poucos vamos entendendo que a Zona não é o ponto de chegada, mas sim uma partida constante, ou seja, a zona é o caminho. O pôr-se a caminho é o que importa e isso é estar na Zona, o objeto do desejo. Durante todo o filme acompanhamos o *stalker* conduzindo outros dois homens: um escritor e um cientista, que, ao chegarem à Zona, não conseguem formular seus desejos por falta de fé<sup>34</sup>. Interessa-nos aqui essa condução do *stalker*, por possuir um jeito próprio: não se caminha em linha reta na Zona. Joga-se no ar uma pedra amarrada em um tecido, que forma uma espécie de rastro, de arco. E para onde o vento leva esse objeto é o percurso a seguir.

E, chegando ao ponto onde a pedra caiu, não se marca o lugar com uma estaca ou um mastro para indicar “aqui estivemos”. Não importa saber o trajeto. Se a pedra cair no mesmo lugar que antes já se estivera, não há problemas, pois o que se deseja é o caminho. A conversa que se produz durante, os acontecimentos, o gesto de chegar e lançá-la de novo é o que está em jogo.

<sup>33</sup> Cineasta russo que viveu entre 1932-1986.

<sup>34</sup> Não aprofundaremos aqui a questão essencial de Tarkovski: a perda da espiritualidade do homem moderno e a ideia de sacrifício, as quais transitam entre a dádiva e a anedota, e, assim, permanecem como um impasse, uma inviabilidade. Essa questão pode ser vista, sobretudo, em seus últimos filmes: *Nostalgia* (1983) e *Sacrifício* (1985).

Não há que se desenhar, vincar o caminho feito, pois o caminhar é sem roteiro, sem chegada, sem antes, durante, depois. Circundar a Zona seria cavar essas rotas do pensamento no ar, habitar as passagens, passar pelo mesmo lugar, repassar, mover-se sem a ansiedade de uma finalidade. E tais rotas são criadas em contato com as coisas, com as superfícies, sendo aquele que passa um ser de relação, um ser que não se separa do próprio caminho, um ser que é também caminho.

Ainda que não se tenham desenhado as raízes do pensamento em um solo firme, ainda que, como nos diz Flusser (2007a, p. 19), em seu atestado de falta de fundamentos, nos comportemos como flores suspensas em vasos, ou como seres que não conseguem formular seus desejos mais ocultos, ou como aquelas plantinhas, aquelas que nascem na água, no *absurdo, sem fundamentos*, sem raízes, tubérculos ou rizomas muito profundos, ainda que o modo que captar alimento e de se fixar no chão seja por canículos muito finos, emaranhados e amarelados, ainda sim apostar no caminho e no seu modo de existir por rastros, no seu modo de deixar circular as intensidades, sempre escapando, sempre se fazendo, sempre por se fazer. Ainda que se traga como experiência pessoal a sensação de uma origem sem origem.

E esse clima, essa sensação de falta de fundamentos não é nova, já a conhecemos historicamente, conta-nos Flusser (2007a, p. 20), citando como exemplo o final da Antiguidade, da Idade Média e, agora, atualmente: *são épocas de ruptura*. E afirma que, se discutida publicamente, deixa de ser ela mesma, pois é experiência de solidão. Somente o relato pessoal, a autobiografia dá conta de circunscrevê-la.

A minha sensação de possuir raízes absurdas se desenvolveu no jogo de crescer nos anos 1980, nascer em uma ditadura, em São Paulo, numa região periférica da Zona Leste. Numa família que se povoou entre nordestinos e mineiros, comerciantes e professores, junto aos silêncios da terra de partida, regados por discursos de dificuldade financeira, de uma inflação ameaçadora e uma vida que girava em torno do trabalho e da televisão. Poucos objetos, histórias, memórias para contar dos mortos. Não se aprendia o ofício das mulheres e dos homens anteriores a nós. Ajudava-se, sim. Mas era uma atmosfera de uma vida sem muita continuidade, de um passado sem muita importância ou aprendizado para se ter, uma sensação de que não era para se levar a sério demais, que éramos risíveis, mal-acabados, e que éramos um povo que vivia, talvez, sem muitas perguntas e sem se debruçar sobre si mesmo. Mas não só.

Assim como encontrei posteriormente na abertura do livro de Octavio Paz, *Labirintos da solidão* (2014), a sensação era de um pertencer-não-pertencer, de uma vida limitada pelos vasos em que estávamos plantados, que o desafio de

crescer era sustentar umas poucas raízes atrofiadas. Tal como os *pachucos*, jovens mexicanos que vivem no sul dos Estados Unidos, diz Paz (2014, p. 16). Ainda que trabalhem, que tenham os mesmos costumes e se vistam como os norte-americanos, não se confundem com eles. Pois não reivindicam nem raça nem nacionalidade, não querem nem ser reconhecidos como mexicanos, nem como norteamericanos. Tudo neles é impulso de negação de si mesmo. O *pachuco* perdeu a sua herança: língua, costumes, crenças. Explode e encontra visibilidade na vitimização, *não defende nada exceto seu desejo exasperado de não ser* (PAZ, 2014, p. 20), uma ferida constantemente exposta.

O clima desse exercício de não ser, assombrado por ser, é característico de um povo ainda em crescimento. Um povo na sua adolescência. E, no meu caso, confundiu-se minha experiência de adolescência com, talvez, a adolescência do meu povo brasileiro. Não que estivesse sem língua, sem costumes, sem crença, pelo contrário, tinha-os, mas sem saber que teria que habitar neles. E, até os dias atuais, ando à procura dos meus fundamentos.

Trago expressões que cresci escutando: *Mas para que você fez isso? Para que você foi se machucar? Mas isso dá muito trabalho, deixa pra lá...*, e elas pairam sobre esse clima de suspender o esforço, a luta pelo que se quer, de silenciamento, do medo mais presente que a tentativa, de um modo de viver que privilegiava a espera ou a procura de atalhos, de não cavar muitas perguntas nem muitas respostas durante o percurso.

Esse mal-estar se adensa quando olhamos um pouco mais para trás e percebemos que, no Brasil, a passagem do regime escravista para o “homem livre”, o liberalismo, foi marcado pelo favor, pela negociata entre os profissionais que precisavam dele para exercer sua profissão e os proprietários, que precisavam de tais serviços, lógica essa pouco mais aceita que a relação escravista (SCHWARZ, 2000, p. 18). A prática do favor abriu caminhos para a autopromoção, para o autoelogio, onde o favorecido constantemente engrandecia seu benfeitor (e quem desmentiria um elogio?), assegurando o discurso de certa superioridade social, pois garantia que nenhuma das duas partes era escrava. Abriam-se fronteiras para o discurso do mérito, do trabalho, da razão. Nas palavras de Roberto Schwarz (2000, p. 30), *no Brasil, as ideias estavam fora de centro*, banhadas da hegemonia intelectual da Europa e pelo Capital, configurando um contexto de que *as razões nos aparecem ora nossas, ora alheias, a uma luz ambígua, de efeito incerto*.

Essas características de não profundidade, de certa ingenuidade, de grosseria e servilismo, atribuídas ao povo brasileiro e muitas vezes retratadas no nosso

romance (o tagarela, o preguiçoso etc.), acumulam-se nas narrativas acerca de nossas experiências pessoais. Ao olharmos para nossas histórias familiares, certamente desmorona-se a ideia de um caminho feito de transparência social e intelectual, mas sim carregado de arranjos e rearranjos, de desencontros e decepções com grandiosos fundamentos institucionais. Na minha memória, as grandes narrativas se configuravam como uma prática de conquista, de manipulação e de disputa, em nome de interesses próprios. O discurso tomou um caminho e a ação, outro. A vida social se tornou a prática das ideias fora do lugar e o nosso corpo, o lugar fora das ideias.

Mas junto a essa quebra do discurso colado ao mundo nasce o estranhamento, essa sensação de ter mais vocação para vaso do que para terra. E, colado a essa dolorosa confirmação, nasce o olhar desviante que passa a se filiar às pequenas percepções, aos mínimos fundamentos. Da inadequação ao mundo nasce a possibilidade de se estar no mundo. Abre-se para o caminho para o *stalker*, muito próximo a *uma movimentação sem significado, tendo o nada por horizonte* (FLUSSER, 2007a, p. 19).

E esse *clima de falta de fundamento de experiência própria* todos nós conhecemos e, se o negamos, é que conseguimos reprimi-lo, diz Flusser (2007a, p. 20). Mas se desejamos relatar, anunciar, testemunhar essa falta de fundamento, é porque temos a esperança de que ela sirva como laboratório a outros pequenos fundamentos.

Não se trata de denunciar o sem sentido do mundo. Mas anunciar que o sem sentido nos abre ao mundo.



### 1.1.2. O Cavalo

Como defender este corpo demasiado grande?  
Que farão, a quilômetros de distância, os dedos de meus pés,  
os de minhas mãos, minhas orelhas?  
(PAZ, 2001, p. 25.)

Há uma história bíblica da conversão de Saulo, chamada “O caminho de Damasco”, em que o soldado romano se converte no cristão Paulo e, posteriormente, em santo, São Paulo. Saulo está a caminho de uma caçada aos cristãos quando uma luz muito forte invade a estrada cegando seus olhos e assustando seu cavalo, que o derruba no chão. Caído do cavalo, Saulo resolve perguntar à tal luz o que ela queria e a luz identifica-se como o próprio filho de Deus. Sem muito titubeio ou dúvida, Saulo converte-se a cristão, pergunta à luz o que deveria fazer, coloca-se à disposição e escuta a resposta de que era para ir até à cidade e lá descobrir o que haveria para ser feito.

A conversão é uma narrativa, existe à medida que podemos contá-la aos outros. Mas se não havia definição de um procedimento/comportamento para quando chegasse à cidade, o que Saulo contaria? Como poderia viver a sua própria conversão? No escuro? Talvez se tirarmos o foco da ideia conversão como um acontecimento narrado no passado e nos concentrarmos na ida à cidade como uma descoberta daquilo que deve ser feito, podemos nos desviar de uma ideia de inspiração e/ou imitação divina para nos aproximarmos do “ainda não”, de um possível estado de abertura para o estrangeiro. Podemos entender a conversão – o relato de que algo me aconteceu – como um estado que não se esgota em uma narrativa, mas que se atualiza (e que se trai) à medida que se narra, pois não aponta para um único formato, um único chamado, mas muitos chamados, muitos acontecimentos.

Na tela de Caravaggio sobre essa história, não vemos a luz divina como elemento central, mas a percebemos em seu corpo, nos olhos fechados de Saulo (é fechando os olhos que se pode enxergar a luz), vemos seu corpo caído ao chão, o seu tombar, mas não só. Vemos também o seu quase levantar, seus braços esticados. E o foco está no aspecto humano: o cavalo está com uma pata quase a esmagá-lo, o cuidador do cavalo parece estar preocupado mais com o cavalo do que com o soldado Saulo. E Saulo está sozinho. Sozinho na fragilidade de testemunhar algo estranho, uma presença, no susto de um acontecimento. Sozinho, fora de lugar, e

com um corpo cheio de tónus, encarnado. Algo está a acontecer com ele e ao mesmo tempo fora dele, uma estranheza da qual ele não poderá mais faltar. Terá que reagir, levantar e ir até à cidade e buscar sinais desse outro dele mesmo, acompanhar esse outro corpo que mudará, inclusive, de nome.

Se fizermos esse exercício de imaginar sua ida até à cidade, provavelmente concordaremos que a conversão se partirá em pequenos pedaços, em narrativas breves, em idas e vindas, em encontros e desencontros. Ou seja, a narrativa de que algo nos aconteceu não para de produzir-se em outros acontecimentos. À medida que se narra, vai-se construindo um modo, um mundo, criando uma possibilidade de vivê-lo, de estar nele, neles. E poderemos até escutar ecos de uma queixa, assim como disse Deleuze<sup>35</sup>, ecos da matéria-prima da poesia, o lamento dos profetas: *mas por que fui escolhido por Deus? O que eu fiz para ser escolhido por Deus?* Ora, mas não se trata de simplesmente se levantar e falar em nome de algo, de um deus. Já faz tempo que paramos de falar em nome de, lembra-nos Agamben (2018a, p. 91): Os profetas e os padres já não possuem a boa fama entre nós e, aqueles que pensam e escrevem, jamais gostariam que suas palavras fossem vistas como proféticas, diz. Restam-nos os especialistas, que falam em nome de alguma técnica com competência. Mas falar com competência não é falar em nome de algo. *Por isso, podemos nomear as coisas, mas já não podemos falar no nome* (AGAMBEN, 2018a, p. 91, grifo nosso).

E não podemos nos esquecer de que o levantar-se não é sem resistências. Há o cavalo. Terminará, ele, o gesto de esmagar o corpo de Saulo? Parece faltar muito pouco para isso ocorrer. A narrativa de Saulo corre perigo. A pata suspensa do cavalo nos lembra de que somos um corpo atingido pela alteridade. Sim, já não se pode mais falar em nome de algo, *mas só tentando nomear o deserto que cresce na ausência do nome ele reencontrará – talvez – a palavra* (AGAMBEN, 2018a, p. 96).

Encontrar-se com uma pata do cavalo pelo caminho. Ela lembra nossa consciência de que temos que *falar – ou, eventualmente, de calar – em nome de um nome que falta*. (AGAMBEN, 2018a, p. 93). Falar ou calar em nome dessa exigência da palavra que falta, diz Agamben, é exigir a possibilidade da palavra, mesmo que ela não seja proferida. E falar ou calar em nome dessa exigência é não mais necessitar de legitimação para dizer.

<sup>35</sup> DELEUZE, Gilles. *Abecedário de Gilles Deleuze*. Paris: Éditions Montparnasse. Filmado em 1988-1989. Publicado em 1995. Transcrição do vídeo para fins exclusivamente didáticos. Disponível em: <<http://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-o-abecedario.pdf>>. Acesso em: 11 abr. 2018. Não paginado. Verbetes consultado: J de Joie [Alegria]

E talvez possamos até escutar a nossa própria voz imprecisa já tendo dito: *O que está acontecendo comigo é grande demais pra mim, que potência<sup>36</sup> é essa que está se apoderando de mim?* Não sei se sou capaz de encerrar esse estranhamento, de narrar esse entre-sofrer-e-reagir da palavra, no entanto, aqui estou. *Eu bem que gostaria de todas as manhãs sentir que o que vivo é grande demais para mim porque seria a alegria em seu estado mais puro.*<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Chamo a palavra potência aqui não para associá-la diretamente à palavra Deus, substituindo-a, mas colocando-as como sinônimos, até porque a palavra Deus, historicamente, é evocada como onipotência, ou seja, como uma potência única, universal, que tudo faz, tudo cria, tudo vê, tudo pode, e aqui palavra potência, ao lado de pensadores como Deleuze e Agamben, adquire uma espécie de resistência, de um duplo: o não fazer, não ver, não poder. E é dessa fricção, entre a potência de ser e a potência de não ser, que nasce a criação. A imagem de Saulo caído ao chão é esse instante.

<sup>37</sup> DELEUZE, Gilles. *Abecedário de Gilles Deleuze*. Paris: Éditions Montparnasse. Filmado em 1988-1989. Publicado em 1995. Transcrição do vídeo para fins exclusivamente didáticos. Disponível em: <<http://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-o-abecedario.pdf>>. Acesso em: 11 abr. 2018. Não paginado. Verbete consultado: J de Joie [Alegria]

**Figura 1:** Conversão de São Paulo, tela do pintor italiano Caravaggio pintada entre 1600 e 1601 para a Igreja Santa Maria del Popolo.

Fonte: <http://www.wikiwand.com/pt>. Acesso em 04/06/2018.



### 1.1.3. O Coração

Ainda investindo em outra narrativa bíblica, conta-se que os discípulos de um povoado chamado Emaús caminhavam noite adentro lamentando a perda de seu mestre. Quando um homem estranho àquele lugar chegou perto dos caminhantes e perguntou o que estava acontecendo, eles ficaram perplexos e disseram: — *Você é de fora? É o único por aqui que não sabe o que aconteceu?! Nosso mestre foi julgado, condenado e morto, há pouco.* E relataram-lhe todas as suas perplexidades. E convidaram aquele estrangeiro para caminhar com eles. No meio do caminho, o homem estranho foi perguntando sobre os fatos ocorridos aos chamados discípulos, foi contando suas histórias e foi escutando histórias também. Ao chegarem perto de seu destino, convidaram-no para entrar e jantar com eles. Mas ele não aceitou. No momento em que partilhavam a comida, os discípulos tiveram um vislumbre de que a presença daquele estrangeiro era a presença de seu próprio mestre. E disseram, entre si, espantados: — *E por acaso enquanto caminhávamos, ele falava e conversávamos, não sentíamos justamente o nosso coração arder?*

Sabemos que o coração possui diferentes temperaturas e que arde. Temos empatia por um coração aquecido, arrebatado, vermelho. Entristecemos quando o coração é pedra, gelo, pesa e se parte. Na cultura ocidental, no Outono da Idade Média e no Romantismo, a imagem preferida é a do *coração em chamas* (ZAMBRANO, 2000, p. 21).

A raiz *cor*, em latim, faz a palavra corajoso andar junto do coração. Mas o amor nem sempre foi lugar do coração. Segundo a pesquisadora Sofia Nestrovski, foi somente no século 12, com surgimento do amor cortês, que o coração foi associado a ele. Diz Nestrovski (2018) que, para Aristóteles, *o coração era o órgão mais importante do corpo, lar da inteligência, do movimento e das sensações.* E o médico Cláudio Galeno, no século 3 d.C., referia-se ao coração como *fonte de calor inato, pelo qual o animal como um todo é governado.* Tempos depois, o médico britânico William Harvey descobriu e divulgou que a função fisiológica do coração era bombear o sangue, dizendo *o coração se localiza entre a quarta e quinta costela, no centro de um círculo, na metade do corpo necessário,* e refere-se ao órgão como “rei” e “sol” do ser humano.

O coração é o órgão de uma sede constante, está sempre pedindo uma bebida densa, grossa, consistente para preencher suas cavidades: o sangue, esse viajante incansável, trazendo notícias de outras paragens. O sangue é também imagem-*causa* da embriaguez para aqueles que se entregam à comunhão divina. Beber o

sangue é o estado arrebatado do encontro dos santos com a sua adoração. O sangue gotejado sistematicamente do coração é sinal de ferida aberta, que não se cicatriza nunca, que tem a função de estar sempre ativa, *ferida viva*.

Diz Zambrano (2000, p. 22) que, na terminologia popular, o coração é aquilo que arde porque possui luz própria, é o lugar onde se guardam os sentimentos indecifráveis, e é para lá que nos voltamos quando desejamos encontrar soluções para sair de algum labirinto. Não arde como dor, mas como chama. E essa chama é um chamado, uma faísca que irradia, que sempre aponta para fora.

E assim parece encontrar seu que destino máximo. E que destino é esse? Viver com os outros órgãos, nunca sozinho, *levar sempre agarradas as entranhas, [...] pois vida é essa incapacidade de um órgão desligar-se de outro* (ZAMBRANO, 2000, p. 24).

E é essa cavidade fechada, sempre ligada a todos os outros órgãos, ao corpo todo, é nesse espaço obscuro que não pode deixar de sê-lo, que existe a possibilidade da abertura. Exatamente por não poder deixar de ser cavidade é que existe a possibilidade de relacionar-se com o que está fora, para além de seus limites. *Oferecer interioridade sem a anular é a imagem da intimidade [...] oferecer-se não para sair de si mesmo, mas para adentrar-se nele o que vagueia fora. Uma interioridade aberta; passividade ativa* (ZAMBRANO, 2000, p. 23).

O coração arde porque vive em bando, porque sua chama é chamado, é abrir-se para fora sem desfazer-se por dentro, é deixar entrar e sair, é abrir espaço para o desconhecido. Abre espaço para o fora viver em seu dentro.

Se o coração arde, temos um fundamento. E a tendência é questionar-nos: que ardor é esse? A que estamos ardendo? Talvez aí se esboce um fundamento: um coração protagonista.

Mas se desejamos um fundamento sem fundamento, uma centralidade sem hierarquia, sem o senhorio do sentimento moldado, culpado, julgado, vitimado, endividado, capturado pelo poder, temos que admitir: o coração não sabe exatamente a que arde<sup>38</sup>, mas sabe arder, se entregar aos caminhos incapturáveis, reservatório de sentido, das forças da vida, recém-nascidas, ali onde se manifesta o entrar e sair de intensidades.

Então, a pergunta a ser feita é: alguma vez minhas bochechas mudaram de cor? Quando foi que uma centelha de vida entrou/saiu por aqui? Como num espirro? Quando foi que a vida espirrou em mim?

<sup>38</sup> Assim como o fígado, o peito, ou seja, as entranhas e as peles também sabem arder.

*Assistir ao filme Nostalgia, de Andrei Tarkovski, do trecho 1.42.40 até 02.02.10. Colar um papel de tamanho A2 em um lugar na parede, escolher uma rota, seu lado oposto para bater a mão. Ter uma caneta na mão, bater a mão no lugar escolhido e caminhar até o papel e escrever. Voltar e bater a mão novamente. E escrever. Até a exaustão, ou acabar o papel.*

## **1.2. Escrever como caminho**

Se falamos anteriormente de caminhar para a escrita, o desejo foi para pôr luz no mover-se, no co-mover-se, ou seja, num sentido de busca, do qual se está impelido a fazer algo. Passar de um estado para outro estado. Agora pensemos na escrita como o próprio caminho. Caminhar *para* já é chegar. Portanto, não há para onde. Mover-se é já estar. O caminho para a escrita é escrever. Escrevendo.

Diz Maria Filomena Molder (2016, p. 208), citando Hugo von Hofmannsthal, que *a terra natal morre com as viagens*. Mas justamente por isso é que a conhecemos. Só conhecemos a nossa terra natal porque nos afastamos dela. É no ato de viajar que o lugar íntimo, a nossa terra natal, vai ficando cada vez mais obscurecida; mas como a conheceríamos se não viajássemos?

Chamaremos caminho<sup>37</sup> aquilo que vai se dando indeterminado, nada doméstico, mediador ou instrumental, sem direcionamento prévio nem mapeamento posterior à passagem para cristalizá-lo. O caminho da escrita vai se materializando à medida que se escreve. Lentamente ou rapidamente. O caminho faz a escrita.

Possui a errância como modo de agir, dá voltas diferentes em torno de um mesmo campo, pergunta ou afirmação, entra desconhecido de si mesmo numa cidade desconhecida e funde-se com o que vai encontrando. Pode não começar nem terminar. Não caminha por uma única linha reta de investigação, nem por uma área única do conhecimento. Possui muitas pedras lançadas, pedras recolhidas e

<sup>37</sup> Tim Ingold (2015, p. 38) assinalou que *a caminhada é o modo fundamental como os seres vivos habitam a terra. [...] O caminho, e não o lugar, é a condição primordial do ser, ou melhor, do tornar-se.*

guardadas em um pequeno bolso, pedras compartilhadas e dispostas ao seu redor, não para de compor seu campo de afetos e de intensidades, e aqui transitam entre a Arte, a Literatura, a Educação e a Filosofia. Perpassa pelas fendas produzidas pelo caos da criação, pela comoção das palavras, pela definição corrosiva dos conceitos e pelo repouso a partir do encontro com o outro, e não se fixa em nenhuma delas.

O caminho se dá a partir de clarões e invasões de imagens, palavras, tons, densidades e volumes que nos tensionam a abrir mão das imagens primeiras, das imagens acostumadas à nossa percepção, do excesso de julgamento, de um saber de totalidade, de um texto idealizado, de um sujeito escrevente perfeito para prosseguir uma rota desviante, uma rota imaginante, excitante, uma rota de desaparecimento, para ouvir o aceno dos vibrantes, dos cacos de frases e pensamentos furados que brotam pequenos e vão sendo levados por uma corredeira se não pararmos para catar os seus vestígios de nascimento e compormos com eles. O caminho não adia as intensidades.

Escrever como caminho tem cheiro de inventário de referências, de listas de pausas, de intervalos que ainda não viraram palavras mastigadas, tem cheiro da sensação de não estar chegando a lugar nenhum, de gaguejar ao tentar redizer um acontecimento, da necessidade de recontar para alguém o que se leu mesmo sem ter acabado um texto. Como ressoa Llansol, *noto que não espero para escrever, nem deixo de escrever para passar pelo exercício que produz a escrita; tudo é simultâneo e tem as mesmas raízes, escrever é o duplo de viver* (LLANSOL, 2011a, p. 8).

Ou seja, estamos no território cuja produção de forças não se limita apenas no ato de escrever. Pois se dá na leitura do outro. Na escrita do outro. Se faz nessa partilha de sentidos. Se dá também na leitura de um livro antes de dormir, antes de acordar, na leitura dos mesmos livros já lidos, no gesto de grifá-los, no gesto de não lê-los nem tê-los, em desenhar na lateral folha, em encontrar textos grifados os quais não lembra mais quem os grifou, em anotar uma frase que emergiu na cabeça em qualquer pedaço de papel ou parede, em adquirir duas vezes o mesmo livro, em fixar-se numa frase que alguém acabou de dizer e se perder na conversa, ler frases e livros pelo meio, pelo final, não escrever, unir livros que aparentemente não se relacionam e prometer-se que um dia escreverá um texto ligando-os, arrancar folhas, copiar frases, ler textos inspiradores antes de abrir o computador para escrever, escolher cadernos, lápis macio, canetas resistentes, fazer mapas, tabelas de frases preferidas, fazer listas de filmes, de obras de arte, de músicas e pensar o pensamento a partir deles, escolher uma comida, um tom, uma planta, um dia.



O caminho da escrita se faz na produção de um modo de existir. Que vai se dando pela escuta de seus sinais, seus pontos nem sempre claros de repouso, de suportar os tombamentos que ela provoca, seus golpes de rebeldia, de encarar os próprios dogmas, de aguentar ver a nossa moralidade escancarada, o autoritarismo revelado, o jeito de buscar conforto estampado nas palavras viciadas que usamos, o automatismo que chamamos de “eu penso assim”, ou “na minha opinião”, ou “estou exercendo a minha liberdade de expressão”, no jeito apressado de inchar e esvaziar a imaginação com um excesso de referências, de citações, de nos prepararmos para o supostamente novo, tentando antecipá-lo, querendo dar forma para algo que escapa, foge, malogra.

Avoluma-se à medida que se decide olhar para os sinais que vão se materializando como um alargamento, como uma opção pela abertura, *escreve-se sempre para dar a vida, para liberar a vida aí onde ela está aprisionada, para traçar linhas de fuga* (DELEUZE, 1992, p. 180), intuindo que a escrita não serve para muita coisa além de tecer seu próprio caminho, não está a serviço de um destino-discurso prévio formatado, não vai levar a algum lugar anteriormente estipulado, vai inclusive fracassar, vai inclusive nos fazer parar de escrever e ler por momentos. O caminho da escrita vai se dando como um ponto de ligação, de atração de coisas aparentemente afastadas (aproximação entre aquele que escreve e lê), lampejos de aproximações inusitadas, e, *para isto, é preciso que a linguagem não seja um sistema homogêneo, mas um desequilíbrio, sempre heterogêneo* (DELEUZE, 1992, p. 180).

### 1.3. Um animal que não se possui

Na palavra, havia o poço e o jogo. O jogo, disse-lhes, consiste em dançar nos bordos do poço.

— Os bordos do risco? – perguntaram.

— Sim. O bordo é eu. Quem me chama está no fundo do poço, ou esvoaçando-lhe por cima.

— Quem te chama? – quiseram saber para compreender a regra do jogo.

— O há, respondi-lhes. Quem havia de ser?

(LLANSOL, 1997, p. 9.)

*Fazer uma experiência com a linguagem significa deixarmo-nos tocar propriamente pela reivindicação da linguagem* (HEIDEGGER, 2008, p. 121). Mas, fazer uma experiência com a linguagem *é algo bem distinto de se adquirir conhecimentos sobre a linguagem* (HEIDEGGER, 2008, p. 122). Na experiência com a linguagem, é a própria linguagem que vem à linguagem, e isso certamente não acontece na nossa fala cotidiana, mas sim *lá onde não encontramos a palavra certa para dizer o que nos concerne, o que nos provoca, oprime ou entusiasma. Nesse momento, ficamos sem dizer o que queríamos dizer e assim, sem nos darmos bem conta, a própria linguagem nos toca [...] com o seu vigor* (HEIDEGGER, 2008, p. 123). Eu não controlo a linguagem, é ela que vai me desafiando, me impulsionando. O humano, esse ser linguagem, não repousa nunca, ora está completamente dentro, sendo nomeado pelo já sabido, ora está imaginando, criando, dizendo em sustos de lucidez, ora está achando-sendo-achado pela virulência da linguagem.

Esse é o bicho linguagem que vive em nós. E, por estar perto da palavra linguagem, a palavra bicho é bem diferente dos integrantes do reino animal de papel que aprendemos a acariciar nas cartilhas das escolas. E é também diferente do tigre sonolento do zoológico, do jacaré imóvel do aquário da cidade, dos pinguins em suas pedras de resina, do lagarto pálido que repousa num galho seco perto das folhagens de plástico e dos cachorrinhos cheirosos suspensos por suas coleiras. Esses bichos já estão capturados nos dicionários que tratam a linguagem apenas por sua função comunicativa. Com o bicho linguagem é diferente, não sabemos qual o hábitat nem qual sua dieta, está mais para a tensão que surge de ser quase-

máquina e quase recém-nascido ao mesmo tempo, um modo movente contínuo de construção de sentidos e mundos, aliado sempre a um “ainda não é”, pois é capaz de se contemplar, de parar e falhar, aí a máquina linguagem dá sinais de ser bicho e não ter nascido completamente ainda.

Esse bicho linguagem exige *encontrar uma zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação, tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal ou de uma molécula* (DELEUZE, 2011, p. 11). Seu comportamento não é extraordinário ou extraterrestre. Esse bicho linguagem arranca os fenômenos de seus usos coloquiais, é a nossa armadilha para caçar o banal, como disse o escritor Gonçalo Tavares<sup>39</sup>, para perceber o cotidiano, a rotina, o comum estando deles muito próximos, cara a cara com o rosnar do fluxo dos acontecimentos.

A escrita pede um modo de vida, a vida pede um modo de escrita. Mas um modo de existir que habita o *ex* da palavra *existir*, prefixo latino, que aponta para fora, para um lugar em que já não se está mais. Nas palavras de Flusser (2007a, p. 21), consideraremos *existir como viver por fora*. Viver por fora seria uma certa habilidade em transitar por entre os significados sem um horizonte definido. *Provoca a sensação de estarmos os dois boiando sobre abismo no qual os conceitos “verdadeiro” e “falso” não se aplicam* (FLUSSER, 2007a, p. 19). E esse fora não como coisa longínqua, cadenciada para alimentar um devir capturado, um dentro delimitado, fracionado. Mas um fora-dentro infinito.

Demorar-se onde a palavra falta é ter uma experiência com a linguagem<sup>40</sup>. Deveríamos *nos calar se quiséssemos que alguma coisa acontecesse* (SKLIAR, 2014, p. 128). Mas, como seria calar na escrita, se o tempo todo ela nos solicita, não

<sup>39</sup> Essa afirmação foi recolhida por mim em aula proferida pelo escritor em setembro 2017, n’A Casa Tombada [Lugar de Arte, Cultura, Educação].

<sup>40</sup> Para Heidegger (2008, p. 129), fazer uma experiência com a palavra é aprender a renunciá-la e, assim, re-anunciá-la. Por meio do encontro com o poema “A palavra”, de Stefan George, especificamente na estrofe que diz *nenhuma coisa seja onde a palavra faltar*, o filósofo pensa acerca da relação entre a palavra e a coisa que, à primeira vista, poderíamos afirmar que as coisas só são mediante o nomear delas. Mas o que significa nomear?, ele se pergunta. Um signo fonético, gráfico, um sinal, um aceno? É aí que, voltando-se para o verso em que o poeta diz “nenhuma coisa seja” em vez de “nenhuma coisa é”, ele afirma que o que se nomeia, numa experiência com a linguagem, é um mandato, um chamado para se entregar à relação entre a palavra e a coisa. E a sua renúncia é o abdicar da sua relação anterior com a palavra para que se possa se relacionar com essa reivindicação da linguagem.

nos deixa descansar enquanto não vincamos de linhas pretas o emaranhado opaco do dizer cotidiano? Seria deixar de escrever? Possivelmente, não. Para Llansol, seria deixar espaços em branco e traços onde não há palavra a escrever. Ou seja, não colocar nada no lugar do espanto de não ter a palavra. Para Duras (1994, p. 47), não podemos escrever e, no entanto, escrevemos. Para Agamben (2018b, p. 3), é na pausa e na suspensão, na interrupção entre dois movimentos que mora o gesto. *Aquilo que falta é o que causa o estupor, mas é também o que torna imperativa a escrita* (BRANDÃO, 2005, p. 237). Onde nos falta a palavra escrita? Aquilo que mais nos hesita? É do silêncio que se ergue a escrita? Daquele instante em que precisamos nos lembrar do nome de algo. Daquele momento em que temos todas as palavras, menos uma. E é justamente essa, que estava quase aqui, que me arruína os brios. Posso até mexer meus lábios para tentar dizê-la, posso subir as mãos até a testa, esfregá-la. Mas é impossível. Ela não vem. E, as que me chegam, não satisfazem. Seria essa a sensação permanente de escrever? Buscar a palavra que eternamente falta?

Justamente por não saber responder, há que se parar aqui. Para junto do rosto da mãe de Pascal Quignard, em seu livro *O nome na ponta da língua* (2018), que, na mesa da refeição, tinha um olhar distante, vago, com uma expressão paralisada, de quem estava à procura daquela palavra esquecida. Ela tentava atonitamente fazer chegar a palavra que estava na ponta da língua, fazia seus filhos se calarem. E finalmente a reencontrava. E esse instante, segundo o autor, era uma verdadeira maravilha. *Toda palavra reencontrada é uma maravilha* (QUIGNARD, 2018, p. 54).

E esse desespero, esse antes da maravilha, nós conhecemos. É justamente a constatação de um desamparo, o desamparo de saber que *a língua não coincide conosco*, diz Quignard (2018, p. 55). Esse bicho pode nos abandonar a todo e qualquer momento.

Não nos perguntaremos por que se escreve, por que não se escreve, quando, onde, como, para quem, quais as finalidades, o quê. Deixaremos a palavra falar como caminho: *escreve-se*, com a presença da partícula apassivadora “se”. Porque há um rosto olhando para fora da janela, paralisado, à busca de uma palavra. A essa sensação de ter um rosto olhando pela janela (o nosso próprio), podemos chamar demanda, alteridade ou, simplesmente, incompletude. O encontro inevitável com o outro que sempre vai nos desestabilizar. Pois a alteridade não possui atributos (“a criança isso”, “a minoria aquilo”, “o outro que eu respeito”, “o jovem tal”), a incompletude é imperativa, não se preenche com uma visita ao mercado de identidades possíveis.

Escreve-se por necessidade de ressoar o mundo<sup>41</sup>. O sujeito simples da oração é passivo, não é ele que pratica a ação de escrever, ele é o meio da ação da linguagem. A palavra é também um outro. Esse bicho estranho que vem em nossa direção e nos escreve.

Assim como disse Nancy (2016, p. 211), *escrever é engajar em um encontro: é ir em direção ao encontro e é assumir o compromisso do encontro. Escrever é marcar um encontro, [...] pode ser um simples cruzamento, [...] e pode também se produzir “de encontro”, no choque.*

<sup>41</sup> Para Jean-Luc Nancy (2016, p. 221), a escrita é um espaço de ressonância sempre renovada. Pois, se dizemos que a escrita *fixa* o fluxo da palavra, esse fixar é um registro, reserva ou morada de sua capacidade de ressonância, de deixar vibrar em si os sons vindos de outros lugares, reverberando-se, ou seja, trata-se de “eu” abertura, que não é subtração, mas re-harmonização, a remodulação de uma sonoridade. A escrita, sendo uma ressonância renovada, é um anúncio de sentidos. Mas, claro, sabemos que esse anúncio de sentidos, essa singularidade não ocorre a todo momento ou quando simplesmente se deseja. Essa verdade do sentido só pode vir de fora. Mas esse fora não é de nenhuma autoridade nem de nenhum espírito ou ser a soprar. *A verdade vem da língua já perdida ou ainda por vir. Ela vem da voz que deseja e se busca atrás da voz- no fundo da garganta, lá onde a incisão abre um primeiro afastamento que sobre até os lábios, mas que os lábios ainda não conhecem* (NANCY, 2016, p. 219).

Para fazer em grupo:

Escrever rapidamente em letra legível um momento em que a palavra faltou – uma mudez, um silêncio inexplicável –. Ficar em pé, em roda, passar o texto para a pessoa que está ao seu lado esquerdo. A partir de um sinal, todos começam a ler em voz alta o texto do outro, cada um terminando de acordo com seu ritmo, cadência e tamanho do texto. A massa de som vai aos poucos se enfraquecendo e o que se ouve são os fiapos de situações. dessa palavra que, um dia, não veio.

## Capítulo 2: Referenciar-se: tu és aquela que escreve e é escrita

a gaveta, um metrônomo  
maleta com recibos  
diapasão  
óculos quebrados, caixinhas de guardar  
lupa  
tecla de máquina de escrever  
corda de violão  
bolsa de guardar documentos, feche enferrujado  
fusível  
caneta sem tampa, pilhas soltas  
chaveiro com canivete  
separador de moedas, pequenas lanternas  
cortador de unha, nivelador  
faca  
selos perdidos, pregos dobrados  
óleo de máquina  
grafite em pó  
ratoeira desativada  
solda  
fita de torneira, braçadeira  
cola seca, dinheiro antigo:  
e o molusco atravessa a ponte

(CASTELO BRANCO, 2012, p. 2013)

Em vão, um começo. Referenciar-se a partir de um ponto. Como se nos inícios as palavras fossem mais generosas e viessem ao nosso encontro para um abraço ao pé de uma escada, esquecemos, por instantes, esse jogo de aparecer e esconder que se faz linguagem. Abraçaríamos uma língua de começar e, por instantes, seguraríamos com a nossa maior força, entre as duas mãos, a possibilidade de dizer: *eis que nasci!*, e, de agora em diante, é aqui que me encontro, *estou no mundo!*. Mas a escada nunca foi lugar de parar. E, às voltas com a memória desse abraço, subimos e descemos os lábios na busca da pronúncia da primeira figura pai, da primeira figura mãe<sup>42</sup>.

<sup>42</sup> Escolho, aqui, usar a palavra pai e a palavra mãe como tentativa de sinalizar uma espécie de início, uma origem afetiva, mas que não se faz com uma busca de uma história única, linear, autoritária, e sim cheia de contradições, espaços em branco, perdas e ganhos. O objetivo não é o de idealizar, santificar ou cristalizar a palavra pai nem a palavra mãe, e sim existir (resistir) às suas presenças e ausências, viver a despeito delas: inventando-as, inventariando-as. Ao abrir os enunciados da palavra pai e da palavra mãe vejo que há muito tempo elas já se tornaram figuras, e não identidades fixas. São tantas referências que posso chamar de pai: um dicionário, uma montanha, um horário do dia, uma comida queimada. E são tantas as mães: uma reprodução da pintura *Órfã*, de Delacroix, esquecida numa coleção de arte na estante, um desenho animado, um paninho sujo, uma bebida quente, uma viagem com sol, alguma coisa de franjas. E isso me permite chegar a uma outra designação: uma figura pai, uma figura mãe, para um territorializar-se e desterritorializar-se, e que não para de produzir-se, de fazer-se. Ou seja, um agenciamento, segundo Deleuze, são eles que produzem os enunciados (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 65).

## 2.1. Declaração de uma inventariante:

no dia 28 de junho de 2016, um pai morre, aos seus 78 anos, com o diagnóstico de abaulamento da válvula mitral. Três meses depois, é preciso ir ao cartório para assinar o inventário de seu patrimônio. Uma casa e um carro a ser dividido em partes iguais: a viúva e os 06 filhos. E eu, a inventariante declarada, afirmo que o martelo, a solda, os livros grifados de canetas coloridas, os cadernos de coletas de palavras, os cadernos de pautas, as pautas musicais, ficaram sob a guarda de uma outra lei. Uma lei a ser conhecida ainda, bastante mutante, a lei trêmula da experiência<sup>43</sup>.

<sup>43</sup> Encontrei em Elias Canetti, em seu livro *Sobre a morte* (2009), um grande motivo para declarar a morte de meu pai aqui. Diz Canetti que é preciso resistir ao morrer, não à morte. Ora, não se luta contra a morte, pois ela já está em vantagem absoluta sobre nós. Morreremos, certamente. Canetti (2009, p. 144), opondo-se ao célebre enunciado de Heidegger, o *ser-para-a-morte* (2005, p. 34-35, propõe e afirma o oposto, o *ser-contra-a-morte*, dizendo: *odeie a morte do seu próximo como a sua própria. [...] e, ainda: quem se adianta à própria morte e dá seu consentimento, está pronto depressa demais a aceitar também a morte dos outros* (CANETTI, 2009, p. 144). Ou seja, há o convite de Canetti a se olhar para a morte em seu campo ativo, o *ativo da dor*, como disse Barthes (2005, p. 7), pois no morrer de alguém há o meu morrer, e vice-versa. *A proibição de matar é a condição essencial de um ser-contra-a-morte* (CANETTI, 2009, p. 149). Meu ser-contra-a-morte é a experiência de encontro com meu pai. Não o salvo da morte, mas resgato-o de seu morrer se, narrando-o, luto contra o meu morrer.





## 2.2. A gaveta do meu pai

o que herdaste de teus pais,  
adquire, para que o possua  
(GOETHE, 1974, apud SCHOPENHAUER, 2007, p. 43.)

O escritor turco Orhan Pamuk<sup>44</sup> recebe uma maleta das mãos de seu pai. Nessa maleta havia escritos que o pai acumulara durante anos, que lhe pedira para abrir somente depois que ele morresse. Durante essa conversa, após alguns segundos de constrangimento, os dois voltaram a seus papéis e *personas* habituais, mas aquela maleta permaneceu tempos depois, em um canto de seu escritório, a provocar-lhe o pensamento. Seu pai morreu dois anos após esse encontro.

*Qual era o desconforto em relação àquela maleta?* – pergunta Pamuk. A primeira coisa era o medo de não gostar do que pudesse conter naqueles cadernos em que muitas vezes vira seu pai escrever. Mas o pior medo era reconhecer que ele fosse um bom escritor, era ter que reconhecer que dentro de seu pai existia um outro homem que ele não conhecia, não capturava, um homem completamente diferente de seu pai.

Diz Pamuk que o peso daquela maleta era um peso que ele bem conhecia. O peso da literatura. O peso do gesto de recolher-se diante de si, diante de seus pensamentos, dos livros, das histórias dos outros e contá-las como se fossem suas próprias histórias. O peso de decidir recolher-se ao silêncio e ao horror de encontrar-se com as suas próprias palavras. Porque *o segredo do escritor não é a inspiração – pois nunca fica claro de onde ela vem –, mas a sua teimosia, a sua paciência*, diz (PAMUK, 2007, p. 14).

Ele abriu a maleta antes de o pai partir. E lá estavam anotações, pensamentos, observações de viagens, poemas, análises. Conta que uma semana depois o pai voltou ao seu escritório e percebeu que a maleta não estava mais no lugar que a havia deixado. E os dois nada comentaram entre si. Entenderam-se sem falar sobre o assunto. O pai sabia que Pamuk havia lido e Pamuk sabia que seu pai havia percebido que nada havia para ser falado.

<sup>44</sup> Essa história foi contada por Pamuk na ocasião de seu discurso na cerimônia de recebimento do prêmio Nobel de Literatura, no ano de 2007.

Meu pai me contava que decidiu entrar no Seminário para ter acesso à leitura, à biblioteca, à literatura. Ele dizia que na cidade onde vivia, no interior de Minas Gerais, esse era o melhor caminho para o conhecimento. Após alguns anos dessa experiência, sua vocação para a vida religiosa converteu-se, então, em uma família com 6 filhos, 2 sobrinhos, uma estante marrom repleta de livros e gavetas.

E, de todas as gavetas da estante da sala, havia uma em especial. Era grande, funda e os objetos se acumulavam uns sobre os outros. Não me recordo de uma regra ou um destino exato para aquela gaveta, não era gaveta de organizar: todo tipo de objeto se depositava ali. A única regra era o nome: a gaveta do pai. Era ali que ele guardava, escondia, jogava fora, deixava para depois tudo o que passava por suas mãos. Coisas novas e velhas.

Foi nessa gaveta que eu nasci. E vivi. Não fora tão perto dos livros da estante, assim como eu gostaria, perto daquele pai que se entregava sem reservas ao seu próprio mundo. Mas, sim, junto dessas ferramentas, desses pequenos itens usados nos reparos das casas, das contas pagas e das ainda a pagar, dos canhotos dos talões de cheque, das sobras e dos restos que não são descartados, pois acreditava-se que um dia iría precisar deles, desse gesto de guardar, depositar cotidianamente o acúmulo dos dias.

O que me espantava nessa gaveta era o ruído de animal que ela fazia todas as vezes que alguém a abria. Além da inteligência do móvel, como disse Bachelard (2008, p. 90), no modo como ela se mantinha sólida, certa, confiável, pois *via-se o que se via, tocava-se o que se tocava*, em uma sabedoria constante em que *largura não entrava na altura, nem o cheio no vazio*.

Essa gaveta tinha uma habilidade de ocupar o fora quando se abria sem perder seu espaço de dentro, sua quadratura e profundidade interna não se diminuía nunca, além de testemunhar as mãos de algum carpinteiro pelos pequenos pregos estrategicamente afundados na madeira. Ela não escondia o peso que sustentava.

Foi nessa excitação de tentar abri-la e deixá-la aberta, sem tombar, para que se pudesse procurar algo ali dentro, retirar algo do qual se necessitava após intensa procura, no quase desistir de encontrar é que aprendi a escrever.

No trabalho de conviver com tantos estímulos, por entre muitos objetos pesados (úteis e inúteis) e ainda assim querer um espaço para devanear, criar, silenciar e significar a experiência, que emergiu minha escrita. Entre buscar uma flauta e encontrar uma torneira. Entre buscar uma palheta de violão e encontrar um porta-moedas.

Por perceber que sempre haverá uma canetinha de tampa aberta manchando

os objetos. Por saber que o dinheiro velho, o bloco de recados, a bula de remédios estarão sempre expostos ao perigo de uma mancha roxa que jamais sairá. Perderão sua função, permanecerão dormindo no fundo da gaveta, assim como as moedas de um centavo, que não se mancham, mas que certamente receberão o líquido de uma cola vazando e deixarão de entrar em circulação. Até que uma fúria organizadora tente separá-los todos por seus usos, tamanhos e necessidades, os objetos vão relacionando-se entre si. Procuram-se. Assim como os dedos atraem as farpas que se depositam embaixo da unha.

E, *com uma agulha a cavar um poço* (PAMUK, 2007, p. 14), a escrita emergiu dessa gaveta numa tentativa de tentar unir, consertar as coisas quebradas, juntar objetos parecidos, graves e leves, de traçar uma linha reta de um sentido único que ela acabou irrompendo tardia, sem uma utilidade aparente, e se fez fragmentária, aos farrapos, entre objetos esquecidos, a ressignificação, o medo da indiferença e o convite à procura e à invenção de outros possíveis.

Foi ali que o pensamento suou frio, diante do horizonte de abertura que avistou. De uma linha reta e uniforme de conceitos organizados, fundamentos inquestionáveis e infundáveis julgamentos, viviam também camadas de perguntas e possibilidades imprevistas, cheias de desníveis, buracos e assimetrias.

### 2.3. A máquina de costura

Com a máquina de costura foi diferente. Além da necessidade de atenção mais exigente, ela não se deixa pesquisar e cutucar passivamente. É preciso obedecer aos seus ritmos e comandos para iniciar qualquer diálogo. E, mesmo possuindo um fio que a conecta à tomada, não realiza o trabalho sozinha. Não se abre tão fácil. Dada à sua natureza repetidora de máquina, pode-se dizer que a de costura é uma das mais propensas à interação humana e, conseqüentemente, ao erro. Solicita e não solicita ajuda. Precisa dos pés de um outro para apertar seu pedal, mas não de qualquer modo. É necessário sentar-se diante dela, à sua frente, a uma distância solene: à altura do peito, com espinha ereta. Só assim os pés acionarão o motor que a fará trabalhar.

Minha mãe costurava numa máquina que ficava debaixo da janela de seu quarto. Ora olhava para fora, ora olhava o tecido. Era um ambiente que emanava seu próprio som, a energia do trabalho, o barulho intermitente da máquina e da rua sempre entrecortados pelo silêncio. Era ali que ela soltava palavras esparsas, embrenhadas de um vácuo, sem sentido aparente. E eu, sempre por ali, debaixo da máquina, a catar fiapos no chão, a juntar os botões que sobravam por cores, a descobrir os alfinetes que se perdiam nas frestas dos tacos, me entendia no que ela dizia. Entendia cada palavra solta que saía de sua boca. Porque eram atadas, laçadas por muitas outras indizíveis. Cada palavra solta trazia a fala de muitas outras mulheres que viviam ali dentro dela, acompanhadas de muitas outras histórias, nunca sozinhas, sempre entrelaçadas a muitas outras.

Então eu acabava de escrever aquelas histórias, aquelas memórias e os seus contextos na minha imaginação. Lançava-me entre o que minha mãe soltava, o que eu escutava e o que a palavra fazia aparecer na volta do laço, quando subia de volta à superfície do tecido.

Laçar era a minha escrita. Era esperar para ver o que a palavra trazia de outra coisa, para além dela mesma. Era estar com o corpo atento diante de uma máquina imprecisa, a máquina de produzir sentidos, e esperar para participar de seu funcionamento, mas não domá-la, sempre a surpreender-me, sempre a ganhar equilíbrio mesmo estando equilibrada, sempre a ganhar mais energia mesmo já estando viva. A palavra laçada é a palavra opacidade, aquela que não quer transmitir

exatamente uma clareza ou uma certeza de si mesma, mas também não quer confundir, nem esconder, nem trapacear, é uma palavra que se move por entre as veias da escuta. É uma palavra que doa sentido, que se dá ao outro, por estar preche de possibilidades. E nada retira.

Logo de início, a máquina ensina ao corpo domar o próprio corpo. E sentir prazer nisso, pedaço por pedaço. A sentir prazer em fazê-lo e vê-la funcionar ao mesmo tempo. Em comprometer-se com sua coreografia de não se distrair ou fazer outra coisa enquanto funciona. Não se pode faltar ao compromisso de estar. E, mesmo estando diante dela, não cabe a possibilidade de desistência de ocupar o seu próprio lugar. Não se pode hesitar em sustentar a tensão na medida certa. Quando ligada, a máquina de costura tem um desejo desesperado de ser. Sempre tive medo desse comprometimento que ela impõe, que logo respinga, repele, quando a atenção se dá aos pedaços.

Mas não só. À medida que aperta, esse touro aparentemente domado também amolece.

Em cada ritual de início é necessário achar a força da linha, nem frouxa nem tensa demais, para passar entre todos os volteios visíveis, não deixar nenhum para trás e, ao girar a roldana para acertar a agulha, atentar para que não se estique além da medida.

Assim é possível entender aos poucos a sua engrenagem. Arrisca-se inclusive ao trabalho de desmontá-la, para tirar o pó, para ajustar um encaixe que não vai bem, colocar óleo, desenroscar a linha que se prendeu em alguns dos caminhos internos. Pois, nessa máquina, há caminhos internos que se deixam acessar.

Bem abaixo de seu poder de furar, atar, entrelaçar o pano, há uma pequena cavidade que guarda outro carretel e que comanda o fio de baixo. E é no encontro entre a linha de cima com a linha de baixo que se dará a costura. Esta cavidade mais interna, desmontável, pode cuspir, comer, engasgar e agarrar a linha que vem por cima, de fora. E o que chamamos costura aqui é o ato de entrelaçar. Linha de cima com linha de baixo. O fio de baixo que sobe para a parte de cima do pano e o fio de cima que desce.

E andar em linha reta adquire uma outra dimensão. Anda-se para frente, para trás, para cima e para baixo ao mesmo tempo. O pensamento é um laço, uma laçada, está sempre relacionado a deslocamentos em diferentes direções e, por isso mesmo, muitas vezes invisíveis, minúsculos e imperceptíveis. E quebra, enrosca, junta-se a outros ainda menores. E o instante em que essas pequenas linhas soltas, coloridas, que caíram ao chão, no acúmulo dos dias, misturaram-se ao pó e juntas

formaram um bolo para correrem ao vento no canto do quarto é seu primeiro ensaio da alegria: é porque o pensamento quebra que eu posso me abandonar, distrair, nada esperar e [...] *descobrir na alma a disposição para uma espécie difícilima de sabedoria: ousar tomar o gosto (para o que é preciso atenção) no habitual, deixar-se inundar lentamente, aos poucos, pela alegria* (MOLDER, 2016, p. 228).

*Arrancar a página de um livro velho  
e, com um pincel e tinta nanquim  
preta, apagar as frases e palavras  
desnecessárias. Fazer aparecer o poema  
que existe dentro dessa página.*

## 2.4. Três palavras do parar

Se caminhar *para* é já estar no caminho, é já chegar, o que acontece se o transformamos em verbo? O que acontece se o *para* se converte em *parar*? Paramos? Saímos do caminho? Deixamos de nos mover? O que está em jogo aqui é a qualidade desse parar. Parar não é deixar de se mover, não é o seu contrário, parar é uma atribuição do caminho. Parar é o movimento de deixar, de afinar o nosso movimento ao movimento do mundo. Ressoar<sup>45</sup>. Aliás, mover-se não é apenas transportar-se de um lugar ao outro, mover-se é fazer a vida, ou seja, produzi-la. Eis nosso único compromisso: fazer a vida... ela é uma tarefa (INGOLD, 2015, p. 31). Parar seria deixar de separar-se do caminho, parar de interromper o caminho, parar para ser fluxo com o caminho.

*Todo o nosso corpo (à parte aquilo que está destinado estritamente à conservação) parece destinado à espontaneidade*, escreve Molder (2016, p. 232). Isso nos aproximaria de um certo estado de alegria, que aparece justamente quando se aquieta, quando, enfim, se pode ressoar o mundo. E ressoar seria ouvir, dançar, correr, mastigar, andar, respirar, sorver, tocar, provar, dormir. Parar seria o nosso maior movimento. *Um pensamento desses resgata o mundo* (MOLDER, 2016, p. 232). Sim, claramente não faz sentido, pois não é lógico dizer que parar é mover-se ainda mais, mas resgata o mundo, nos resgata. Ou seja, nos põe de volta no mundo.

Porque, se há algum problema no mundo, foi porque de algum modo deixamos entrar e sair dele. Se detectamos que o mundo não anda bem e vemos constantemente suas impropriedades, é porque nos preenchemos demais de acabamento e estamos demasiadamente separados dele. Mundo objeto. E nós, os sujeitos autores, nomeando o que deve e o que não deve ser mundo, quem deve e quem não deve fazer parte dele. Mundo errado, mundo acabado. E basta um instante parado para que essa autoria comece a ruir. Mas, se estamos demais assolados

<sup>45</sup> Disse Jean-Luc Nancy (2016): *Quem escreve responde (...) escutar é ressoar: deixar vibrar em si os sons vindos de alhures, e lhes responder por sua reverberação num corpo tornado cavernoso para esse fim.* (p. 211)



por seu enigma, demasiadamente espantados, desajeitados para tomar parte dele, também não o enxergamos mais. Paradoxo. E parar torna-se uma alternância. Parar torna-se assunto de fissuras, de rachaduras, infiltrações.

Escrever para parar. Basta um lápis e um papel e o assombro da forma nos invade. Ora passamos de seres de prescrição para seres inacabados, onde a forma ainda não nos tomou inteiramente, ora passamos de seres sem contorno para seres de contato. A brancura do papel não apaga a fibra da árvore, o cinza do lápis cutuca o interior da rocha, escuta-se a respiração tal como se estivéssemos de ouvidos fechados e o pensamento se esvai. Bem-vindo ao mundo, esse espaço de seres ainda em nascimento, em movimento. Onde os mortos continuam a nascer, os vivos continuam a morrer. Fiquemos.

A escrita como experiência é uma escrita do parar. Mas por onde começar a fortalecer a musculatura do parar, para não nos causar tamanha dor todas as vezes que nela entrarmos? Sem nos causar tamanha afasia? Começaríamos por retirar os livros sob a mesa, retirar os pensamentos da ordem do dia, colocar os dois pés no chão, alinhar a coluna, respirar? Como começar a parar na escrita?

Seria começar a tecer a musculatura da caça? A usar a partícula “se” como um modo de implicar-se na ação, optando, por vezes, por desrespeitar a gramática. Pôr-se à espreita. Fortalecer-se na fidelidade. *Ser fiel ao que pede para ser arrancado do silêncio* (ZAMBRANO, 2000, p. 40). Aquele que escreve atende a um pedido. Ser fiel ao segredo que se mostra naquele que escreve e que também não deixa de ser segredo para aquele que escreveu. *É preciso não se mexer demais para não espantar os devires*, disse Deleuze (PELBART, 2008, p. 13)

Mas sabemos que não nos alinhamos com essa calma tão fácil assim. E o que vivemos é um sofrimento que afasta, desgasta, amolece e nos acomete de medo. Parar na escrita pode ser isso: *escreve-se como se dá à luz: é inevitável o esforço supremo. [...] não temo deixar de fazer o esforço supremo, com a condição somente de não mentir e prestar atenção* (WEIL, 1986, p. 199). Ou seja, já que inevitavelmente vamos sofrer a vida, já que inevitavelmente será difícil, esforço e luta, que seja de alegria. Que seja por prestar atenção ao mundo e não por ficar de fora dele. Que seja por ser invadido de acontecimentos. Que seja por entrega. Entre querer e não querer.

Parar na escrita seria cultivar um estado de atenção, de pousos, uma atenção generosa, que não se retira das coisas, mas que persegue um caminho do passo atrás, da escuta das afecções, de retiradas sutis, das interrupções, de boca semiaberta para seguir adiante. Atenção amorosa inclusive ao esmagamento do corpo, ao desejo de

poder que disputa nossa vida a tapa, aos vícios de postura que adquirimos quando nos dedicamos ao que amamos, ao esmagamento da cervical, ao excesso de musculação do pensamento, à falta de esperança, às pálpebras dos olhos trêmulas, a não ter mais habilidade para encontrar pessoas, ao bruxismo noturno, ao formigamento do braço, à sensação de sustentar o mundo nos ombros e usar plástico filme no corpo todas as vezes que se abraça alguém.

Atenção à árvore que tomba, ao corpo que geme no asilo, às catracas das padarias da classe média, ao rio que solta espuma, à gordura depositada nas barras de segurar dos ônibus, ao modo como ele freia e ao impulso de apressar o outro na fila do restaurante. Suspender o julgamento. Notar. Ser notado. Anotar. Ser anotado. Dar passagem a essas ondas de acontecimentos, de visões desprotegidas, de imagens que nos participam do mundo mesmo estando dentro dele, parar para estar em movimento.

Sobretudo àqueles que foram recebidos no mundo para apenas sobreviver, sob o jugo da morte, carregando o fardo de uma tradição judaico-cristã (mesmo que de longe) que cultua seu lado frio, rodeados por mármore, toalha branca, sangue, culpa, chaga, julgamento, condenação, pregos, sepultamento, pecado, espinhos, traição etc., urge parar<sup>46</sup>. Parar para que o lado quente da morte invada. Que flameja quando se percebe estar no *meio da vida* (BARTHES, 2005, p. 4). Geralmente são momentos em que se experimenta a certeza de que os dias estão contados e nos encontramos numa espécie de ponto em que as águas se separam, sendo preciso olhar a morte de frente. Quando aquilo que se fez até então aparece como uma repetição, com um *nhenhém* (BARTHES, 2005, p. 10). Quando nos deparamos com o *ativo da dor*, um acontecimento cortante, e descobrimos a morte como real. E assim sabemos que é preciso tatear a nossa última vida, a nossa vida nova. Tem-se a sensação de que se está no meio da vida, e por isso já não é possível ter as mesmas distrações de antes.

<sup>46</sup> Parar para escutar o filósofo Deleuze (PELBART, 2008, p. 18), que vê no próprio cristianismo, à revelia da “elegante imanência de Cristo”, a origem dessa religião do Poder baseada na mania de julgar, de colocar a todos em estado de dívida infinita, de inspirar o terror e fazer de cada um sobrevivente, um zumbi.

E, sem as mesmas distrações de antes (mas ainda que distraídos), começamos a notar e ser notado pelas coisas<sup>47</sup>. Esse seria, então, o lado quente da morte. Não apenas carregar a morte como única certeza. Por meio das notas, *notatio* (anotações), essas pequenas disponibilidades ao que é vivo, nas rachaduras que se instalam/estalam mesmo num barco capturado, adestrado, silenciado, civilizado, assegurado pelo poder<sup>48</sup>, ou totalmente inadequado, não nascido, se vive diante dos olhos quentes da morte. *Tomar notas. Vaguear por conversas alheias. Procurar linguagem que não é de ninguém em particular. [...] Escutar para os lados; um modo simples de repousar, de calar-se por dentro* (SKLIAR, 2014, p. 120).

*Escrever uma carta que você tem certeza  
que escreveram para você mas não te enviaram  
por algum motivo das agências  
do correio ou do email.*

<sup>47</sup> Em *O espaço literário* (2011), Maurice Blanchot nomeia a *preensão persecutória* como o imperativo das mãos em ter que escrever, ter que fazer, na incapacidade de parar e, que, escrever seria então da ordem da outra mão, aquela que não escreve, aquela que para, capaz de interromper tal tarefa que não consegue parar. Desse modo, temos a escrita como corte, como quebra, como parada, retirada, pois, para ele, a obra é incessante, não para de se inscrever e, para que se faça escrita, é necessário que se violente esse caminho “doente” que só quer seguir adiante (p. 16), para que a obra se escreva. Num caminho se faz e se abre à intranquilidade da obra, ao devir-obra. O caminho escolhido nesse trabalho foi o de que a escrita-experiência transita na perspectiva da Obra a se alçar, presente nos textos poéticos, literários, mas também com uma perspectiva de ensaiar, de ter o trabalho do pensamento em constante ação, que não se acaba, não se termina, que se espante em camadas, em circunvoluções ou espirais. Concomitantemente.

<sup>48</sup> Em diálogo com Peter Pál Pelbart (2008, p. 01).

### 2.4.1. Acídia

É preciso sair desse lodo em que as coisas são todas iguais, *esta morte lenta no mesmo lugar*, diz Barthes (2005, p. 8). Há modos de se matar a escrita. E a escrita morre de uma morte que não se deita ao chão, que não nos alivia por, ao final das contas, termos sobrevivido e continuarmos em pé. O texto morto não nos enche de coragem, pelo contrário, mata-nos em seguida.

Retomemos a acídia, palavra medieval que significa inércia espiritual. Acídia, do grego *akedía* (prostração), de *kedeúo* (cuidar), precedido do *a* privativo, que resultou em *akedes* (negligente) e *akedestos* (abandonado) (ANDRADE, 2016, p. 35). O acidioso é aquele que não apenas abandonou algo, mas a si mesmo, seus bens interiores, seus bens do espírito. E esse abandono é algo de que se tem consciência, e por isso é seguido de tanto desespero, de tanta angústia. Um abandono consciente do qual não se tem armas para lutar. Inércia espiritual. Na acídia, eu sou o sujeito e o objeto do abandono.

Nomeada por Tomás de Aquino (2004, p. 66) como um pecado capital, foi substituída ao longo da história da Igreja pela preguiça, mas o que entendemos como preguiça não dá conta de nomear o tamanho da inércia e da tristeza que envolve a acídia. Como afirmou Agamben (2007, p. 25), *a psicologia moderna esvaziou de tal forma o termo acedia do seu significado original, transformando-a em um pecado contra a ética capitalista do trabalho*.

A acídia é um estado de vazio interior, de cansaço, de tristeza, de tédio, de desânimo. Esse demônio do meio-dia visitava os monges após o almoço, que bebiam vinho para dormirem a tarde inteira e assim o dia passava o mais rápido possível. Eis a imagem do bloqueio, do impasse. Do deixar de agir. Essa inércia é de tal maneira paralisante que não se ouve mais o chamado, permanece-se em estado de confusão, de dispersão. *É a impotência de amar (alguém, alguns, o mundo) — Ser infeliz se traduz frequentemente pela impossibilidade de se dar aos outros* (BARTHES, 2005, p. 8).

E esse retrair-se característico da acídia nos conecta com o mito do leito de Procusto, a história de um bandido que tinha uma cama de seu tamanho e convidava os viajantes a se deitarem nela. Para os viajantes que tinham um tamanho maior, ele cortava os pés para caber; para aqueles que tinham um tamanho menor, esticava

os membros. Quando Procusto foi capturado por Teseu, seu castigo foi ficar preso em uma cama diferente de seu tamanho, tendo sua cabeça e seus pés cortados. E assim Procusto está até hoje vivendo em um espaço menor que seu corpo, permanentemente apertado em um espaço que deveria lhe acolher.

Na acídia, tudo está *desessencializado* (*destituído do esse, do ser*), *rebaixado ao horizontalismo, em que toda e qualquer coisa se torna, no final das contas, mercadoria descartável nas prateleiras da vida* (PERISSÉ, [2001?]).<sup>49</sup>

Trata-se da perda da vida espiritual, que parece sem graça, monótona, sem objetivo, difícil, inútil. Lembra Barthes que a acídia não está somente associada ao estado monástico<sup>50</sup>, pois o que está em jogo não é a crença, a opção da fé, mas desinvestimento em algo, desinvestir num modo de vida, quando estamos cansados da nossa relação com o mundo e passamos a não mais investir nele, *não é a perda da imagem, mas do imaginário* (BARTHES, 2003, p. 43).

Uma escrita acídica aconteceria, então, quando já não nos espantamos mais em relação às palavras, àquilo que elas nos dizem, nos trazem, das sensações e imagens que elas nos provocam, da dificuldade em nos disponibilizarmos a estar com elas. Uma escrita acídica se instala quando as palavras já não nos tocam mais. Seja porque já não nos detemos nelas (para que se prender tanto a essa ou aquela palavra?) ou porque nos detemos demais, dissecando-as demais, buscando explicações demais.

<sup>49</sup> Essa citação faz parte de uma resenha do livro *A Máquina do mundo repensada*, de Haroldo de Campos, São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

<sup>50</sup> Um exemplo desse sofrimento seria o célebre texto *Uma Carta*, de Hugo von Hofmannsthal (1902): “Será que sou aquele que, aos vinte e três, sob as arcadas de pedra da grande praça de Veneza, descobriu dentro de si a ordem interna da prosa latina, cujo risco e estrutura cativaram seu coração mais que as construções de Palladio e Sansovino que surgem do mar? E se sou o mesmo, como pude ter perdido completamente de meu incompreensível interior todo rastro e cicatriz desse parto que é fruto de meu mais intenso pensar, a ponto do título de meu breve tratado me olhar, estranho e frio, de sua carta bem diante de mim? Tão completamente que eu nem mesmo o percebo direito como imagem familiar feita de palavras conexas, mas somente tomando palavra por palavra, como se os termos latinos assim reunidos se apresentassem pela primeira vez diante de meus olhos? Mas certamente sou eu e ninguém mais essa pessoa, e essas perguntas são retórica, retórica boa para as mulheres ou os políticos, cujos poderes, tão valorizados em nosso tempo, não bastam para penetrar o coração das coisas. Eu terei de mostrar-lhe o que há dentro de mim – uma peculiaridade, uma fraqueza, uma doença mental, se preferir – se você puder compreender que um abismo sem ponte, intransponível, me separa tanto dos textos que eu presumo escreverei, quanto dos que eu escrevi, estes textos que eu hesito chamá-los meus, tão estranhos me parecem”.

A escrita acídica aparece na sensação de se sobreviver à escrita morta. Mesmo lidando com as palavras sem gosto, sem sal, ainda estou aqui, vivendo. Sobrevivendo ao texto pálido. Uso a escrita, é meu objeto. Isso nos dá uma ideia de invulnerabilidade e passamos a ter uma paixão por acumular, por assegurar a permanência da vida, passamos a gostar da segurança do dualismo: eu estou vivo e, a escrita, morta. Ela, não eu. E essa é uma paixão pelo poder, acúmulo, e o que se acumula é o seu martírio, vida desinvestida de vida.

Se estamos no âmbito da vulnerabilidade, a alegria é descontinuidade, é quebra. Estar com as palavras de um modo soluçante, numa abordagem indiciária, particular. E parar é viver aquele estado em que o mundo nos incomoda, nos infecciona, inflama. Para isso, é preciso baixar a imunidade, acordar dos estados de autoproteção para que o combate com a escrita seja potência de pensamento, não fuga. Mas também é vital termos para onde ir, ou seja, nos momentos em que a carga de sentido é pesada demais, quando não há palavras para dizer, quando a luz é grande e não há para onde ir, é preciso fechar um pouco os olhos, dormir no meio da tarde.

## 2.4.2. O transmissível na escrita? Dom

As vidas não se trocam. Dão-se.  
(LLANSOL, 1997, p. 13.)

Sem o dom poético, a liberdade de consciência definhará.  
(LLANSOL, 1994a, p. 120.)

Mas, *desespero, é algo que se ensina?* Começemos por repensar a palavra *desespero*, como apontou André Comte-Sponville (1997, p. 15-16), pelo *des-espero*, pela não espera, ou seja, por sairmos da espera passiva, sairmos da esperança de que algo vai nos acontecer para colocarmo-nos em uma espera ativa. Já ensinamos demais a espera passiva. Já ensinamos demais que o futuro será melhor e, no entanto, é de presente que o *des-espero* clama.

Haveria a possibilidade de pensarmos o transmissível da escrita-experiência? Um estado de arrebatamento poderia ser infectado, compartilhado com o outro?

Como delegar o título de escrita-experiência a um texto? Não estaríamos praticando justamente a lógica da economia da espera? Esperar algo já é entrar na economia da troca. É já contar com algo. Estaríamos reforçando, ainda, os caminhos da classificação. O transmissível como categoria antecipada, sem nos dar conta do contexto em que algo foi produzido e continua a se produzir, e jogamos fora a consciência de que tudo o que conhecemos foi por andar, seguir os movimentos, as trilhas de nosso próprio ímpeto.

A palavra *dom*<sup>51</sup> tem sua origem do latim *donum*, que significa dádiva, presente. À primeira vista, poderíamos afirmar que encontrar um texto experiência que nos impregna de vontade de escrever seria ganhar, automaticamente, a possibilidade de escrever.

<sup>51</sup> A palavra *dom*, no senso comum, é muitas vezes utilizada para designar certa habilidade para com a escrita, caracterizada como um talento nato ou conquistado de operar as palavras, de transcrever a realidade, de traduzir pensamentos. Não é o objetivo aqui nos ater na desconstrução dessa crença, que nasce a partir de uma visão de transparência da linguagem, onde as palavras “traduzem o mundo, o real”. Há muitos trabalhos na área da linguística que atuam na contramão dessa visão, que, se distanciando dessa ideia de *dom*, de capacidades individuais, há que se considerar aspectos discursivos, contextuais, situacionais, interacionais da linguagem.

Mas o filósofo Jacques Derrida, em seu livro *Dar (el) tiempo: I. La moneda falsa* (1995), propõe-se a estudar o dom partindo de algumas reflexões de Marcel Mauss em *Ensaio sobre a dádiva* (2013). Mauss (2013, p. 26) localiza o dom nos círculos de troca praticados em sociedades primevas, sobretudo nos *potlatch*, ritual religioso de ofertar todos os bens a um homenageado, o que, aos poucos, foi se tornando um meio de se garantir negócios futuros. Mas, para Derrida (1995, p. 16), o dom seria algo não localizável prontamente, ou seja, aquilo que se recebe e não se sabe que o recebeu, caso contrário, estaríamos entrando em uma lógica da troca, em uma lógica da restituição, mesmo que não prontamente, mas a longo prazo, caracterizando-se como uma ética da equivalência, do consumo.

O dom não tem equivalência, não tem retorno, não tem restituição. Sendo, portanto, irreconhecível. Para Derrida (1995, p. 21), o dom está destinado, por sua própria heterogeneidade, a uma disseminação sem retorno. Pois quando o dom se reconhece como tal, quando se identifica como tal, ele automaticamente se destrói, deixa de sê-lo. Sendo assim, o dom não deve aparecer como dom nem para o donatário, nem para o doador. Ou seja, estamos a doar aquilo que não sabemos que estamos a doar, estamos a ganhar aquilo que não sabemos que estamos a ganhar. Entramos no terreno do sem controle, daquilo que pode ou não acontecer. *O dom é o impossível. Não impossível mas o impossível. A imagem mesma do impossível* (LARROSA, 2004a, p. 21).

A única coisa que podemos dar/transmitir é justamente aquilo que não temos, aquilo que também nos falta, aquilo que também desejamos: o tempo. Dar o tempo, estar disponível amorosamente, na atenção ao presente, seria essa expectativa. Aquilo de que não temos posse, não podemos ter, nem prever, nem esperar que teremos. Somente isso é o que podemos dar.

Larrosa (2004, p. 20), em seu texto “Dar a ler... talvez”, já assim nos disse. Chama pela ética do dom quando falamos de leitura, pois só se pode dar a ler quando não se sabe ler, ou seja, quando aquele que leu não possui a totalidade de sentido das palavras, do texto. Pois, dessa maneira, não se daria a ler, estaria retirando a possibilidade de leitura do outro, do entre é que nascem os sentidos. Há que estar sempre em espanto-palavra, em procura-palavra, em nascimento-palavra para que algo com elas aconteça: *Aquele que dá como proprietário das palavras e de seu sentido, aquele que dá como dono daquilo que dá controla o sentido das palavras e, portanto, não as dá* (LARROSA, 2004, p. 20).

Podemos dar algo que não necessariamente recebemos. Podemos ser portadores da palavra que não necessariamente fomos treinados ou criados para dar.



Podemos ter ganhado uma palavra que não sabemos localizá-la. Podemos dar sem saber que demos. Seria uma espécie de mercado às cegas, uma feira sem lógica, que se desenvolve sem os olhos da identificação, somente pelo tato, pelos poros, uma plantação que será sempre excesso de si mesma, que as pragas, que o tempo de colheita ou de seca não destruirão a sua multiplicação, pois nada se retira nem se põe. A sua força está em ser informe, ora na semente, ora na raiz, sol, recém-nascido, onda, fogo, grito. Onde a vida se espalha aos tufos, não em linha reta. Onde a vida se efetiva no encontro com o outro, com o diverso, com o diferente, para poder prosseguir.

É tão difícil escrever sem controlar, aceitando ser passagem, aceitando tocar as paredes dos sentidos, encontrar algo que é gratuito, encontrar-se em estado de atenção amorosa, quanto é difícil deixar viver a vida que vive em mim. Tanto quanto é difícil escrever controlando, espantando as imagens que querem urgir, abafando a vida que se faz indizível, na morte, na solidão, no amor, tão difícil quanto ignorar o sem sentido, o sem nome. Não há escolha a ser feita. Nem lado para ficar, permanecer. O dom jamais será localizado. *O que se deve fazer é procurar aquilo que não se tem, o que não se pode, o que não se é [...] a trama da linguagem em sua disseminação pelas ruas, elas janelas, corredores, ao ar livre* (SKLIAR, 2014, p. 121). Escrita em des-espero, escrita em queda livre. Seguir por essas trilhas, isso nos acontece.

### 2.4.3. O que não escrevo é ainda maior: êxtase

por mais que ande rápido  
haverá dois carvalhos à frente  
(CASTELO BRANCO, 2012, p. 18)

Escrevo. E aquilo que não escrevo será sempre maior. Sim, fomos condenados à falta, à incompletude. A gota da não escrita é tão grande que atrai para si a minha pequena gota escrita. Escrevo para fundir-me. Engloba-me a não palavra. Me come o indizível.

Escrevo porque é erótico. Escrevo porque sou só e impulso de totalidade, essas misteriosas escolhas da vida, com seus começos e seus fins parecem me tocar. Sem a escrita, provavelmente teria coragem de inventar um motivo para ter nascido e uma explicação para a morte. Com a escrita, torna-se absurdo pensar num limite. Dentro dela não tenho sexo, nem cor, nem raça a priori, é ela que me exerce, que me solicita um corpo. Não sou um corpo que escreve. É a escrita que me dá um corpo.

Um corpo da androginia, da fusão com algo para lá de mim. Muito maior que eu mesma, do qual não consigo resistir. Sei que vou me perder, sei que será confuso, sei que vai evaporar, que vai gastar corpo, mas vou mesmo assim.

Não tenho vontade de bulinar a escrita, nem ver seus órgãos sexuais escondidos por alguma roupa ou véu, não quero descobrir seu corpo, desnudar seus contornos, espiá-la ao banho, esfolá-la, quero me religar a ela, fazer parte com ela, e ao prazer que isso me traz, quero me submeter não para ser apenas uma procriadora ou, mesmo se for para procriar, quero me submeter porque não tenho outra escolha. Meu êxtase é por existir algo bem maior que eu.

Meu êxtase é o instante que se abre entre o escrito e o não escrito. Instante de prazer máximo. Algo que se materializa quando essas duas pontas se encontram. Somente quando escrevo me é permitido acariciar a não escrita, o não saber, motivo da minha entrega. É por isso que não escrever me causa tanto desamor. Somente quando escrevo, o peso, o esforço daquilo que escrevo pode repousar naquilo que

não conseguirei jamais escrever<sup>51</sup>. Sem escrever, já estou escrita, já estou dita. Fico leve demais, pairando sem paragem. Só nesse enorme cansaço consigo sentir uma cama me acolhendo, uma cama de vozes ininterruptas, dando notícias de que há muito mais além, de que houve muito mais além.

*Se a poesia leva ao mesmo ponto que o erotismo: a indistinta, à confusão dos objetos distintos* (BATAILLE, 1987, p. 18) essa escrita-experiência nos leva para a cama. Uma cama infinita. Escrever para desaparecer. E se deitar, acompanhada, numa noite escura (CASTELLO BRANCO, 1987, p. 71).

*Fazer um alfabeto de palavras que  
ressoam aos teus ouvidos. Da letra  
"A" até "Z". Inserir-las na bula do  
remédio que você mais toma atualmente.*

<sup>51</sup> Disseram Deleuze e Parnet (1998, p. 57): *O escritor é penetrado pelo mais profundo, por um devir-não-escritor.*

### Capítulo 3: *Inventar(iar)-se: isso tudo é tão teu que já é outra coisa*

Nunca escreverei **sobre** nada. Escrever sobre é pegar num acontecimento, num objeto, colocá-lo num lugar exterior a mim; no fundo, isso é escrita representativa, a mais generalizada. Mas há outras maneiras de escrever. Escrever **com** é dizer: estou com aquilo que estou a escrever. Escrever com implica observar os sinais; o meu pensamento é um pensamento emotivo, imagético, vibrante, transformador. É talvez daí que nasce a estranheza desse texto que é um texto imerso em vários extratos de percepção do real.  
(LLANSOL, 2011a, p. 12.)

Arriscar imagens de uma memória desmemoriada de escrita, riscando um possível caminho. Desejo que se constituiu a partir de uma experiência de estar em aula solicitando aos participantes que narrassem suas memórias em torno da escrita, para que pudéssemos nos conhecer desde e a partir desse ponto. Mas, por mais que eu me colocasse à escuta, na abertura para o que viria, o incômodo corporal gerado nessa situação era insuportável para mim. Durante as narrativas, eu via meu rosto endurecido num sorriso paralisado; meus comentários sempre me colocavam na rota “do especialista” em escrita; e a cobrança em ser uma professora habilidosa que tecia pontes entre um conhecimento tal e a fala de cada um era tão gritante que pouco eu conseguia lembrar, depois dos encontros, dos afetos ou depoimentos que circularam ali.

Havia também a constante sensação de que meus ouvidos estavam fabricando cera demais, ou seja, não havia porosidade de minha parte nessa escuta, e sim excessiva condução. Mas talvez a questão não era da minha escuta propriamente, porque não haveria cotonete suficiente que limpasse toda a cera de meus ouvidos, sabemos que ela é necessária como proteção. O ruído estava na proposição que eu fazia, ou seja, no pedido de narrar uma história pessoal com a escrita pela rota da linearidade, do drama, da ideia de apreensão de uma dada realidade vivida, sem sustentar que qualquer posição assumida no discurso já é uma pose. E, geralmente, como se pudesse esperar, eram histórias de dor, de desencontro, de trauma.

E se passássemos a relatar essas narrativas em escrita sem ocupar um único ponto, a ideia de um lugar fixo de subjetividade, mas a produzíssemos em micro-histórias de uma escrita pessoal, cotidianas, de ligações, a partir de afetos vividos

sem necessariamente o compromisso exato com a veracidade, a demonstração? E se começássemos do meio? E se nos debruçássemos na experiência transformadora que um determinado acontecimento nos proporciona mais do que nos preocuparmos com a sua verificação ou coerência? E se gastássemos nosso tempo em perceber as forças, crenças, magias, as coisas inexplicáveis que um dado acontecimento nos mobiliza? E se olhássemos para a força ao invés da falta?

E se passássemos a notar o quanto a escrita atua em nós, a ponto de sermos notados pela escrita, a despeito de nossa deliberação, de nossa narrativa, para além de nós mesmos? E se voltássemos nossa atenção para perceber o quanto a escrita é desejo? Tal como nos provoca Deleuze e Parnet (1998, p. 115), olhando o desejo como um campo de forças, *como constituição de um campo de imanência*, de um fazer seguido de fazer (tudo é desejo: roer a unha, estar aqui, deslizar os olhos para o lado, envelhecer, deixar de respirar), repleto de intensidades e que busca mais intensidades, em que nada falta, e quer sempre mais, não se satisfaz com um prazer-descarga (apenas momentaneamente). *O desejo nunca deve ser interpretado, é ele que experimenta* (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 111). Então, teremos o desejo como uma experiência de vitalidade. E o desejo-escrita como um fluxo de ausências e presenças, como um assunto também das ruas, das casas, das leituras, dos cotidianos, e também das faltas, mas não apenas. Por onde passa nosso desejo-escrita<sup>52</sup>?

E assim se instaura esse capítulo, no intento de fazer com as próprias mãos uma própria história de escrita, incompleta, imprecisa, singular. Nas fraturas e hiatos de memória inventada e inventariada<sup>53</sup>.

Os textos curtos, fragmentos, podem condensar uma força ainda maior que eles mesmos, podem gerar uma sensação de ação bem-sucedida, de soco. Como *Nikita, criada para matar* (1990), filme de Luc Besson<sup>54</sup>, fomos chamados a cumprir

<sup>52</sup> Diz Jean-Luc Nancy (2016, p. 220): “*Eu que deseja você e que deseja que você lhe diga eu e que, dizendo-lhe eu, você lhe diga você por seu turno. Nesse saber vertiginoso se esconde o saber da escrita – quero dizer: o saber que ela é ou do qual ela é o ato. Quem escreve sabe o desejo do outro, e ele ou ela sabe que esse saber deve ser dividido dele mesmo para ser aquilo que é: resposta, engajamento na verdade desse não saber.*”. Desejo que deseja mais desejo, desejo que deseja outro desejo, desejo que deseja o outro, o desejo do outro.

<sup>53</sup> Aqui é importante ressaltar o que diz Cecilia Salles (2011, p. 105): *lembrar não é reviver; mas refazer, reconstruir; repensar com imagens de hoje as experiências do passado. Memória é ação. A imaginação não opera sobre o vazio, mas com a sustentação da memória.*

<sup>54</sup> Cineasta francês, nascido em 1959.

uma missão: matar com uma precisão única. Ali, no filme, a personagem principal está condenada a um destino: ser uma espiã sem liberdade, matando sempre que for requisitada. O desafio de Nikita é o seu excesso de prisão, de isolamento, que a precisão lhe trouxe. Treinada para ser uma atiradora de elite, ela gostaria de errar, mas não consegue. E nós, se enviássemos um tiro a circunscrever o que sabemos de nossa história de escrita-experiência? Um gesto em direção a outro gesto. Teria mais força? Ou, pelo contrário, anularia as suas forças? Como dizer com precisão o impreciso dessa escrita? Que precisão nos libertaria? O quanto podemos errar, falhar, aberrar a nossa própria escrita? Eis aí a descontinuidade necessária para que sejamos um pouco mais livres e leves<sup>55</sup>.

Quem escreve um fragmento retira uma planta de sua terra? Perfura um tecido? Higieniza a rua de suas histórias a contar para destacar apenas uma? Corta as pontas, as linhas que o engendraram, desfaz o contexto e a familiaridade da trama que o produziu? Olhemos os fragmentos com o seu caráter de envio, como um pequeno pouso, encontro de linhas de vida, numa trilha itinerante que não cessa de produzir sentidos, em que o caminhante para um pouco para descansar e recolher os pequenos sinais que se colaram à sua roupa: carrapatos, galhos, folhas, espinhos, terra, água. Colher fragmentos de uma escrita é também seguir adiante, é percorrer o caminho.

<sup>55</sup> Disse Calvino (1990): *A leveza para mim está associada à precisão e à determinação, nunca ao que é vago ou aleatório.* (p. 28)

### 3.1. Vértex do presente

Gostaria de escapar desta atividade fechada, solene, redobrada sobre si mesma, que é, para mim, a atividade de colocar palavras no papel. [...] Eu gostaria que ela [a escrita] fosse um algo que passa, que é jogado assim, que se escreve num canto de mesa, que se dá, que circula, que poderia ter sido um panfleto, um cartaz, um fragmento de filme, um discurso público, qualquer coisa... (FOUCAULT, 2006, p. 81.)

**Aviso ao leitor:** a seguir, empilhadas umas sobre as outras, estão algumas faíscas, lascas da tentativa de escrever um encontro de uma educadora com a sua própria escrita, ou seja, o seu desejo-escrita:

em algum canto da sala, ao lado de uma mesinha pequena, onde está o telefone, alguém escreve. qualquer conversa ao telefone se faz rabiscada num papel. uma caneta azul desenhando círculos e traços em uma caderneta, seguidamente de anotações de números e palavras, anota o horário de algum encontro marcado. e logo virá outra caneta, provavelmente preta, e escreverá por cima. outro encontro marcado.

—

alguém falou no carro, uma frase saltou daquele que estava despreocupadamente a olhar pela janela, fazendo um risco no ar, e o sentido abriu-se. e isso imediatamente provoca o desejo de ver aquelas palavras desenhadas. pega-se uma caneta e se escreve a frase no braço, na sola do tênis ou na janela do outro mais próximo.

—

és uma escritã, uma funcionária atenta no meio da madrugada, dentro de uma delegacia de delitos, a coletar palavras que ocupam, preenchem, mais do que explicam ou resolvem uma vida.

—

caixa de lápis de cor nova. nada mais a fazer além de cheirá-la, passar os dedos pelos corpos e por todas as pontas. são 24 cores. não se sabe como chegará ao final, qual cairá primeiro no chão ou qual se desgastará para sempre. e você fica a admirando, até que percebe que ao seu lado mora uma senhora, que não aprendeu a escrever, mas acha a caixa muito bonita. então ela pega um lápis, de cor amarela, faz uma pequena bolinha no papel e, juntos, vocês ficam admirando a lua.

---

começa teus cadernos sem saber se irá terminá-los ou não. começa teus cadernos deixando a primeira página em branco sem saber por que o faz. começa teus cadernos e esquece de escrever teu nome na capa. destina-os mais uma vez a anotações de aulas e estudos. anota em teus cadernos as frases que te saltaram aos olhos e te esqueces da citação. invade teus cadernos com exercícios de lucidez, letras de música, poemas, contas, números de telefone, cópias, desenhos, recortes, suores. invade teus pensamentos com teus cadernos.

---

ocupar-se da escrita em uma vida  
olhar para seus modos, suas contradições, suas manifestações  
e, com sorte, coincidir o momento entre a leitura e a escrita  
pelo gosto de abrir uma janela e ver-se do outro lado da rua

---

a mesa nunca está suficientemente organizada, a luz nunca está devidamente confortável e o livro que resolveria de vez a sua mudez deixou de estar visível novamente. então, você pega algum outro na estante, aquele mesmo que acha que já venceu, e se pergunta: quem foi que grifou esse meu livro e fez anotações com a minha própria letra?

---



— e de que te adiantou ler tantos livros e escrever tanto, se não conseguiu  
calcular a presença daquele buraco, tendo caído e levantado-se  
logo e seguida, fazendo de conta que nada aconteceu?  
— ler e escrever não me antecipam de nada, inclusive estou a reconhecer  
e desejar coisas que nem imaginava necessitar.

—

catalisar os momentos em que a escrita mostrou a sua raiz saindo da terra  
os momentos em que não se escolheu escrever e, ainda assim, ela criou uma  
coreografia de buracos onde a escrita poderia acontecer.

—

lembras-te das pequenas situações de escrita, desprovidas de grandes sentidos  
magníficos, situações em que se escreveu, se escreveu e ponto. e, junto dessa  
escrita, nada importante aconteceu, apenas o ressoar da frase: *nesse momento, em  
algum lugar no mundo, distraidamente, alguém escreve.*

—

nas coisas ínfimas, nos pequenos experimentos e gestos, que ainda não subiram  
para a coleção de julgamentos e rotas de sentido, escrever a própria escrita:  
oferecendo ao corpo momentos em que os olhos coincidiram com as mãos, a  
respiração coincidiu com as palavras e a investigação coincidiu com a invenção

—

essa escrita que assusta é o que te sustenta

—

escrever a si mesmo não é mais fácil, já avisou Canetti. somos o nosso interlocutor mais cruel: nós é que temos a condição de responder se estamos lassos, dissimulados, fugitivos ou prevenidos demais. E aqui não contaria tanto a resposta, mas avançar à medida que se pergunta.

---

no texto, se avança em todas as direções, desde que as forças e os fluxos de consciência sejam a fonte, assim como a (im)possibilidade de dizê-las serão suas margens.

---

nada ainda modificou o mundo<sup>56</sup> até agora ninguém não foi suficientemente verdadeiro<sup>57</sup>, justo, impactante a ponto de mudar o curso das coisas, que parecem ter seu curso próprio. como um cavalo, que parece estar sempre à beira de um voo

---

em 1978, Llansol escreve numa carta à mãe: o meu trabalho nunca se trata de “fazer literatura”, mas sempre de “ensinar a olhar”<sup>58</sup>. primeiro compromisso de que escrever: manter as pálpebras sadias.

---

<sup>56</sup> Frase atribuída a Maria Gabriela Llansol, no prefácio de Barrento (2010, p. 11).

<sup>57</sup> Disse Nietzsche (2001, p. 94): Acerca da verdade: *até agora ninguém foi suficientemente verdadeiro*.

<sup>58</sup> BARRENTO, 2010, p. 14.

jogar um copo d'água no vaso do banheiro, todos os dias, no mesmo horário,  
sem que ninguém o saiba, sem que ninguém o veja, ritualisticamente.  
*Sistematicamente, o mundo mudaria. Teria que mudar*<sup>59</sup>. Escrever todos os  
dias, escrever como um modo de vida. Ora na rotina, ora na confusão, ora em  
confinamento, ora no aberto: o mesmo escrever.

—

o que pode a escrita?<sup>60</sup>  
já disseram que ela pode: cavar fendas na identidade, descontrolar o autoritarismo  
do dizer, deixar de olhar somente para si mesmo, descentrar a fala,  
o indivíduo, a pessoa<sup>61</sup>, acordar a vontade de inventar-se  
mas, como saberemos  
se não a escrevermos?

—

<sup>59</sup> Frase dita por Alexander, personagem principal, escritor e ator aposentado, do filme *O Sacrifício* (1986), do cineasta Andrei Tarkovski.

<sup>60</sup> Referência ao filósofo Espinosa: O fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo, isto é, a experiência a ninguém ensinou, até agora, o que o corpo – exclusivamente pelas leis da natureza enquanto considerada apenas corporalmente, sem que seja determinado pela mente – pode e o que não pode fazer. (ESPINOSA, 1992, p. 101)

<sup>61</sup> BARTHES, 2004a, p. 101.

se, em uma conversa, a intimidade não se dá por meio do que se diz (informação transmitida), mas como soa e como saboreio aquilo que o outro me diz<sup>62</sup>, uma intimidade com a escrita se revelaria na posição mãos de quem está a escrever, mais do que o seu conteúdo. Na postura de dedos, se tortos ou não, se sujos de grafite, se em alguma parte sua carne está pintada azul. Haveria também que se observar a boca, se há um esboço de ler o que se escreve, mesmo que mudamente, se os lábios estão tensos ou semiabertos. Se há secura, se precisa de um copo d'água, se parece sorrir durante. Se a cabeça pende para o mesmo lado. Tudo isso seria facilmente lido se nos transportássemos para tempos antigos, em que escrever era um gesto menos isolado, feito a várias mãos ou em voz alta. mas agora que escrevemos solitariamente, silenciosamente, observar alguém enquanto escreve é um ato de profanação, erótico. E derivamos que ler seria essa capacidade de alinhar sua própria respiração à respiração de quem escreve.

—

as mãos não possuem sempre o mesmo traçado da letra, nem o mesmo movimento, nem a mesma força. isso dependerá do dia, do estado corpo, dos instrumentos usados e, principalmente, a quem se destina o texto. esse outro, sempre um peso particular.

—

prazer: palavra escrita.

—

<sup>62</sup> PARDO, 1996, apud LARROSA, 2014, p. 101..

ATENÇÃO: as bibliotecas do mundo todo fazem um apelo: que se empilhem cadernos escritos em direção ao teto. Os livros adormecidos na sacralidade das prateleiras horizontais não conseguem mais viver sem essa contradição. Para cada livro descansado na estante, uma pilha de cadernos verticais.

—  
*E escrever é dar a vida e morrer*<sup>63</sup>.

*Medir o tamanho da sua  
coluna vertebral com uma fita  
métrica. Subtrair desse tamanho  
o número da sua idade: esse é  
o número de lascas do presente  
(acontecimentos) da sua escrita  
em você. Escreva-as.*

<sup>63</sup> QUIGNARD, 2018, p. 88.

### 3.2. Enquanto esse texto se faz

Enquanto esse texto se faz, imagens vão brotando com uma poderosa atração entre si e a escrita vai saindo por vezes descritiva, quase tentando controlar as eclosões que se formam debaixo da terra e pedem para sair. Há um boi bravo tentando romper a cerca e um corpo frágil aproximando-se dele cada vez mais, achando que poderá conter as lufadas de ar quente do bicho. E não há a possibilidade de identificar-se ou optar por nenhum dos dois lados, ele muda sistematicamente. Entre o bicho e o corpo frágil, concomitantemente.

O desafio que se impõe é escrever sem amordaçar as imagens ou sem prendê-las no quarto da replicação, aquele quarto em que se insiste no vício de usar um conta-gotas entupido. Escrever com o atropelo da imagem, com a exigência da imagem. Com seus sismos na burocracia do dizer. Mudando o ritmo. Na medida de um instante, de um corte na pele. Escrever sem esticar demais as imagens costumeiras, sem multiplicá-las infinitamente para que nos proteja do devaneio. Escrever sem fechar a possibilidade de todos os laços, todos os rastros entre uma palavra e a própria palavra, entre uma palavra e outra, entre uma frase e outra, entre um ponto e outro, sem preencher os buracos, escrever respirando o ar.

*Escrever respirando o ar* é diferente de *escrever respirando*. Vejamos. Escrever respirando é um gesto orgânico, naturalizado e óbvio para nós. Ainda não se tem notícias de que alguém que tenha parado definitivamente de respirar consiga continuar escrevendo. Então, nada eclode. A terra continua trabalhando silenciosamente aos nossos olhos. Mas se dissermos *escrever respirando o ar*, algo se move. É o ar que se apresentou, que entrou no sistema combinatório do dizer para virar o sistema respiratório do dizer. Da matéria do ar que se presentifica na língua percebo que existe o mundo, ele deixa de ser invisível e a terra não mais é um bloco de silêncio ensurdecido. Começamos a fazer parte de granulações de poeiras, minúsculos animais, de uma guerra de sons, cheiros e infinitas passagens que não somos capazes de ver à palavra nua, linear.

A eclosão das imagens nos situa no mundo, na língua e no pensamento. A questão é se abrir ou fechar aos caminhos que o ar nos impõe, à sua visibilidade gritante.

### 3.3. Microescritas cotidianas

Tudo isso é tanto teu ser  
que já é outra coisa.  
(PAZ, 2001, p. 121.)

A recolha de imagens cotidianas sem pontos de ligação aparentes pode nos aproximar do caminho da escrita-experiência. É preciso inventar, inventariar uma topologia de acontecimentos biográficos como ponto de partida ou ponto de meio, que faça mover a memória, que exija que se incline até a sua morada e se construam e destruam pontes, aberturas; que se costurem e descosturem suas linhas de acesso no mundo, tramando uma roupa com uma linha tênue, que não será uma roupa para um corpo conhecido, que será uma roupa para um corpo que ainda não se tem<sup>61</sup>.

Que será uma roupa antiautobiográfica, uma roupa anti-identidade, anti-isolamento solipsista, antipertencimento a um grupo único, será uma roupa-exercício, uma roupa que aparecerá todas as vezes que alguém se vestir de presença, em que olhar-ser-olhado, perceber-ser-percebido tenha espaço.

Falar de si para não falar de si pode parecer um jogo de palavras. Mas trata-se de um falar de si não fixo, não preexistente, e, portanto, que ainda não foi moldado, afofado pelas normas de nossas mãos, um quase redizer novamente os nossos nomes pela primeira vez. Dar um passo atrás no nome e sobrenome próprios e na tendência organizadora de soletrar cronologicamente um álbum de fotos idealizado todas as vezes que alguma pergunta nos angustia. Colher fragmentos, vestígios de uma memória solta, é assumir que ela não se encontra esticada num varal de roupas brancas que vou retirando à medida que a minha necessidade narrativa solicita, mas sim esforçar-se para raspar o verniz dos móveis onde as lembranças se instalam,

<sup>61</sup> Diz Cecilia Salles (2001, p. 29): *o movimento do olhar nasce no estabelecimento de nexos entre os vestígios. O interesse não está em cada forma, mas na transformação de uma forma em outra.*

achar a cor da madeira em que coloco meus acontecimentos, descobrindo que, por trás de um corrimão carregado com a tinta branca da linearidade, há um ferro cinza, com pontos enferrujados, querendo respirar. Buscar relações, não apenas fatos, criar sentidos como direção, não como verdades.

E assim disse Octavio Paz: *esvazia teu ser de tudo o que os outros o encheram: grandes e pequenos nada* [...] *E depois, esvazia-te de ti mesmo, porque tu – o que chamamos eu ou pessoa – também é imagem, também é outro, também é nada* (PAZ, 2001, p. 21).

Há que se abrir, cutucar a ideia da identidade, deixar despencar as narrativas em que somos protagonistas de um grande feito, em que tudo que acontece conosco é grande, desafiador, teve um sentido *a posteriori*, deixar de lado a antecipação que nos puxa violentamente do estado de presença, tentar escapar dos nossos exageros nos porquês e por onde para encontrar e ser encontrado (um encontrão) pela palavra mundo, minúscula e grandiosa, e nos aproximar do que ela nos solicita.

É nesse lugar aparentemente manco, em que minha ideia de vitalidade narradora está em questão, que começo a enxergar outras passagens, outros caminhos por onde as palavras são laçadas, por onde sou peregrina, e posso vir a ser batizada por um dizer que me quer, me solicita, como anuncia Zambrano (2005, p. 53):

aquele que nasce, sai para ver e para ser visto [...] nunca ninguém olha – mesmo que esteja sozinho num lugar inabitado, ou no mais recôndito refúgio, ou quando se está perdido, sem se sentir visto ao mesmo tempo [...] para ficar parado a ver, para olhar sem outra intenção que a de ver, há que esquecer-se de si, há que não se sentir por um momento, há que parar o tempo, abandonando esse umbral do nascimento, do ir nascer, de apresentar-se de um instante para outro a ser recebido numa comunidade, num lugar onde há que comparecer com figura e já sendo. Para se decidir a ver há, de certo modo, que **des-ser-se**.

E esse des-ser-se não se caracterizaria como um apagamento consciente de si mesmo, como um ocultamento intencional, abandono ou negligência. Não é uma opção por deixar de ser, esquecer-se de ser, dor incurável. Des-ser-se é consequência de uma exigência absoluta de ser mais. Ainda mais. Ser para a experiência. E essa experiência, como nomeou Blanchot (2007, p. 183), será sempre uma experiência-limite, um pôr-se extremamente na pergunta, expor-se ao perigo da dissolução, da vertigem da passividade total e da mistura infinita com o mundo.



E, nisso, viver alguma coisa de singular e impessoal, de dizível e de inexprimível, de dispersão agregadora<sup>62</sup>.

Uma experiência não é somente agradável, um acúmulo de narrativas heroicas ou romantizadas, mas também não é apenas o conjunto de intempéries. Experiência é o meu conjunto de histórias de viagens realmente efetuadas, das quais eu participei (INGOLD, 2015, p. 227). Experiência é aquilo do qual não se pode fugir, há que se viver, há que se dizer sim ou não, sem pegar atalhos. É aquilo do qual não se pode faltar: está acontecendo comigo. Então, a saída é viver o que está acontecendo, mesmo sem jeito, no modo singular que encontro para estar em relação, no modo como dirijo a pergunta em direção ao mundo, ao outro. “Por que você me incomoda tanto?” E saio transformada dessa pergunta. Disse Blanchot (2011): *para escrever um único verso, é necessário ter esgotado a vida* (p. 91).

O corpo deixa de ser o da previsão, o da preparação, o da autoproteção. O ser da experiência é o corpo que acabou de abrir suas comportas, sem ter planejado que abriria e, quando se vê, já está aberto, no fluxo do mundo, das energias vibrantes, que suporta a explosão de diferentes acontecimentos e possibilidades sem se romper, pois sabe que é preciso ter contornos para ser tocado por algo.

É a escolha de não fugir do caminho. E por estar tão perto encosta-se na quase pronúncia do que se é, mas a palavra se move sempre para um pouco mais longe e, quanto mais se tenta, vai-se um pouco mais além, ao mais vivo de nós mesmos.

Esse vivo de nós mesmos é a experiência, algo que vai saindo da correspondência, da univocidade da comunicação, da representação, da transparência de sentidos e mostra que se existe à medida que se cria, que se diminui a distância infinita entre o que me aconteceu, o que percebo que me aconteceu e o que compartilho

<sup>62</sup> As obras de Giacometti (1901- 1966), escultor suíço, me causam, me permitem essa escrita. Não se escreve as palavras singular e impessoal em uma mesma frase sem se sentir com isso uma ponta de impostura, de apenas tangenciar o vivo, de dialetizar por demais. Mas foi ele, ou melhor, suas esculturas, que me ensinaram que, na arte, não se aborda o rosto como um fenômeno natural, um ser vivo no mundo, mas deve-se isolá-lo para que não se confunda com o resto do mundo, sendo, assim, mais estético que histórico. Portanto, ao destacá-lo, solidão de um rosto que se pinta ou se esculpe nos é restituída, justamente pela sensação de sua descontinuidade com o espaço. Assim, cada objeto pode criar o seu espaço infinito. Esse é o ponto precioso que aprendi: ao ser destacado, descontinuado, notado, o ser humano seria devolvido ao que tem de mais irreduzível, a sua solidão, que é exatamente igual a de qualquer outro. E a solidão não significa uma condição miserável, mas realza secreta, não incomunicabilidade profunda, mas conhecimento mais ou menos obscuro de uma singularidade inatacável. (p. 40) . Sendo assim, essa singularidade é a solidão inatacável de cada um de nós e é impessoal, porque não é exclusiva, todos têm a sua.

do que me aconteceu, lembrando que *todos os relatos da experiência são falsos no sentido de não poderem ser comprovados, porque nenhum é necessariamente verdadeiro. Mas esta ausência de relato necessariamente verdadeiro faz com que cada um possa ser verdadeiro* (LOPES, 1994, p. 460).

E vamos chamar de verdadeira a *fidelidade a um acontecimento*, como disse Alain Badiou (apud CASTELLO BRANCO, 2011, p. 16). E ser fiel ao acontecimento é excluí-lo do excesso de julgamento, de vontade de aparar as suas arestas e suas quinas, de suspender a interpretação para conviver com os fenômenos aparentemente opostos, duvidosos, paradoxais.

Testemunhar que algo me aconteceu é testemunhar a existência da palavra. Palavra, aquela que escapa. Mas, ainda assim, dizemos. Ainda assim encostamos a palavra e a coisa para além de uma relação de representação (FOUCAULT, 1985, p. 321). O ato de dizer é uma presentificação<sup>63</sup>. Mesmo ontem, mesmo no passado, mesmo amanhã. Dizer é a possibilidade de um real.

Abrir um espaço para existir. Colher e cuidar desses rudimentos, resíduos de testemunho exigem muito trabalho, quase não ficam em pé, precisam de muita vontade de sustentação. Juliano Pessanha (2009, p. 36) diz: *[...] escrevo sendo filmado e esquadrinhado pela medida opressiva de duzentos olhares e duzentas vozes, então um frio horror se aloja no meu peito. É o terror da falsidade.*

Torna-se necessário um *espaço hospitaleiro aos meus estranhamentos* (PRECIOSA, 2010, p. 18), pois, *desempanturrando-se de si, libera-se para expressar todos e ninguém em especial*. E nos tornamos apenas *um alguém mutante convocado a recitar sua humanidade* (PRECIOSA, 2010, p. 20). Desse modo acontecimentos biográficos são recriados, fabulados, na escuta do apelo dos afetos, para abri-los e deixar que eles falem:

<sup>63</sup> Já somos diferentes quando lemos e fazemos associações, já não somos mais os mesmos quando nos deparamos com ela novamente, a palavra já se alterou de sentido para nós, já se teceram novas relações. Os acontecimentos com e na palavra não se localizam nem na palavra mesma nem naquele que a escreveu. Ou seja, o escrever e o ler seriam a dissolução de uma origem, de uma centralidade, da voz, do corpo do autor para uma região, um território em que esses discursos se dão, entre aquele que escreve, aquele que lê e os discursos em que esses se inscrevem, em diálogo com a própria obra.

### 3.3.1. O terreno baldio

Caio mais facilmente em solo plano,  
como certos cavalos que conheço  
que tropeçam mais amiúde em caminho uniforme.  
(MONTAIGNE, 2001, p. 426.)

O terreno baldio foi meu primeiro amor. Amei-o por perceber nele uma fragilidade que eu poderia suportar<sup>64</sup>. Amava todas as vezes que eu percebia como ele se protegia da sua própria passividade e da constante ocupação dos outros, deixando crescer o seu capim até a altura dos joelhos, por seus caules que rasgavam as fissuras dos muros, pela habilidade em sufocar as plantas mais frágeis, por sua fertilidade com as chuvas. Amava porque via nele um contorno, na sua cerca rompida, malfeita, na sua paz violada, no seu mistério noturno e na ameaça dos seus esconderijos, um cuidado de si, que estava sempre a mover-se.

Parecia estar para si, emaranhado sempre em linhas de presença, acontecimentos. Não tinha agenda, não possuía o compromisso de ser aplainado, ter sistema de esgoto, rede de iluminação, não ergueu nada de excessivamente funcional, seu estado era de permanente estar ali, o seu chamado era a própria espera. Eram outros seus compromissos, era ser justamente baldio.

Nesse terreno eu improvisava, quase não representava. Lado a lado com a morte das coisas, com o quase absoluto do nada ter o que fazer, nada dar certo, com a inércia e a passividade assustando a subjetividade, com o apagamento da faculdade do dizer, com a vontade de deitar no chão dos quases e lá permanecer, vive o intervalo, vive o duplo da ruína, vive aquilo que um liquidificador quebrado não apaga, a capacidade de falar outras línguas, de escutar a fala das coisas, de *entrar no mundo onde eu sou cão*<sup>65</sup> (LLANSOL, 2000a, p. 41), de suspender a “realidade” onde

<sup>64</sup>Que corpo poderia suportar a fragilidade exige uma força de existir? O corpo da escrita-experiência.

<sup>65</sup>Nesse texto, a autora conversa com o seu cão Jade, partilha a sua língua:

“Eu apago-me no cão que desejo, e vejo-o mais longe, ao fundo do Coreto, dirigindo-se para mim mesma, com o seu andar de levantar nuvens, e conhecer-me. Princípio a recorrer às palavras que anunciam a realidade:

— Por que brincas? Por que não brincas? Por que brincas sozinha?

— Por necessidade de conhecer. De conhecer-te – respondo.

— Entraste no reino onde eu sou cão. Pesa a palavra.

— Eu peso.

— Desenha a palavra.

— Eu desenho.

— Pensa a palavra.

— Eu penso.

— Então entraste no reino onde eu sou cão – concluiu ele”

se pode inclusive mover-se um pouco da subjetividade cristalizada em que se está.

Foi ali que percebi que precisava aprender a falar a língua dos objetos, que não estava só. É nesse terreno em que uma tampinha enferrujada, um pedaço de panela, copos de criança, fios, sacolinhas puídas, restos de comida, caixa de papelão molhada, uma boneca sem olho e sem braço com água dentro são cadernos de escrita. Entranhamo-nos.

Foi ali que entendi Tim Ingold dizendo que algumas palavras eram vagas demais, sem sentido. Eu estava no *chão, e não no espaço* (INGOLD, 2015, p. 215). Foi ali que escutei que, das palavras que escolhemos para descrever o mundo que vivemos, a mais abstrata, a mais descolada da realidade da vida e da experiência é a palavra espaço, por sua condição de casca, vazio<sup>66</sup>.

Foi ali que percebi que havia deixado uma panela queimada de arroz tomando chuva no quintal. E, enquanto não a retirasse, os feijões que esperava crescer no meu texto não brotariam. Foi ali que percebi que poderia abandonar uma família inteira de gatos e ainda sim ter minha redação elogiada pela professora, por demonstrar tamanha amorosidade para com os animais. Foi ali que percebi que deveria inventar outros modos de narrar os acontecimentos, pois investir apenas no sentido único e na lógica da causalidade-efeito dos acontecimentos não seria suficiente para um desejo-escrita.

O terreno baldio das experiências é o diário do real invisível, onde os acontecimentos se conectam entre si, em que o dentro e o fora, o visível e o que não vejo estão unidos, pois o lugar para onde olhamos já é estabelecer uma relação, implicar-se, impregnar-se. E estamos aqui chamando de experiência inclusive o fracasso, inclusive o que considero que não me aconteceu, não ter conseguido fazer, ver, sentir, apalpar, cheirar, inclusive não ter abertura, não ter sido passagem, recolhendo a quebra, o resto desse não encontro, desse ter idealizado demais a experiência e tê-la burocratizado. Catar inclusive os nada.

<sup>66</sup> Argumenta Tim Ingold (2015, p. 215): “Os biólogos dizem que os organismos vivos habitam *ambientes*, não o espaço, e independentemente de qualquer outra coisa que possam ser, os seres humanos certamente são organismos. Ao longo da história, seja como caçadores e coletores, agricultores ou pastores de gado, as pessoas têm tirado sustento da *terra*, e não do espaço. Os agricultores plantam suas culturas na *terra*, não no espaço, e as colhem dos campos, não do espaço. Seus animais pastam *pastagens*, não espaço. Viajantes atravessam o *país*, e não o espaço, e quando andam ou ficam em pé, eles plantam os pés no *chão*, não no espaço. Pintores armam seus cavaletes na *paisagem*, não no espaço. Quando estamos em casa, estamos *dentro de casa*, não no espaço, e quando vamos ao ar livre estamos *a céu aberto*, não no espaço. Lançando os olhos para cima, vemos o *céu*, não o espaço, e em um dia ventoso sentimos o *ar*, não o espaço. O espaço é nada, e porque é nada não pode absolutamente realmente ser habitado”.

Catar os cacos do terreno baldio do nosso pensamento pode nos ajudar a desespetacularizar o espanto. Pode nos ajudar a parar de trazer à linguagem a ideia de que o mundo está escondido atrás de uma árvore e que a qualquer momento vai nos dar susto.

Todos vão entrar e sair dos nossos terrenos baldios. Esse é o espanto. A escrita começa sendo a recolha dos cacos e também sendo passagem dos afetos, dos pensamentos, no aparecer e desaparecer, acoplar e desacoplar esses enigmas. Fabular a própria existência baldiamente, para comunicá-la aos outros, é o primeiro arremate da nossa roupa.

María Zambrano (2000, p. 37) também nos lembra de que *escrever é defender a solidão em que se está; ação que nasce de um isolamento afectivo, mas esse é um isolamento comunicável.*

### 3.3.2. Aos que não possuem uma cama única para dormir

Aprender a fazer morada em muitos lugares. Essa é uma das vantagens de quem possui uma cama itinerante. De quem na sua memória não reconhece os relatos de “a primeira vez em que vi o mar”, ou “as histórias que me contavam antes de dormir”, ou “o primeiro sapato que ganhei”, ou “o porta-retrato que ficava na sala”, mas em algum momento precisa lançar mão delas para compor, para estar junto dessas narrativas, e então, cria. Qualquer memória pode ser.

A vantagem em não ter uma cama única para dormir está em escutar como cada um ao seu lado dorme, respira, acorda. Nos diferentes modos de se virar que cada corpo possui para repousar. Está em aprender a usar a almofada como escudo, em adaptar-se à luz, aos colchões mais duros e aos mais moles, aos sofás pequenos e seus tecidos sintéticos, ao lençol que sempre vai se soltar durante a noite.

Está em aprender a não depositar os pensamentos em um único lugar. À noite, quando eles moem-se nos tetos, sobrevoam e nos apertam a cabeça, olhar para cima e encontrar uma cobertura diferente pode produzir uma escrita dos relevos, das rachaduras, das manchas. Pode nos ajudar a não pensar sempre todo o pensamento, mas poucos pensamentos, pequenos pensamentos, aqueles dos quais foi possível compor em uma noite apenas. Os outros permanecerão depositados nos tetos anteriores e posteriores.

Um teto novo a cada noite traz a possibilidade de pensar uma única palavra, a olhar para o contexto em que ela está inserida, a andar para frente e para trás dela mesma, a traçar setas com suas vizinhanças, a detectar com quem ela acabou de estar. A palavra não existe sozinha, marca um território, acontece junto com um aglomerado de sentidos.

Não ter um único lugar de repouso é ter todo o lugar como repouso. Não ter um único lugar e ideal para escrever é escrever caminhando, no ônibus, nos intervalos, nas escadas, em cima dos jornais, em meio ao barulho e aos suores do metrô, é deixar frases nos guardanapos, nos comprovantes de débito/crédito, é enviar *e-mail* para si mesmo, é desconfiar que haverá sempre um único teto acumulando, guardando as palavras e pensamentos para que um dia se possa vir a escrever e morar.

### 3.3.3. Escrever nos móveis

O lápis de olho é um dos melhores instrumentos para se escrever no avesso da beliche. O avesso da beliche é sua parte de baixo, o estrado, que se vê quando se deita na parte inferior. Assim como o avesso do guarda-roupa é a sua parte de dentro. E, o avesso da escrita, aquilo da qual ela não se constitui sem, seria, então, a matéria<sup>67</sup>. O lápis de olho é um tipo de lápis que desliza fácil no atrito com a madeira. Mas que borra, se desfaz a qualquer passada de mão.

Para escrever, é sempre necessário adequar o instrumento à superfície. Para escrever dentro da gaveta, se não quiser sujar as roupas que lá se encontram, deve-se usar uma caneta de ponta grossa, e não forçar muito para que ela não ceda.

Para escrever embaixo do tampo da mesa, a caneta hidrográfica não é a mais adequada, porque vai falhar ao ficar muito tempo de ponta cabeça. Nesse caso, é melhor usar um lápis grafite grosso, que não vai soltar resíduos e não vai dar sinais quando um joelho nela se encostar.

Se o desejo é de algo mais permanente, incisivo, pode-se cavar alguma parte interna da madeira com a ponta seca do compasso ou de uma chave. Mas essa escrita incisiva poderá enfrentar resistências, sobretudo na hora de fazer curvas. Os veios da madeira sempre lutarão contra.

Já na parte de dentro da roupa, o melhor local é na altura da gola, lugar mais reforçado, com duplo tecido e o instrumento que se pede para escrever é a agulha e linha. Dentro do livro, ou na contracapa, o melhor é uma lapiseira fina, para não vincar demais as páginas e poder apagar quando quiser.

Escrever requer encontrar-se com as forças, os instrumentos e as superfícies. Equacionar, equilibrar, mesmo sabendo que a luta não é de igual para igual. Pode-se usar uma força demasiada num instrumento frágil, e o resultado final dependerá da superfície. Imprimir uma pequena força em uma superfície muito resistente vai depender do instrumento escolhido. Haverá sempre um terceiro elemento nesta equação de escrever. Haverá sempre um outro elemento para além da ação/reação, do escrevo/está escrito. O terceiro elemento pode ser chamado de fluxo ininterrupto entre a escrita e a matéria, em níveis iguais de hierarquia, ambos são correntes de forças que geram, condensam, estimulam, precipitam, evaporam. O terceiro

<sup>67</sup> Escrever não é apenas imprimir uma marca em algo, pois esse algo não é uma coisa abstrata e isolada, esse algo é sempre uma matéria e está sempre em relação, como nos ensina Ingold (2015, p. 50-51).

elemento é o que já está dito no material e no seu contexto, que se transfere para junto daquilo que digo, e que se mostra igualmente.

Para escrever debaixo da pele, para ocupar a parte de dentro das palavras, para romper com o estado bidimensional do texto é preciso acumular experiências entre os instrumentos, as forças e as superfícies dos materiais. Diz-nos Barthes (2004, p. 245): *A humanidade realmente escreveu sobre qualquer coisa, mas parece que nos mais das vezes extraiu um sentido desse qualquer coisa: o sentido que implica toda relação entre a matéria e o corpo.*



### 3.3.4. Escrever nas paredes e nos vidros

Aquele que escolhe as paredes ou as janelas como suporte para a escrita experimenta o quanto seus ombros suportam o sobe e desce das letras. Acaba por perceber que a escrita é a fixação de alguns gestos. Alguns poucos gestos combinados entre si. Escrever na parede é o gesto de enfrentar a gravidade que puxa a continuidade imaginária das frases sempre para baixo. É calcular o tamanho da letra, o tamanho da superfície e o tamanho do dizer.

Mas, se ficarmos apenas nessa combinação de variáveis, escrever na parede seria passar a limpo o que já se venceu no caderno ou no computador, considerando a parede como uma superfície passiva, destacada de seu meio, de suas ligações. E estampar uma frase solta na parede poderia ser algo apenas para se mostrar, para ser lido, compreendido. Pouco estaríamos vendo do acontecimento texto-parede.

O que seria escrever na parede sem ter vencido antes uma frase no caderno, no pensamento? Como seria estar diante de uma parede sem qualquer escrita na cabeça, sem nada para passar a limpo? Como seria deixar na parede pensamentos e frases não acabadas, fragilidades, marcas de um escapar escrever? Como seria escrever numa parede sabendo que ela é um caminho, e não um fim, sabendo que ela não é estática, passando a considerar inclusive os movimentos de onde ela veio e para onde está indo?

Talvez não fosse a parede o nosso limite, mas a própria escrita. O limite que espera ser rompido, o limite que espera ser tocado por uma cratera aberta no obstáculo do querer forçar um caminho único de leitura. Escrever na parede sem transformar a escrita numa ideia de parede é o desafio. Onde a opacidade da matéria e a opacidade das palavras se encontram. Onde se conjugam a capacidade de reter a luz, de chamar para si a luz – e não de transparências –, pois é na luz do dia que existe a sombra, a possibilidade de enxergar. Onde a palavra não é um objeto bidimensional que está à minha disposição. Onde a palavra é/tem passagens, está dentro do mundo, fazendo-se, entre o que foi, está sendo e será, assim como nós, assim como o mundo.

Repousar a escrita na parede porque é preciso vê-la unida às paredes, olhar para a escrita assim como se olha para uma parede, não isoladamente, não *a priori*, mas por meio de seus buracos, imperfeições, mofos, alterações de cor, pequenos furos e bichos desconhecidos, camadas de tinta escondidas, diálogo com o teto, com o chão, com a chuva, com o sol, porque uma parede reverbera todas

as conversas e os silêncios que testemunhou. Pois é necessário relacionar para ver, compor para ver. *Muro, como se sabe, pede para ser escrito [...] É de algum modo o próprio suporte que possui uma energia de escrita, é ele que escreve [...]: nada mais voyeur que um muro escrito porque nada é olhado, lido, com mais intensidade* (BARTHES, 2004, p. 247).

### 3.3.5. Escrever nos tacos

O chão das casas, quando possui taco, é condenado à impermanência. O aglomerado dos pequenos retângulos de madeira, mesmo sendo colados e lustrados com esmero, com o passar dos pesos por cima de si acaba adquirindo certas assimetrias, pequenos desníveis que aos poucos vão soltando suas colas, permitindo um certo jogo, certa acomodação dos materiais e forças e pronto, uma peça se descola do chão, uma parte do taco sobe mais que outra, um ou outro se solta por inteiro e já não se sabe mais qual taco é de que lugar.

Além disso, entre cada taco há uma quadratura de caminho aberto onde cabe muita poeira, que entra vagarosamente por toda a sua lateral e se instala na parte de baixo de cada um, formando uma cama, camadas e camadas de pó fino e preto.

Nos dias em que se busca por uma resposta precisa e clara, o melhor caminho é retirar um desses tacos e escrever na poeira com os dedos. O pó fino e preto vai ceder com tanta generosidade e vai contar as histórias das viagens que fez anteriormente, até descansar ali. Vai revelar como se tornou pó depois de ser um bravo marinheiro, uma dançarina do século XIX ou uma estrela que demorou dois mil anos para chegar.

E logo baterá um vento, logo alguém chegará por perto e se distrairá. Nem mesmo aquele que escreveu se lembrará do que desejava escrever antes de se sentar no chão. No encontro sutil dos dedos com o pó habita um segredo: a impermanência da escrita. Pois há momentos em que ela deixa de ser esse pacto firmado de convicções e compromissos, deixa de ser contrato-contratado, e não mais assinala, atesta ou circunscreve uma posição. Há momentos em que a escrita será um campo de mutação, alterando-se sempre.

Deseja-se uma linha de raciocínio, ter uma clareza das ideias, produzir uma resposta convincente e ela levanta um lado do taco, solta-o de vez, apresenta-se em cama de poeiras. A escrita escapa. Porque não está isolada das superfícies que a produzem, assim como aquele que escreve não está fora dos desejos do mundo.

Talvez a melhor saída seja retirar os tacos do chão. Mas substituí-lo por pisos frios, pisos de porcelanato também oferece o risco da escrita se inscrever por meio dos insistentes e visíveis fios de cabelo que neles se depositam.

### 3.3.6. Ter habilidade para quase nada

Lembro-me de uma redação no ensino médio em que nos foi solicitado para escrever quem nós éramos, ou seja, teríamos que nos apresentar por meio de um texto. E eu escrevi sobre o desconforto que tinha quando a tarefa era abrir uma panela de pressão. A tampa nunca se soltava, e eu ficava tentando muitas vezes até que alguém me substituía na tarefa e a realizava habilmente. Havia algum segredo para abrir a tampa que parecia que eu não estava preparada, não tinha córtex nem para tentar aprender.

Contava da minha dificuldade em escolher a toalha de mesa certa para os dias dos almoços em família. Havia sempre uma que já estava começada e que eu não via. Foi assim que aprendi que as tolhas começavam. Confessei também a minha dificuldade em cortar um maço inteiro de salsinha, porque ele deveria estar todo prensado pela mão esquerda de modo a suportar os golpes da faca da mão direita. Mas, quando o movimento da direita se iniciava, a mão esquerda se afrouxava, soltando os cabinhos. Picar tomate era um desafio também, era difícil fazer pequenos cubos sem que ele inteiro se desintegrasse em descontrole. Hoje, eu penso que essas duas últimas dificuldades poderiam ser solucionadas com uma faca bem afiada, mas ainda não era o tempo de boas facas, e isso não importa agora.

Nessa redação eu me recordo de descrever também o dia em que minha gata deu à luz no meu colo. A gosma amarela que ficou na minha calça xadrez, a coisa mais quente que já tinha vivido até ali.

Duas semanas depois, a professora disse à toda turma que tinha gostado muito da redação, que eu tinha tirado nota dez, e pediu para lê-la em voz alta, para mostrar aos meus colegas como era uma redação sobre *quem eu sou*. Eu, constrangida, imediatamente disse que não. Logo todos os amigos ficaram me perguntando o que é que eu havia escrito naquela redação.

Que confissões seriam essas? O que eu estaria escondendo? Será que não havia pensado que aquele texto seria lido? Escrevi sem pensar? Escrevi apenas por escrever? Por que não ler aquele texto para todos? Queria preservar o quê? Medo de expor minhas dificuldades, minhas inabilidades? Medo de assumir que sim, eu havia escrito aquilo?

Sem dúvida, tudo isso estava em jogo. Mas tinha algo a mais ali que demorei para assumir: eu tive gosto por escrever. Ou melhor, tive um gozo, circulou por mim o pulso do desejo da escrita. E isso era algo de que eu ainda não sabia e por isso

não poderia assumir. Diz a crença popular que se anunciamos algo muito bom que aconteceu conosco essa coisa pode desaparecer, nunca mais voltar. Hoje penso que, preservando esse gozo sem localizá-lo em nenhuma prática ou gesto específico, pode-se deixar o caminho aberto para que ele volte. Difícil assumir que se goza escrevendo, ou lendo, ou dormindo, ou cozinhando, ou plantando.

A respeito disso, já disse Barthes (2003b, p. 65):

O Amador (aquele que pratica a pintura, a música, o esporte, a ciência sem espírito de maestria ou de competição), o Amador reconduz seu gozo (*amator*: que ama e continua amando); não é de modo algum um herói (da criação, do desempenho); ele se instala graciosamente (por nada) no significante; [...] sua prática, geralmente, não comporta nenhum *rubato* (esse roubo do objeto em proveito do atributo); ele é – ele será, talvez – o artista contraburguês.

### 3.3.7. Escrever com sono

Não está na ordem do dia escrever sonolentamente. A escrita do dia é aquela que deixa marca do contrato assinado entre aquele que escreve e é escrito (JABÈS, 2016, p. 12), e que deve ser bem firmado, mesmo sem a reivindicação de autoria, da novidade, do inédito, aquele que escreve está de posse de seu gesto, de seu movimento colado àquilo que se inscreve a partir dele.

Escrever não parece ser algo que se faça com os olhos semicerrados, quase fechando-se, naquela luz sonolenta do meio da tarde ou antes de dormir. Lançar mão do caderno e do lápis nesses momentos seria clamar pela ausência de pauta, por uma letra em que não se tem nenhuma garantia de decifração, é abrir fronteira para o embaralhamento dos sentidos, ao gesto quase involuntário, imprevisível.

As letras ficam maiores, não se tem controle se uma palavra ficou por cima da outra, os movimentos de voltar atrás que algumas letras precisam (cortar um “t”, o cedilha, alguns acentos, por exemplo) se perdem, viram pequenos traços soltos sem significação, pairando numa mancha escura. Não há correspondência de cadência entre aquilo que se escreveu e o que se conseguirá posteriormente ler.

Nessa escrita de corpo repousado, desmanchado de tensão, quase entregue, se pode vislumbrar seus limites. Chegar, inclusive, a perceber que sua própria escrita é enigma para si mesmo. Isso se conseguirmos abrir novamente o caderno em tal página e nos esforçarmos para lê-la.

Pois ler uma escrita sonolenta exige um olho que dança, que sobe e desce, e não só os olhos, exige pegar o caderno na mão e mudá-lo de posição, rodá-lo em todas as direções, exige colocar o corpo um pouco para trás, descer um pouco da cadeira, levar o caderno com os braços para mais longe do rosto, olhar as partes ocupadas de branco, olhar para o que está em volta, para as composições que essa mancha estabelece com o lugar em que está. Uma escrita sonolenta requer uma leitura gestual.

Escrever antes do sonho. Naquele instante que ainda não se entregou totalmente ao gesto de renunciar-se. O que escreve aquele com sono? Seu quase sonho, sua pouca vigília, quase embriaguez, uma pequena briga por ainda lapidar o tônus do que se vai dizendo e o seu afrouxar, deixando aparecer linhas incompreensíveis, tamanhos distintos desnecessários, certo descontrole motor. Ainda pensamos no sono?

Escrever com sono é a preparação do sonho. *Para que chegue este momento em que a verdade, a verdade e não só a realidade, interesse, há que abandonar o drama. O que significa que há que renunciar-se ao papel de protagonista e deixar a cena livre* (ZAMBRANO, 2005, p. 54).

### 3.3.8. Há frases que só bordadas

Há frases que não se acomodam bem no papel nem na tela de um computador. Não pelo tamanho delas, não pelo conteúdo, mas pelo sentido que elas explodem, pelos estilhaços que elas atiram longe e que uma página deixaria escorrer rápido demais. Há frases que não são replicáveis, que se escrevem uma única vez. Pois o sentido delas se dá no ato de escrever, não se volta atrás, necessita do gesto, da resistência da matéria, carregam consigo a vibração do som passando pelo trato vocal.

Há frases que são tramadas de dentro de um tecido de significados e o irrompem. Há palavras dentro das palavras, palavras que se fundem com outras palavras e formam outras de sentidos aglomerados. Há ainda palavras que, se cortadas ao meio, dizem mais.

Poderíamos dizer que são frases frágeis, frases que precisam enrugam seu suporte de tanto que o agarram. São frases que dizem muito delas mesmas. Frágeis porque só sabem ser frases. Frases que pedem para ser bordadas, que se agarram nos limites da língua, que tentam alargá-los e se prendem, se sustentam exatamente nas bordas, frases que se mostram por suas bordas, pois começam sem um começo, não terminam, parecem inacabadas, parecem dançar num campo aberto, sem marcação.

Bordar é irromper o tecido com agulha e linha. Bordar uma frase frágil no tecido é irromper o tecido duas vezes. Irromper sua trama material e seu discurso anterior. É investir na tessitura do inacabamento.

A relação entre escrever e bordar não se dá como uma metáfora, numa substituição de significados e sim como uma justaposição, numa existência de um lugar entre. A etimologia da palavra texto, que tem sua raiz na palavra latina “texere”, que significa tecer. Tecer significa *tramar, entrelaçar, fazer algo através da justaposição de fios* (CUNHA, 1986, p. 759).

Considerando essa acepção, o texto escrito pode ser concebido como uma composição, um tecido de significados. Elaborar um texto é tecê-lo com as palavras, tramá-lo, uni-lo; tal como num tecido, os fios se entrelaçam. Quanto mais de perto olhamos para um tecido, mais percebemos as suas complexas tramas. Na escrita, essa trama também está exposta, as palavras podem estar em diálogo ou em conflito, podem estar soltas ou apertadas, sobrepostas ou lado a lado.

O tecido que recebe o bordado sempre revela o gesto de quem o bordou. Seja pelo seu avesso ou não, o desenho de cada ponto traz em si uma memória gestual das mãos bordadeiras. O instrumento pontiagudo da agulha no tecido se assemelha ao instrumento cuneiforme, um estilete, utilizado para riscar/gravar a superfície.



A palavra borda pode também ser entendida como margem. Na escrita estamos criando embates com estruturas rígidas e desgastadas e gestando novas formas de dizer, alargando as suas margens. Há também o ponto. Lugar onde os elementos se entrelaçam, se unem, se separam, ou seja, um desenho se faz. Na escrita, o ponto/a pontuação também tem esse papel de criar respiros, descansos, voltas, espaços, ritmos, ou seja, desenhos. Um ponto apertado no tecido também pode ser identificado na escrita. Há frases que enrugam o texto, puxam a trama toda para si. A tensão da linha de pensamento é tão forte que todas as outras linhas se voltam para ela. Há pontos em relevo, pontos de preenchimento, pontos de ligamentos, assim como na escrita.

No bordado, para evitar nós e embaralhamentos, não se usa uma linha muito grande nem muito frouxa. Na escrita, se lida constantemente com a tensão do dizer, com a justeza do dizer as palavras em estado de acontecimento. No bordado, uma das extremidades da linha deve estar sempre solta para dar mais mobilidade ao ponto, assim como na escrita, em que a linha de pensamento não deve estar fechada, encerrada em si mesma, pois os sentidos serão compostos durante o ato da escrita, e não antes.

Há frases bordadas que irrompem apenas uma vez o tecido. Aplicam-se palavras ao tecido, e a trama que as sustenta, permanece a mesma.

Há frases que suturam uma trama rompida, dilacerada, golpeada. O fio das palavras reativa a trama ferida, o rasgo, confere uma possibilidade de continuar a existir, mesmo que de um novo jeito, com emendas.

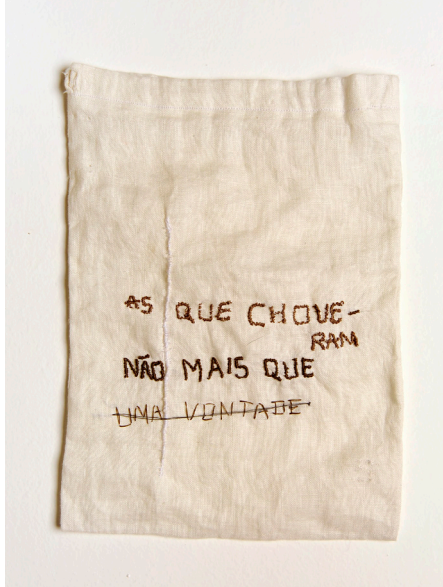
Há frases que desafiam a tessitura já existente, desfiam a tessitura e o bordado se faz com o próprio fio retirado, formando outro e novo tecido.

Desse modo, temos que fazer a escrita é também fazer um fio. Pois, como disse Ingold (2015, p. 313), na tecnologia desenvolvida para a transformação de um tufo de lã em um fio esticável capaz de unir um ponto ao outro *está a “articulação” entre o movimento corporal e a razão abstrata [...], entre devir e ser.*

Disso também sabia Llansol (1999, p. 56): *passo da escrita ao bordado, traduzindo como se ambos fossem a minha palavra; por momentos, esqueço-me mesmo de que bordo, de tal modo os meus dedos se tornaram destros e o meu pensamento, reflectido sobre o bordado, um pensamento.*

**Figura 3:** Algumas das frases bordadas por mim entre 2013 e 2015 (fotos: Mariana Galender).





### 3.4. Pensar à mão

As mãos estão sempre a escrever coisas, nas coisas. Mostra-me tuas mãos que eu te direi se chegastes ao centro de tua escrita<sup>68</sup>.

Molder (2016, p. 234) nos traz uma pergunta essencial: *como explicar que um pianista, que se sente a morrer de medo ao entrar no palco, fique curado logo que começa a tocar? E logo conclui que, basta aproximarmo-nos mais do corpo do pianista e olhar de perto o movimento dos seus dedos: é por eles que ele sacode o medo* (MOLDER, 2016, p. 234).

Agamben (2018a, p. 34) faz referência a uma frase de Dante Alighieri acerca da tensão entre a técnica e a maneira, entre o fogo, o vivo e o relato, aquilo que vem depois: *o artista/a quem, no hábito d'arte, treme a mão*. A escrita-experiência nasceria também desse tremor das mãos, independentemente se ela é manuscrita ou não. Ela se move por entre fluxo das mãos abertas e das mãos fechadas<sup>69</sup>, entre tocar o mundo e o recolher-se, no âmbito das afecções, próprios de uma ética de quem escreve e experimenta o que escreve. No abrir e fechar das mãos, escreve-se.

Porque é pelas mãos que sacudimos a vida, vacilamos, titubeamos, chamamos a ética para perto. Tocar as extremidades da língua, tocar o outro, tocar e ser tocado pelos materiais do mundo. E também recolher-se, colher os sentidos do que aconteceu. Nesse fluxo de abrir e fechar as mãos moram as experiências. *Das mãos nascem as perguntas. Se a mão não pergunta, a cabeça não pensa*, diz Rubem Alves (2002). E Llansol investe ainda mais nessa relação entre as mãos e o pensamento, pois para ela, uma vez disse, é preciso meter a mão no pensamento (LLANSOL apud DE PAULA, 2014, p. 19).

E Jean-Luc Nancy (2000, p. 11, grifo nosso) diz que escrever é da ordem do tocar: *[...] escrita tem o seu lugar no limite; e se lhe acontece portanto qualquer coisa, é simplesmente o tocar. Tocar o corpo (ou antes, tal e tal corpo singular) com o incorpóreo do “sentido”, e assim tornando o incorpóreo tocante, ou fazendo do sentido um toque*.

<sup>68</sup> As mãos, aqui, referem-se a alguma parte do corpo (extremidade) capaz de tocar as coisas, que se abre e se fecha a partir do contato com os materiais. Não se restringem a uma parte específica apenas.

<sup>69</sup> As mãos, quando estão fechadas, são do tamanho do coração, esse órgão da sede constante, solar, central.

Em qual pensamento meto as minhas mãos? Em qual pensamento vale a investida das minhas mãos? Qual pensamento me faz “abrir mão” e qual pensamento me faz “mão fechada”? Das coisas que me acontecem na escrita, haverá sempre as mãos e os sentidos em jogo.

Se Bachelard (1994, p. 53) argumenta que o artesão cria ao atacar a matéria, podemos dizer que pensar seria atacar duas ou mais matérias. Aproximar coisas aparentemente não aproximáveis, cavar pontes impensadas de possibilidades entre elas, ou seja, pensar plasticamente. Sim, desde que saibamos que não se trata dessa coisa inerte, a matéria, que obedece a uma forma preconcebida existente na ideia. É preciso antes retirar a matéria de seu estado de funcionalidade fixa, obediente, e, as mãos, de sua cartilha de algoz bem-intencionado. Pensar matericamente desde que nos encontremos com *os campos de força e correntes de material nas quais as formas são geradas* (INGOLD, 2015, p. 302), ou seja, desde que saibamos seguir pelos caminhos que ela nos envia.

Meter a mão no pensamento seria estreitar as mãos, o toque ao convívio dos fluxos implacáveis que dão forma ao nosso pensamento<sup>70</sup>. As matérias não são coisas fixas, as mãos encontram a copa de árvore ao vento, a areia em tempestade, a madeira em veios, a cana em fibras, as rachaduras nas paredes, os estufados da chapa de fórmica, o estalar da lenha ao sol, pedra alisada na água, a pele em poros, ou seja, são sempre caminhos de uma matéria em movimento, sempre em relação, em linhas infinitas de acontecimentos (INGOLD, 2015, p. 306).

E o comportamento do toque não seria um gesto fálico, certo, metódico, que transforma a matéria naquilo que se deseja. Que intenciona quebrar um tijolo ao meio e este corresponde exatamente ao seu comando. As mãos estariam mais para o fluir, um tornar-se com a matéria, recolha de cacos que não se colam mais, carícia a seus caminhos tortos, rebeldes, insurgentes. Por qual rachadura suas mãos querem seguir? Em qual infiltração de sentidos desejamos tocar?

<sup>70</sup> Disse Bachelard (1994, p. 14): “A mão ociosa e acariciante que percorre as linhas bem feitas, que inspeciona um trabalho concluído, pode se encantar com uma geometria fácil. Ela conduz à filosofia de um filósofo que vê o trabalhador trabalhar. No reino da estética, essa visualização do trabalho concluído conduz naturalmente à supremacia da imaginação formal. Ao contrário, a mão trabalhadora e imperiosa aprende a dinamogenia essencial do real, ao trabalhar uma matéria que, ao mesmo tempo, resiste e cede como uma carne amante e rebelde”.

É a mão que dá à palavra a possibilidade de se conjugar. Se abro minhas mãos, abro meu pensamento ao devir, ao simplesmente estar vivo das coisas, possibilito que se conjugue a palavra toque. Possibilito que se conjugue a palavra sol. Abro-me ao atrito dos viventes, dos materiais, percebo a resistência entre eles, sinto as suas repulsas, suas contiguidades, vou com elas, todas elas, e, desta forma entrelaçada, sou pensada, sou falada. Se fosse o contrário, possivelmente seria um dicionário de categorias de palavras prontas para o uso, mas em estado permanente de espera, de separação.

Disse Barthes (2004a, p. 222) que *temos vergonha de não mais escrever à mão; pois a escrita manuscrita continua sendo minimamente depositária dos valores humanos, afetivos; ela soma desejo à comunicação, porque é o próprio corpo*. Não é chegada a hora de termos vergonha também de não mais pensar à mão? Pensar desde e a partir das resistências, dos atritos?

Pensar à mão, um desafio que se impõe na escrita. Desafio-convite para se desmanchar um paradigma de fronteira que sempre designa que o imaginário é atributo de uma interioridade, e, a matéria, algo exterior. As mãos, quando estão no mundo, são implacáveis ao nos mostrar que as forças que nos levam a imaginar, a devanear, são as mesmas que impelem a água a jorrar, que provocam a docilidade nos olhos do cão, que silenciam a montanha. O terreno do pensamento e o terreno físico acontecem misturados, um dentro do outro. O gesto escrita, quando parte desse saber das mãos e retorna a elas, deixa de ser a escrita da verossimilhança, da representação da realidade. Não se captura nada, porque não há nada primeiramente, haveria então um tornar-se água, tornar-se cão, montanha. *Fluir com as formas das coisas e realmente obtê-las, estimar a beleza das coisas e alcançá-la, estimar a realidade das coisas e compreendê-la* (INGOLD, 2015, p. 300).

Eis, então, o convite para se pensar à mão: seguir os fluxos de resistência e a entrega dos materiais, do mundo.

Escolha três dessas perguntas para fazer  
a quem está ao seu lado:

Já se espantou com alguma frase que você disse?

Que objeto, animal ou planta que sempre  
quando você os encontra, te tocam?

Quando criança, como você via o corpo de  
um adulto? Tinha algum estranhamento?

Você já presenciou uma coisa em  
estado de milagre?

Alguma vez você já teve a sensação  
de realmente estar vivo?

Alguma vez você se sentiu totalmente  
inadequado?

O que você deixou esquecido tomando  
chuva no quintal?

O que é irredutível em você?

Com quem você conversa quando  
está em silêncio?

#### Capítulo 4: *Partilhar-se: um outro se arrisca em ti*

Sempre que sei \_\_\_\_\_ não escondo.  
(LLANSOL, 2000b, p. 185.)

6ª forma de alegria:  
...precisa-se de alguém homem ou mulher que ajude uma pessoa  
a ficar contente porque esta está tão contente  
que não pode ficar sozinha com a alegria,  
e precisa reparti-la [...] é urgente pois a alegria dessa pessoa  
é fugaz como estrelas cadentes, que até parece  
que só se as viu depois que tombaram [...]  
(MOLDER, 2016, p. 239.)

O texto, que aqui pede passagem, nasce de experiências de leitura e escrita em diferentes situações, ora como professora em estado de aula, ora como escritora em estado de escrita, ora como professora em estado de escrita, ora como escritora em estado de aula, ora como nenhuma dessas posições. Chego aqui com leituras filosóficas lidas como literárias, leituras literárias lidas como referências teóricas, poemas lidos como orações, orações lidas como poemas, diários lidos como artigos científicos, matérias de jornal lidas como ficção.



Mas parte-se de um ponto: uma escrita-experiência está sempre a reverberar outras escritas-experiências. Mesmo não sendo localizável exatamente. Trago aqui, então, lascas de aulas. Acontecimentos em um percurso em que um texto que me atingiu a tal ponto que foi necessário narrá-lo, dizê-lo, ensaiá-lo, pensá-lo, fazê-lo de outro modo a outros. Partilhar com os outros e nutrir-me com tais lascas que se produziram a partir daí. Certa vez escutei a escritora, psicanalista e professora Lucia Castello Branco dizer: *quando li o texto de Llansol pela primeira vez percebi que não poderia dar aulas como antes*<sup>71</sup>. Assim também aconteceu comigo. E foram muitos os textos que me fizeram mudar a aula, mudar de aula. Trago alguns aqui.

Os acontecimentos aqui narrados se deram em sua maioria nas aulas/oficinas sobre escrita que ministrei n'A Casa Tombada [Lugar de Arte, Cultura, Educação], nos cursos de pós-graduação e cursos de extensão universitária<sup>72</sup> e em outros espaços culturais e bibliotecas da cidade e interior de São Paulo, com oficinas de escrita de curta duração.

São encontros de escrita, em torno da escrita, na escrita, para além da escrita, que possuem a roda, a escuta e o fazer junto como pontos iniciais. Busca-se o pensamento em risco, em grupo, em vivência com. Ao final do processo acontece de escutar os participantes dizerem “não sei bem o que foi essa aula, só sei que foi intensa”; “ora estamos falando de escrita, ora parece que estamos a fazer clínica”; “eu nunca havia escutado meu colega desse jeito”. Algumas vezes saímos com a sensação de que não foi suficiente, foi só o início, de que ficamos sem tempo para decantar os acontecimentos e relatos trazidos, e muitas vezes me torturo por ter deixado tantas portas, conteúdos, relatos e experiências abertos.

Para prosseguir, é sempre preciso ancorar-se no que disse Deleuze (DELEUZE; PARNET, 1995, p. 84) sobre a aula: *a aula não tem como objetivo ser entendida totalmente. Uma aula é uma espécie de matéria em movimento [...] Numa aula, cada grupo ou cada estudante pega o que lhe convém. [...] Uma aula é emoção [...]*.

Assim, seguiremos por co-moções.

<sup>71</sup> Relato colhido por mim em conversa informal com a Profa. Dra. Lucia Castello Branco, em 2013.

<sup>72</sup> A Casa Tombada [Lugar de Arte, Cultura, Educação] é um polo educacional da Faculdade de Conchas – FACON e oferece, atualmente, os seguintes cursos de pós-graduação: A arte de contar histórias na contemporaneidade; O livro para a infância; Histórias e culturas afro-brasileiras e indígenas para a Educação; Artes-manuais para a Educação e Caminhada como método para a Arte-educação.

Durante os encontros, para perfurar, gotejar o pensamento idealizado sobre a própria escrita, a letargia que se instala quando a exigência é a de um texto que deseja poder e controle, produzo frases, trago relatos pessoais, exponho a minha condição de poeta e educadora, duvido, narro meu percurso de mudança de temas de aulas para chegar até ali, exponho minhas dúvidas, procuro agir no tempo do acontecimento e, se não se estabelece um diálogo, se algum desencontro se instalou, vou para casa com o incômodo e não paro de escrever e tentar elaborá-lo até a próxima semana, ou o próximo encontro, para materializar esse movimento que o desconforto gerou.

Os textos escritos e lidos que circulam em aula são o ponto de reflexão de afetos e conversas, são o caminho para se falar da escrita, da experiência, para se falar da escrita como um modo de vida. Não fazemos observações específicas acerca dos aspectos formais dos textos lidos ou produzidos em aula, das peculiaridades de cada um, a não ser que alguém peça, que seja um desejo do grupo, uma demanda<sup>73</sup>.

Há um convite para se ler com um lápis na mão, a produzir riscos com as palavras, traçar relações entre afecções, experimentar desobstruir as frases, desentupir as veias da criação, rabiscar e comprometer o corpo todo. E o verbo se fez carne e habitou entre nós<sup>74</sup>. Está em causa a seriedade do poema, das frases próprias, o quanto nos afastamos delas e negligenciamos nossa intimidade com as palavras em nome da máquina trituradora e soldadora de subjetividades.

<sup>73</sup> Não entendo como foco desse trabalho a atuação específica em torno das questões e hipóteses relativas ao funcionamento da língua, bem como sua sintaxe ou seus modos de estruturação gramatical e textual, apesar de achar fundamental que haja um trabalho nessa direção, tendo o letramento como um conceito norteador.

<sup>74</sup> Demorei para compreender essa frase. Quando criança, escutava e ficava imaginando um pedaço de carne e a conjugação do verbo eu, tu ele, nós vós, eles escrita em um caderno, e isso não fazia conexão. Foi tempos depois que entendi, por Jakobson (2005), lendo sobre os atos de fala, que dizer é agir. O amor só existe quando eu falo “eu te amo”, a promessa só existe quando eu digo “eu te amo”, ou seja, não existe um outro modo de fazer as coisas, de encarnar, a não ser conjugando o verbo, dizendo eu, tu, ele, nós, vós eles vamos, estamos, dizemos.

Trarei a seguir um conjunto de instantes em que tive a sensação de “estar em aula”, tentando capturar alguma atmosfera, rastros de ar se adensando em torno do encontro, correspondências posteriores, mudanças de rota, decepções, fracassos, não descartando o campo viciado das minhas percepções. Todos em torno de um único desejo: habitar a escrita, escrever e experimentar escrever.

*É como se cada um se encorajasse a pensar as suas próprias histórias com a escrita, diz uma aluna. Comecei a abrir minha gaveta, diz outra. Lembrei que eu sempre escrevi, disse outra, não consigo explicar a beleza dessa aula, disse alguém. Essa foi uma aula que ficou passarinhando em mim, disse também outra.*

Essa é uma busca a um centro invisível, fadado à queda, um caminho que passa diferentemente muitas vezes pela mesma rota, que se aprofunda, que se vinca e que se amplia a cada ato. O que faz alguém escrever senão a vontade de partilhar suas próprias narrativas, suas viagens, seu próprio caminho? Mas o que é possível partilhar desse caminho? Em primeiro lugar, o maior gesto seria, juntos, entendermo-nos como caminhantes, como jamais separados do mundo, seres vivos de mãos vivas, andando como um adolescente pela rua passando os dedos por todos os portões e muros que encontra pela frente. Nunca longe da escrita estivemos. E ao perceber que não existe alfabetização nem letramento final, ela é constante.

Depois disso, é necessário lidar com uma questão ética: o que se quer nessas aulas? O que está a operar quando se afirma que o outro, nós mesmos, sempre escrevemos ou podemos escrever?

Para mim, dessas experiências que descrevo abaixo, há um envolvimento entre a pedagogia e a literatura que se confunde ora com um humanismo rasteiro que tenta se convencer de que escrever é uma prática boa para todos, pois garante o uso competente da língua, que abre mais possibilidade de relação com o mundo, com a sociedade fragmentada e elitista e não deixa de ser uma ferramenta importante para o futuro. Ora também deixa rastros de uma crença de que a escrita é importante historicamente para nós seres humanos, que somos capazes de registrar e capturar a realidade e, assim, guardar para futuros próximos nossos incríveis achados.

Há também rastros de que escrever é fundamental para expressarmos o nosso mais íntimo, a nossa essência, a nossa forma de ver o mundo, porque somos todos poetas e artistas e habitamos nessa terra para jorrar palavras na natureza e com isso torná-la melhor, menos selvagem. Há ecos também de que escrever seria importante para conversar com o mundo, para ensaiar a vida, para ampliar as bordas da língua, para exercer o linguajar da linguagem. E tantas vezes tropeço em uma prática que não passa da constatação de um experimento que disparei, apliquei, para confirmar

como os exercícios propostos funcionam, para comprovar minha crença de que todos são capazes de inventar. Há momentos em que a escrita acomodou-se também como uma habilidade a mais, de ter em mãos apenas mais uma forma de dizer.

Sim, transito por todas essas vozes que são do mundo e, portanto, são minhas. Mas elas ainda não me satisfazem, não me respondem à tensão vital, ao quase desfalecer que sinto todas as vezes que se inicia uma aula. Naquele instante breve antes de me expor em vozes<sup>75</sup>. Talvez seja, como disse Skliar (2014, p. 135), *por uma responsabilidade à presença do outro*. Talvez porque estar em aula não seja ensinar, transmitir, mas estar diante daquilo que acontece entre um e outro.

Talvez seja a vertigem do infinito que é deparar-se com o querer-escrita do outro junto ao meu querer-escrita. Confrontar, celebrar, apontar, perguntar. Afirmar, um e um, os nossos querer-escrita. Eis o desafio que se impõe, me machuca e comove.

Pois, *quando se considera um fluxo de escrita sozinho, ele só pode girar sobre si mesmo, cair em um buraco negro onde só se ouve, no infinito, o eco da questão “o que é escrever?, o que é escrever?”, sem que jamais saia alguma coisa* (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 134).

<sup>75</sup> Zambrano circunscreve justamente esse instante partilhado em que alguém vai começar a falar, no início de uma aula: *Poder-se-ia medir; talvez, a autenticidade de um mestre por esse instante de silêncio que precede a sua palavra, por esse ter-se presente, por essa apresentação de sua pessoa antes de começar a dá-la de modo ativo. E ainda pelo imperceptível tremor que o sacode. Sem eles, o mestre não chega a sê-lo por maior que seja a sua ciência* (ZAMBRANO, 2002, apud LARROSA, 2014, p. 81). Gosto de pensar nesse instante como uma oportunidade para ritualizar o encontro: sim, estamos aqui! e esse aqui é uma continuidade do que estava a ocorrer antes e se seguirá de um depois, mas esse aqui é também algo destacado, com um momento de começar e terminar e, portanto, oportunidade para olhar como e onde os corpos estão. As cadeiras, o chão, a luz, a mesa, os livros, nossas pernas, nossas palavras, a temperatura, a água, o café etc. Não se começa um encontro sem harmonizar-se e silenciar-se com todos os elementos que habitam esse encontro. É dessa alquimia que Zambrano nos lembra.

Figura 4: Imagens de planejamentos das aulas. Fonte: Arquivo Pessoal.

Organizações / organismo do encontro 04/06

1º dia =

- A mulher...
- Começa um encontro
- Explicações sobre o compromisso da aula
  - 2 encontros
  - não faltai / atraso
  - compensações / execução
- Apresentações: nome e o que viu qdo chegou aqui e se sentiu visto
- Histórico das disciplinas
  - Biblioteca do narrador
  - O ~~livro~~ livro, o silêncio e a textualidade
  - (A) bordar a escrita
- ~~envolver-se~~ *envolver-se*
  - ~~humanise~~ poesia / poema → estrutura
  - ~~aquilo que~~ aquilo que → som
  - ~~se escreve~~ se escreve → visibilidade

"gastou o diabo"

- Curadoria da palavra
- Características:
  - Ana
  - condensamento
  - ponto
  - discurso
  - curso
  - fragmento
- responsabiliza-se pela palavra
- Literatura
- Palavra carregada de sentido

<ul style="list-style-type: none"> <li>• discursos</li> <li>- ler o manifesto</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- homem cordial</li> <li>- manifesto antropofágico</li> <li>- manifesto da poesia concreta</li> </ul>	ler / projetar
--	--	----------------

Fragmento {

- envolvimento do mundo
- um desvio, um delírio
- um escape / um respiro
- Uma. saúde

- momentos em que a vida se torna poesia

- que vc se torna poeta

- engendramentos

- a farsa do poema

- dividir em grupos: fragmentos de ponto final
- fragmentos de ponto de exclamação
- fragmentos de ponto de interrogação
- fragmentos de vírgulas
- fragmentos de reticências

• conversa em grupo

• escute sozinho

• boca e conversa e via algo conjuntamente

- Entregar uma tarefa / questionário / par de uma / enquanto oradores
- Dar o texto Biblio farmácia / buscadores da palavra

### 1ª Coisa - escrever à lápis

(minério/muito antigo/parala de eternidade/  
escrever - ou ensinar a escrita/falar de escrita -  
vamos fazer esse pacto de preceitos com  
na denação / pedido temporal do minério/  
da montanha / do árvore) / A bonacha, que é extrato  
tb de uma árvore, veio depois.)

### 2ª 1ª imagem do encontro

- ficar envolto do fogo
- eletridade com os objetos

### → texto ardente

### 3ª Decisões: aquilo para o qual sou chamado

Os textos ardentes que me fazem gastar o  
lápis / os intrassores

Do meu próprio começo /  
Dos nossos próprios começos (nos apropriar)

Que nada mais é do que uma sequência,  
um fio / um recorte

→ Escaver dos nossos começos com a epaita,  
pra saber onde é que a gente orbita / habita

→ Ler e falar um pouco do meu trabalho

→ O núcleo poético do nosso trabalho  
em torno do que estamos girando?



### Aula 1:

- Emenda - escrever!
- explicar a história da disciplina
- porque (a) bordar a escrita
- Cada um conta sua história com a escrita
- conhecer s/ mitos e relações entre escrita e oralidade
- ler = (entregou) texto do Arnaldo Antunes
- levar p/ casa: Bibliofarmácia
- fazer p/ a próxima aula! imagens de cura na lgg

relações entre  
escrever e  
bordar

### Aula 2:

- conhecer sobre o texto Bibliofarmácia
- imagens: Thomas Mann e ilustradora
- Cada um conta sua cura
- Barkley e escrever carta
- Dar um jeito de tornar pública essa carta
- Levar o texto: Desobedeceu a lgg

### Aula 3: • Discussão sobre desobedeceu a lgg

↳ corrigir cânones (fazer um texto / conto)  
Dicionário - definições de palavras próximas  
próprias

texto  
borda

- Colocar uma coisa dentro da outra
- significado do seu nome / coisas em uma gaveta

### Aula 4:

- Questionário na aula (3 perguntas)
- Poema: ler em voz alta
- Falar sobre o poema / poesia

### Aulas:

- Bordar!
- Caminhar!
- Corpo e Escrita.



4º Filme Salkowski Que escrita é essa que estamos falando?

5º Passa o Power Point - branco

6º Apresentações da imagem do autor

- representações - sistema abstrato de correspondência alfabética
- e as palavras que nós existem e que aparecem?
- e a comunicação é tão homogênea assim?
- e o indivíduo? e o desentendimento?
- pronomes e palavra
- o modo como aprendemos / como sistema / de responsabilidade do  $\Delta$  / patologia / série de técnicas - alfabetizações fonética / ortografia
- livros nos como errância mas algo a ser construído
- padronizações da língua - uniformizações - passagem do campo para a cidade / escolarizações.

- 5 aulas de arte — escrita é fogo

"Paisagens da Circunferência"

- escrita e descação / d
- escrita e borda / pont
- escrita e tema
- escrita e pergunta
- escrita e cartas / paisag

↳ escrita e exp.

↳ fragmento

↳ escuridão

---

↳ gesto/ato

↳ marca

↳ hapaças salutar

↳ escrita x oralidade

↳ resposta como arco

respondendo:

- porque escrever
- porque <sup>longa</sup> distância
- dentro da língua
- língua diante
- (minha)
- testemunho - líbrar

### **Tentativa de traçar o caminho de uma aula: (Algumas recomendações)**

Optei por não fazer um mapa ou uma cartografia dessas experiências de aula, pois é mais instável e possui mais variáveis do que eu gostaria. Então, a solução que foi trazer como eixo alguns textos narrados (trata-se da transcrição de minhas narrativas em aula (em itálico), além de algumas informações acerca de usos de objetos compondo a narração ou não, são eles: *A montanha mágica, Peeperkorn, Ad, Feira do Brique, Um teto todo seu, Caranguejinho azul*), seguidos de uma reflexão de temas que o povoam/povoaram, contextualizam a escolha dessa narração e alguns poucos fragmentos de textos que são produzidos pelos participantes a partir desse ponto de contato. A descrição dos exercícios propostos em aula foi distribuída ao longo de todo esse trabalho, em forma de instruções, escritas à mão, tentando recuperar um tom de corte, de intervenção, de absurdo que eles muitas vezes provocam quando são expostos como sugestão para serem realizados. Alguns trechos de escritas dos participantes dos encontros estão inseridos de modo intermitente, pois não são resultados, são afecções. Alguns trechos de escritas dos participantes dos encontros estão inseridos de modo intermitente, pois não são resultados, são afecções. Chamo aqui aqui novamente a gaveta de meu pai. Talvez ela tenha ficado um pouco distante, mas garanto que ela ficou aberta. Aliás, nunca se fechou, seu trinco não funcionava. As gavetas que guardam memórias são sempre facilmente abertas, pois elas guardam narrativas. E as narrativas são sempre horizontes abertos, estão sempre por se fazer.

Percorreremos, então, algumas lascas de aulas, retiradas de dentro de uma gaveta-encontro, traindo a memória, construindo histórias.

#### 4.1. A montanha mágica

*Lá pelos seus 15, 16 anos, a menina percebe que não é a garota mais bonita nem a mais interessante da escola e que, se quisesse ser vista, precisaria fazer algo diferente. Pensou que a leitura poderia ser um caminho. Pediu para o pai, que tinha uma estante marrom grande na sala da casa, com livros de capas duras vermelhas, verdes, marrons, com escritos em dourado, todos em sequência, separados por tamanho, para que lhe indicasse um.*

*O pai disse:*

*— Você sabe que ler muda a vida? Quer assim mesmo?*

*— Sim, disse ela! (e pensou que era exatamente daquilo que precisava).*

*O pai pegou um daqueles marrons da estante. Ela foi para o quarto com seu livro. Sentou-se e abriu a primeira página. Leu. Quando virou a página, percebeu que teria que chegar até o final novamente para depois ir até a outra, e assim sucessivamente. Aconteceu um barulho na janela. Levantou-se para ver. Voltou ao livro. Lembrou que estava com fome, foi até a geladeira. Voltou para o quarto, leu mais um pouco. Guardou as roupas espalhadas pela cadeira. Leu mais um pouco. Tocou o telefone. Leu mais um pouco. Bateram na porta. Saiu.*

*Após quinze dias, o pai perguntou:*

*— Está gostando do livro?*

*E ela respondeu:*

*— Sabe o que é, pai... o livro que você me deu é muito grande. Quando vou lê-lo à noite, deitada na cama, ele me dói o pulso pra segurá-lo, e quando vou levá-lo no ônibus ele ocupa muito espaço na mochila, pesa muito. Então, não estou conseguindo ler. Seria melhor um livro menor, mais fácil de carregar.*

*— Ah, tá certo, você tem razão! Pega o livro que te dei.*

*O pai pega o livro na mão, abre-lhe a capa dura, separa-a do corpo e, com um estilete mão, divide o livro em três partes iguais.*

*— Aqui está, minha filha! O seu livro menor.*

*Era A montanha mágica, de Thomas Mann, um livro de 600 páginas, que virara três de 200.*

(e, nesse momento, pego o livro *A montanha mágica*, de Thomas Mann, abro sua capa e mostro que está dividido em três partes e passo para que todos possam pegá-lo. E o relato, que até então não tinha uma relação tão direta com a minha biografia, ganha um ar de estranheza. Seria eu mesmo a pessoa narrada anteriormente? Seria mesmo meu pai? O livro que mostro tem uma data escrita à mão: 2006. Quantos anos eu teria agora? Em 2006 eu teria 15 anos? Qual a veracidade dessa narrativa? A inserção do objeto narrado causa tamanha abertura para o mistério da conversa que estamos a partilhar sentidos, na perspectiva do sujeito exposto, ou seja, não estamos mais à caça de uma verdade única, mas da verdade das subjetividades.)

**Figura 5 e 6:** Imagens da ação realizada em sala de aula: abrir e mostrar o livro aos participantes (fotos: Mariana Galender)



...

Começemos com a pergunta: seria possível chamar alguém de mestre sem com isso sentir uma machadada na cabeça? Não o mestre autoritário, o mestre castrador, o mapa da lei que inviabiliza qualquer expansão do pensamento, mas *um* mestre (assim, com o artigo indefinido, indeterminado) que, no encontro conosco, pode nos trazer a uma palavra, que tentamos imitar os movimentos, mesmo que imperceptivelmente, e que nos faz alterar a rota, que abre os ouvidos, que dá a sensação de nos acompanhar, de se apresentar como um rosto para aquilo que se tem de mais singular, que por algum motivo nos autoriza a agir, a errar, a experimentar.

Um mestre que não foge da organicidade da vida: que vai se enfraquecendo aos poucos, vai envelhecendo e seu corpo todo se transforma num ato lúdico de ver-nos ficar tão rígidos, convictos e certos de tantas opiniões. Um mestre que duvida e sorri. Um mestre para que se possa traí-lo, virar as costas quando quisermos. Um mestre-caminho. Para que se suba em seus ombros e se possa ver mais além.

Para que seja viável atravessar a melancolia do mestre, é necessário fazer uma passagem entre o mestre que precisa sempre nos dar algo para o mestre mundo, para o mestre acontecimento, ocasião. Um livro mestre, uma mesa mestre, um alguém de outra família mestre, daquela que me é mais familiar que a minha própria família, que não tem a mão plantada na cabeça achatando alguém.

Um acontecimento mestre, uma rede de mestres, mil folhas mestre, não um único mestre solitário para o qual eu levo uma maçã e devo a gratidão da minha vida e opero na lembrança de que nunca mais vou encontrar outro igual. Desejando a segurança, o equilíbrio estático de sempre receber uma seta apontando o caminho, que desvenda o destino, vou cristalizando uma relação viva num diploma envelhecido na parede. Um mestre etéreo, santificado. Invento e aceito todas as justificativas para o meu fracasso: não me ensinaram, não me orientaram, não me deram. Esse mestre é inacessível. Conviver com um campo de mestres, uma plantação de mestres, é fazer uma outra coisa.

Meu ouvido mestre, meu movimento mestre, minha disponibilidade mestre, de repente, uma conversa, um encontro, um livro cortado.

Estar em estado mestre para si e para outros é sair da rota da impossibilidade, da inviabilidade. É caminhar mesmo sem ter pernas. Ir adiante mesmo sem saber. Há uma cena do filme *Andrei Rublev* (1966)<sup>76</sup>, de Andrei Tarkovski, que materializa

<sup>76</sup> Filme baseado na vida de Andrei Rublev, pintor russo do século XV.

tal estado. O rei precisa de um sino para sua nova capela, mas o melhor ferreiro da região tinha acabado de morrer. A cavalaria se instala na casa do ferreiro morto e obriga seu filho a fazer o sino, tal como o pai fazia. O menino, quase sem corpo, quase sem recursos, é forçado a aceitar o fardo: continuar a obra do pai. O que poderia fazer? Se não aceitasse, seria morto; se fugisse, seria morto; se falhasse, seria morto; se atrasasse, seria morto.

Sem saída, o jovem passa a buscar o barro perfeito para fazer o molde do qual necessitava para fundir o ferro, mesmo sem seu pai ter-lhe deixado receita alguma. Sabe que precisa encontrar o barro certo. Passa muitos dias de sol e chuva à procura desse barro. Aos olhos dos soldados, um erro, uma perda de tempo. Mas para o menino, a única saída: para aquele que já está condenado, para aquele em que a sentença de morte já está conferida, o que restaria senão fazer o melhor?

Com seu prazo quase se esgotando, finalmente encontra o melhor barro, o único barro para fazer o molde do sino, para forjá-lo em um grande buraco cavado na terra. Passa dias e dias nessa empreitada, maior que mil vezes seu próprio corpo. E, quando finalmente consegue, quando finalmente soa o sino e este faz o som perfeito, o menino cai esgotado, no próprio buraco que cavou, e morre.

Sim, era muito grande o chamado para o menino, mas mesmo assim não lhe resta escolha a não ser essa: optar por fazer.

Mestre torna-se aquele que se implica no seu próprio caminho de formação, que está realmente preocupado em inventar a si mesmo, fazer um possível. Seu interesse está em falar mais do possível que do impossível, ou em fazer o impossível acontecer. Aquele que não foge, nem forja seus próprios enigmas, que não tem uma experiência específica pregressa para contar, tem todas, pois está em estado de experiência permanentemente.

Mestre é a habilidade de reagir ao que efetivamente importa. De detectar os sinais, uns poucos, três ou quatro, mas lê-lo na justa medida, na medida do que importa. É exercitar também um estado de resposta, não apenas o de pergunta permanente. Pois há que se produzir algumas respostas. Nos fluxos, nos embates, nas incertezas, mas respostas. Usar as mãos para tocar os materiais, o corpo do livro, violá-lo, traçá-lo, achar o barro com as mãos e fazer o sino soar, violentamente.

### **Pausa para uma condução elétrica:**

Exatamente no ato dessa escrita, um gato filhote miava desesperadamente debaixo da minha janela. O gato estava a morrer, disseram-me. Era um corpo pequeno e tremendo. Um horror se instaurou. Um corpo quase morto e ter que segurá-lo nas mãos, o horror de segurar um corpo morto nas mãos, o corpo quente ainda de um gato que ia acabar de perder a sua vida ali, bem diante de nós, sem sabermos para onde aquela vida iria, de repente não nos escutaria mais, não reagiria mais, estaria em outro lugar que não mais compartilharíamos, ali, dentro de instantes, a acontecer o desacontecimento bem na nossa presença. E havia o horror de não saber o que fazer com um corpo morto, com um corpo de um gato morto. Cavar buraco, enrolar num pano, fazer uma oração.

Tentei pegá-lo, iria levá-lo com seus últimos fiapos de vida até um veterinário, um especialista que saberia lidar com a morte melhor do que eu. Aproximei-me. E ele se esquivou para mais longe. Continuou miando. Reagiu. Peguei um trapo, coloquei perto. Precisaria de aconchego para ficar quieto e morrer. Encontrou um abrigo ao qual eu não tinha muito acesso além de olhá-lo. Me abaixei, encontrei seus olhos<sup>77</sup> e pensei que estava a pedir algo. Alguém foi comprar ração. Pus num prato próximo e ele saiu de onde estava e comeu. Era fome.

Aquele gato estava faminto. E parece que não há um único nome a se dar a esse fato. O mestre aqui é o próprio acontecimento. Há o emaranhado, a ligação entre os corpos que vai se tecendo a ponto de se produzir um ato – o ato concreto de comprar ração e alimentar o gato –, e é um tal emaranhado que não se consegue mandar outro corpo no lugar, há que se ler os sinais e estar com o corpo colado nessa leitura e se apresentar, há que se estar lá atuando. E eis que o gato continuará a sentir fome. Mas não está garantido que haverá corpos que saberão ler.

<sup>77</sup> Escutemos o que nos diz Derrida (2002): Há muito tempo, pois. Há muito tempo, pode-se dizer que o animal nos olha? Que animal? O outro. Frequentemente me pergunto, para ver, que sou eu - e que sou eu no momento em que, surpreendido nu, em silêncio, pelo olhar de um animal, por exemplo os olhos de um gato, tenho dificuldade, sim, de vencer um incômodo. Por que essa dificuldade? Tenho dificuldade de reprimir um movimento de pudor. Dificuldade de calar em mim um protesto contra a indecência. Contra o mal-estar que pode haver em encontrar-se nu, o sexo oposto, nu diante de um gato que nos observa sem se mexer, apenas para ver. Mal-estar de um tal animal nu diante de outro animal (p. 15-16) (...) Vergonha de quê, e diante de quem? Vergonha de estar nu como um animal (p. 17) (...) O animal em geral, o que é? O que isso quer dizer? Quem é? “Isto” corresponde a quê? A quem? Quem responde a quem? Quem responde ao nome comum, genérico e singular do que eles chamam assim tranquilamente o “animal”? Quem é que responde? A referência do que me concerne em nome do animal, o que se diz assim em nome do animal quando se apela em nome do animal, eis o que se trataria de expor a nu, na nudez ou no despojamento de quem diz, abrindo a página de uma autobiografia, “eis quem sou”. “mas eu, quem sou?” (p. 920)



Exatamente no ato dessa escrita, um gato filhote miava desesperadamente debaixo da minha janela. O gato estava a morrer, disseram-me. Era um corpo pequeno e tremendo. Um horror se instaurou. Um corpo quase morto e ter que segurá-lo nas mãos, o horror de segurar um corpo morto nas mãos, o corpo quente ainda de um gato que ia acabar de perder a sua vida ali, bem diante de nós, sem sabermos para onde aquela vida iria, de repente não nos escutaria mais, não reagiria mais, estaria em outro lugar que não mais compartilharíamos, ali, dentro de instantes, a acontecer o desacontecimento bem na nossa presença. E havia o horror de não saber o que fazer com um corpo morto, com um corpo de um gato morto. Cavar buraco, enrolar num pano, fazer uma oração.

...

Após a narração de *A montanha mágica*, uma das alunas toma a palavra e relata-nos com detalhes a estante de livros da casa da sua infância: a cor das coleções, os sentidos que eles tinham na centralidade da casa, o vendedor de enciclopédias que os visitava frequentemente, as consultas aos livros pesados na época de entregar trabalhos escolares.

Ela parece entender o que eu acabara de narrar: de algum jeito, cortar um livro em três partes alimentava a tridimensionalidade do meu pensamento. Cortar aqui é um movimento de aprender a ler novamente, de reaprender a ler com as próprias pernas.

Fazer memória desses acontecimentos aparentemente sem importância no nosso currículo faz com que se liberte o animal querer-escrita para subir até a estante das experiências e caçar, colher, farejar alguns livros, pessoas ou acontecimentos, que acabam produzindo nosso repertório, referências e, aos poucos, mudam a narrativa das raízes absurdas, das raízes sem fundamento, por raízes agressivas, que abalam as estruturas do concreto. Parece que plantaram uma *ficus elástica* no chão, aquela que antes se acomodava gentilmente em um vaso na agência bancária do bairro. E essa mesma planta decorativa passou a comprometer as estruturas financeiras, arreventou as calçadas com duas raízes colossais incompatíveis com as pracinhas paulistanas. Parece que é isso o que acontece quando se singulariza um discurso, quando se produz um próprio lugar de fala, quando se percebe que aquilo que se recebe como herança transforma-se, movimenta-se, pode ser tomado pelas mãos.

## 4.2. O Peeperkorn

Foi então que a fala encostou na pedra e,  
juntos, foram cachoeira.  
(CASTELO BRANCO, 2013, p. 49)

*Naquele livro, A montanha mágica, havia um personagem chamado Peeperkorn. Esse Peeperkorn era um holandês de barriga grande, bochecha rosada, um bigode ruivo, e estava na colônia de tratamento assim como os outros do livro, porque tinham tuberculose e iam até essa montanha para se tratarem. Para ficarem em repouso, respirando um ar fresco e fazendo três refeições por dia. Os pacientes da Montanha Mágica conversavam muito. Antes e depois das refeições, eles se juntavam pra conversar coisas simples, do tipo: “Com quantos golpes se faz um país [...]”, ou, “Por que é tão difícil ser feminista dentro da sua própria casa?” etc., e o Peeperkorn estava a entrar na roda de conversa sempre com palavras de engate, expressões de ligação, por exemplo, “Seria bom notar que...”, “Acho importante, meus caros, corroborar que...”, “É imprescindível que...”, “Meus caros, cumpre ressaltar que..., mas veja..., não estou dizendo com isso que...”, e nunca continuava a frase. Logo outra pessoa tomava a palavra e a conversa prosseguia. Ele gesticulava tanto, suas mãos e seus braços estavam de acordo com aquelas frases<sup>78</sup>.*

*Algumas pessoas achavam que o Peeperkorn não tinha opinião própria; outras achavam que ele tergiversava demais; outras achavam que ele se demorava demais ali, onde a palavra faltava.*

*Um dia, fez um pouco de sol, e eles foram caminhando até uma cachoeira. Chegando lá, o Peeperkorn foi se adiantando e chegou até bem perto dela. Os amigos ficaram mais pra trás. E o Peeperkorn entrou debaixo da água, abriu os braços e falou. Falou tudo o que ele queria, numa fluidez que ainda nunca se tinha visto.*

*Mas ninguém escutou o Peeperkorn.*

*Pois não era possível separar o som da sua fala do som da cachoeira.*

...

<sup>78</sup> Trecho da fala de Peeperkorn: “Senhoras e senhores. Muito bem. Tudo vai bem. Queiram, no entanto, observar e não perder de vista em nenhum momento, que... Nada mais sobre esse ponto... O que me cumpre declarar não é aquilo, mas principal e exclusivamente o seguinte: temos o dever... É de uma forma inelutável... Repito e faço questão de usar essa expressão: é de uma forma inelutável que se reivindica de nós... Não, senhoras e senhores, não! Esse não é o sentido... Não me interpretem como se eu... Que erro grave não seria pensar que... Basta, senhoras e senhores! Basta amplamente! Sei que estamos de acordo sobre todas essas questões, e por isso entremos no assunto!” (MANN, 1952, p. 666.)

É preciso detectar as frases bem atadas, as frases dos ditos bons falantes, as frases eficazes, as frases argumentativas de uma nota só, que varrem a conversa para outros assuntos, que fazem a conversa distanciar-se da própria conversa e migrar para temas variados, as frases que ocupam a conversa e que não se detêm na própria conversa.

Atentar para própria conversa seria começar a escutar as frases que se produzem durante a conversa. Um atrevimento, ou um atrevimento de não lançar mão de seu poder fabricante de opiniões e de frases bem-sucedidas, para que a voz do desconforto mais íntimo, para que o falar pequeno, o falar quase inaudível, o falar que não necessariamente seja escutado, mas jorrado diretamente da fusão com algo que está a mover-se, ajude a cavar furos nos tecidos que encobrem o dizer viciado, a fim de mostrar que a pele do corpo cora, que corpo se afeta com as palavras que estão a emanar dele.

Falar uma frase estando debaixo da cachoeira é o gesto de puxar algumas linhas transversais na trama geométrica do tecido, misturar uma estampa de duas ou mais cores, misturar as formas, anunciar que há fiapos soltos ao longo do tecido. Não é descosturar a barra e substituir os argumentos até que se faça uma outra bainha nova, mas passar uma unha de gato para soltar alguns fios, romper ligaduras já amalgamadas e lidar com o incômodo do fiapo levantado, aquele em que não se sabe o que se fazer com ele.

Estados como esse nos mostram que o corpo-linguagem é imprevisível. Entrar no jorro da linguagem, encostar onde ela jorra é sair do campo da representação e migrar para a apresentação, para um sentido que não está dado, para um conceito, uma definição, uma argumentação que ainda não é, que vai se fazendo junto com a gagueira do pensamento. Demorar-se numa palavra, na sua etimologia, nas memórias que ela evoca, nos seus sinônimos, nos seus antepassados, nas palavras que sorriem, nas palavras que pesam, nas palavras que denunciam é fazer o pensamento pensar.

Entrar na cachoeira, no fluxo do nosso dizer, é falar pensando. E falar pensando é mais do que soltar palavras no ar, é um gesto de corpo inteiro, até as pernas se movem numa frase-pensamento, os músculos e a respiração ajudam a torneá-la. A palavra não se despreza da boca ou das mãos, ela é uma escultura no ar. Molda, retira, estilhaça, compõe um campo concentrado de sentidos que vai constituindo o território daquilo que há de vivo no corpo. Fazendo potência de um existir no mundo. Não se perde tempo com a palavra. A palavra é o próprio tempo.

De um lado temos as frases menores, as frases que brotam, as frases bem esculpidas, os argumentos belos e a força deles. Temos o fragmento, as palavras

setas, as quebras de sentido como um envio para o mundo, as frases musicais, um furo no dizer viciado, a explosão do encontro, de novas ligações, de pequenos assopros poéticos. Frases que envergonham. De outro, temos as frases frouxas, as frases com medo, as frases escondidas que não querem aparecer na janela, frases envergonhadas, que circulam entre seus pares, as frases que estão confinadas por falta de pergunta, por excesso de colamento na identidade, numa herança maldita de expropriação do pensamento, as frases jornalísticas, as frases dos almoços familiares viciados, as frases não assumidas, as frases de panos quentes, as frases diminuidoras de encontro. Dois lados necessários. Ora em corte, ora em afrouxamento.

E manter essa escultura em pé é o desafio. Trata-se de um habilitar-se ao acontecimento. De desafiar as certezas do falante normal, daquele que age como se a conversa já tivesse um caminho claro traçado e que ele é o escolhido para conduzi-la até o seu final.

Peeperkorn levanta a hipótese de que a conversa é o espaço para deixar aparecer a contradição, os titubeios, os acessos de raiva e os espasmos corporais:

Não dissera nada, mas a majestade de sua cabeça parecia tão indiscutível, o jogo de fisionomia e a gesticulação eram de tal modo enérgicos, imponentes, expressivos, que todos, inclusive Hans Castorp, empenhado em escutar, criam ter ouvido algo de grande peso, ou, se é que se davam conta de que o discurso carecia por completo de conteúdo e de coerência, não se ressentiam dessa falta (MANN, 1952, p. 666.).

E é próprio do campo da literatura desafiar as certezas, fazer refletir, escancarar as dificuldades, mostrar os opostos que nos constituem. Se, por um lado, sabemos que a escuta e a compreensão são fundamentais, lemos nessa passagem de Peeperkorn e nos questionamos qual escuta e qual compreensão seriam essas, pois aqui não importa exatamente o conteúdo daquilo que se está a tratar, mas o modo em que se está implicado nesse discurso, o gesto que não se consegue controlar, os gestos que escapam inclusive do falante, que se descolam de sua intencionalidade.<sup>79</sup>

A linguagem, como disse PARDO (1996, apud LARROSA, 2014, p. 101), comunica a intimidade quando

<sup>79</sup> Jean-Luc Nancy (2016, p. 214) diz: *O que trata de ouvir [entendre], não é o que a palavra quer dizer, no sentido em que essa vontade teria já produzido a realidade acabada de sua intenção ou de seu desejo. É preciso, antes de qualquer outra coisa, ouvir esse desejo ele mesmo: é preciso ouvir o “querer-dizer” se querer a si mesmo em seu dizer.*

[...] uma conversação na qual o importante não é o que se diz (ou o que se faz ao dizer) e sim o que se quer dizer, não o poder das palavras e sim sua importância. [...]. A conversação íntima é aquela na qual alguém participa não para se informar de algo que outro sabe ou para fazer algo a outro, e sim para ouvir como soa o que outro diz, para escutar mais a música do que a letra, para saborear sua língua.

Escrevo porque ando em intimidade, parece que é isso que diz a aluna Magna Ivone, quando solicitada a escrever uma carta que havia sido escrita para ela, mas não enviada:

São Paulo, 20 de dezembro de 2017.

Carta de Magna para Ivone, de quando uma abandonou a outra. Mesmo sendo uma só pessoa.

Boa noite Ivone, tudo bem com você?

Espero que esteja bem, tanto tempo que não te vejo, desde a última vez que sai daí, e isso foi muitos anos atrás, se não me falte a memória 23 anos, a idade de Ingrid, minha filha mais velha. E como vocês duas são parecidas, sabe aquele seu cabelo cacheado? Ela tem igualzinho, também o seu sotaque, menina, o seu jeito de rir, lembra aquela sua risadagem por qualquer coisa? Minha Ingrid é do mesmo jeito.

Estou escrevendo para te pedir perdão, por ter deixado você para trás, quando fui embora de Tanhaçu assim que casei para aqui morar em São Paulo.

Confesso que você não conseguiria sobreviver nesta metrópole que não tem fim, tive que abrir mão da sua alegria, de suas brincadeiras e das doces risadas e também esquecer das nossas lembranças dos banhos de rios e das cachoeiras, das fugidas para os pés de umbuzeiros, você lembra que aprendeu a fumar trepada no alto do galho dessa árvore, escondida de sua mãe? Lá era o nosso refúgio, onde fazíamos reuniões e tagarelávamos com as amigas durante as tardes. Como fomos felizes!

Você ainda gosta das festas de São João? (...)

Fiquei lembrando também dos passeios de bicicleta, cabelo ao vento e pensamentos em órbita, fui aos poucos sendo engolida pela cidade grande e sufocando você dentro de mim e o medo passou a ser meu aliado, a minha coragem sucumbida.

Ivone, quando aqui cheguei tive que trabalhar, essa parte foi a mais dolorida, as pessoas pegavam meu currículo e diziam: “Mas você só tem experiência de lá da sua cidade e ainda acabou de se casar, logo vai engravidar e vai ter de ausentar do trabalho.”. Mas não foi só isso, Ivone, o meu sotaque me denunciava, eu tinha vindo do Nordeste, de lá da minha Bahia, olhavam para mim com cara de reprovação, não foi fácil! Quando entrei na Faculdade de Pedagogia na UNIB passei a não me comunicar mais, tinha uma colega que me perseguia, dizendo que não ouvia minha voz, que eu falava para dentro, que ódio!

Então, para sobreviver, conseguir trabalhar aqui em São Paulo e conversar com as pessoas, tive que negar as minhas raízes. Sim, e foi negligenciando minhas raízes que tive que sufocar você.

Foi um aprendizado cruel, tive que aprender tudo de novo e negar sua existência. Sabe quando a criança aprende a dar os primeiros passos e ensaia as primeiras sílabas, acompanhada das primeiras palavras?

Passarinho “pelongo” (filhote) que precisa apropriar do espaço do ninho para não cair fora e esperar o tempo de crescer e aprender a bater asas e lutar pela própria sobrevivência?

Tive que tirar a minha Bahia do meu currículo, eu não era mais daí, passei a ser daqui! Vou resumir, pois minha luta para matar você foi grande e para poder viver aqui passei a ser MAGNA! Apenas Magna!

Mas depois de tanto tempo, senti um vazio, uma falta de não sei não o quê. Resolvi estudar um bocadinho e virar contadora de histórias. E, para isso, precisei ativar as minhas memórias.

Acontece que todas elas me levam até você, para tudo que vivemos e aprendemos.

E foi por isso, tão somente por isso, que preciso e quero que me aceite de volta!!!!!!

(Magna Ivone, 2017.)

### 4.3. Ad

*Na escola em que animei, havia um rapazinho chamado Ad.*

*Ad era um fluir em si próprio, fulgurante e desorientado. Um dia ele me disse que seria para sempre meu amigo simplesmente porque o tinha ajudado a atravessar a rua sozinho. Faltava-lhe a cardealidade do espaço. Mas não só. Um dia sua mãe veio trazê-lo aflita porque o Ad disse que só viria à escola vestido de rapariga. Foi-lhe dito que não se importasse, porque naquele dia todos viriam vestidos de rapariga. Ad era um quebra-cabeças para a mãe sendo, como era, um fluir em si próprio, quase sem margens que aceitassem o: “é assim porque é assim”.*

*Foi esse mesmo Ad que um dia me pegou pelas mãos, em mais uma de suas urgências imperativas, porque queria ver Deus.*

*Não lhe passava pela cabeça que esse deus que, em tempos, por vezes se mostrava em terrível, em pastor ou em pobre, há muito se tornara longínquo e ocioso. Nem eu lhe diria, não valia a pena, isso aprenderia ele, se tivesse que aprender. Nem eu lhe diria que esse deus já muito me fizera chorar.*

*Ele queria vê-lo porque lhe tinham dito que ele vê tudo o que os homens fazem, e Ad queria ver também tudo o que ele faz.*

*Ensiná-lo a orientar-se sozinho não fora evidente, mas estava ao nosso alcance. Mas como dizer-lhe que uma boa-nova fora anunciada à toda a criação?*

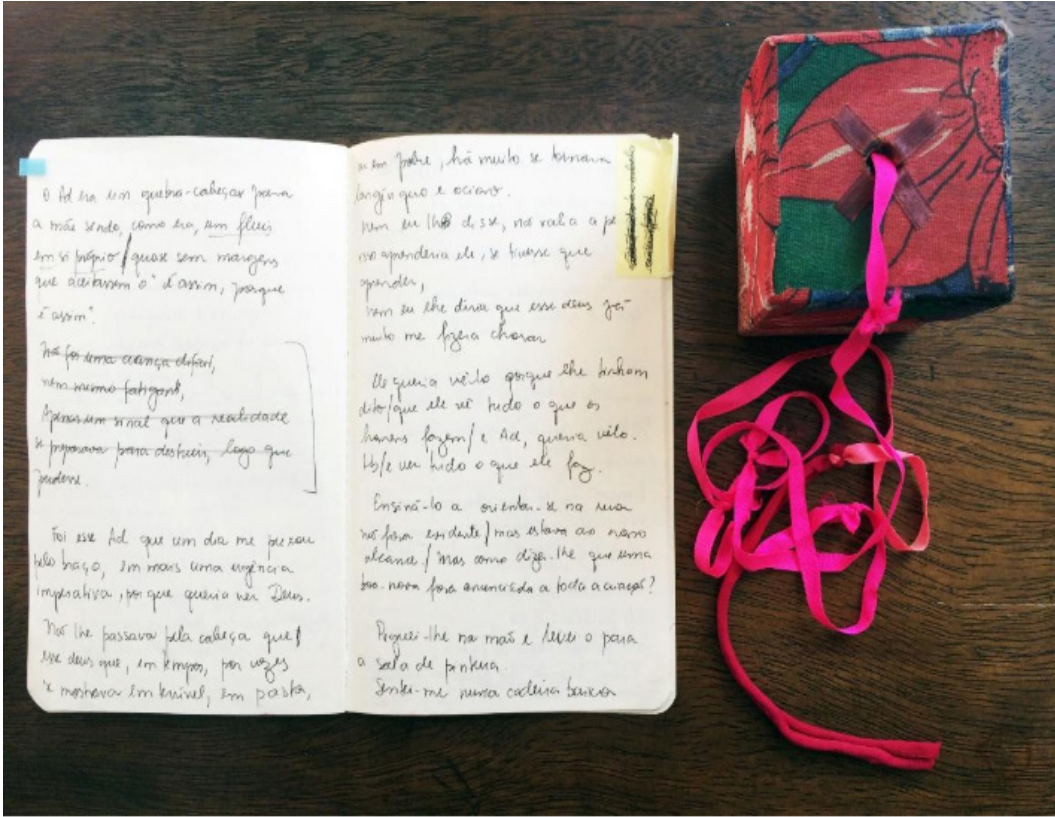
*Peguei-lhe na mão e levei-o para a sala de pintura. Sentei-me numa cadeira baixa e puxei-o para perto dos meus joelhos.*

*Peguei-o na cara e intimei-o:*

*— Ad, olha pra mim. Tu nunca verás outro deus que não este.*

(aqui, olho pra todos os que estão na roda e começo a puxar um fio colorido de dentro de uma caixinha, que se emenda em muitos outros fios coloridos, até chegar ao final, ficando um emaranhado de fios no chão, e continuo a narração.)

**Figura 7 e 8:** Imagens da ação de abrir a caixinha e desenrolar um fio de muitas cores e tamanhos, durante a narração (fotos: Mariana Galender).





*E um rubor intenso começou a manifestar-se no rosto de Ad enquanto ele via uma Gabi que jamais suspeitara que existisse.*

*Lançou-me os bracinhos no pescoço e eu o acolhi e acalmei-o, murmurando-lhe no ouvido.*

*E ele disse-me então:*

*— Mas tu não dizes nada, Gabi.*

*— Ele também não, Ad.*

*— Então por que mexes os lábios?*

*— É uma língua que ando a aprender.*

*— Quem te ensinou?*

*— Rapazinhos como tu<sup>80</sup>.*

*Eu trabalhava em uma ONG em Campo Limpo<sup>81</sup> e lá havia um menino muito parecido com o Ad, seu nome era R.*

*Uma daquelas crianças que não paravam na cadeira. Era só começar a aula que ele vinha diretamente pra minha sala, a pedido de algum educador.*

*— De novo você aqui, R.? O que aconteceu?*

*Nenhuma resposta, como sempre. Ou aquela fala chorosa inaudível para aguentar algum nervoso, alguma injustiça que acabara de viver.*

*Na mesa em que eu trabalhava, vivia essa caixinha encapada de tecido, com um furo na tampa do qual despontava um fio. Todas as vezes que me visitava, R. ficava mexendo nessa caixinha, sem falar muito comigo, parecia um objeto amigo silencioso. R. puxava o fio que ficava dentro dessa caixa ora muito rápido, ora devagar, embaralhava-o todo, deixava-o cair, era íntimo desse objeto estranho, confeccionado por mim, com diferentes fios amarrados um ao outro. Eu por vezes ficava em pânico contido, pois já imaginava a hora em que ele iria destruí-la.*

*Um dia R. falou comigo, estava bem-humorado e aberto. Pegou a caixinha na mão e me disse:*

*— Isso aqui é para desamarrar as crianças, né, tia?*

*E eu respondi:*

*— R., já te falei que não sou sua tia. Me chama pelo meu nome, por favor.*

*E passou. Esqueci. E R. continuou indo até a minha sala por algum tempo, depois mudou de interesse, como deve ser.*

*Tempos depois fui saber que a avó R. tinha o hábito de amarrar seus netos no pé da mesa da cozinha quando precisava sair, para que eles não fugissem de casa.*

...

<sup>80</sup> Narração inspirada no texto de Llansol (1994a, p. 137-138).

<sup>81</sup> Associação Obra do Berço, Programa Pró-Jovem, localizado no Jardim Rebouças, Campo Limpo, São Paulo, SP.

Essas duas narrações acima misturam dois acontecimentos. O primeiro deles é o acontecimento-texto de Maria Gabriela Llansol (1931-2008), escritora e tradutora portuguesa que teve uma experiência educativa na Escola da rua de Namur, escola comunitária na Bélgica, ao longo da década de 1970, mais especificamente em Lovaina, de 1971 a 1974, cuja escola era chamada *A Escola da rua de Namur* e, posteriormente, entre os anos de 1975 a 1978, a *Escola La Maison*, em Ottignies, perto de Lovain-la-Neuve.

Durante essa época, Llansol mantinha em seus cadernos anotações, pensamentos, relatos, sensações, rastros de reuniões de planejamento e organização dessa experiência na escola. Porém, não chegou a publicar nada específico, mas era sua vontade fazer um livro que se chamaria *O livro da escola*<sup>82</sup>.

Esse trecho que narra o encontro da autora com Ad está inserido no seu livro *Lisboaleipzig I: o encontro inesperado do diverso* (1994a), em um texto maior chamado “O encontro inesperado do diverso”. Na sequência desse relato, Llansol conta que, um tempo depois, ela voltou a se encontrar com Ad, quando ele já era adolescente. Ela não tinha se esquecido do que havia acontecido e, na ocasião desse encontro, teve a possibilidade de falar-lhe algo parecido com isso que depois veio a escrever: *na verdade, proponho uma emigração para um Locus/Logos, paisagem onde não há poder sobre os corpos como, longinquamente, nos deve lembrar a experiência de Deus, fora de todo o contexto religioso e até sagrado* (LLANSOL, 1994a, p. 139).

Ela continua, nesse texto, afirmando que *não disse a Ad exatamente isso, [...] mas aconselhei-o de que não é preciso pensá-lo de outro modo; é preciso deixar de o pensar. Colocar o coração na proximidade da sua paisagem, deve bastar* (LLANSOL, 1994a, p. 139). Essa seria, para Llansol, a sua resposta acerca da pergunta que Ad lhe havia feito. Ao segurar seu rosto com as mãos e chamar a atenção de Ad. para aquele instante, estava a lhe dizer que a experiência

<sup>82</sup> Como escritora, Llansol atribui a essa experiência nas escolas o nascimento de um dos seus principais livros, livro-fonte, do qual inauguraria/assumiria seu modo singular de escrita, chamado *O livro das comunidades*, publicado pela primeira vez em 1977. São palavras de Llansol (1994a, p. 89): *o livro das comunidades nasceu da tentativa inabalável de reconduzir à fala e à convivência de grupo uma criança espanhola aparentemente autista*. Em 1999, *O livro das comunidades* foi editado novamente, dessa vez com uma inserção final do texto chamado “Apontamentos sobre a Escola da rua de Namur”, que se constitui de trechos retirados de um de seus cadernos (o caderno de número 2.08), que falam sobre essas experiências nas escolas, e de trechos dos *Livros de horas* (primeiro, segundo e quarto), que o Espaço Llansol (EL), responsável pelo espólio da escritora, tem editado e publicado periodicamente.

divina estava ali, naquele instante de presença entre um e outro, na abertura para aquela conversa.

É da natureza do acontecimento o instante. O irromper. A paisagem a que Llansol se refere, então, é o instante para onde se inclina o nosso corpo, local onde as cercas/fronteiras dos terrenos estrangeiros viram litoral, e as línguas se abrem umas às outras: a das copas das árvores, das montanhas, dos ursos, das janelas das casas e das figuras (homens e mulheres, vivos ou não), e comunicam-se entre si, por uma outra língua. A paisagem estaria em todo lugar, inclusive de olhos fechados.

Nesse texto de Llansol, detectamos a narração de uma primeira língua comum se fazendo no encontro fluido entre os dois (a escritora e o menino Ad), com desafios e negociações por que tranquilamente ambos passaram e em que aprenderam juntos; já num segundo momento, percebemos uma outra camada de encontro, marcada por um gesto decisivo, no qual ambos tiveram que mobilizar sua ética, seus posicionamentos, suas verdades e transformá-los em diálogo, fazendo-os transitar, relacionarem-se.

Certa vez ouvi um filósofo dizer que, das perguntas que faziam para ele numa palestra, ele não tinha a mínima intenção/condição de respondê-las imediatamente a quem as perguntou, pois, muitas vezes, não tinha realmente a resposta e, em outras vezes, ele tinha a convicção de que a resposta que ele possuía não era para aquele grupo/pessoa, e sim para continuar a conversa com algum outro grupo desconhecido, adiante, que ainda viria a acontecer. Então, as perguntas a ele direcionadas mantinham abertas as possibilidades de abrir novos encontros, novas conversas. Podemos pensar, então, que uma boa pergunta deve ser medida pelo seu caráter propulsor, de envio a outros.

Na segunda narração, temos o encontro (o meu) de uma coordenadora pedagógica com outro menino, chamado R. O objeto caixinha (trazido no ato da narração) parece ter sido o elemento de ligação entre eu e o menino R., nossa língua, nossa possibilidade de conversa, mas algo muito importante acabou ficando para depois, uma vez que no momento em que R. me diz que aquele objeto era para desamarrar crianças, eu me ative mais no fato de ele ter me chamado de “tia” do que em escutar o que ele estava a me dizer, o que ele estava me confidenciando.

Somente dois anos depois fiquei sabendo, por meio de uma vizinha daquela família, que confidenciou a umas educadoras da ONG, que o menino R. e suas irmãs ficavam amarrados dentro de casa quando a avó precisava sair. Na época, eu não era mais a coordenadora de R., que havia migrado para outro projeto por conta da idade. Demorei para me lembrar do episódio da caixinha, a associação não foi imediata.

Ocorreu tempos depois, enquanto lia o texto de Ad. Me lembrei do rosto de R., das suas idas à minha sala, da caixinha e daquele dia. Me lembrei de não ter entendido o que ele havia me confidenciado. Me lembrei de não ter entrado na língua do menino e da caixinha, do quanto eu estava ali, falando outra língua. E nada mais oportuno para auxiliar-me a elaborar esse acontecimento que ficara guardado, escondido, esperando voz, que esse texto de Ad.

Naquele momento, eu não tinha os ouvidos abertos, atentos para escutar, não tive corpo para sustentar aquela pergunta, para investigar aquela pergunta, para percorrer as camadas daquela pergunta. Então, a experiência ficou interrompida, o sentido ficou pairando em alguma atmosfera. A coordenadora e o menino R. não se olharam demoradamente nos olhos, os rostos não se familiarizaram numa confidência. E esse sem sentido, essa pergunta, ficou reverberando, aguardando um novo grupo, uma nova oportunidade de corpo-conversa, e virou narração, virou essa escrita, virou necessidade de simbolizar, de compartilhar, de elaborar conjuntamente em outros contextos educacionais.

E o que eu responderia da pergunta de R. que não consegui responder naquele momento? E o que R. me daria como resposta? Quando essa narrativa acontece em situações de aula, outros meninos/meninas Ad e R. aparecem. São muitos. Geralmente peço, junto dessa narração, que cada um escreva uma carta que lhe foi escrita, mas que não lhe foi enviada. E uma dessas cartas foi escrita por Bolotinha, menino-sobrinho de 4 anos, da aluna Renata Penzani (na carta chamada de Tarê), do curso de pós-graduação O livro para a infância<sup>83</sup>, diagnosticado pelos saberes da ciência com síndrome de *Asperger*. Trago a carta na íntegra, pois, lida em voz alta em aula, foi um acontecimento que nos comoveu e silenciou completamente. Desses momentos em que é preciso parar e somente escutar:

<sup>83</sup> Curso em que ministrei a disciplina Oralidade e Escrita, n'A Casa Tombada [Lugar de Arte, Cultura, Educação], em São Paulo, SP.

Tarê, se você está lendo isso agora, é porque os correios intertemporais funcionam melhor do que os de 2017. Já não há greves porque a classe trabalhadora venceu, então os serviços públicos funcionam a todo vapor. Além do mais, as máquinas do tempo evoluíram muito com a reabertura democrática. Ops, *spoiler*. Enfim, escrevo porque tenho acompanhado daqui de longe a sua agonia, e achei melhor avisar que vai ficar tudo bem. Vai parecer absurdo no começo, eu sei, mas eu hoje tenho 20 anos. Já se passaram dezesseis desde aquele dia em que eu quebrei a TV e ninguém entendeu de onde vinha tanta raiva. Às vezes, eu ainda sinto. A raiva. Sinto também outras coisas que fui aprendendo a nomear. Hoje já consigo não gritar em carros fechados, não tenho medo de faróis, a areia não é das piores sensações, e não preciso de lâmpadas acesas o tempo todo. Eu tenho um espelho só meu onde faço treinos de como ser como todo mundo. Funciona, às vezes. Mas, se eu disser que foi completamente fácil chegar até aqui, não estaria contando toda a verdade. Por muito tempo, o mundo me pareceu um lugar estranho. Como diz naquele livro que você gosta, aquele com a árvore vermelha, sabe? “Cuidado com esse! É da Tarê.” Eu ouvi isso muito. Os livros eram sempre seus. Continuam sendo. Em muitos dias, o mundo parecia uma máquina surda. Eu só entendi muito tempo depois o que isso quer dizer. E agora acho bonito, até. Muito barulho, muita informação, muita gente falando para pouca gente escutando. Muito de muito. Sabe? Até hoje é assim, não vou mentir. O nome disso é metáfora. Mas e as outras coisas, aquelas que ficam sendo sem nome? Mas o que acontece é que eu aprendi a lidar. Eu não sou nem nunca fui igual a todo mundo. Mas quem consegue ser, não é mesmo? Eu ainda não entendi por que as pessoas insistem em dizer coisas querendo dizer o contrário. Veja só, eu aprendi que o nome disso é ironia, embora não tenha entendido qual o sentido. Pelo menos, agora sei pensar nisso enquanto elas estão fazendo isso, e surpreendê-las com uma interpretação menos equivocada. Com o resto do mundo, é mais ou menos assim, também: penso mais em como agir diante delas do que em seu porquê. Sabe, eu não quis enlouquecer. Tenho um caderno onde anoto regras que eu nem sempre entendo, mas que me ajudam em coisas práticas, como não colocar um limão no olho quando dizem que arde, ou a ficar seriamente preocupado quando a mamãe diz que vai morrer de fome. É confuso, ainda. Como é para você, eu sei. Mas você vai chegar lá – ou melhor, aqui. Eu sei porque estou escrevendo essa carta de sua casa. Olha, já aproveito para te dizer que a ideia de morar nesse meio de mato onde mal pega 6G não foi das suas ideias mais acertadas na vida. Mas pelo menos me rende umas boas horas de solidão como você sabe que eu gosto. A máquina de escrever que o tio Bruno te deu faz um barulho bom que me ajuda a organizar os pensamentos. Um cheiro de feijão vem vindo da cozinha, mas não é você cozinhando, claro. A sala de livros e discos é espaçosa e silenciosa, e você sempre se assusta quando percebe que eu arrumei todos por cores e tamanhos. Você não gosta que eu faça isso, mas estendeu um tapete (sem pelos) que cobre todo o chão frio. Quer que eu fique confortável, mesmo enquanto eu faço o que você não gosta. Fique em paz: levou um tempo, mas eu aprendi a ser eu. Não sem a ajuda de mamãe, papai, vovó e vovô. Vou escrever uma dessas para eles também. Mentira, não vou. Eles não leriam uma carta lá onde moram, onde a conexão é ótima. Mas vou dizer, porque faço questão. Durma bem, Tarê. Eu continuo dizendo isso, mesmo agora sabendo quando é hora e quando não é. Virou meio que uma coisa minha.

Ps: caso não tenha ficado claro, sou eu, o Bolotinha. Ao contrário do que o papai dizia, eu cresci e não me revoltei com o apelido. Gosto porque foi você que inventou.

Ps?: sabe quando eu não conseguia absolutamente piscar quando alguém começava a tocar violão, e a vovó dizia “esse menino vai ser músico”? Não foi isso que aconteceu. Mas vou deixar você com esse mistério.

(Renata Penzani, 2017.)

Era exatamente esse texto que gostaria de ter dito a R., em forma de gesto. Mas não o fiz, não tive corpo para fazê-lo naquele momento. Tomemos, então, fôlego na frase de Jabès (2016, p. 43): *o silêncio não está nem no começo nem no extremo; está entre*. O que fazer quando o seu querer-escrita interrompido se realiza no querer-escrita do outro? Uma espécie de alegria que excede.

Renata, *isso que você escreveu é tão seu, mas fala tanto de mim, de um modo diferente que eu ainda nem me sabia*<sup>84</sup>.

<sup>84</sup> Frase extraída de uma carta de uma aluna direcionada a mim, em outra ocasião, mas que dirijo à Renata Penzani, autora da carta do Bolotinha.

#### 4.4. Feira do Brique

*Era uma visita na Feira do Brique, em Porto Alegre, num domingo pela manhã. Essa é daquelas feiras grandes, com barracas de dois lados e também ao meio, ocupando uma praça central bem larga. Vemos barracas por todo o lado. Coisas penduradas na parte de cima, coisas expostas na mesa, coisas encostadas embaixo, caixas, sacolinhas e mais objetos do lado de dentro das barracas. E você vai entrando naquele estado de feira, naquele estado em que você tem certeza de que te falta algo, de que precisa comprar um adereço tal que viu no começo da feira, mas não comprou porque queria conhecer tudo até chegar ao final, pois quem sabe vai aparecer outro objeto daquele ainda mais interessante, ainda mais barato e você se põe em estado de procura permanente. Compra uma pulseirinha, uma bolsa, um cinto, uma caneta decorada para presentear alguém, um prendedor de cabelo. Nada daquilo você tem certeza que usará, mas precisa levar; sacolinhas e saquinhos para todo lado. Eu estava exatamente nesse estado, já havia chegado até o final e me dei conta de que o tal colar de que eu tinha gostado estava no início da feira. Então eu estava começando a voltar, quase comprando algo a mais, quase não comprando mais nada e quase indo embora (naquele estado que você faz tanta coisa e não faz nada, um estado de quase, quase satisfeito, quase deu conta, quase se divertiu, quase viu algo, quase enlouqueceu, quase perdeu toda a energia), quando vi uma barraca vazia, quase vazia. Não havia nada pendurado em cima e nada embaixo. Só pequenas coisas na mesa, muito pequenas mesmo, em cima de um tecido de veludo vermelho. Eram uns quadradinhos que eu não entendi bem o que eram, então eu precisei me aproximar. Havia um velho atrás da barraca com a cabeça baixa, trabalhando com as mãos. Vi que eram umas caixinhas de papel bastante delicadas, menores e mais frágeis que caixinhas de fósforos, feitas à mão, de cor pastel. Abri as caixinhas. E dentro havia miniaturas. Sapatinhos e bolsinhas. Eu fiquei bastante perplexa com aquele objeto e queria iniciar algum assunto com aquele senhor e perguntei:*

*— É o senhor que faz? (É claro que eu sabia a resposta porque estava vendo ele fazê-los ali mesmo, com suas próprias mãos.)*

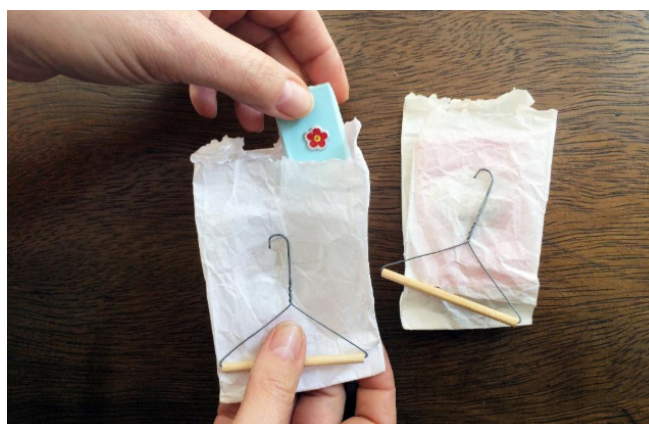
*Ele levantou a cabeça e me respondeu:*

*— Faz vinte anos que eu só faço fazer isso.*

(em seguida, mostro um saquinho de papel que de um lado tem um cabide em miniatura preso com um durex e de outro lado tem uma imagem de um vaso de flores recortado de uma revista. Abro o saquinho e mostro uma caixinha feita à mão, com papel sulfite colorido, com adesivos na tampa e abro-a. São os sapatinhos e uma outra caixinha dentro da caixinha: era uma bolsa. Partilhamos em roda, mão a mão, esse acontecimento de abrir a caixinha. Alguns, à espera da caixinha, me perguntam se esse senhor ainda está lá na feira, se voltei posteriormente para encontrá-lo, onde exatamente fica a feira, que precisamos voltar lá e procurá-lo. Eu digo sempre que não sei, e logo essas perguntas vão perdendo sentido, pois o ato de abrir a caixinha e encontrar o poema cala muito.)

**Figura 9, 10 e 11:**

Imagens da miniatura  
(poema) que encontrei na  
Feira do Brique  
(fotos: Mariana Galender).





Onde não havia nada para acontecer, aconteceu. Ou, onde tudo estava a acontecer, nada aconteceu, e esse nada foi o acontecimento.

Procura-se, de uma vez por todas, alguém que habite uma língua, que habite uma palavra, que esteja dentro daquilo que se propõe a fazer. Procura-se alguém que tenha uma fragilidade, ou qualquer coisa de inseguro (um nome, uma pátria, um relógio), ainda não adaptado ao mundo, que constrói, sem saber, ou por ingenuidade, ou por esgotamento, uma poderosa arma de questionar a realidade, de separar-se dela, de não estar colado a ela. Nada de conforto, nem clichê, nem conformação, nem apropriação.

Se fosse literatura, procuraria falar com Bartelby<sup>85</sup>, perguntaria a ele onde estaria tal corpo e ele me responderia que preferiria não fazê-lo, pois estava em greve, estava recolhido em sua fraqueza, buscando o informe, e que emudecer era sua força. Ao olhar para aquele seu corpo recolhido eu entenderia, talvez, que não era isso que eu procurava. Meu corpo magnetizado pela sobrevivência, por ter que existir totalmente dócil, eficiente, ajeitada, imediatamente iria repelir aquele gesto tão oposto ao meu.

Procuraria, então, falar com Michkín, o príncipe<sup>86</sup>, que, comovido por enxergar que meu corpo já nem adoce mais, de tão desértico, entre a sua enfermidade e seu acesso de lucidez, perceberá a angústia de minha procura, e me dirá que é justamente desses seres únicos que nascerá a resistência ao mundo, que é certa, que nada tenho a fazer a não ser esperar. Mas eu não sei esperar, estou quase virando pó.

Então, procuraria o menino carteiro János Valuska, do filme *As harmonias de Werckmeister* (2000), de Béla Tarr. Diretamente de uma aldeia da Hungria, onde se faz menos que vinte graus e vivem todos opacos entre a claridade e escuridão, János me diz que é possível amar mesmo o que não se entende. Pois, eis que chegou uma baleia empalhada em sua cidade pacata, trazida por uma trupe de circo. E, mesmo soterrado pelo frio, seus olhos, ao verem a baleia, atingiram o ponto intolerável, o ponto mais alto do fogo, pois há um momento que mesmo a vida besta já não encontra mais motivo para continuar a existir.

E é justamente aí, *no extremo da vida nua que se descobre uma vida, assim como é no extremo da manipulação e decomposição do corpo que ele pode descobrir-se como virtualidade, imanência, pura potência, beatitude* (PELBART, 2008, p. 16).

<sup>85</sup> Personagem de Herman Melville, no livro *Bartleby, o escrivão: uma história de Wall Street*, publicado pela Cosac Naify em 2009.

<sup>86</sup> Personagem de Fiódor Dostoiévski no livro *O Idiota*, publicado pela Editora 34 em 2002.

Procuram-se forças capazes de usar três vezes o verbo fazer em uma única frase. Capazes de se infiltrar em uma feira. Capazes de liberar o estado do poema. Procuram-se essas vitalidades mínimas, pobres, sem importância majestosa, de estar em um lugar com as mãos. Procura-se alguém do fazer, do ofício. *E o ofício é coisa das mãos. E estas mãos, por outro lado, só pertencem a um indivíduo, isto é, a um único ser mortal que com sua voz e o seu silêncio busca um caminho* (CELAN, 1996, p. 66).

Procura-se um corpo desprotegido, capaz de reagir ao que efetivamente importa. Que responda com as mãos aos afetos vitais das forças do mundo, e que seja rápido, pois não há mais tanto tempo para a busca de sentido ou para cultivar a utopia. Alguém que tenha um gesto que dure por 20 anos, que golpeie a respiração comprimida da utilidade *do pra que serve?*, que aperte o gatilho bem à altura do peito para atingi-lo de uma singularidade inatacável: esse é o poema. O poema torna-se tudo aquilo que é capaz de alterar a respiração.

Para saber separar aquilo que é vital à vida daquilo que é manutenção da vida, sem uma linha claramente delimitada, mas coexistente, há que se violentar a respiração. Por, pelo menos, 20 anos. Como já disse Elias Canetti (1990, p. 277): *fosse eu verdadeiramente um poeta, teria necessariamente podido impedir a guerra*. A guerra é assunto para poetas, não para burocratas. Os burocratas não entendem de guerra, porque não sabem alterar a cadência de uma respiração, sabem apenas interrompê-la definitivamente. O poema pode tudo: começar, interromper, impedir, alterar, abalar, rememorar, embalar – alternadamente – uma guerra.

E o que aquele fazedor de fazeres parecia dizer? À respiração de nossas próprias mãos? Exatamente isso: *em primeiro lugar, é preciso escrever, naturalmente. Depois, continuar escrevendo* (KRISTOF, 2006, p. 67).

Ele só fazia fazer. E isso era o incontornável.

Trago aqui em trecho de um texto de Carlos, aluno do curso de pós-graduação A arte de contar histórias<sup>87</sup>, que, num exercício proposto, escreveu na língua de sofrer e resistir o que estava lhe acontecendo no momento em que escrevia:

<sup>87</sup> Disciplina chamada (A) Bordar a Escrita, ministrada em 2018, n'A Casa Tombada [Lugar de Arte, Cultura, Educação].

Parei bem no meio de tudo, e agora decidi escrever no meio, no chão. Isso é alimentar uma ilusão de rebeldia? Por que essa constante contestação de meus atos, essa sensação de que estou condicionado e de que tudo que escrevo deve estar bem “lível” e bonito? Isso agora, que eu escrevi, está bem “lível” e bonito. Isso, também! Estou preso numa armadilha – a escrita, que supostamente liberta, me prende. Se eu parar de escrever linhas de sentido agora, isso também será calculado, não há escapatória, nem com rabiscos. Decidi escrever no chão, e agora sinto a extrema opressão: opressão de sentido, opressão pela língua, o chocante e o sonoro, o belo e o diferente...

Acabou, por um momento, o texto parou! Senti “a palavra que falta”. Será isso, a libertação? Completei o exercício? Ponto pra mim!

Acabam de me abençoar, abençoei de volta. De volta à Sociedade. Ao menos, posso me vangloriar de ter fugido dos paradigmas de alguém, “será que está doente, drogado...?” Vitória! Vitória? Mas, o que estou procurando? (A cilada, já disse!) Seria a busca de sentido, de um propósito? O que é para fazer nesse exercício? Vou falar: eu odeio! Odeio e amo trabalhar com a língua! Maldita língua, me faz de mentiroso! Sou sempre mentiroso, já sabia disso, não precisa me lembrar. Mas, há um consolo: somos todos.

Se eu parasse agora, o exercício terminava com uma frase de impacto e ficava bonito. Então, que bom que não terminou, os 45 minutos não se esgotaram e o que vier agora, talvez, seja mais próximo da minha verdade, nesse tempo bônus não calculado. O canto do galo me faz lembrar que mergulhei, ao menos parcialmente, no meu universo interno. Não preciso mais me importar com sons e imagens à minha volta, nem escolher as mais bonitinhas, como o sino ou o choro, para emprestar belezas poéticas e simbólicas ao meu texto. Não! Cheguei nessa verdade, uma verdade, uma parte da verdade. Meu universo sou eu. Posto que somos produtos do meio e das vivências, tudo bem. Mas, a partir daí, é comigo. Agora, posso falar de mim, buscar em mim. Talvez, uma faxina, remexer tudo que está acumulado, ver se tem algo que valha. Se não tiver, pode aparecer também... Acho que já estou esgotando. Essa pose, de joelhos no chão rugoso, é dolorida, assim como dói essa cavocada mental em busca de palavras “genuínas”. Espontâneas? Naturais? MINHAS??

Dói meu corpo, meu ego (ajoelhado), meu cérebro. Dor é bom, mas tem limite. Por favor, estou cansado! O exercício já acabou? Não sei, mas agora

#### VOU PARAR

Detalhe: acabo de me dar conta de que, para escrever tudo isso, tive que falar em voz alta, aliás, sibilante. Mas, enfim, deve significar alguma coisa. Se balbuciei, pode ser... Se saiu da minha boca, pode ser que seja uma verdade.

.....

Respirar, levantar, não nessa ordem e desculpe ser tão descritivo. Mas, livre da autoimolação (escolhendo belas palavras...), vamos ver o que sai depois da experiência, mais leve. Vamos, enfim, passear no parque?...

E a professora disse: “Vamos?” Acho que o exercício acabou.

(Carlos Ortelac, 2018.)

#### 4.5. Um teto todo seu

*A mulher não possui meia hora que possa chamar de sua.*

*Tudo se opõe à probabilidade de que ela silencie e escreva livros. As circunstâncias materiais se opõem a isso. O dinheiro precisa ser ganho, o dinheiro precisa ser gasto, as pessoas batem à porta, os cachorros latem, a saúde entra em colapso, a louça precisa ser lavada.*

*E, pra tornar as dificuldades ainda mais difíceis de suportar, entra em jogo a notória indiferença do mundo. Ele não pede que se escrevam contos, crônicas, romances ou cartas. Ninguém precisa deles. É importante ressaltar que, no século XIX, a mulher não era incentivada a ser artista. E mais, uma mulher que tivesse nascido no século XVII ou XVIII que tivesse uma veia poética seria provavelmente uma mulher com grandes conflitos consigo mesma. Ou chamada de bruxa, ou louca.*

*A sorte é que estamos com problemas respiratórios demais nessa cidade. Pois já não podemos mais puxar profundamente o ar sem sentir o cheiro das bruxas queimadas nas fogueiras.*

(narração extraída do texto de Virginia Woolf (1985, p. 65; 67; 68; 72)<sup>88</sup> e unida ao texto de Isabelle Stengers (2017, p. 9; 15)<sup>89</sup>).

...

A imagem de uma mulher recolhida escrevendo me comove. Uma mulher escrevendo publicamente, seja na calçada, na rua, no parque, no metrô, em pé, deitada, também me comove. Uma mulher escrevendo em confinamento, em algum gabinete que não posso ver, também me afeta. E o que pode mobilizar essa comoção? Além das marcas históricas de privação e censura que, mesmo sem querer, mesmo sem saber, carregamos por todas as células, a imagem de uma mulher escrevendo me tira do lugar por sua tamanha contradição. Por me convocar a pensar numa dualidade para além do binarismo, para além do está/não está.

Pois uma mulher escrevendo parece não estar em casa, estando. Sabemos que habitar uma escrita é habitar uma casa (DURAS, 1994, p. 13), um lugar nosso em que podemos entrar, sair, repousar, festejar. Mas, para aquelas que não nasceram com a opção de não estarem em casa, ou seja, para aquelas que têm que carregar a casa como uma condição de existência, que a herdaram como obrigação, do ter que cuidar, ter que nutrir, ter que proteger, ter que considerar as particularidades, como entrar em um lugar em que já se está? Entrar dentro do dentro é possível?

<sup>88</sup> Adaptação livre.

<sup>89</sup> Adaptação livre.

Uma mulher escreve para estranhar a casa e, estranhando-a, entranha-a. Saindo-dentro é que se entra-fora. Para apagar aquilo que lhe foi tatuado por imposição e constrangimento, para re-traçar o desenho novamente à sua pele, podendo inclusive ter traços semelhantes ao anterior, mas que se inscreveu a partir de uma separação, de um incêndio, um repúdio absolutamente violento, amoroso e singular de arriscar-se à escrita pela opção de não ter outra opção que não escrever.

Abaixo um trecho do texto da Patrícia Torres, aluna do curso de pós-graduação A arte de contar histórias<sup>90</sup>, após a proposição de realizar uma caminhada no parque e, ao mesmo tempo, escrever. Nesse dia éramos doze pessoas, numa manhã no Parque da Água Branca, ora caminhando, ora sentando com um caderno e lápis na mão, escrevendo. O que nos movia era o desejo de realizar um ato de escrita num local público, para além da ideia de um “teto todo seu” apenas como um quarto, um escritório, ou uma mesa em que se está sem ninguém por perto. Patrícia fez da paisagem um teto todo seu, viu nas raízes das árvores um movimento para pensar sua própria formação. Seguiu o curso do texto:

Eu não tinha caderno  
nem agenda  
queria brincar  
muito menos livros  
Essa terra – semente de escrita  
Raiz  
Raiz não se desloca  
Ah, se desloca sim  
Raiz não é parada está em movimento  
[...]  
Descansar enquanto se caminha  
[...]  
Eu sou natureza  
Escrever com a outra mão  
Escrevemos  
Mágoa da minha história, da minha escola, dos meus professores  
Ferida ressentimento  
Falaram que não podia ser e não deram instrumentos para isso.  
Por isso dou aula, para visitar essa história.

(Patrícia Torres, 2018.)

<sup>90</sup> Aula ministrada n’A Casa Tombada [Lugar de Arte, Cultura, Educação], na disciplina (A) Bordar a Escrita, em 2018.

#### 4.6. Caranguejinho azul

*Esse é o meu segundo começo. Porque no meu primeiro começo a intensidade não circulou. A festa do menino ficou sem ser inaugurada e os meus mares ficaram sem praia. Aconteceu de andar pela praia e encontrar um caranguejinho azul. Ele zanzava de um lado pro outro e eu ergui os meus bracinhos e disse: um bisu! um bisu! um bisu! E eu esfregava os meus pezinhos na areia num misto de imitação e contemplação. E essa perplexidade já ia se convertendo numa espécie de dança sacra quando um membro do meu aparelho familiar decretou: — Esse menino vai ser louco. Ele é meio psicótico. E uma só sentença estuprou a dança do menino. É que os funcionários do meu aparelho familiar estavam tão longe do poema que não puderam se aproximar do menino ali, na região onde se agradece a maravilha de haver coisas. E a festa da criança ficou sem o outro, e sem o tu. Os anfitriões não dançaram o “— vixe, um caranguejo!”, “— nossa, é mesmo, um caranguejo azul!”, “— olha, cuidado com esse caranguejo, hein!?” não disseram uma palavra pra saudar o movimento livre. E a criança ficou só. E desde esse dia eu vivo pra atravessar o piche depositado em meus braços e o poema da proximidade. (narração extraída de PESSANHA, 2009, p. 36-37).*

...

Temos todos os pés bem tortos. Essa afirmação pode ser facilmente averiguada nas passarelas dos metrô. As pessoas andam apressadamente e, se escorregarmos o olhar para seus sapatos, perceberemos os desníveis de suas solas. Tamanhos. Alguns parecem inclusive apoiar-se num limite último, quase a tombar o corpo inteiro e, no entanto, os corpos andam com a maior habilidade, correm até. Há desníveis de solas em todas as direções, os pés não parecem ter muitos consensos entre si, pode-se ter a sola esquerda gasta e a direita não, e vice-versa. O único consenso é o de que os sapatos vão gastar-se de acordo com o caminhar. Os pontos de apoio vão se dando no contato com o chão. E o chão não é uma coisa única e plana, está claro que a beleza de uma paisagem se dá por seus relevos e buracos.

Nossas solas de sapato inscrevem cotidianamente que, entre o chão e nossos pés, há uma enorme diferença, e é isso que nos esculpe bilateralmente. Se quisermos nos definir, podemos afirmar que não somos nem os nossos pés nem o chão. Estamos mais próximos da sola em atrito, comprimida por todos os lados. Entre eu, sola de sapato, e todo o chão que ainda vou pisar, haverá um intenso embate. Dependerá dos buracos, dos rostos a encontrar e parar, das suspensões quando sento, quando tiro os sapatos, das corridinhas desnecessárias quando tenho pressa. É impossível desgrudar da minha sola de escrita as fendas da minha alma, as dores da minha

voz, as feridas vivas, os desencontros abertos. E haverá momentos em que algum acontecimento nos oferece tamanha hospitalidade que se caminhará com os pés descalços por uma superfície bastante confortável, mesmo se estivermos calçados em um número menor, numa das ruas de São Paulo. Em um afeto haverá sempre uma denúncia e um anúncio, no caminho da floresta, há escuro, a incomunicabilidade e a possibilidade de sair de lá com as cestas cheias de colheitas.

E, entre levantar os bracinhos e olhar para os pés, surge a escrita-experiência da Taís, que leu seu fusca-azul em uma aula em um misto de soluçar e dizer<sup>91</sup> algo tão antigo e tão atual, que nos lançou para uma região de celebrar e, ao mesmo tempo, estranhar estar vivo:

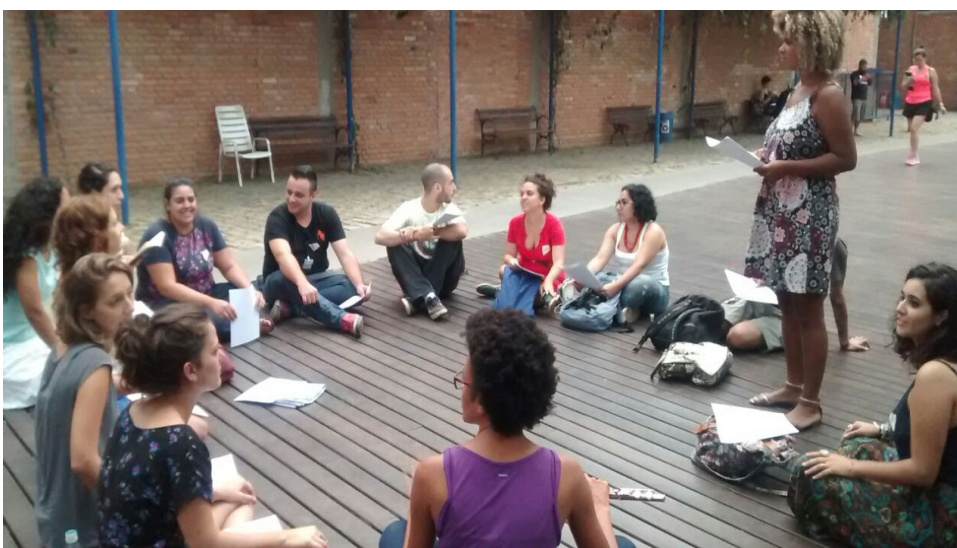
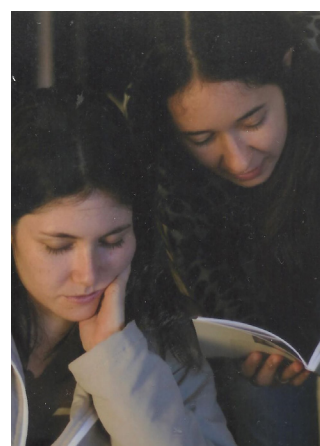
Um dia voltando para a casa, de noite, minha mãe dirigia e eu ia no banco do fundo, de costas para ela, de joelhos, com o queixo apoiado no encosto olhando o que ficava para trás. Passamos pelo caminho de sempre. Eram umas curvas sinuosas perto do estádio do Pacaembu. Vi um fusca azul estacionado e pensei algumas palavras: o fusca azul estacionado não se move e quando abrir o sinal vamos distanciar até perder de mim o fusca azul que não saberei mais se vi ou não vi nem sei se ele é azul nessa escuridão. Mãe, tá vendo o fusca azul? Mãe, tá vendo o fusca azul? Mãe, tá vendo o fusca azul? O sinal abriu.

Alguma coisa passou por mim. Lembro que chorei pelo fusca e por minha mãe não ter visto. Ela ficou sem entender. Depois de uns 25 anos, perguntei para ela sobre a história do fusca. Ela não se lembrava. O sinal abriu. (Taís Mathias, 2017)

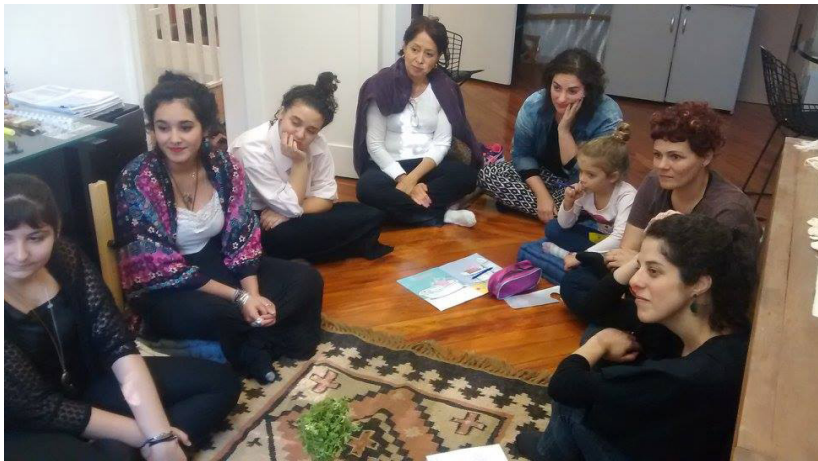
*Escrever o momento em que hoje, antes de chegar  
até aqui, você foi visto por algo,  
uma planta, uma mancha, um som.*

<sup>91</sup> Uma leitura aos soluços, uma escrita-leitura em gagueiras me lembra dessa afirmação: *É a mesma coisa que gaguejar, mas estando gago da linguagem e não simplesmente da fala. Ser um estrangeiro, mas em sua própria língua, e não simplesmente como alguém que fala uma outra língua, diferente da sua. Ser bilíngue, multilíngue, mas em uma só e mesma língua, sem nem mesmo dialeto ou patuá* (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 42-43).

**Figura 12:** Imagens de alguns grupos com os quais realizei oficinas, aulas e formações em torno da escrita.













## **Conclusão: O molusco atravessa a ponte<sup>92</sup>**

Ainda assim se move a pergunta: mas como se pode afirmar a existência de uma escrita-experiência? Como acontece esse arriscar-se à escrita? Naquele que escreve? Naquele que lê? Em ambos, necessariamente? Basta observar a coluna vertebral de alguém, diria de imediato. Se há uma eletricidade passando por ela, se as suas ramificações de diversas intensidades transportam calor, para cima e para baixo, há o perigo, há o perder-se e o encontrar-se. Então, provavelmente, haverá um molusco a atravessar a ponte.

Se há dificuldade em registrar e falar do que aconteceu ou está acontecendo, e essa dificuldade ora é por excesso e ora por falta de palavras, um molusco atravessa a ponte.

Se a escrita parece em vão, se há uma sensação de fracasso total, um quase ruir, uma pequenez envergonhada por ter deixado escapar aquele sorriso aos seis anos de idade, um molusco atravessa a ponte.

<sup>92</sup> Esse verso, o molusco atravessa a ponte, extraído de um poema escrito por mim em 2013, provocou-me um sentido particular aqui, durante a escrita deste trabalho. Penso no esforço do molusco atravessando a ponte como o estado de poesia, que não está necessariamente localizado nem naquele que escreveu nem naquele que está a ler, mas no “algo que acontece” quando um sentido outro nos toca, quando aquilo que não tínhamos pensado antes nem experimentado nos vem ao encontro, ou seja, uma experiência.

Se o molusco é esse estado fugidio da poesia, do poema, da experiência com as palavras, o que seria a ponte? Aqui, o molusco não existe sem a ponte. Penso que a ponte é tudo que chamamos de encontro, de alteridade, que nos ressoa, permite sermos ainda mais nós mesmos. Penso que, nesse trabalho, a ponte para o meu molusco passar tem muitos nomes, dentre eles, o da escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol. Ingressei no doutorado com o desejo de estudar os textos escritos por ela, a partir de sua experiência numa escola comunitária localizada na Bélgica. Mas, ao longo do processo de investigação e de estudos, assim como no encontro com importantes interlocutores no exame de qualificação, os professores Rita Bredariolli e Alberto Roiphe e das conversas com minha outra ponte-orientadora Luiza Christov, entendi que meu desejo-escrita apontava para soltar o molusco desde e a partir de Llansol, ou seja, narrar a minha experiência foi possível porque outras experiências anteriores deram-me a ver a minha própria experiência. Llansol foi a ponte que permitiu ao meu desejo caminhar na minha própria escrita. Assim como muitos outros escritores foram ponte para Llansol. E aqui se confirma a proposição de Jean-Luc Nancy (2016, p. 214): escrever é responder a um chamado por um outro chamado, ou seja, ressoar. Escrever é esse risco de andar sobre uma ponte de chamados.

Se isso que foi escrito a princípio em nada se parece com a palavra utilidade e sabemos que logo vamos ter a tentação de inseri-lo no campo das atividades prazerosas sem função, deixando-o inevitavelmente adormecer em algum canto da mesa porque é preciso escrever um outro texto mais sério, para corresponder a alguma solicitação ou demanda, um molusco atravessa a ponte.

Se ficar parado já nos dá a sensação de existir, um molusco atravessa a ponte. E se caminhar também já nos dá a sensação de existir, um molusco atravessa a ponte. Se nesse caminhar percebe-se que as pessoas possuem gestos inexplicáveis e consegue-se contemplar tais presenças a fazerem coisas somente suas, sem produzir excessivos julgamentos e nomes, um molusco atravessa a ponte.

Se há o enfrentamento do estado de separação que é escrever, e esse estado de separação se desdobra num estado de presença ainda maior que o anterior, um molusco atravessa a ponte.

Se escrever é sustentar o estranho outro, tamanhamente, que passa a escrever em nós mesmos, um molusco atravessa a ponte. Se ler passa a ser preparar a mesa do café para um amor entrar, um molusco atravessa a ponte. Se escrever a si mesmo é estar ainda mais próximo de alguém, um molusco atravessa a ponte. Se falar da escrita é entrelaçar suas raízes com as raízes dos outros, um molusco atravessa a ponte.

Se percebo que a minha escrita se altera à medida que me desloco para escrever, se meu texto é geográfico, possui latitude e longitude, independentemente de seu gênero, de seu para que, um molusco atravessa a ponte.

Se a escrita não possui as mãos amputadas, pelo contrário, se elas se entregam rapidamente à luta com a poeira, se se atacam com a pele de uma fruta, se os dedos não conseguem recusar um vidro limpo, ou mesmo apertar um botão de um aparelho desligado, se desfaço os novelos de uma lã arrumada, se dou tempo para abrir o caderno e surpreender-me com os rastros, se a escrita vai se fazendo à medida que me faço com as coisas, um molusco atravessa a ponte.

Se já não sou mais parecida com a pessoa que começou a escrever esse texto e, à medida que vou narrá-lo me diferencio cada vez mais, um molusco atravessa a ponte. Se tenho calafrios quando encosto minha voz na voz do texto que escrevo, um molusco atravessa a ponte.

Se escrevo e nunca chego, se escrevo lutando, sabendo que possivelmente estou blefando, um molusco atravessa a ponte. Se já não sei mais se escrevo ou se leio, ou ambos concomitantemente, se a leitura do outro inaugurou um outro texto que antes eu achava que conhecia, um molusco atravessa a ponte. Se, no texto que escrevo, há fricção suficiente para deixar os sentidos abertos e se completar na leitura do outro, na partilha das palavras, um molusco atravessa a ponte.

Se nada disso acima reconheço que me ocorreu, um molusco atravessa a ponte.

Na gaveta aberta de experiências, ao lado das ferramentas, dos instrumentos, dos materiais, vive a criação. E é nessa criação, na faísca que emerge entre a potência e impotência de dizer (AGAMBEN, 2018a, p. 73), ali, onde a palavra é exposta, que o molusco atravessa a ponte. Ao lado da minha imaginação material (BACHELARD, 1997, p. 6), transita algo bastante estranho, frágil, mole, insistente e respiratório. O estado latente do poema. Quando a palavra ainda não virou totalmente algo. E essa escrita sem coluna vertebral, sem olhos catequizadores, tocadas de desejo-escrita, vai se dando num pensamento estético e numa escrita ética, um pouco disforme ainda, arrastada ao chão, lenta, não organizada, não totalmente higienizada. O molusco texto, junto desse caldo deixado no rastro da ponte torna-se escrita-experiência. Há que se saber que, para toda gaveta aberta, caminha um molusco.

E se pudéssemos dissecar o molusco desse trabalho, agora seria o momento. Mas esse bicho aqui não se entrega tão facilmente ao abate, está sempre mudando de cor, misturando-se ao solo, soltando gosmas diferentes, invertendo sentidos. E mesmo assim, na tentativa de abrir mais pontes, mais caminhos para a sua passagem, há que se contornar alguns caminhos dessa escrita que se quis experiência:

Não há uma decisão prévia a ser feita entre a ficção, não ficção, texto poético, relato e o ensaio. No momento da escrita-experiência, tais fronteiras não se aplicam, não há lado nem muita clareza de onde se está. Investe-se em um pensamento, provocado por algum afeto, desconforto, desejo, intuição etc., e esse pensamento vai tecendo um estado de presença que muitas vezes se liga a um fato, a uma memória, a alguma narrativa já vivida ou não, mas isso não importa muito. Pois à medida que se abre a essa escrita, os acontecimentos já são passados e ainda por se viver. Há uma coincidência entre o que se passou e o que há de vir. Há um encontro entre o que aconteceu e o que não aconteceu. Ou essas separações não importam.

Porque está destituída de uma finalidade ou uma comunicabilidade anterior. Não se acomoda em uma temporalidade, um gênero específico (pode, inclusive, trair os gêneros da experiência), alterna de posição narrativa, é por vezes contraditória, paradoxal, ligando duas ou mais pontas de pensamento que não necessariamente se conectariam.

Por vezes encosta-se num quase profanar as palavras, de tirá-las do lugar sagrado onde, sobretudo, as palavras literária e poética foram postas. Não para recuperá-las, ou para estetizar o discurso, mas apenas para praticar suas possibilidades, lançando mão do que se pode na tentativa de sustentar o dizível e o indizível. E sustentar não é entrar e sair, ora dizível e ora indizível, atributos fixos, mas puxar essas duas gosmas saindo ao mesmo tempo da nossa sola do sapato, movendo-se com o dizível e o indizível do dizível e vice-versa. E esse movimento é cheio de digressões, fragmentos, desconexões, volteios, pensamentos imprecisos. Como poderia ser diferente?

Por isso, nas experiências de aulas em escrita, usa-se tanto a paródia, a narração fragmentada, por vezes não acabada, traz-se citações e relatos por meio de pistas, enigmas, charadas, anedotas<sup>93</sup> propõem-se exercícios que são jogos e desafios que desestabilizam. Essas escolhas muitas vezes dão a impressão, em um primeiro momento, de fuga, de impropriedade, de não falar diretamente, ou uma certa desconfiança. Mas, como mover-se entre o dizível e o indizível, como mover-se na contradição, na dualidade propagando somente os nomes e os gestos encontrados, finalizados?

Essa é uma escrita que acontece como atrito. Talvez por isso há tanta vontade de falar, escrever sobre a própria escrita, além de escrevê-la propriamente. Ou seja, escrever sobre a escrita-experiência é também experiência. Por ser uma experiência que não se esgota em si mesma, que não vai se exaurindo à medida que se dá, é um gesto que abre escrita para mais escrita. E, desse modo, a narrativa salta entre experimentar o que pode a escrita no mesmo momento de sua afirmação, narrando que ela pode.

Essa é uma escrita que acontece como atrito. Talvez por isso há tanta vontade de falar, escrever sobre a própria escrita, além de escrevê-la propriamente. Ou seja,

<sup>93</sup> Sobre a anedota, Walter Benjamin no livro *Passagens* (2007) nos mostra a sua potência, pois, mais do que os que fragmentos, a anedota é uma “revolta de rua”, pois se faz independente e rebelde, não se adequa com facilidade a nenhum sistema de associações, como disse Bailly (2007): ela é o que escapa (...) porque vive como uma andarilha e transporta quem a encontra para o lugar onde ela nasceu. A anedota age a seu modo, afastada de sua procedência; onde ela surge pode haver “proximidade”. (26)



escrever sobre a escrita-experiência é também experiência. Por ser uma experiência que não se esgota em si mesma, que não vai se exaurindo à medida que se dá, é um gesto que abre escrita para mais escrita. E, desse modo, a narrativa salta entre experimentar o que pode a escrita no mesmo momento de sua afirmação, narrando que ela pode.

Ao mesmo tempo, a escrita-experiência também acontece na fricção com a não escrita, pois carrega a sua impossibilidade. Assim como quando precisamos escrever sobre não escrever. A escrita-experiência não atua apenas como realização de um projeto, de uma individuação (mas também o é), de pôr palavras no papel, mas na sua possibilidade, na sua liberdade, inclusive, de decidir passar ou não à ação (AGAMBEN, 2007b, p. 12).

A escrita-experiência seria o atrito entre a possibilidade e a possibilidade-de-não da palavra. Isso nos aproxima do que diz Ingold (2015, p. 243) sobre a prática de uma tribo de caçadores do Alaska, chamados Koyukon<sup>90</sup>, de nomear os animais. Ele conta que há três modos distintos de nomeá-los: primeiro, por descrições francas do comportamento dos animais; segundo, por meio histórias do Tempo Distante; terceiro, por enigmas, a partir de impressões deixadas por um animal. Nomear por descrições francas se daria por meio dos seus movimentos, o animal é o que ele faz, então, um pernilongo se traduz como “pica”, uma borboleta é “trêmula aqui e ali”, uma larva é “venha à vida”. Nomear por histórias do Tempo Distante é achar o significado do nome de um animal a partir do instante em que coincide a sua história em miniatura contada (atribuída ao longo da história) com as próprias experiências com este animal. Já nomear por charadas seria descrevê-los a partir de alguma característica ou história, a partir de uma imagem visual, cujo significado seria confirmado pela experiência. Ou seja, se alguém disser “subimos o rio acima em canoas vermelhas”, saberemos que é um salmão ao nos depararmos com esse peixe na sua época de reprodução e vemos sua migração anual para áreas de desova. Nas charadas há sempre a captura de um momento fugidio, em um mundo que nunca está parado.

<sup>90</sup> Sobre o modo de pensar-existir dessa tribo, Ingold (2015, p. 252) nos faz um importante esclarecimento: “Uma vez que nos lembramos de que no mundo dos Koyukon, os seres – humanos ou não humanos – não vieram ao mundo com os seus atributos essenciais já predeterminados, mas sim envolvem, em qualquer momento do tempo, uma história pregressa de crescimento e movimento dentro de um campo de relação com os outros, esse tipo de preocupação, da qual há inúmeros exemplos, torna-se muito mais fácil de entender. Comer um animal contribui diretamente para o crescimento da pessoa; através deste ato a história do animal, na verdadeira própria trajetória da sua vida, se funde e se torna uma com a vida do comedor.”

Nós, que nascemos sob a pirâmide do substantivo próprio ou singular, que conferimos singularidade/identidade para as pessoas (substantivo próprio) e generalizamos, agrupamos todas as outras coisas da natureza (substantivo simples), como passamos a conferir à nossa escrita esse movimento, como podemos passar de uma narrativa bidimensional (signo-significante) para uma narrativa fulgurante, que entra e sai, que diz e não diz, que evoca a experiência também de quem lê, em que nomear é experimentar e não esvaziar ou matar um acontecimento? Como passar a nomear *não como coisa viva de um certo tipo, mas como manifestação de um processo de devir, de criação contínua?* (INGOLD, 2015, p. 256).

Agamben (2018b, p. 2), em seu texto “Por uma política do gesto”, nos propõe uma pista. Invoca-nos a entender o gesto não como qualquer movimento corpóreo, e, perguntando-se o que é o gesto, mostra-nos que, na retórica antiga, a ideia de gesto estava associada a um sinal não verbal, que visava a traduzir significados verbais. E, retomando Varrão (AGAMBEN, 2018b, p. 2), identifica três graus da atividade humana: o fazer (*facere*), o agir (*agere*) e o gesto/gestar (*gerere*). O fazer estaria mais associado à *poiesis*, enquanto o agir à *praxis* (ação política), mas o gesto não tem uma atividade dirigida para um escopo exterior como a *poiesis*, nem um fim em si, como a *praxis*. O que seria, então, o gesto?

Como uma primeira definição, Agamben (2018b, p. 3) afirma que o gesto não pode ser definido nem como um meio nem como um fim, mas como a exibição de sua medialidade, do tornar visível a emancipação de sua finalidade. O gesto não transporta nada, apenas a sua cognoscibilidade. Há atos humanos que não se inscrevem no dispositivo da vontade ou no dispositivo dos fins. Escapam. Há ações que simplesmente são. Essas ações são os gestos. Que não podem ser capturadas no âmbito da culpa ou da intencionalidade. Mostram-se no meio de seu aparecer, nem antes, nem depois. Numa dança, num toque no cabelo, num pular para tentar alcançar uma copa de árvore impossível.

Diz Galard (1997, p. 120) que, considerar o gesto em seu sentido espetacular, intransitivo e simbólico é sustentar uma ideologia romântica. Mas podemos considerá-lo como uma *possibilidade de introduzir a alteridades em si*, ou seja, concebê-lo como comportamento que se abre/advém de um sujeito plural, mais do que exprimir uma pessoa já constituída. De repente, um gesto. Sem um momento privilegiado, nem espera por momentos de exceção ou holofotes. Às vezes, imperceptível.

E o gesto é aquilo que vai acontecendo mais como um jogo ou como contemplação ou distração (AGAMBEN, 2018, p. 5). Se nos capítulos anteriores

travou-se uma luta para aproximar a escrita do fazer, da criação, do pensar à mão, aqui paramos para notar/anotar que o gesto, esse molusco incessante, está sempre a nos lembrar de que não há como fugir do enigma que somos simplesmente porque nos movemos e, dentre esses moveres, há aqueles sem muitos porquês. E talvez seja esse o desafio da escrita-experiência: ativar cada vez mais a sua dimensão de gesto e alteridades de si mesmo, e, com isso, abrir espaço para que algo, no dizer, aconteça.

Abrir uma gaveta de experiências como gesto. À medida que nos movemos nesse *abrir-gavetar*, sonda-se, explora-se, fareja-se, arrisca-se de que uma escrita é capaz. Abre-se espaço para que algo aconteça. Também de profanar, de retirar a memória, a autobiografia (ou a falta deles) de seu lugar de sagrado, profanando a si mesmo, gastando as palavras na fundação de um fundamento em ruínas, ativando uma certa integralidade, uma cosmogonia, a partir de um inventário inventado, onde pequenos vestígios, objetos, ferramentas, instrumentos, cadernos descem àquilo de mais censurado, proibido em nossos tempos atuais: à impessoalidade, ao modo obscuro de dizer-se e dizer, ao estado pré-individual de cada um de nós (AGAMBEN, 2007b, p. 9).

E, para sustentar essa espessura, consistência, adensamento desse estado lama, há que se invocar a presença da Métis<sup>91</sup>, aquela deusa que foi a primeira esposa de Zeus, que, por sua vez, não se contentou em unir-se a ela em casamento, mas a engoliu, para se fazer totalmente ela. Pois Métis é a deusa da astúcia, da metamorfose, da premeditação vigilante, da leveza, da precisão, do agir no tempo do acontecimento. E lá está ela, do interior da goela de Zeus, cantando, junto com os sete samurais e um arqueiro, que escrever é seguir um pássaro branco na escuridão, é desenvolver a habilidade de ser íntimo de um ser estranho.

Seguir um pássaro branco na escuridão é da ordem da impossibilidade de se matar o sol (ARIEL, 2015, p. 39). Métis sabe disso. Pois soprou nos ouvidos de Jodorowsky (2009, p. 38) que escrever tem dois caminhos: posso dizer: *borboleta, tiro-lhe as asas, eis uma pimenta; ou posso dizer: pimenta, ponho-lhe asas, eis uma borboleta*. A cada acontecimento, torcer o texto em direção a um sol. Ao outro. Ao estranho. Ao nascimento. Ao movimento. Ao risco. Ao durante. Escrever.

<sup>91</sup> “A métis é uma forma de pensamento, um modo de conhecer; ela implica um conjunto complexo, mas muito coerente, de atitudes mentais, de comportamentos intelectuais que combinam o faro, a sagacidade, a previsão, a sutileza de espírito, o fingimento, o desembaraço, a atenção vigilante, o senso de oportunidade, habilidades diversas, uma experiência longamente adquirida; ela se aplica a realidades fugazes, móveis, desconcertantes e ambíguas, que não se prestam nem à medida precisa nem ao cálculo exato, nem ao raciocínio rigoroso.” (DÉTIENNE; VERNANT, 2008, p. 11).

## Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Portugal: Editorial Presença, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007a.
- \_\_\_\_\_. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007b.
- \_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- \_\_\_\_\_. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. São Paulo: Boitempo, 2018a.
- \_\_\_\_\_. *Por uma ontologia e uma política do gesto*. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2018b.
- ALVES, Rubem. *As mãos perguntam, a cabeça pensa*. Folha de S. Paulo, Opinião, 2002. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz2107200208.htm>>. Acesso em: 17 abr. 2018.
- ANDRADE, Vania Maria Baeta (Org.). *Novo dicionário de migalhas da psicanálise literária*. Belo Horizonte: Cas'a'screver, 2016.
- AQUINO, Júlio Groppa. A escrita como modo de vida: conexões e desdobramentos educacionais. *Revista Educação e pesquisa*, São Paulo, v. 37, n. 3, p. 641-656, set./dez., 2011.
- AQUINO, Tomás de. *Sobre o ensino (De magistro)/Os sete pecados capitais*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- ARIEL, Marcelo. *A criação do mundo segundo o esquecimento*. São Paulo: Córrego, 2015.
- ARRIAGA, Imanol Agirre. *Teorías y prácticas en educación artística: ideas para una revisión pragmatista de la experiencia estética*. Barcelona: Octaedro, 2005.
- BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- \_\_\_\_\_. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- \_\_\_\_\_. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. (Coleção Tópicos).
- \_\_\_\_\_. *A intuição do instante*. Campinas, SP: Verus Editora, 2007.
- BARRENTO, João (Org.). O que resta sem resto: sobre o fragmento. In: NOVALIS. *Fragmentos são sementes*. Lisboa: Roma, 2006.
- \_\_\_\_\_. *O gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio Alvim, 2010a.
- \_\_\_\_\_. *Nada ainda modificou o mundo... actualidade de Llansol*. Lisboa: Maripoza Azual, 2010b.

\_\_\_\_\_. *O Império dos Fragmentos: Llansol e a exigência fragmentária*. Lisboa: Mariposa Azul, 2015.

BARTHES, Roland. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos: cursos e seminários no Collège de France, 1976-1977*. São Paulo: Martins Fontes, 2003a.

\_\_\_\_\_. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003b.

\_\_\_\_\_. *Inéditos-teoria*. São Paulo: Martins Fontes, 2004a. v. I.

\_\_\_\_\_. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004c.

\_\_\_\_\_. *A preparação do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. v. I.

\_\_\_\_\_. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2007.

\_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUMAN, Zygmunt. *A arte da vida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção Tópicos).

\_\_\_\_\_. *A conversa infinita: a experiência limite*. São Paulo: Escuta, 2007. v. 2.

\_\_\_\_\_. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BRANDÃO, Ruth Silviano. Pascal Quignard: escrever é ouvir a palavra perdida. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, jul./dez. 2005.

BRAYNER, Flávio. Como salvar a educação (e o sujeito) pela literatura: sobre Philippe Meirieu e Jorge Larrosa. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, v. 29, p. 63-72, maio-ago. 2005.

CAMPOS, Haroldo de. *A máquina do mundo repensada*. São Paulo: Ateliê editorial, 2000.

CANETTI, Elias. *A consciência das palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. *Sobre a morte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

CASTELO BRANCO, Ângela. *Epidermias*. São Paulo: Dobra Editorial, 2012.

\_\_\_\_\_. *é vermelho o início da árvore*. São Paulo: Dobra Editorial, 2013.

CASTELLO BRANCO, Lucia. *O que é erotismo?* São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. *Os absolutamente sós – Llansol – A letra – Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

\_\_\_\_\_. *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Cia das Letras, 1190.
- CELAN, Paul. *Arte Poética. O Meridiano e outros textos*. Lisboa: Cotovia, 1996.
- CHRISTOV, Luiza Helena da Silva (Org.). *Narrativas de educadores: mistérios, metáforas e sentidos*. São Paulo: Porto de Ideias, 2012.
- COMTE-SPONVILLE, André. *Tratado do desespero e da beatitude*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- \_\_\_\_\_; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1997. v. 2.
- \_\_\_\_\_; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Abecedário de Gilles Deleuze*. Paris: Éditions Montparnasse. Filmado em 1988-1989. Publicado em 1995. Transcrição do vídeo para fins exclusivamente didáticos. Disponível em: <<http://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-o-abecedario.pdf>>. Acesso em: 11 abr. 2018.
- DE PAULA, Janaina Rocha. *Cor 'p'oema Llansol*. 2014. Tese (Doutorado em Literatura Comparada e Teoria da Literatura)—Faculdade de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, 2014.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Dar (el) tiempo: I. La moneda falsa*. Barcelona: Paidós Iberica, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Che cos'è la poesia?* Coimbra: Angelus Novus, 2003.
- DÉTIENNE, Marcel; VERNANT, Jean-Pierre. *Métis: as astúcias da inteligência*. São Paulo: Odysseus Editora, 2008.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O Idiota*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- DURAS, Marguerite. *Escrever*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- ESPINOSA, Baruch. *Ética. Parte III (Da origem e da Natureza das Afecções)*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.
- FLUSSER, Vilém. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007a.
- \_\_\_\_\_. *Língua e realidade*. São Paulo: Annablume, 2007b.
- \_\_\_\_\_. *A escrita. Há futuro para a escrita?* São Paulo: Annablume, 2010.
- FONTELA, Orides. *Poesia Reunida – 1969 a 1996*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

\_\_\_\_\_. Eu sou um pirotécnico. In: POL-DROIT, Roger. *Michel Foucault: entrevistas*. São Paulo: Graal, 2006.

\_\_\_\_\_. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2007. (Coleção Leituras periódicas).

\_\_\_\_\_. *Conversa com Michel Foucault*. In: \_\_\_\_\_. Repensar a política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

\_\_\_\_\_. *O que é um autor?* 8. ed. Lisboa: Vega Passagens, 2012.

GADET, Françoise; HAK, Tony (Org.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas: Ed. Unicamp, 1997.

GALARD, Jean. *A beleza do gesto*. São Paulo: Edusp, 1997.

GENET, Jean. *O ateliê de Giacometti*. São Paulo, Cosac Naify, 2001.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 1992.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

\_\_\_\_\_. *Ser e tempo*. Parte II. 13.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Uma carta*. Disponível em: <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/234389/mod\\_resource/content/1/uma\\_carta%20%281%29.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/234389/mod_resource/content/1/uma_carta%20%281%29.pdf)>. Acesso em: 11 abr. 2018.

INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

JABÈS, Edmond. *Desejo de um começo, angústia de um só fim/A memória e a mão/Um olhar*. São Paulo: Lumme Editor, 2013.

\_\_\_\_\_. *O livro das margens*. São Paulo: Lumme Editor, 2016.

\_\_\_\_\_. *Le livre de las preguntas*.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2005.

JOAQUIM, Augusto. Para onde vamos? In: FENATI, Maria Carolina (Org.). *Partilha do incomum: leituras de Maria Gabriela Llansol*. Florianópolis: Ed. UFUSC, 2014.

JODOROWSKY, Alejandro. *Psicomagia*. São Paulo: Devir, 2009.

KLINGER, Diana. *Escrita de si como performance*. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Uberlândia, v. 10, n. 12, p. 11-30, 2008.

\_\_\_\_\_. *Literatura e ética: da forma para a força*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

KRISTOF, Agota. *La analfabeta*. Barcelona: Obelisco, 2006.

- LLANSOL, Maria Gabriela. *Na casa de julho e agosto*. Lisboa: Afrontamento, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Contos do mal errante*. Lisboa: Rolim, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Lisboaleipzig 1: o encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994a.
- \_\_\_\_\_. *Lisboaleipzig 2: o ensaio de música*. Lisboa: Rolim, 1994b.
- \_\_\_\_\_. *Causa Amante*. Lisboa: Relógio d'Água, 1996.
- \_\_\_\_\_. O sonho de que temos a linguagem. *Revista Colóquio-Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n. 143-144, jan-jun. 1997.
- \_\_\_\_\_. *Ardente Texto Joshua*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.
- \_\_\_\_\_. *O livro das comunidades*. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Cantileno*. Lisboa: Relógio d'Água, 2000a.
- \_\_\_\_\_. *Carta ao legente*. Belo Horizonte: 2 Luas, 2000a.
- \_\_\_\_\_. *Onde vais, drama-poesia?* Lisboa: Relógio d'Água, 2000b.
- \_\_\_\_\_. *A restante vida*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.
- \_\_\_\_\_. *O começo de um livro é precioso*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Os cantores de leitura*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Entrevistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011a.
- \_\_\_\_\_. *Finita*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011b.
- \_\_\_\_\_. *Inquérito às quatro confidências*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011c.
- \_\_\_\_\_. *Um falcão no punho*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011d.
- LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, 2002.
- \_\_\_\_\_. *La experiencia de la lectura: estudios sobre literatura y formación*. México: FCE, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Linguagem e educação depois de Babel*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004a.
- \_\_\_\_\_. *A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida*. Educação e realidade, Porto, v. 29, n. 1, p. 27-43, jan./jun. 2004b.
- \_\_\_\_\_. *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Tremores: escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- \_\_\_\_\_; SKLIAR, Carlos. *Entre pedagogía y literatura*. Buenos Aires: Editorial Miño y Dávila, 2005.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *A legitimação em literatura*. Lisboa: Edições Cosmos, 1994.



- \_\_\_\_\_. *Teoria da des-posseção: ensaios sobre textos de Maria Gabriela Llansol*. Porto: Black Sun Editores, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012.
- MANN, Thomas. *A montanha mágica*. São Paulo: Círculo do Livro, 1952.
- MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão: uma história de Wall Street*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MILLOT, Catherine. *Oh, soledad!* Barcelona: Ned Ediciones, 2014.
- MOLDER, Maria Filomena. *Depósitos de pó e folha de ouro*. São Paulo: Lumme Editor, 2016.
- MONTAIGNE, Michel de. *Os Ensaios*. Livro III. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Lisboa: Vega, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Demanda: Literatura e Filosofia*. Florianópolis: Ed. UFSC; Chapecó: Argos, 2016.
- \_\_\_\_\_. *À escuta*. Belo Horizonte: Chão da feira, 2014
- \_\_\_\_\_. *A comunidade inoperada*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2016.
- NESTROVSKI, Sofia. Coragem, 18 fev. 2018. *Nexo*. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/lexico/2018/02/18/O-corajoso-%C3%A9-aquele-que-age-fala-ou-pensa-com-o-cora%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em: 11 abr. 2018.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *Além do bem e do mal ou Prelúdio de uma filosofia do futuro*. Curitiba: Hemus Editora, 2001.
- \_\_\_\_\_. *A genealogia da moral*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- PAMUK, Orhan. *A malaleta do meu pai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PARDO, José Luis. *La Intimidad*. Valencia: Pre-Textos, 1996.
- PAZ, Octavio. *Águia ou Sol*. México: Tezontle, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Labirintos da solidão*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- PELBART, Peter Pál. *Vida e morte em contexto de dominação biopolítica*. Instituto de Estudos Avançados, USP, 2008. Disponível em: <[www.iea.usp.br/textos](http://www.iea.usp.br/textos)>. Acesso em: 11 abr. 2018.
- PENA, Albertina. [A construção do livro infantil: escrita e imagem na Escola da Rua de Namur] In: BARRENTO, João; SANTOS, Maria Etelvina (Org.). *Llansol: a luminosa vida dos objectos*. Lisboa: Mariposa Azul, 2012.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Lugares e tempos de Llansol: as escolas da Bélgica*. Sintra: Cadernos da Letra E, 2015.

PERISSÉ, Gabriel. Resenha da apresentação do livro *A máquina do mundo reinventada*, de Haroldo de Campos. Burburinho, [2001?]. Disponível em: <<http://www.burburinho.com/20060416.html>>. Acesso em: 11 abr. 2018.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Com Roland Barthes*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

PESSANHA, Juliano Garcia. *Instabilidade perpétua*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

PRECIOSA, Rosane. *Rumores discretos de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina: Ed. UFRGS, 2010.

QUIGNARD, Pascal. *Onomenapontada língua*. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 2011.

SCHÖN, Donald A. *Educando o profissional reflexivo*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.

SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2000.

SKLIAR, Carlos. *Desobedecer a linguagem: educar*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

STENGERS, Isabelle. *Reativar o animismo*. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2017.

TEIXEIRA, Ângela Castelo Branco. *Leitura e escrita em fonoaudiologia: a transição de paradigmas*. 2005. Dissertação (Mestrado em Educação)–Faculdade de Filosofia e Ciências. Universidade Estadual Paulista, Marília, São Paulo, 2005.

WALDOW, Vera Regina. Momento de cuidar: momento de reflexão na ação. *Revista Brasileira de Enfermagem*, Brasília, v. 62, n. 1, p. 140-145, jan.-fev. 2009.

WEIL, Simone. *A gravidade e a graça*. São Paulo: ECE Editora, 1986.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ZAMBRANO, Maria. *As metáforas do coração e outros escritos*. Lisboa: Assírio Alvim, 2000.

\_\_\_\_\_. *O sonho criador*. Lisboa: Assírio Alvim, 2005.



**Figura 13:** Imagem do meu Ateliê de escrita, local para a criação, planejamentos e conversas (foto: Mariana Galender).

abrir os braços em  
direção ao desconhecido é ainda  
uma das mordidas preferidas da  
intimidade

sempre que escrevo  
tenho o ímpeto  
caçar borboletas

o lado tenro  
da transparência  
violenta por excesso  
de presença

há tantas  
possibilidades  
que só existe  
o entre

tens o tamanho  
do tamanho  
disse o estilo  
à liberdade

Sempre que escrevo,  
escuto sempre que  
escuto, estremeço

não deixe que a escrita  
apague o teu esquecer

ora vivia um  
desejo de risco  
ora arriscava um  
desejo de viver

um outro  
preenche-me  
de vazio

a alegria consigo mesmo  
é existir numa totalidade  
de um copo que acabou de quebrar

uma voz que nasce  
envolta de silêncio só  
pode ter vindo sonhar

o caso de amor entre a pedra e um jornal  
é daquelas coisas que dançam  
sem precisar começar

o bueiro entupia quando chovia  
e construir um lugar para nascer  
era decidir entre falar de dentro da água de barro  
ou comê-la como caldo de feijão

o lápis é a dimensão do humano  
caminhando da mudez  
à sua nudez

quando percebe que está  
a um passo do silêncio  
para que lado te lança?

só se pode deixar ir  
o que pode ser dito

a força para manter  
uma janela aberta é  
a mesma que reconduz  
a palavra ao deserto

a questão é:  
ainda que os mortos sejam muitos,  
há mais para nascer

o porvir se chama agora

esboçar o amor é  
permanecer entre  
aquele que escreve  
e aquele que lê

escrever para um  
endereço impossível  
no mesmo lugar  
em que se está

amar significa  
manter uma  
distância perto

quando acontece  
do sol subir ao céu  
o encontro se inclina  
para verde

amo-te tanto  
que te dou  
o tempo

sei o gosto da sujeira, do portão e da sola dos sapatos  
sem nunca ter lambido qualquer parte  
pois é da natureza das línguas  
roçarem-se

seria o caso de repetir  
a última palavra dita?

torna-te a escrita que tu és