



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO BRASILEIRA**

SAHMARONI RODRIGUES DE OLINDA

**FORMAÇÃO-ARTISTA E TERRITÓRIOS EXISTENCIAIS:
BIOGRAFIZAÇÃO, ESCRITA E EXPERIÊNCIA**

**FORTALEZA
2016**

SAHMARONI RODRIGUES DE OLINDA

FORMAÇÃO-ARTISTA E TERRITÓRIOS EXISTENCIAIS:
BIOGRAFIZAÇÃO, ESCRITA E EXPERIÊNCIA

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de doutor em Educação. Área de concentração: Educação.

Orientadora: Profa. Dra. Celecina de Maria Veras Sales.

FORTALEZA

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- O39f Olinda, Sahmaroni Rodrigues de.
Formação-artista e territórios existenciais : biografização, escrita e experiência / Sahmaroni Rodrigues de Olinda. – 2016.
194 f. : il. color.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Fortaleza, 2016.
Orientação: Profa. Dra. Celecina de Maria Veras Sales.
1. Literaturas subterrâneas. 2. Formação-artista. 3. Biografização da experiência. I. Título.

CDD 370

SAHMARONI RODRIGUES DE OLINDA

FORMAÇÃO-ARTISTA E TERRITÓRIOS EXISTENCIAIS:
BIOGRAFIZAÇÃO, ESCRITA E EXPERIÊNCIA

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de doutor em Educação. Área de concentração: Educação.

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Celecina de Maria Veras Sales (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dra. Ângela Bessa Linhares
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Luiz Botelho Albuquerque
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Sarah Diva da Silva Ipiranga
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Prof. Dra. Shara Jane Holanda Costa Adad
Universidade Federal do Piauí (UFPI)

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer à vida que me foi dada através dos portais para este mundo: José Itamar Rodrigues de Olinda e Maria de Fátima Rodrigues de Olinda. Sem vocês – o amor – eu nada seria. Agradecer às minhas irmãs (sou bendito entre as mulheres) que tanto amo e quase nunca expressei em palavras: Eliania, Elania, Erlânia e Sandra. Gratidão a esta constelação. Vocês estão em mim, bem mais do que o que imaginam.

Quero agradecer a Airton, Washington e Márcio: homens de minha vida que me jogaram na cara quem eu sou e me fizeram começar um processo que não acaba nunca.

Agradecer a todos os amigos e amigas que fiz, alguns ficaram pelo caminho, pois fui criando trilhas e eles e elas foram importantes em dado momento: gratidão, sem-nomes! Agradecer à minha cidade, Catarina, lugarzinho pequeno que me ensinou tanto! Agradecer a São Paulo que me acolheu em seguida! Agradecer a Fortaleza, onde vivi tanta coisa linda, que me ensinou tanto e me fez me lançar em tantas buscas importantes. Agradecer à UFC, onde vivi tanta coisa, desde 2002 quando entrei para o curso de Letras, no Programa de Pós Graduação em Educação e aos amigos e amigas que encontrei aqui.

Um agradecimento especial à Celecina, minha orientadora do coração, que me ensinou que existe humildade na Universidade: que me acolheu ainda uma vez! Essa foi uma das maiores lições que aprendi nestes quatro anos!

Agradecer ao Ilê Omo ti fé (e à mãe Valéria de Logun Edé), ao Centro Espírita Casa de Miramez, à Escola de Sophia, Centre d'Études Spiritiques Alan Kardec (CESAK-Paris), Ao núcleo São José (e à Neelen e meu mestre Sri Prem Baba).

Agradecer à Capes pela bolsa concedida durante estes anos e também à bolsa de doutorado-sanduíche que me possibilitou sair de minha bolha e desfazer tantas crenças.

Agradecer a Paris... Christine Delory-Momberger, Anne Dizerbo, Christophe Blanchard, Paris XIII, ao Experice e a todo mundo do Collège International de Recherche Biographique em Éducation (CIRBE).

Um agradecimento especialíssimo à Luciane Goldemberg (te agradeço por meus novos ca-olhos), Rosana Gonçalves, Axel Ducret, Maud Clero (Ma puce), Carole, Arnould, Ali, Rachida, Frédéric Pruneau, Cláudia Opa, Joaquim Izidro, Fabiana Vidal: vocês mudaram a minha vida, vocês me ajudaram a andar na vida e olhar a vida em mim no mundo. Agradeço a Paris por ter encontrado vocês. Agradeço à vida. Um agradecimento especial à Camila Aloísio Alves: que dizer? Eu te amo, e agradeço a tudo que aprendi e ensinei contigo, agradeço por você existir e eu ter tido a chance de te reencontrar.

Agradecer aos meus animais de poder: Lori Lambe, Hilda, Amora, Flora... eu amo vocês, mesmo que não estejam mais comigo, mas eu sempre sempre velarei por vocês... obrigado por tudo que me ensinaram.

Agradeço aos indivíduos que se disponibilizaram para participar desta pesquisa, e às professoras que se disponibilizaram para compor a banca.

Não poderei citar todos os nomes, mas saibam que vocês foram mestres para mim e eu agradeço. Merci! Obrigado! Namastê!

RESUMO

Leitura – como *braconnage* – da biografização da experiência de agentes que se dizem escritores, filhos da pauta, este estudo objetiva compreender, a partir da figuração de si nos relatos biográficos sobre como agentes sociais que não “dependem” do mercado editorial – a “ordem mercadológica dos livros” – para fazerem circular seus trabalhos artístico-literários **formam-se** “escritores/as” (processo de subjetivação, imersão de territórios existenciais). Trata-se de evidenciar uma caudalosa produção de literaturas subterrâneas que banham e escorrem em bares, ruas, bosques, centros culturais, dentre outras zonas de encontro e partilha. Para tanto, contou com o apoio teórico de Roger Chartier (2003, 2005, 2009) e os estudos sobre a leitura como prática cultural, Michel de Certeau (1990) e as práticas microbianas de invenção do cotidiano, Jorge Larossa (1998, 2002, 2004) e a relação entre formação e experiência, Jacques Rancière (1987, 1995, 2000) e suas concepções de partilha do sensível e método da igualdade, Guattari (2011, 2012) e Guattari & Deleuze (1990, 2011) e sua concepção sobre subjetivação. Como perspectiva metodológica, foi utilizada a Pesquisa Biográfica em Educação (DELORY-MOMBERGER, 2015). Foram utilizadas a entrevista narrativa, o diário de campo e o diário de participante como “técnicas” de produção de dados. Produzimos então uma forma de ler os dados que respeitasse as singularidades dos percursos e territórios estudados. O estudo evidenciou uma proliferação de produção e circulação de objetos-impressos literários (zines, livros feitos à mão, folhas avulsas etc) e a dificuldade de separação entre tela/página como modo de divulgação de escritos literários por parte dos artistas da palavra entrevistados, como também seus modos de fazer, ser e agir – sua formação-artista – para se tornarem filhos da pauta.

Palavras-chave: Literaturas subterrâneas. Formação-artista. Biografização da experiência.

ABSTRACT

Reading – as a *braconnage* – of the biographical process of the experience of the agents self-called writers, “sons of a sheet”, this study aims at comprehending, from the self-figuring along the biographical narrations about the way some social agents, who do not “depend” on editorial market – the “market order of the books” – to make their artistical-literary works come out become writers (process of subjectivity, immersion of existential territories). The objective is to enlighten a huge production of some subterranean literature which bathe and drop in pubs, streets, cafes, culture points, among other zones of meeting and sharing. Our theoretical support is upon the following postulates and authors: Roger Chartier (2003, 2005, 2009) and the studies about reading as a culture practice; Michel de Certeau and the microbial practices of the invention of the ordinary life; Jorge Larossa (1998, 2002, 2004) and the relation between formation and experience; Jacques Rancière (1987, 1995, 2000) and his conceptions about the sharing of the sensitive and his method of equality, Guatari (2011, 2012) and Guatari & Deleuze (1990, 2011) and their conception about subjectivity. As a methodological perspective, we made use of the Biographical Research on Education (DELORY-MOMBERGER, 2015). We also made use of the narrative interview and the journals of the researcher and the researched as “techniques” of producing data. We produced a way of reading the data which respected the singularities of the per-courses and the territories studied. The study made evident a huge production and circulation of literary printed-objects (fanzines, hand-made books, loose sheets etc.) and the difficulty of separation between screen/page as a way to promote the literary writing as well as the ways of being, making and acting of the interviewed writers – their artist-formation – to become “sons of a sheet”.

Keywords: Subterranean literature. Artist-formation. Biographical process of the experience.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
2	LITERATURA, FORMAÇÃO-ARTISTA, SUBJETIVAÇÃO E ESCRITA.....	26
2.1	Literatura.....	27
2.1.1	<i>A partida: literatura como campo</i>	27
2.1.2	<i>Entremeios: deslocamentos causados pelos encontros</i>	29
2.1.3	<i>Literatura e suporte</i>	36
2.2	Formação-artista e artes de fazer (escrever, publicar, circular).....	42
2.2.1	<i>Da formação à formação-artista</i>	43
2.2.2	<i>Artes de fazer (escrever, publicar, circular)</i>	52
2.2.3	<i>Escrever, publicar, circular</i>	55
2.3	Subjetivação e escrita.....	64
3	QUESTÕES DE MÉTODO: BIOGRAFIZAÇÃO DE SI.....	72
3.1	A escolha dos interlocutores.....	75
3.2	Entrevista narrativa, diário de pesquisa e diário de participante.....	77
3.3	Os encontros.....	83
3.4	Re-corte de dados.....	94
3.5	Leitura dos dados como exercício de <i>braconnage</i>	96
4	CONTAR-SE: LEITURA DAS ENTREVISTAS.....	100
4.1	“Se escrevo é porque sinto e é real”: Keka.....	100
4.1.1	<i>Cenas de Formação-artista</i>	100
4.1.2	<i>Cenas de território existencial</i>	112
4.1.3	<i>Cenas materiais</i>	117
4.2	“A literatura é o último pedaço vivo de Deus”: Tito de Andréa.....	121
4.2.1	<i>Cenas de Formação-artista</i>	122
4.2.2	<i>Cenas de território existencial</i>	133
4.2.3	<i>Cenas materiais</i>	138
4.3	“De coisas que foram colaborando para um glossário que eu fui tecendo”: Dianton.....	141
4.3.1	<i>Cenas de Formação-artista</i>	141
4.3.2	<i>Cenas de território existencial</i>	148
4.3.3	<i>Cenas materiais</i>	152
5	LITERATURAS SUBTERRÂNEAS OU ALGUNS TEXTOS SE	

	DESLOCARAM E ESCORRERAM PÁGINAS ABAIXO.....	161
5.1	Prefácio ou da justificativa de um capítulo-antologia.....	161
6	CONCLUSÃO.....	181
	REFERÊNCIAS.....	187

1 INTRODUÇÃO

Falar da origem dessa pesquisa é falar sobre papéis, memórias, é abrir gavetas, revirar cômodas, “utilizando tudo o que nos aproximava, o mais próximo e o mais distante” (DELEUZE, GUATTARI, 2011,17). Seguindo a lógica dos filósofos citados, fujo da busca de uma origem, do “papai-mamãe”, do modelo arbóreo em prol das ramificações, do rizoma, das práticas múltiplas ordinárias que contrariam a ordem e produzem arte-em-palavras. Ensaio de fugir das definições absolutistas, cristalizadas e da pretensão de dizer uma verdade absoluta, aquilo que Ferrarotti chama de “transformar uma experiência humana” em seu “esqueleto objetivado” (2010, p. 42). Abro gavetas. Falo em gavetas para fazer referência à intervenção artístico-literária “poesia Incômoda”, do coletivo projeto cadafalso, citada abaixo, em uma das gavetas.

Abro gavetas e aponto a multiplicidade que produziu esta pesquisa:

Gaveta 1: Catarina, interior do Ceará. Década de 1990. Na escola, eu era convidado para escrever as peças de teatro que devíamos montar uma vez ao ano. As professoras me convidavam por eu ser considerado inventivo, diferente. Dessa prática, surgida sem dúvida da influência da televisão, em especial a boneca Emília do sítio do Pica-pau amarelo, que era apresentado pela tv Globo, passei a criar e organizar eventos culturais: festivais de dança, de teatro, e escrevia e dirigia peças de teatro, geralmente com meninas. Arte não é coisa de menino (inversão dos valores gregos)? Cresci entre traquinagens no mato, na página, no palco de uma pequena e quase invisível cidade (a cidade que eu via, que me via: invisível para quem?) até os 15 anos, quando larguei a casa de meus pais para ir viver e trabalhar em São Paulo: queria aprender a escrever outras histórias.

Gaveta 2: Fortaleza, Ce, Ano de 2008. Mostro escritos meus – alguns contos- a um amigo que escreve poemas, é músico, ator e pintor (ele borrava, aos 18 anos, a partilha do sensível (RANCIÈRE, 1995, 2000): ele deslocava e tornava o múltiplo substantivo). Diego, então responsável pela curadoria da Zona Poética Liberada¹ (ZPL) número 4 cujo tema era “Nove Novos Poetas” me convida para lê-los para o público. No dia 22 de fevereiro, às 19h, no Espaço Rogaciano Leite Filho, subo ao palco, digo ao público que exporei para ele minha vergonha, e tiro de dentro de minha calça papéis amassados aos quais desamasso e leio: tratava-se do conto AA (Capítulo 4). Em seguida, amassava novamente, e lançava ao público.

¹ Sobre o evento: <http://divirta-ce.blogspot.com.br/2008/02/poesia.html> (Acesso em 15 dezembro 2015)

O livro, enquanto objeto sacramentado em nossa sociedade, é utilizado para mostrar a cultura de alguém, e para tanto, criamos um lugar especial para ele, muitas vezes este lugar mais aconchegante que o quarto da empregada doméstica: a biblioteca. Quando se ganha um livro, mesmo que não se leia – e nossas bibliotecas estão cheias de livros nunca lidos –, agradecemos entre sorrisos e dizemos “livro é sempre um bom presente”. Entretanto, que fazer de uma folha de papel amassada lida e atirada ao público por alguém num evento artístico-cultural? Alguém, que assim como ninguém, é pronome indefinido?

Gaveta 3: Abrigo Casa das Bonecas. Fortaleza-CE. Entre os anos de 2007 e 2009 (depois de receber o título de licenciatura em Letras pela UFC e antes de meu mestrado em Educação na mesma instituição) encontro um universo que me era novo (e que se tornou tema de minha dissertação de mestrado em educação), estranho (hoje ousou dizer estrangeiro). Trabalhar num abrigo (medida judicial de acolhimento de adolescentes) para meninas em “situação de vulnerabilidade social”. Meninas que tinham entre 15 e 17 anos, cheias de vida, sonhos, energia, nenhum ou pouquíssimo “capital cultural” ou “social” (essa lógica não leva em conta as moedas locais, apontadas no documentário *Demain*² como uma possibilidade de economia que valorize e incentive o desenvolvimento local, em detrimento da invasão de multinacionais – por vezes consideradas “a praga do Egito” que vem, devora tudo e parte em busca de outras paisagens a devorar – e uma forte alternativa às crises e *crash* financeiras. Uma pena, pois ela invisibiliza diversas ações cotidianas que são verdadeiras *trocas* de uma economia simbólica que escapa à esta lógica, acostumada a ver apenas o capital “legítimo”), sem escolaridade, sem frequentar os locais considerados “para cultura” (museus, teatros, etc) a não ser para servir de dormitório³. “Excluídas” da economia “legítima”. Depois do susto desse encontro, as surpresas de encontrar ali a negação de muitas “teorias” sobre a escrita e o analfabetismo deste “público”: Certo dia, Dayane (16 anos) me chama para fazer “versos”. Intrigado, pergunto-lhe o que é isso, e ela me mostra: pequenos poemas de 4 versos com rimas alternadas (AB AB), como certos “versos” de Camões. Pergunto-lhe onde ela aprendeu e outras meninas se achegam e dizem que na rua, elas brincavam muito de fazer verso quando

² O documentário *Demain* é um trabalho cinematográfico francês que aponta algumas críticas à nosso modo de vida e aponta alternativas que já são praticadas e não “visibilizadas”, se entendermos por este vocábulo a atenção dada a algo que existe pelos meios de comunicação de massa, políticas públicas, centros de reflexão como as universidades etc. Para ver o trailer do filme: <https://www.youtube.com/watch?v=BmTySqG7yf8> (Acesso em 02.01.2015)

³ Uma das experiências marcantes deste período: levar estas meninas para ver o espetáculo “Meire Love” sensivelmente escrito por Suzy Élide e encenado pelo grupo bagaceira de teatro no BNB, local que, segundo Deyseane (12 anos) servia para dormir, mas não sabia o que era teatro. O espetáculo conta o dia a dia de três meninas (meires) que usam a rua para viver: são suas venturas e desventuras. Espetáculo completo: <https://www.youtube.com/watch?v=eSPplfFVUhE> (Acesso em dezembro 2015)

encontravam caneta ou faziam isso “com a boca mesmo”, sem uso de papel e caneta (sem tecnologia, como perpetuar certas coisas? Utilizando as tecnologias que se têm à mão) “Meninas de rua” fazem arte na rua, fazem arte no palco: São Meire love e desafiam a ordem do discurso: ainda que não seja “capital cultural legítimo” devo negar e invisibilizar essa prática de escrita poética, ou como educador/pesquisador (quando começamos a “ser” pesquisador?) posso desafiar *l’ordre savant* sociológica e afirmar que circula entre elas um capital simbólico, outra moeda, moeda local que dá valor ao que elas vivem e se recontam, versificando este universo? As Meire love na vida fazendo arte, e eu esperando no palco o legítimo capital: de quem é a limitação “visível”?

Gaveta 4: Centro Cultural Banco do Nordeste, Fortaleza, CE. 24 de abril de 2010. O coletivo artístico projeto cadafalso (Participavam do projeto cadaFalso os seguintes artistas: Caio Dias, Dianton, Diego Landin, Fran Bernardino, Júlia Kilme, Liana Borges, Maria Vitória, Rami Alves, Sahmaroni Rodrigues, Tito de Andrea e Washington Hemmes) apresenta o espetáculo poesia inCômada, dentro do programa Literatura em Revista. No blog do coletivo⁴, lê-se o seguinte sobre esta apresentação-intervenção artístico-literária:

O projeto poesia inCômada compõe uma instalação poético-performativa que explora o mote do “poeta engavetado”, aquele que se “esconde” (ou é escondido) por timidez, imaturidade, misantropia, ignorância ou senso de clandestinidade. Gavetas, portas e janelas servem duplamente para guardar e revelar. Basta uma ação... Inserido ativamente nesta cenografia, o público participa abrindo os vários armários, cômodas, baús e guarda-roupas: a cada “abertura”, uma revelação cênica e poética. (Nossa instalação também se propõe a explorar as várias possibilidades de manifestação física do poema. A ideia é reunir artistas que buscam experimentar diferentes suportes para o texto poético: voz, papel, corpo, areia, tecido, tela, projeção, gravação, madeira etc. Por vezes, o texto é o próprio suporte... E o meio também é mensagem...) (CADAFALSO, 2010)

Os poemas, contos, eram apresentados ao público, que abria gavetas e podia levar para casa folhas avulsas com as obras escritas, em áudio, no corpo, na tv, apontando para as diversas possibilidades de suporte do literário, para além, mas também, do livro. Restava, ao fim, a questão ética apresentada ao público: que fazer de folhas avulsas contendo poemas, contos etc? Há uma “biblioteca” para obras de arte “avulsas” não compradas e não “visibilizadas”?

Gaveta 5 (gaveta que engaveta as demais: Esta pesquisa “nasceu” - “E, finalmente, porque é agradável falar como todo mundo e dizer o sol nasce, quando todo mundo sabe que essa é apenas uma maneira de falar” (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p. 17) - de um tombo, e com ele um

⁴ Sobre o coletivo e mais informações sobre suas intervenções performático-literárias: <http://projetocadafalso.blogspot.com.br/p/poesia-incomoda.html> (Acesso em novembro 2015)

susto: O pesquisador, como sujeito encarnado no mundo, se vê por entre discursos, significados, representações que se encarnam, eles também, em corpos que os mostram, que os encarnam: parece não ser possível existir algo sem corporalidade, materialidade (VEIGA-NETO, 2002) sendo o “nascimento” de uma pesquisa o encontro de um corpo com outros corpos (NAJMANOVICH, 2001, 2003).

Em 2014, após decidir mudar de projeto de pesquisa, buscava um objeto de pesquisa que pudesse me interessar, quando um “objeto” dentro de uma gaveta da mesa de trabalho chama minha atenção: era um “impresso” com um poema (ou a forma do que convencionou-se chamar poema) intitulado “o grande carro fúnebre dos dias”, de Deynne Augusto, tendo por data abril/2010.

Trata-se de um objeto impresso que eu recebera quando participara de um evento artístico na cidade de Fortaleza, Ceará, no Centro Cultural Banco do Brasil, em 2010, citado acima. O impresso é um conjunto de folhas brancas (A4) cortadas fazendo um objeto de 14,5 x 22 cm, sendo a ponta superior esquerda costurada por uma linha fina vermelha, remetendo-nos ao formato do objeto industrializado livro.

Na capa, o título do poema datilografado (todo o escrito é datilografado), o nome do autor e a data (mês e ano) da publicação, no senso largo, de ato de tornar público, “ce qui est rendu public [o que é tornado público]” (HEINICH, 2000,p.79) de apresentar ao público e expor-se ao ato de ser lido e talvez comentado, e toda a rede de outras ações possíveis após a primeira exposição: tornar sua escrita-impresso público.

Na primeira página, na parte superior esquerda, desenhos rabiscados representando caixões um ao lado do outro, com um pequeno desnível de um em relação ao outro, sendo o primeiro localizado mais acima e tendo sobre si a inscrição “sem amor.”, e o outro, um pouco abaixo, à direita do primeiro, tendo como inscrição “sem amar...”. Abaixo da página, recuada à direita, a epigrafe “para meu filho morto”.

Segue-se, então, nas outras páginas, um poema de versos irregulares, por vezes centralizados ao meio da página, por vezes com recuos para a direita da página, em imagens que um “leitor profissional” de “literatura” não se eximiria de classificar como um misto de “sublime e grotesco” e talvez uma rede de conceitos/etiquetas de “leituras profissionais” de um *lector* ou *lectores* de que nos fala Bourdieu (2003, p.278).

O objeto impresso é composto por 12 páginas não numeradas (inclusive capa e contracapa), com códigos visuais – alguns desenhos e versos reconhecendo-se o gênero poema –, e utilizando apenas um dos lados da página para comunicar, tornar público seu trabalho artístico. Na última página, centralizado e no fim desta, lê-se: “.zero novidade2010.”

Como que para nos indicar que, além de tornar público, Deynne Augusto, ele mesmo, sem a autorização, promoção ou compreensão de um editor (CHARPENTIER, 2006), se edita, cria para si uma apresentação pública de seu estilo artístico-literário.

Ao publicar, ousaria dizer editar seu trabalho num “impresso invisível”, ou não valorizado no campo literário, o escritor ou “pretendente a” nos remete à questão: o que torna alguém artista/escritor é: um trabalho sobre a língua em busca de um estilo próprio – que provaria o valor da obra, a partir do reconhecimento dos pares e de um público seletivo? O reconhecimento do “valor literário” em um “texto” que é facilmente reconhecido como um gênero pertencente ao “discurso literário”? Ou devemos nos questionar sobre a materialidade em que este “gênero” ou “obra” é apresentada ao público? Se o valor está “no texto” – como um espírito sem corpo (CHARTIER, 2010) –, estaria este “pretense escritor” cumprindo exatamente a lógica de um campo ao qual ele não pertence, e, como os heróis anônimos de Certeau (1996, 2009) seguiria desafinando a norma e produzindo a partir de sucatas?

Neste caso, existiriam diferentes regimes de visibilidade sobre os “suportes” em que os textos são apresentados ou o valor não estaria no texto ele mesmo, mas nas “leituras” que possíveis *lectores* fariam? Se lançarmos o foco para o reconhecimento dos pares, outro elemento apontado por Bourdieu como a lógica do campo literário, e vemos este “corpo-impresso-que-se-quer-arte” circulando em um evento artístico que atrai pessoas interessadas em arte-escritores (editados por editoras e comentados), “pretendentes”, artistas de outras linguagens –, seria legítimo afirmar que se trata de um poema e, portanto, de um poeta e/ou escritor?

Deste susto inicial nasceu uma série de outras questões e a inquietação de saber: como indivíduos que participam de práticas (saraus, encontros) literários – no sentido de encontro entre pares que se reconhecem e reconhecem algo como “o literário” – que publicam, no sentido de publicizar, seus « textos » se posicionam em relação à identidade “escritor”? Quando alguém pode se dizer ou dizer do outro “sou escritor” ou “ele é escritor”?

Seguindo a tradição cara às ciências humanas e sociais, decidi, então, saber dos agentes⁵ sociais que “produzem” e participam de eventos literários em Fortaleza, o que eles diriam sobre isso: como eles se posicionavam com relação a serem ou não escritores? E decidi pela entrevista narrativa (ou biográfica, segundo alguns tradutores (FLICK, 2004)) – não a tradicionalmente descrita por Bauer e Jovchelovich (2013) como adaptação do que propora

⁵ Preferi utilizar a noção de Agente para reafirmar a potência de agir dos indivíduos e grupos em seus cotidianos em meio às diversas tentativas da ordem em discipliná-los (CERTEAU, 1990; SALES, 2006).

Schütz como técnica de “coleta de dados” e que será criticado por Ferrarotti como “quadro epistemológico e metodológico tradicional da sociologia” (2010, p.42) no qual se exige uma “presença ausente” do pesquisador e a dissecação de uma vida reduzida a fatos observados e descritos/narrados pelo narrador gerando assim “não a história de uma existência e de uma experiência humana, mas o seu esqueleto objetivado” (op.cit. p.42), mas uma entre-vista no sentido de um encontro em que se produzem figurações de si que são movimentos, um espaço-tempo de biografização – que é sempre processo - que ocorre no encontro entre o pesquisador e seus interlocutores - como modo de tentar apreender como estes agentes se produziam e (re)produziam conceitos sobre o que é a literatura, como se diziam “escritores” ou não, quais os discursos, enfim, produziam ao se produzir no relato que faziam de si (DELORY-MOMBERGER, 2014).

Nesta perspectiva, o que buscava não era uma verdade última, essencialista e/ou absoluta sobre a formação dessa “identidade” nestes agentes, mas a apresentação de si, uma figuração de si (*op. cit*) no relato que de si faziam enquanto produtores/publicizadores de materialidades reconhecidas por eles e por outros enquanto “literatura”.

O primeiro a ser contatado, evidentemente, era o produtor do impresso já citado, e, a partir dele, fui perguntando aos que aceitavam conceder uma entrevista se estes conheciam outros produtores como eles. Cheguei, neste correio informal, que pode ser o processo de pesquisar (MINAYO, 2007), a encontrar 25 indicações de pessoas que escreviam literatura em Fortaleza, e que eram indicados seja pelos agentes entrevistados, seja por outras pessoas que sabiam de meu objeto de pesquisa ou através de conversas informais e relações amicais, ou de seminários, aulas, etc.

A partir de uma opinião corrente no meio acadêmico de que as novas tecnologias permitem “qualquer um de se lançar como escritor” comecei a reduzir o número, primeiro, por uma questão que não me era bem clara na época, para priorizar as formas impressas que me chegavam às mãos, para em seguida, me dar conta que esta separação (virtual/real, impresso/tela) não era assim tão simples, o que me trouxe à dúvida: e se a separação se desse muito mais enquanto paradigma (acadêmico) binário, dicotômico, do que nas práticas destes agentes?

Assim, pareceu-me que as práticas de publicação de “objetos literários” sejam mais complexas do que o par “livro/tela” este processo de publicação/circulação poderia envolver mais materialidades do que o canonicamente visualizado e visualizável: páginas impressas (ou contos impressos em páginas?) e distribuídas avulsamente em eventos

literários, fanzines, livretos feitos à mão, revistas, livros em pdf criados pelo próprio agente (e impressos para a leitura?) escaneados e publicados em redes sociais, como o Facebook, etc.

Deste modo, em meio a esta tentativa de posicionar-me fora de nossos hábitos literários (OLIVEIRA, 2014) comecei a entrevistar os agentes indicados, de modo a tentar responder minhas questões iniciais e ao mesmo tempo, escrever um diário de pesquisa que me acompanha ainda, pois percebi pelos ires-e-vires que literatura e vida estão ligados rizomaticamente, fugindo à “árvore do conhecimento” canônica considerada capital cultural legítimo, e produzindo uma moeda própria, local, circulante.

A par deste material produzido pela pesquisa empírica, entendida como uma prática social dialógica em que a entrevista, longe de ser uma técnica neutra, é um gênero do discurso acadêmico (FREITAS, 2003; SILVEIRA, 2007), outros deslocamentos que afetaram a pesquisa e novas gavetas se abriram:

Gaveta 6: Cuca Barra do Ceará. Transcrevo aqui partes de meu diário de campo: 06.03.2014. Por convite de Inambê Sales, Coordenadora Pedagógica do projeto do Cuca Barra do Ceará⁶ passei a coordenar um projeto junto a um grupo de jovens ligado à pesquisa no cotidiano da instituição. A ideia era jovens pesquisando sobre jovens. Este convite me abriu vias inimagináveis de minha pesquisa. Semana passada, Otávio e Shirley me apresentaram a um rapaz chamado Ivo. Apresentaram-me a ele pois conheciam minha pesquisa e disseram que ele era poeta, e ele se nomeava “poeta da periferia”. Na conversa, fiquei sabendo que ele coordenava um programa literário na rádio comunitária do Cuca⁷. Pedia a ele para nos encontrarmos outro dia, e ele marcou nesta sexta feira, finalmente conversamos. Ivo chamou-me para ir a um ponto mais calmo do cuca, ao lado das piscinas, e lá falou rapidamente de sua forma de criação, que escreve sobre sua vida, suas dores, as dores da periferia onde ele habita, e que acredita que a arte é engajamento. No chão, sentou-se e me escreveu, em uma pequena folha, dois poemas de um lado e outro da página. Fiquei emocionado, pois de alguma forma minha ideia de que não há separação entre arte e vida se concretizou ali, em minha frente. Fiquei impressionado com a generosidade de Ivo, que se sentou, começou-me a falar sobre sua necessidade de escrever. Em seguida, perguntei-lhe sobre o programa “Poesia no rádio” que ele havia pensado e proposto à equipe de comunicação comunitária do Cuca. Ele me disse

⁶ A rede CUCA é uma política municipal da Prefeitura de Fortaleza ligada à Coordenadoria Especial de Políticas Públicas de Juventude e oferece formações no campo da arte, preparação para o ENEM, dentre outros. (VER <http://www.fortaleza.ce.gov.br/juventude/cuca-barra> acesso em 15.04.16).

⁷ Recentemente, li um texto acadêmico que visibiliza essa e outras experiências da rádio comunitária do Cuca Barra do Ceará. Ver SANTOS, OLIVEIRA, 2015 (disponível em <http://docplayer.com.br/8183358-Juventudes-nas-ondas-do-radio-a-participacao-dos-jovens-nas-producoes-da-radiofonica-cuca-barra-do-ceara-1.html> acesso 15.12.15)

que a ideia era ler poemas para as juventudes que frequentavam o cuca e de vez em quando entrevistar pessoas que como ele escrevem e divulgam de maneira a fazer seus trabalhos conhecidos em círculos de jovens interessados por literatura. Pedi-lhe que marcássemos um dia para eu entrevista-lo e ele me contar sua história de poeta, pois naquele dia ele teria reunião (procurava emprego). Neste mesmo dia, ele me falou que havia sempre saraus de poetas da periferia que misturavam a literatura e o hip-hop.

Fecho gavetas, mas poderia abrir tantas outras, de tantas práticas encontradas, tantos saraus em espaços públicos (centros de juventude, bares, universidade etc) e espaços privados (casas e apartamentos onde acontecem verdadeiros espetáculos artísticos, inclusive quebrando a dicotomia público-privado⁸) que corroboram minha questão: como alguém se forma “artista da palavra” e como lida com o fato de não ser legitimado por não estar “assentado” no suporte livro? Como indivíduos que participam de práticas (saraus, encontros) literários – no sentido de encontro entepares que se reconhecem e reconhecem algo como “o literário” – que publicam, no sentido de publicizar, seus “textos” se posicionam em relação à identidade “escritor”? Quando alguém pode se dizer ou dizer do outro “sou escritor” ou “ele é escritor”?

Destas perguntas, nasceu um projeto de pesquisa intitulado “artes de fazer-se(r) escritor(a): relatos ecobio/gráficos de artistas da palavra que margeiam a “ordem dos livros” que tinha como objetivo geral Analisar o processo de constituição identitária de escritores(as) de literatura não editados(as) em livros, a qual chamarei de literatura subterrânea, a partir de seus relatos bio/gráficos sobre a imagem de si como escritor literário e as relações estabelecidas com o discurso literário instituído, e como objetivos específicos:

- Compreender a construção da performance linguística da narração de si como instituidora da identidade de escritor(a) literário em relatos bio/gráficos de escritores(as) “não-autorizados(as)”.
- Caracterizar as relações construídas por esses escritores(as) “não-autorizados(as)” e sua “literatura subterrânea” com o discurso literário instituído, tomando por base sua narrativa sobre os letramentos marginais que desenvolvem no processo de construção de si como escritor(a) literário.

⁸ Por exemplo, a instalação do projeto cadafalso intitulada brEu, ganhadora de um edital de artes e que propunha produção de uma instalação tátil-sonora nas casas de pessoas e estas deveriam “convidar” o público para adentrar a instalação: teatro, performance, literatura, se misturavam criando o que se nomeia interarte. Ver <http://projetcadafalso.blogspot.com.br/p/breu.html> (Acesso 16.12.15)

Da ideia de projeto de pesquisa à escrita da Tese, uma viagem. Outra metáfora que encontro em meio ao atravessamento de intensidades que é o corpo-pesquisador-no-mundo. Ao ganhar uma bolsa de Doutorado-sanduíche, concedida pela CAPES, pude me aventurar numa terra desconhecida (França, ou melhor, Paris), numa língua conhecida por mim apenas “teoricamente” e num desconhecimento total de certas ideias que me habitavam (como por exemplo, sentir-me “inferior” pelo simples fato de ser brasileiro).

Dessa viagem, entretanto, “saio” modificado: encontro novas referências teóricas, revejo diário de campo, releio entrevistas, reconstruo minha pesquisa que levará a esta escrita que se inicia. Este texto é, portanto, a história destes encontros entrecruzados que modificaram, me deslocaram, deslocando também as perspectivas e objetivos iniciais da pesquisa. Consideremos cada capítulo, uma gaveta que se abre e expõe “ideias” em processo, de modo que a própria tese se processe e se exponha a possíveis leitores(as) que, espero, não sejam apenas o júri da banca de defesa (outro momento que pode ainda alterar/deslocar esta *mise en intrigue* tecida aqui por mim).

Assim, os dados produzidos na pesquisa não me parecem ser apenas as entrevistas narrativas, os diários de participante, o diário de campo, os textos-objetos literários, mas os autores e autoras que, em fricção com minha experiência de vagabundear pelo mundo e suas diversas ruelas, avenidas, boulevards, inferninhos e salas de aula, e com as leituras e releituras do material produzido na pesquisa me fizeram recompor meu pensamento, minha forma de compreender os agentes, suas experiências figuradas nas entrevistas e seus modos de agir e produzirem-se artisticamente: Tanto o rumor teórico como a metodologia são produzidos na pesquisa que, para mim, foi um deslocar-me em sentidos diversos.

Deste modo, revendo minhas questões, a partir dos dados produzidos na pesquisa de campo, in-tento **responder às seguintes questões**: Como os agentes que produzem literaturas subterrâneas, aquelas que mesmo não visibilizadas pela “instituição literária” inundam outros espaços, encharcam a vida, narram sua formação literária dizendo-se (ou não) escritores/artistas da palavra? Que suportes utilizam e como lidam com o fato de não pertencerem à “ordem dos livros”?

Esta pesquisa **se justifica** no domínio da educação pelo fato de propor a perspectiva – defendida pela LDB – de que a educação/formação se dá em todos os lugares e espaços: movimentos sociais, igrejas, escola, mas também leitura, televisão, internet, amizades, amores e todos os outros encontros nesse lugar que, nas palavras de Vinícius de

Moraes⁹: “a vida é arte do encontro, embora haja tanto desencontro pela vida”. Deixo claro então que em termos teórico-metodológicos entendo a educação:

Dans un sens très large qui recouvre toutes les formes de l’expérience formative et éducative : dimension globale du développement individuel dans l’espace familial et social, scolarisation et formation initiale dans les institutions d’enseignement (...) Ce sont donc toutes les expériences, tous les espaces, tous les types de formation et d’apprentissage, formels, non-formels et informels, se déployant tout au long de la vie [num sentido muito largo que recobre todas as formas de experiência formativa e educativa : dimensão global do desenvolvimento individual no espaço familiar e social, escolarização e formação inicial nas instituições de ensino (...) são então todas as experiências, todos os espaços, todos os tipos de formação e aprendizagem, formais, não-formais e informais se desdobrando ao longo da vida] (DELORY-MOMBERGER, 2014, p.99).

Para a autora supracitada, que foi a orientadora de estágio de doutorado-sanduiche em Paris 13 junto ao laboratório de pesquisa EXPERICE, essa é a definição de educação que melhor cabe à “pesquisa biográfica” que se quer ser não apenas uma perspectiva de pesquisa que produz metodologias, mas uma abordagem que se insere nas ciências humanas e sociais, tendo seu lugar junto as histórias de vida em formação, e que visa produzir perspectivas teóricas sobre a formação e os agentes em formação (DELORY-MOMBERGER, 2011; 2014).

Além disso, a novidade da pesquisa está no fato de ela interrogar a formação de escritores/produtores de texto, diferente do hábito da pesquisa acadêmica que normalmente foca seu interesse na formação de leitores, ou ainda na “escrita de textos” acadêmicos, não na produção artística subterrânea, ainda que haja certo interesse acadêmico por práticas artísticas urbanas como o rap, graffiti, hip-hop, principalmente em relação às juventudes.

Minha pesquisa busca defender a tese de que há uma formação artístico-literária, uma formação-artista, que se desenrola “silenciosamente” pelas ruas criando territórios existenciais (GUATTARI, 2012), em/entre grupos de amigos, grupos de leitores, sim, mas também produtores que se querem artistas. Um processo poético (*poiesis*) de formação de si, de experienciamento que descamba na ampliação da vida através da expressão artística que é viver e inventar/inventar-se. Essa ideia de “formação-artista” *nasce* de diversos lugares ao mesmo tempo (leituras, músicas, filmes, conversas).

Para acalmar certo modo de pensar acadêmico que exige um lugar único de origem, digamos que ela nasceu da ideia de Deleuze (que vem de Foucault, que vem “dos gregos”) sobre “um style de vie, non pas du tout quelque chose de personnel, mais l’invention

⁹ Letra de Samba da Benção (Disponível em: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/musica/cancoes/samba-da-bencao> Acesso 05.02.2016).

d'une possibilité de vie, d'un mode d'existence" [um estilo de vida, não não uma no sentido de alguma coisa pessoal, mas a invenção de uma possibilidade de vida, de um modo de existência¹⁰] (DELEUZE, 1990, 138). A formação como invenção de si, como biografização (DELORY-MOMBERGER, 2014), processo ininterrupto do qual a pesquisa esboça um rascunho, como possível entre possíveis fazendo imergir territórios existenciais, artistagens. Estes agentes se formam vivendo e escrevem porque “a vida, a vida, a vida, a vida só é possível reinventada” (MEIRELES, 2001¹¹, p.411), e como diz Deleuze, a Literatura é a reinvenção da vida:

Escrever é uma questão de devir, sempre inacabado, sempre a fazer-se, que extravasa toda a matéria vivível ou vivida. É um processo, quer dizer, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir: ao escrevermos, devimos-mulher, devimos-animal ou vegetal, devimos-molécula até devir-imperceptível. (DELEUZE, 1997, p. 10)

Além disso, defendo a ideia de literatura subterrânea como um capital cultural enquanto moeda local. Esta ideia, como dito antes, nasceu do documentário *Demain*, que aponta formas de vida alternativas a este modelo econômico do “muito lucro a custo de não importa o quê”. Entre as práticas que visam outro modo de vida possível, o filme aponta para a ideia de desenvolvimento, em algumas comunidades urbanas, de uma moeda local¹² que fortalecem a economia local, em detrimento de grandes empresas multinacionais.

Assim, contrariando certa lógica sociológica, parto da ideia de que determinadas práticas artístico-culturais “não legitimadas” (por vezes invisibilizadas), são *capital cultural local*, isto é, ao invés de se trabalhar unicamente com o que está dado pelo mercado imposto, alguns agentes (uma pululação, para usar um termo caro à Certeau) produzem sua própria moeda, sem negar “a ordem”, mas sem torna-la totalmente possível, afinal, “le discours ne peut contrôler le discours et la nouveauté surgit constamment entre les interstices des appareils voués à la réduire”[O discurso não pode controlar o discurso e a novidade surge constantemente entre os interstícios dos aparelhos destinados à reduzi-la] nos lembra Jorge Larrosa (1998, p.99).

Assim, este trabalhotem como objetivo geral: Compreender, a partir da figuração de si nos relatos biográficos, como agentes sociais que não “dependem” do mercado editorial – a “ordem mercadológica dos livros” – para fazerem circular seus trabalhos artístico-

¹⁰ Todas as traduções entre colchetes foram feitas por mim.

¹¹ MEIRELES, Cecília. Invenção. In: Vaga Música. Rio de Janeiro: Global Editora, 2001.

¹² Sobre moeda local na economia, ver MENEZES, CROCCO, 2009 (Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ecos/v18n2/a06v18n2.pdf> Acesso em 16.01.16)

literários **formam-se** “escritores/as” (processo de subjetivação, imersão de territórios existenciais), e como objetivos específicos:

- Buscar, a partir das entrevistas narrativas realizadas, perceber a biografização da formação-artista destes produtores subterrâneos;
- Apreender a figuração de si (biografização) como “artista da palavra” ensejando apreender saberes, concepções, definições da literatura e a rede de noções que lhe sustenta.
- Visibilizar as corp/oralidades textuais (suportes, circuitos) utilizados por estes agentes para divulgar seus trabalhos artísticos.

Para tanto, os dados produzidos se dividem em *corpus* primário e secundário (MINAYO, 2007). Como dados primários, utilizo as entrevistas narrativas – no capítulo sobre a metodologia explico melhor porque decidi manter esta nomenclatura - realizadas durante o ano de 2014, e como dados secundários, utilizo diários de pesquisa, de participante, as páginas do facebook dos entrevistados, páginas do facebook sobre literatura, blogs e matérias sobre leitura e escrita de um modo geral. Percebi rapidamente que havia uma pululação de informações e que eu precisaria estar atento para isso: havia uma proliferação de discursos, opiniões, representações sobre escritores, suportes, formação. Quanto à abordagem biográfica enquanto metodologia de pesquisa (DELORY-MOMBERGER, 2014), ela se afina, a meu ver, com o chamado método da igualdade intelectual, defendido por Rancière (1987; 2010; 2012). No capítulo 2, descrevo, argumento e narro – a partir de meu diário de pesquisa – este processo.

O texto a seguir será *partilhado* da seguinte maneira:

No capítulo 1, discuto as noções de Literatura, Formação-artista, subjetivação (territórios existenciais), trazendo algumas das concepções levantadas a partir dos dados produzidos na pesquisa de campo em relação ao conceito de literatura, e me apoiando em autores como Deleuze, Rancière, Certeau, Guattari e Chartier para dar conta deste conceito e dos outros que pretendo discutir nesta parte do trabalho.

No capítulo 2, Intitulado “Questões de método: biografização de si” faço uma discussão sobre a pesquisa biográfica em educação, figuro o modo que se deu cada entrevista, como cheguei aos atores entrevistados, o número de entrevistas realizadas, as dificuldades e desafios por mim encontrados, bem como o modo de interpretação de cada relato, decidindo por uma leitura não comparativa dos relatos, visando destacar a singularidade de cada formação, no intuito de alcançar uma “ciência do singular” (CERTEAU, 1994, p.360).

No capítulo seguinte, intitulado “Contar-se: leituras das entrevistas” faço uma leitura das entrevistas escolhidas entre o material produzido na pesquisa. Entrevistei sete agentes: Deynne Augusto, Tito de Andrea, Washington Hemmes, Keka, Magna Maricelli, Dianton e Rafael Barbosa. Todos transitam pelo universo das artes, mas nem todos perambulam pelo universo acadêmico (Deynne, por exemplo, possui ensino médio e nenhum desejo pela academia) e alguns transitam pela arte na academia (Rafael licenciou-se em teatro) e mais especificamente discutem academicamente a literatura (Tito começou a cursar letras mas não concluiu, Keka é graduada em letras, Washigton é mestre em linguística e Magna é mestre em linguística) e alguns ainda, como Dianton, que vem do curso de agronomia, apontam para não ligarmos tão estritamente formação acadêmica e “amor pela arte”. Neste capítulo, figuro os encontros com três interlocutores entre os sete *com quem entrevistei*: Keka, Tito de Andréa e Dianton. Crio tópicos e sigo respeitando a leitura do relato singular de cada um dos “artistas da palavra” escolhidos para tecer este trabalho.

Decidi também criar uma coletânea de “textos” (Capítulo 4) de agentes com quem conversei durante estes anos “de tese”. Nem todos foram entrevistados, mas todos participaram de algum modo deste processo. Muitos deles foram dados a mim em folhas avulsas, em zines, folhetos. Na medida do possível, escaneei essas páginas, mas de todo modo, já é um deslocamento de materialidade: uma página de livro escaneada não é uma página de livro. Entretanto, o importante é visibilizar esta produção caudalosa que não espera a autorização da ordem.

Por fim, ensaio algumas palavras à guisa de Conclusão tentando apontar algumas das possibilidades aqui discutidas a partir da pesquisa empírica para a educação escolar, mas também tentando reforçar a necessidade de visibilizarmos nosso olhar, enquanto produtores de conhecimento acadêmico: se a vida só é possível reinventada, reinventemos nosso olhar, olhemos a vida e vejamos o quanto ela pulsa, escorre, faz florescer: a vida é um negócio de arte.

Esta Tese não se propõe a mostrar algo de forma totalitária, “acabado”, “fechado”. Trata-se de “dar ouvidos” aos “heróis anônimos” e suas produções invisíveis. Trata-se de perceber – ampliando a percepção acadêmica – esses corpos onde se inscrevem textos, poéticas precárias, e onde se produzem vidas artistas: como toda vida é inacabamento, parece-me contraditório querer esmiuçar num microscópio qualitativo a vida-e-obra desses agentes que não esperam que a ordem os autorize a fazer circular seus trabalhos artístico-literários: eles se produzem, se editam, precária e emancipadamente. É a partir da experiência destes que

ouso não emitir um parecer “acabado”, mas a figuração do meu processo de pesquisa: esta tese é a narrativa – a *mise en intrigue* – na “melhor versão possível” de um percurso que “começou¹³” em 2013 e segue, inacabado.

¹³ “Essa preparação de método é infinita, infinitamente expansiva. É uma preparação cuja realização final é sempre adiada. O método só é aceitável a título de miragem: ele é da ordem do Mais tarde. O homem entre o Nunca mais e o Mais tarde” (BARTHES *apud* GARCIA, 2003, p. 207).

2 LITERATURA, FORMAÇÃO-ARTISTA, SUBJETIVAÇÃO E ESCRITA

Neste capítulo, desenvolvo e problematizo algumas cristalizações conceituais que parecem não dar conta das possibilidades existentes em minha pesquisa de campo, principalmente no que se refere à (in)definição do que se entende por literatura, e desenvolvo meu entendimento sobre formação, desembocando na ideia de formação-artista, a partir da leitura e releitura do material produzido na pesquisa de campo, leituras, aulas e minhas reflexões, e em seguida discuto a noção de subjetivação, contrapondo-a à noção de “identidade”, que utilizara anteriormente em meu projeto de pesquisa.

Ensaio produzir o movimento que foi traçado entre a escrita do projeto, os encontros e travessias de lugares e acontecimentos literários, os encontros com outras perspectivas teóricas – já conhecidas, mas ali aprofundadas – durante meu estágio de Doutorado Sanduíche em Paris: Desenho assim veredas que partem da ideia de literatura como campo, apoiado na sociologia de Pierre Bourdieu, depois as críticas e deslocamentos feitos por outros autores que dialogam com essa perspectiva, seja para refutá-la totalmente, seja para mostrar o que pode ser aproveitado ou não no entendimento do fenômeno literário.

A ideia é produzir o desenho das deambulações da pesquisa, muito mais do que defender uma ou outra perspectiva teórica: como não é possível uma pesquisa que não mude de perspectiva, que não se produza deslocamentos, que não sinta outros fluxos, pois a pesquisa é também um movimento vital, parece-me interessante mostrar isso, mostrar minhas “inquietações teóricas” pois que a teoria é experiência de vida, é corpo em fricção com outros corpos, é a precaridade de cada instante que pode ser figurado depois: figuração como um desenho que é criação, não representação.

Trata-se de um propósito “vital”, portanto, inacabado de dar conta de um momento presente-pulsante-intempestivo. Afinal, como dizem Deleuze e Guattari (2011, p.47) “ainda e sobretudo no domínio teórico, qualquer esboço precário e pragmático é melhor do que o decalque de conceitos com seus cortes e seus progressos que nada mudam”. É seguindo essa linha que traço e teço meu texto.

2.1 Literatura

2.1.1 A partida: literatura como campo

Uma das respostas dadas que tem bastante força – e da qual havia partido quando propus meu projeto de tese-, é a ideia de literatura como campo, conforme proposto, entre outros, pela sociologia de Pierre Bourdieu. Para este autor, é lícito afirmar que “os sistemas simbólicos, religião, arte e língua sejam veículos de poder e de política” (BOURDIEU, 2011, p. 31), visto que estes sistemas diferenciam práticas, e grupos relacionados a tais práticas, produzindo referenciais perceptivos que visam explicar e legitimar as explicações que legitimam essas mesmas práticas, produzindo o que o autor chama de “alquimia ideológica pela qual se opera a transfiguração das relações sociais em relações sobrenaturais, inscrita na natureza das coisas e, portanto justificadas” (op.cit., p. 33, grifo do autor). Essas práticas sociais situadas produziriam campos simbólicos, que o autor define como:

Ao mesmo tempo, como um campo de forças, cuja necessidade se impõe aos agentes que nele se encontram envolvidos, e como um campo de lutas, no interior do qual os agentes se enfrentam, com meios e fins diferenciados conforme sua posição na estrutura do campo de forças, contribuindo assim para a conservação ou a transformação de sua estrutura (BOURDIEU, 1996, p. 50).

Um campo, portanto, seria um espaço social conflitual, agonístico, em que se produzem e reproduzem – com uma pequena possibilidade de modificação/transformação existente no próprio campo, através das mudanças nas regras do jogo legitimado por cada campo – através de instâncias de inculcação, conservação, legitimação e consagração (BOURDIEU, 2011, p. 119) percepções e, portanto, julgamentos, valores, crenças do que é e o que não é legítimo.

Teríamos, portanto, nos próprios jogos sociais legitimados e legitimadores, as relações silenciosas de dominação, em que dominantes e dominados de um campo situado, buscam modificar/alterar ou continuar/conservar definições/percepções do que seja valoroso ou não. É neste sentido que devemos compreender que nossa percepção é nossa primeira “arma” política (PELBART, 2011, p. 44), uma vez que ela molda a forma como apreendemos, nos relacionamos com o mundo.

Ou seja, vamos sendo produzidos e nos produzindo pelas interações sociais, que são relações de poder, relações educativas que produzem modos de ser/perceber o mundo, ou, para utilizar outro conceito bourdiesiano, vai se produzindo nosso habitus, isto é “um corpo

socializado, um corpo estruturado, um corpo que incorporou as estruturas imanentes de um mundo ou de um setor particular desse mundo, de um campo, e que estrutura tanto a percepção desse mundo como a ação nesse mundo” (BOURDIEU, 1996, p. 144).

Desta forma, com o surgimento e autonomização de um campo artístico- literário, que o autor, como dito acima, situa no século XIX, torna-se “natural” a conceituação do que seja ou não seja considerado literatura, autor, leitor, valor, obra, estilo etc. Não haveria um a priori literário, este se legitimaria na história de posicionamentos e estratégias que deslocam ou conservam modos de perceber o que é arte literária , e da mesma forma, podemos falar então, de um **habitus** artístico-literário, uma segunda natureza, inculcada silenciosa e desigualmente nas trajetórias individuais por entre as instituições e espaços sociais (BOURDIEU, DARBEL, 2007, p. 107-108): assim, produz-se literatura por se consumir literatura, e se consome literatura por estarmos em uma sociedade que instituiu um espaço/campo simbólico legitimado como literário (MAINGUENEAU, 2001, p. 19).

Como disse anteriormente, foi desta perspectiva que parti para a elaboração de meu projeto de pesquisa, a ideia de um campo de forças que cria posicionamentos e aos quais os agentes envolvidos não questionam a existência, mas antes tentam mudar as regras, tentam chegar a posicionamentos, mas prestigiosos para mudar – sem nunca deixar de haver – as regras de dominação.

Desse modo, eu pensava nos movimentos e agentes de minha pesquisa, como fora do campo, na margem, marginais: essas literaturas subterrâneas seriam marginais, não por não produzirem um trabalho artístico com a palavra, mas por não possuírem o capital simbólico – no caso, o livro editado por uma editora – para entrar no combate conforme as regras do jogo. Entretanto, algumas leituras e releituras de pesquisadores e pesquisadoras que se interessam por arte e/ou literatura, foram suficientes para pôr em cheque minha firme ligação à concepção de campo literário defendida por Pierre Bourdieu e alguns de seus seguidores “fiéis”.

Por exemplo, Nathalie Heinich, em sua pesquisa sobre « ser escritor » (2000) também encontrou junto aos escritores escolhidos – todos indicados ou cadastrados juntos ao Centre National du Livre (CNL) – diferentes, e contraditórias respostas – muitas vezes beirando a acusação um do outro – do que seja literatura: profissão, métier, indeterminação, vocação, loucura, compromisso sagrado, etc, definições, no mais já aparecidas e “catalogadas” por outros autores (COMPAGNON, 1998; BOURDIEU, 1992, GINZBURG, 2012) e que não levam necessariamente à sério a ideia de campo, mostrando que os agentes vivem essa “realidade” de maneiras diversas e muitas vezes contraditórias.

Essa discussão se torna ainda mais “múltipla” quando “novos atores sociais entram em cena”, e fazem mostrar o apagamento de determinados grupos sociais na história, e a conseqüente reivindicação de um lugar de estudo e discussão para estes invisibilizados, fazendo surgir a “Literatura gay”, “literatura feminina” indígena, negra, etc, e a contrarresposta de grupos “tradicionalistas” para quem a literatura transcenderia estes rótulos, e a “boa” literatura se sobressairia a todas estas reivindicações (ERIBON, 2015; VIALA et al, 2002; LOPES, 2002).

Desse modo, durante meu estágio de doutorado-sanduíche na França, pude ter acesso a obras ainda não traduzidas em português e que discutem “o literário”, “o mercado dos livros” “o escritor”, como Lahire (2006) e Heinich (2000), ou autores que questionam empiricamente – por vezes buscando na história as histórias não contadas e, portanto, invisibilizadas – a forma como dividimos o mundo e os saberes que o explicam, o modo como partilhamos o sensível e criamos uma ordem explicadora para explicar esta partilha e explicar a necessidade da explicação, criando a necessidade de especialistas (RANCIÈRE, 1987; 2000), e também a releitura – e discussão- de autores que eu conhecera no Mestrado, e que se tornaram mais claros em discussões ou em minha própria vivência como estrangeiro¹⁴, como é o caso de Michel de Certeau (1990).

2.1.2 Entremeios: deslocamentos causados pelos encontros

Como dito acima, partindo do conceito de “campo literário”, tal qual descrito por Pierre Bourdieu (1992), passei a conceituar o conjunto de artistas entrevistados como “literaturas subterrâneas” para marcar este lugar às margens (ou fora) do campo e o conceito de “identidade” de escritor, como uma “corporalidade” que, ainda que não “essencialista”, marcava uma certa “*hêixis*” de meus interlocutores.

¹⁴ Um exemplo de minha experiência em Paris, para ilustrar a força que Michel de Certeau demonstrava em sua perspectiva teórica, é banal, mas de suma importância: Eu não sabia, mas guardava em mim toda a timidez do mundo por ser “latino-americano” e desse modo demorei um mês para ter coragem de entrar na padaria para comprar croissants. Ainda era desafio demais para mim, pegar uma fila e ter que falar para o atendente “*je voudrais trois croissants, s’il vous plaît*” e, o que era horrível nos dois primeiros meses, meu medo de não compreender o que eles falavam, pois eu falava bem, mas não entendia o que me respondia, por falta de costume, e somente as pessoas mais próximas – o grupo que me recebeu na Universidade Paris XIII – falava artificialmente (pausadamente) para eu entender. Entretanto, durante este mês, eu não deixara de comer croissants nenhum dia, pois descobrira o supermercado em que eu entrava e pegava o que desejava, sem ter que falar com ninguém. Criei, portanto, uma “maneira de fazer” uma tática de minha experiência cotidiana e estrangeira. Foi dessa pequena reflexão biográfica, que entendi a profundidade da perspectiva de Michel de Certeau quando este mostra que os “heróis anônimos” inventam, reinventam aquilo que lhes é imposto: o consumo não é passivo, e a ordem é sempre des-ordenamento.

Além disso, estava centrado na ideia de uma “limitação” na percepção de meus interlocutores quanto ao seu lugar de “dominados”. Buscava perceber as “regras” deste campo – ou discurso – literário e fazer aparecer/mostrar aos meus interlocutores, a partir de minha análise (super-olho) científica, como eles não percebiam sua “desposseção” (BOURDIEU, 1980, p. 41), portanto, marginalização artística.

Como eu disse, as primeiras “contestações” dessa “sociologia crítica” que visa “explicar a dominação”, “à ceux qui auraient intérêt à se l’appropriier [mais] ne possèdent pas les instruments d’appropriation (culture théorique etc.)” (*op. cit.* p.41) partiram de leituras feitas ainda no Mestrado, principalmente Michel de Certeau, ao propor que a sociologia de Bourdieu é um olhar “au bord de la falaise. Au-delà, il y a la mère (DE CERTEAU, 1990, p. 97), ou seja, o “expert” produz uma explicação «da regra» social, colocando cada um em seu lugar – como uma vista do alto que vê tudo de forma homogênea, mas não mergulha nas profundezas do mar para sentir/perceber as diversificações da/na maré.

Para Certeau, «reconnaitre l’autorité des règles, c’est tout le contraire de les appliquer» (DE CERTEAU, 1990, p. 88) e deste modo, ao invés de buscarmos as «regularidades», imaginando que as pessoas são passivas à ordem, **podemos** (e aqui nasce a possibilidade política da pesquisa) reconhecer “as artes de fazer” dos indivíduos e grupos que tornam a ordem impossível ou uma des-ordem possível: a cidade, elemento racional da ordem, é praticada de diversos modos em combinações que não podem ser antecipadas e controladas pela “vontade de cálculo”. Maneiras de pensar que são maneiras de agir: pululação, operações multiformes e fragmentárias (*op. cit.* P. XL).

Além disso, nos lembra o historiador, se as práticas ordinárias revelam uma “douta ignorância” por parte de seus usuários, isto é, eles detêm um saber, mas não sabem que o sabem (tal qual o poeta Fernando Pessoa que afirma em um poema: *eu sei embora não saiba o que eu sei*), há que se ter em conta que existe uma “ignorância douta”: ao explicar – por cortes, homogeneidades e generalizações (regras, enfim) – as práticas sem sair “du bord de la falaise”, isto é, uma limitação da explicação douta, ou a não percepção das práticas multiformes, uma vez que, focado em descrever regras, os “experts” e “ministros do saber científico” estão mais interessados em elencar regularidades, os doutos não dão conta de “explicar” as possibilidades múltiplas existentes em cada momento (tempo-espço) “estudado”.

Uma Douta ciência que é uma “ciência-panóptico” que visa tudo ver, mas não vê sua limitação ótica. Sobre esta imagem (do alto da World Trade Center) que Michel de Certeau (1990) utiliza para falar desta distância da ciência panóptica que quer tudo

esquadrinhar “au bord de la falaise”, Michelle Perrot nos lembra que se trata de um panóptico antipanóptico “parce que, du haut de ce monument on devrait tout voir et en fait on ne voit rien. On ne sait rien de ces gens qui fourmillent tout en bas, on ne surveille rien, au contraire à des circulations foisonnantes, à toutes sortes d’échappées, pourtant contenues dans l’ordre [porque do alto deste monumento deveríamos ver tudo e na verdade não vemos nada. Não sabemos nada dessas pessoas que formigam lá em baixo, não vigiamos nada, ao contrário, circulações proliferam, há todo tipo de escapadas, entretanto, contidas na ordem]” (PERROT, 2002, p. 211-212).

Por exemplo, Certeau nos mostra a impossibilidade de se pensar num campo, como lugar estabelecido, uma vez que essas “práticas multiformes” cruzam toda a “ordem” social: é uma produção de des-ordem, a escrita de sua impossibilidade. Deste modo, pensar em “literaturas subterrâneas”, para retornar ao meu sujeito de pesquisa, é pensar num rio que atravessa os espaços, é pensar que as margens fazem parte, ou “borram” a separação teórica (uma operação de guerra) entre um dentro e um fora tornados impossíveis.

Entretanto, a crítica que Michel de Certeau faz à obra de Pierre Bourdieu, não o impede de utilizá-la e admirá-la naquilo que ela tem de grandioso. Sem embargo, para o autor, ao mostrar as regularidades, as regras, Bourdieu, como dito acima, deixa escapar a criatividade cotidiana dos heróis anônimos que praticam diferentemente do “previsto” aquilo que lhes fora ordenado: é o caso da criança que rabisca seu livro, mesmo que receba um castigo por isso: o livro, objeto a ser lido, vira objeto a ser produzido, desenhado, criado (CERTEAU, 1990): uma pesquisa que ficasse apenas nos números de editoras, não saberia dos usos possíveis para o material consumido.

A impossibilidade de pensar a literatura como campo é apontada também por outros/as pesquisadores/as que utilizam como base a obra de Pierre Bourdieu, com é o caso de Bernard Lahire. Em vários de seus estudos (2004; 2006) o autor chama atenção para as limitações da perspectiva sociológica de Bourdieu afirmando que muitas vezes este não analisava as irregularidades dos mundos sociais como forma de tornar seu estudo mais “correto”, “desrespeitando assim a complexidade dos mundos sociais estudados (LAHIRE, 2001).

No que diz respeito aos conceitos de campo e *habitus*, Lahire destaca uma universalização de tais conceitos que prejudicou seu uso: Para criar uma perspectiva teórica que desse conta de tudo, e de modo simplista, em muitas vezes, Bourdieu propunha estudar tudo como campo afirmando que cada campo criava *habitus* específicos e diferentes, um em

coerência com o outro (BOURDIEU, 1992; 1996), não levando em conta a complexidade crescente, as interrelações entre campos e os elementos fora de cada campo:

Une grande partie des individus de nos sociétés (les classes populaires, qui sont exclues d'emblée des champs de pouvoir) s'avèrent hors-champ, noyés dans un grad « espace social » qui n'a plus comme axe de structuration que le volume et la structure du capital possédé (capital culturel et capital économique) [uma grande parte dos indivíduos de nossas sociedades as classes populares, que são excluídas dos campos do poder) se realizam fora-do-campo, afogados no grande « espaço social » que só tem como eixo de estruturação o volume e a estrutura do capital por eles possido (capital cultural e capital econômico)] (LAHIRE, 2001, p.34)

Ora, não perceber que existem os « fora do campo » e os intercruzamentos problemáticos e problematizantes de/entre cada campo é deixar de lado, como afirma Lahire, uma pluralidade de manifestações (inclusive artísticas, como é o caso destas que ora se figuram em minha pesquisa) subterrâneas que, inclusive, dialogam, problematizam, admiram, negam as manifestações “em campo”.

No caso específico do “campo literário”, Lahire chama atenção para o fato de Bourdieu propor uma sociologia dos produtores, não dos produtos, (op.cit. p. 43) sem, portanto, dar atenção para a complexidade deste “campo”, uma vez que se cruzam ali um “campo editorial” (de certa forma revelado por Bourdieu (2008)) o “campo jornalístico”, o “campo educacional”, o “campo acadêmico”, o “campo artístico” “político” etc, fazendo com que *habitus* e posições sejam feitas e refeitas a cada vez que sejam analisados em relação com o que está sendo praticado fora do campo literário, e também levando em conta as diferentes posições dos agentes em outros campos e suas relações com a posição no campo literário (é o caso, por exemplo de um escritor que é ao mesmo tempo mulher, mãe, professora, solteira, etc).

Essas críticas se tornam mais específicas na pesquisa que Lahire empreendeu sobre o campo literário levando em conta os agentes “mais fracos”, os escritores (2006). Nesta obra, o autor mostra profundamente a impossibilidade de pensar a literatura como um campo (levando em conta o modo como campo é definido por Bourdieu, ou mesmo na redefinição de Lahire) se se levar em conta um dos principais agentes, sem o qual muito possivelmente não haveria literatura: os escritores.

O subtítulo deste trabalho (*la double vie des écrivains*) já aponta para isso: há uma autonomia (apontada por Bourdieu como característica de um campo) impossível (ou quase impossível) para a maioria dos escritores entrevistados: eles não conseguem “viver” à custa de sua “escrita”, todos os entrevistados levam uma “vida dupla” e “trabalham” para

poder escrever, uma vez que há uma ambiguidade (teórica) em relação ao nome de escritor: ele é considerado profissão, mas ao mesmo tempo não garante a sustentação dos indivíduos.

É o mesmo que exprime o escritor brasileiro Cristovão Tezza. Em uma entrevista publicada em 2014, O escritor diz: “é difícil pensar a literatura ou a escrita como um ofício. A própria ideia de ofício nos lembra trabalhos específicos, solidamente estabelecidos na sociedade. Costumo brincar com essa ideia –quando você abre um jornal de classificados, você encontra tudo quanto é tipo de solicitação: contratam-se médicos, dentistas, precisa-se de arrumadeira. (...)Mas você jamais vai encontrar alguém contratando um romancista ou precisando de um poeta” (GONÇALVES, 2014, p. 63).

De um lado a definição majoritária de trabalho não acolhe o trabalho de artistas em geral (CASTRO, 2013; MENGER, 2012), e nem também o de escritores, geralmente ligados à ideias clássicas como “gênio”, “inspiração”, “prazer”, “expressão de criatividade”, como se não houvesse um trabalho que toma horas de agentes envolvidos com a escrita (LAHIRE,2006), de outro, escritores aparecem como matéria-prima a ser transformada em “produto industrializado” a ser vendido por empresas – as editoras, grandes casas editoriais que fatiam o mercado. Desse modo, para Lahire, poderia se falar em literatura como “campo” (tal qual definido pela sociologia dos campos) apenas para uma pequeniníssima porcentagem de escritores, sendo mais interessante falar em campo editorial (entre outros ligados à literatura) em relação à literatura:

L’univers littéraire est un univers globalement très peu professionnalisé et très faiblement rémunérateur. Il rassemble ainsi une majorité d’individus qui sont inscrits par ailleurs, pour des raisons économiques, dans d’autres univers professionnels. Contraints le plus souvent d’exercer un second métier, les participants à l’univers littéraire sont plus proches de joueurs – qui sortent régulièrement du jeu pour aller « gagner leur vie » à l’extérieur – que d’ « agents » stables d’un champ [O universo literário é um universo, de maneira global, muito pouco profissionalizado e muito fracamente remunerável. Ele junta assim uma maioria de indivíduos que são inscritos alhures, por razões econômicas, em outros universos profissionais. Obrigados quase sempre a exercer um segundo ofício, os participantes no universo literário são mais parecidos com jogadores – que saem regularmente do jogo para ir “ganhar a vida” no exterior – do que com “agentes” estáveis de um campo] (LAHIRE, 2006 p.12).

Desse modo, levando em conta o escritor como agente (matéria prima), Lahire prefere pensar na literatura como um jogo (e os escritores como jogadores) que se liga a campos (como o acadêmico e o editorial) que não possibilita autonomia financeira, mas que cria regras (regularidades) para se dizer o que é e o que não é literário.

É neste ponto que trago a hipótese inicial de meu trabalho: o que se convencionou chamar de literário – toda a definição do literário – está ancorada por uma tecnologia

invisibilizada, que se naturalizou e esquecemos se tratar de uma tecnologia: o livro. Parece-me, neste sentido, ser esta a confusão que Lahire busca mostrar: o campo editorial é uma coisa, a literatura como jogo (de indivíduos que, ao contrário das editoras, nem sempre ganham a vida aí) é uma dimensão, o campo editorial, mercado concorrido que dita o que deve ou não ser consumido (LAJOLO, 1993), é outro.

Entretanto, (ignorância doutra?) a maioria dos pesquisadores que li durante minha pesquisa, usam “livro” como sinônimo natural de “texto” ou “obra”, como se sempre estes escritores tivessem exposto seus “trabalhos” neste suporte: é o caso de Compagnon (1998) (“cinq éléments sont indispensables pour qu’il y ait littérature: un auteur, un livre, un lecteur, une langue et un referente”(p.25), Barthes (1973; 2007), Bourdieu (1992) dentre outros.

Um exemplo, retirado da internet, é a tirinha precioso, que aponta para um personagem do filme “O Senhor dos anéis” que trata como precioso o anel do poder, que ele havia encontrado. No caso desta tirinha, publicado na “Revista Bula”⁴³, em 22 de janeiro de 2014, há o “endeusamento” do livro, adorado e tornado precioso

Na literatura clássica brasileira, o exemplo mais conhecido desse endeusamento do livro é o de Castro Alves, que ligava educação, cultura e livro, no poema “O livro e a américa¹⁵”, poema ufanista-nacionalista do Romantismo brasileiro, época também da recente independência do Brasil e das lutas republicanas. Interessante é que Lajolo e Zilberman (2002) mostram que as primeiras academias – agregação de letrados para se considerarem e se reconhecerem melhores que os “outros” – apesar de terem o livro como mediador de suas percepção do literário, sendo ambição de todos os que ali ingressavam ver seus “textos” serem editados – formavam circuitos de leitura e escrita literária, mas sem o objeto livro, mas outros impressos, ainda que “a concepção de literatura dos acadêmicos confundia-se com a materialidade do livro” (op.cit. p. 46). Também, no ensino, nem sempre o livro era utilizado nas “escolas” de antanho (BATISTA, 2005). Ainda assim criou-se – e herdamos – a ideia de literatura estreitamente ligada ao livro.

Outro exemplo desta “aura mágica” ligada ao imaginário social no que se refere ao objeto impresso livro devém da pesquisa de Ecléa Bosi sobre leituras de um grupo de operárias em São Paulo na década de 1970. Se, de um lado, a autora percebe a “divinização” dos livros, em relação a outros materiais impressos, como revistas, de outro lado, o material oferecido a esse grupo social, que era vendido pela perua Kombi na porta da fábrica, “os

¹⁵ (Disponível em <http://www.blocosonline.com.br/literatura/poesia/pndp/pndp010701.htm> acesso 03.02.2016).

volumes eram atraentes, com encadernação vistosa, letras douradas e preços altíssimos, pagos em prestações mensais a combinar” (BOSI, 2007, p. 189).

Assim, para certos grupos sociais¹⁶, além de divinos e conterem “sabedoria”, “ensinamentos”, os livros podem funcionar como objetos de luxo – pela dificuldade de aquisição para estes grupos –, e elemento distintivo em relação a outros indivíduos do mesmo grupo/classe social, uma vez que o livro per se, aponta, no imaginário social, para alguém inteligente, sábio, sensível, pelo simples fato de ter livros (ABREU, 2001; 2006). É interessante a pesquisa de Abreu sobre isso: A autora analisa uma campanha publicitária e as representações ligadas a ela, quando se diz que “ler é bom, torna-nos melhores, ler é prazer, ler é viver” (2001), sem apontar para “o quê ler?”, “quem escolhe o que vou ler?”, “que critérios utilizar para decidir?”, o que reafirma a reificação do objeto livro, tornando “desinteressado” seu acesso, circulação, como se a “ordem dos livros” não fosse uma “ordem mercantilizada dos livros”.

Desta forma, naturalizado, inquestionado, o objeto livro pode ser encarado como o processo de iniciação que visa a legitimar os(as) autores(as) que serão sancionados, consagrados no “campo literário”. Entretanto, se percebemos o livro como este iniciador do processo de legitimação literária, entenderemos o trabalho invisível de uma rede de agentes que atuam no espaço social, como editores, revisores, pessoas responsáveis por selecionar aquilo que será publicado (ABREU, 2006).

Desaparece, ou fica mais apagada, a ideia do “autor/indivíduo genial” e percebe-se o trabalho coletivo legitimador daquilo que “merece” ser editado. Ora, que dizer dos outros suportes textuais que fazem as “obras” desses(a) “escritores(as) subterrâneos” comunicarem, circularem e serem consumidos? Desde o papel-tela, que vem possibilitando a proliferação de blogs de produtores de literatura “subterrânea”, até redes sociais como o Facebook, onde pessoas publicam poemas, contos e são “curtidas” e “comentadas”, como também e-mails que são enviados contendo contos, poemas em anexo e cuja resposta se espera ansiosamente, e objetos impressos, como folhas avulsas distribuídas entre amigos, em bares, em eventos, ou ainda zines com poemas, contos, microcontos, desenhos, rabiscos. Tentativas enfim, de fazer

¹⁶ A “ordem explicadora”, como vimos, mantém esta naturalização: ler os clássicos é ler o que se estudava em classe (COMPAGNON, 1998, p. 34). Desse modo, é compreensível esta cristalização do lugar comum “livro-literatura”, pois, como nos lembra Lahire ((2001), autores que se querem críticos, como Bourdieu, por exemplo, esquecem que em muitos casos a explicação “da dominação” é utilizada como “necessidade” desta. O senso comum acadêmico faz com que não vejamos – percebamos – outras manifestações que não aquelas por nós estudadas, re-conhecidas.

circular suas artes escritas, mas não valorizadas pelas instâncias credenciadoras que, mesmo sem

Assim, parece-me importante discutir o “suporte textual” para pensarmos as definições que escapam à esta “ignorância douta” e compreendermos a “douta ignorância” desse agentes “que sabem, mas não sabem que sabem” e dão uma “lição” nos sábios explicadores.

2.1.3 Literatura e suporte

Na verdade, tornou-se lugar comum falar em escrita, leitura ou literatura e relacioná-las diretamente ao livro. Retomo minha hipótese inicial: seria o livro, e não o gênero discursivo, o elemento que permitiria alguém se reconhecer e ser reconhecido como escritor: o livro seria, portanto, a entrada para o campo discursivo literário, ainda que não seja garantia de « reconhecimento dos pares » ou consagração e algo como « continuação » de trajetória até sua chegada ao panteão ou cânone, para o qual não há garantias de nenhuma ordem (Bourdieu, 1992 ; Heinich, 2000 ; Maingueneau, 2010).

Se isso fica claro quando lemos obras da teoria da literatura, sociologia, linguística, educação, etc, é importante percebermos que pesquisadores dessas áreas e de outras vêm questionando esta naturalização da tecnologia impressa livro: é o caso de Roger Chartier e Márcia Abreu. Trata-se, de re-pensar para re-conhecer a ordem do discurso (sobre o) literário, uma vez que esta produção material simbólica é sancionada por uma ordem discursiva, “uma voz sem nome” que nos precede e que controla, seleciona e legitima os modos de dizer, ou como diz Foucault (1996, p. 8-9) a “produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua remível materialidade”. Entretanto, como nos diz Larossa (1998), apoiando-se em Foucault, o discurso não controla o discurso, e assim, existem sempre linhas de fuga, ou, para usar os termos utilizados por um dos entrevistados, podem-se criar poros e possibilitar a respiração da “vida literária” em outros circuitos, outras materialidades.

Esta (des)ordem do discurso, esta “inquietação diante do que é o discurso em sua realidade material de coisa pronunciada ou escrita” (op. cit, p. 8) permite, assim, em uma dada sociedade que se diga, se perceba, se produza certos discursos, em detrimento de outros, certas materialidades e mentalidades, em detrimento de outras. Torna-se, portanto, necessário, lutar não só *nos* discursos, mas na possibilidade de produzi-los e criar outros regimes de

verdade (FOUCAULT, 1979, p. 14). Sem desconsiderar a importante contribuição do filósofo francês para a ritualística silenciosa de perpetuação das relações de dominação, o historiador Roger Chartier nos lembra, entretanto, que os discursos não estão soltos, sem “corpo”, como entidades fantasmagóricas, e que:

As obras, os discursos, só existem quando se tornam realidades físicas, inscritas sobre as páginas de um livro, transmitidas por uma voz que lê ou narra, declamadas num palco de teatro. Compreender os princípios que governam a ‘ordem do discurso’ pressupõe decifrar, com todo rigor, aqueles outros que fundamentam os processos de produção, de comunicação e de recepção dos livros (e de outros objetos que veiculem o escrito). (CHARTIER, 1999, p. 8).

Dessa forma, deve-se observar esta ordem dos discursos como uma ordem dos livros (do impresso), daquilo que deve ou não deve ser publicado, “assentado” e materializado em artefatos sociais, produzem efeitos, uma vez “que o sentido de qualquer texto, seja ele conforme aos cânones ou sem qualidades, depende das formas que o oferecem à leitura, dos dispositivos próprios da materialidade do escrito” (CHARTIER, 2010, p. 8).

Assim, pode-se compreender a autoindicação de “leitor de *xerox*”, dito por um estudante do curso de Pedagogia de universidade pública, como a afirmação de alguém que não tem acesso efetivo a este artefato social, o livro. Portanto, este objeto – o livro impresso – é um fator de distinção na ordem dos livros, e produz “dobras”(LAHIRE, 2013) – *nerd*, inteligente, louco, leitor(a), etc.

É por esta razão, que autores(as) como Zilberman vêm denunciando que o lugar da literatura na escola, geralmente, – e apesar dos esforços de diversos agentes sociais, incluídos aí professores e professoras – tem sido o lugar de um simulacro, de uma falsidade, pois, se a literatura – instituída como tal – materializa-se, é consumida e circula socialmente nestes objetos impressos, e estes ainda são elementos raros e pensados como “luxo”, “coisa para poucos”, chega-se à conclusão que o lugar da literatura na escola é um arremedo, uma “cópia”, pois lê-se “textos” – trechos, poemas (ZILBERMAN, 2007, p. 258), e quase nunca, às diferentes edições dos clássicos – para entender, inclusive as posições que os autores têm no campo editorial, a partir das editoras que os legitimam, e também para perceber a mudança das produções de capa, tipos de papel, formato da letra utilizada, que representam os momentos históricos em que foram produzidos (CHARTIER, 2010; COSSON, 2012).

O livro, enquanto ídolo e assentamento, não chega, portanto, a todas as camadas sociais, e serve como elemento distintivo entre grupos (BOURDIEU, 2011), e por outro lado, é um forte instituidor do que seja o literário, pois que, para ser legitimado pelo campo literário, deve-se ser publicado, editado – e a edição/editora já aponta para que posição o

autor(a) ocupa no campo, se conservador, vanguardista, etc. (BOURDIEU, 2008) – tornando outros suportes ilegítimos, ou menos valorizados socialmente.

Grande parte da obra de Roger Chartier¹⁷, que visa ser um trabalho sobre a leitura como prática cultural, visa entender exatamente como os leitores e leitoras se apropriam/apropriavam do material de leitura. O autor fala, então, em revoluções da leitura, tentando compreender os diferentes e diversos “modos de fixar e transmitir os discursos” (ABREU, 2003, p. 07). Isto é, o autor busca fugir do que ele chama “abstração do texto” (CHARTIER, 2003a, 2003b, 2009, entre outros).

Fugindo à clássica distinção entre “corpo” e “alma” que para o autor funda a distinção entre “conteúdo” e “forma” como se existisse “alma sem corpo” ou, como é o caso aqui “literatura sem suporte”, o autor faz uma distinção entre “*mise en texte*” e “*mise en livre*”. Pela primeira, o autor nos lembra que um agente (escritor, aquele que escreve) utiliza-se de “comandos” linguísticos e estéticos inscrevendo-os num suporte manuscrito, isto é, escrito à mão - (mas antes poderia ser em placas, pergaminho, etc) -, numa folha, num caderno, ou digitá-lo na tela de um computador, de modo que lembremos que escrevemos “textos” e que o suporte original destes podem ser vários.

Em seguida, no caso de alguns escritores, há a “*mise em livre*” isto é, os dispositivos tipográficos e materiais (tipo e qualidade do papel), arte de capa, etc, sendo que este processo é coletivo, pois interferem nele “todos os envolvidos no mundo da escrita: autores, editores, livreiros, impressores, críticos, leitores, espectadores” (ABREU, 2003, p.12). Como afirma o autor, não escrevemos livros, escrevemos textos (CHARTIER, 2003b), sendo o processo de produção de um livro um processo coletivo, em que interferem não somente o “artista”, mas também outros agentes que vão desde o editor ao revisor e o design gráfico, e estes agentes nem sempre detém o mesmo poder diante das escolhas¹⁸ que darão no livro (*op.cit*). Cito dois exemplos empíricos que se produziram em minha pesquisa de campo:

Tito de Andrea é um jovem de 27 anos que escreve desde sua adolescência, utilizando cadernos, blocos, e também suportes de maior alcance público como blog, folhas

¹⁷ Para Márcia Abreu, a obra de Chartier dá conta das “revoluções da leitura” desde a passagem dos rolos de pergaminho aos cadernos costurados até o computador e a internet, apontando usos variados e indo além da divisão simplista entre classes sociais. No prefácio escrito para um livro de 2003, a autora reforça que “a maneira como alguns intelectuais passaram a tomar a leitura (objetos e práticas a ela relacionados)” (ABREU, 2003, p.8) é uma das grandes “revoluções” sobre o estudo acadêmico da leitura. Além de Abreu, Lajolo, Zilberman e Schapochnik buscam investigar a leitura em suas manifestações materiais no Brasil (ver referências bibliográficas).

¹⁸ Sobre as escolhas que acontecem desde a seleção do que será ou não editado, passando pelo catálogo das editoras até as escolhas na escola, ver a obra coletiva organizada por Machado, Paiva Martins e Paulino (2009).

avulsas, até que em 2014, conhecendo o mercado de pequenas editoras independentes, resolveu enviar um arquivo para uma delas. A editora¹⁹ em questão seleciona jovens escritores e cobra-lhes um valor pela edição de uma quantia específica de exemplares que o escritor deve comprar e vender, ganhando com isso 10% sobre o valor do livro (no caso, 30 reais). Afora estes livros comprados, a editora somente imprime novos exemplares na medida em que estes são comprados, mais ou menos com o que acontece com o dinheiro nos bancos. Assim, os livros existem “virtualmente” e se concretizam apenas em exemplares efetivamente comprados e pagos por pessoas interessadas.

Quando Tito de Andrea me contou esta história, perguntei-lhe como tinha sido a escolha da capa pois eu achara bonita e ele me disse

Então, nesse sentido, a D. é incrível, eles são organizados, eles são direitos, eles ouvem. Eles têm um defeito, mas eu consigo escapar desse defeito muito fácil: as capas deles são feias, mas eu tenho amigos que são pintores, eu tenho amigos fotógrafos, eu faço minha capa e digo: olha, eu quero essa capa aqui, e eles acatam (Tito de Andrea).

Entretanto, esse “eles ouvem” não se dá sempre. Um outro escritor, que publicou neste mesmo esquema e editora, disse-me nessa época que a editora mandou-lhe algumas opções, e a partir dessas opções, ele pôde escolher aquela que “menos lhe desagradara”.

¹⁹ Sobre as dificuldades de estabelecer um suporte, mesmo o livro, como capital igualmente distribuído, Tito de Andrea traz elementos interessantes nessa parte da entrevista: “Assim, a D. é uma editora pequena, é uma editora iniciante, tem menos de três anos, talvez esteja fazendo dois anos agora e, mercadologicamente falando, nós temos um problema, nós temos no Brasil grandes editoras que todo mundo sabe o nome e que é meio um aureamento você ser publicado por elas e nem sempre por uma questão de dinheiro, isso para mim é um grande problema, o mercado de arte não é arte, nem um pouco arte, quem paga mais alto publica mais alto. Nesse sentido, a D. surgiu em São Paulo do W.S. e A.F., são dois escritores que estavam meio cansados, pelo que eu vejo deles falando e das conversas com eles, eu sinto que eles estavam meio cansados desse mundo impermeável e decidiram criar poros. Então, nesse sentido você tem a Patuá, você tem a Penalux, você tem várias pequenas editoras que criaram poros para que esse mundo pudesse ser alagado de novos escritores. O problema daí é que as livrarias ainda são impermeáveis. Então, meu livro não está na livraria cultura, não está na Livraria Saraiva, meu livro não está nas livrarias, eu poderia botar ele nas livrarias menores, Lua Nova, eu não fiz isso ainda porque essas livrarias são pequenas e elas cobram para o escritor novo colocar o livro lá. Eu ganho três reais por livro que eu vendo, então eu teria que pagar pro meu livro ser vendido, e eu não estou interessado em gastar dinheiro agora, eu não posso me dar ao luxo, talvez eu possa daqui a três meses, se eu juntar dinheiro eu pego e boto lá, mas assim nesse sentido eles são ao mesmo tempo muito importantes e muito idílicos, porque assim, eu tenho livro publicado, eu sou alguém, eu tenho ISBN, eu já tenho nome, a biblioteca nacional sabe que eu existo, ao mesmo tempo e daí? Porque o mercado é muito problemático e aí, muitas vezes, tipo eu não quero pensar assim, mas eu penso, essas pequenas editoras servem para realizar fetiches, o sonho do livro próprio. Mas é importante, é importante porque tem muito escritor estranho nessas editoras assim, que escrevem mensagens motivacionais e livros motivacionais dizendo que você também pode ser alguém, sorria, o sol é tão fofo. Nesse sentido, o mercado ele é muito complicado, entende? E você não consegue quebrar isso, então, uma coisa que eles diziam era: a gente não vai poder te divulgar, a gente queria ter dinheiro para te divulgar, mas você vai ter que fazer a sua parte. Por exemplo, eu tive que comprar meus livros agora para poder dar de graça para uns jornalistas que eu nem tive coragem de mandar ainda, eu vou dar para o meu pai, e ele vai fazer isso para mim. Eu preciso de um produtor, é mais dinheiro, porque tipo eu sou desorganizado, eu sou fragmentado e eu não consigo pensar linearmente e traçar um plano de metas atingíveis, eu não consigo, tipo eu sou uma bagunça” (Tito de Andrea, Entrevista, 2014)

Outra escritora ouvida, disse-me que escolheu a “menos feia” entre as opções enviadas para que ela pudesse escolher.

Por outro lado, não são apenas as escolhas de capas que podem se tornar problemáticas, mas a linguagem dos escritores também. O segundo exemplo, que ilustra essa questão aconteceu após fazer a primeira entrevista com Tito, em 2014, que me apresentou um livro da editora Substância, formada por três jovens garotos oriundos do curso de Letras da UFC e que, como os poetas citados por Tito queriam se publicar no formato do impresso livro e estavam cansados do “mercado”. Tito me dissera que eles talvez se interessassem pelo que eu escrevia, uma vez que ele considerava bom (ele conhecera meu trabalho quando eu participara do coletivo projeto cadafalso).

Decidi, então enviar alguns textos selecionados em um artigo word o qual intitulei Cantos, tentando brincar com as palavras contos, o que considero escrever, eu uma referência a cantos enquanto tipo de poema, uma vez que meu estilo não respeita muito a prosa canônica (crio neologismos, inverte e quebro a sintaxe, busco aliterações e barbarismos, etc).

Depois de três meses, recebo um parecer favorável para publicação em livro junto a esta pequena editora local, começamos o processo alquímico que transforma “textos” escritos no computador em “livro” com um design caprichado pensado pelos responsáveis e criadores da empreitada editorial. Desse modo, a capa foi feita por uma artista gráfica a partir de uma foto que eu enviara, e começamos a empreender a revisão dos textos.

Uma primeira revisão, foi feita por um dos editores que me enviou o “original” corrigido para que eu aprovasse o que vinha sugerido como modificações a serem feitas (eram sugestões acompanhadas de questões do tipo “o que você queria expressar com essa palavra?”). Após meu aval, ele então me escreveu dizendo que o “original” seria então enviado para outra revisão, desta vez um “Mestre em Linguística” que faria uma revisão mais profissional. O email abaixo é a reprodução do email que recebi:

Assunto: Re: revisado texto Para: "sahmaroni rodrigues" <sahmuray@yahoo.com.br>Data: Sexta-feira, 5 de Setembro de 2014, 17:19 Sahmaroni...segue em anexo a segunda revisão...Assim, o rapaz q faz a segunda revisão é um estudante e professor de linguística muito competente... mas ele, ao fazer as revisões, cuida especificamente de questões ortográficas e sintáticas... e vc elabora um discurso mais livre, fora das convenções...Então, nessa 2ª revisão estão assinalados questões mais gramaticais... vc saberá relevá-las,, contudo, se alguma das marcações forem de seu agrado e repercutirem em sua estilística... sintase à vontade para concordar ou não. (Email recebido em 05.09.2014)

Como resposta, enviei, encolerizado, o seguinte email:

rsrsrsrsrsrsrs me deu raiva ver tanta vírgula em meus textos. mas desfiz o que ele fez com muito carinho e raiva hahahahahahaha (to fazendo terapia e tenho que admitir em mim os sentimentos mesquinhos) enviando e pedindo pra que peça a ele que não meta virgulas no conto pornográfico. (Email enviado à Editora Substância,05.09.2014)

O revisor simplesmente modificara todo o meu texto: desfizera neologismos, “consertara” minha sintaxe, refizera parágrafos inteiros, desfazendo toda a lógica estilístico-estética que eu propunha como escritura. Não eram mais meus textos, a “mise en texte” agora era aquela escolhida (preferida) pelo “mestre em Linguística”. Enquanto trabalho coletivo, a “mise en livre” muitas vezes foge às escolhas do escritor, que em alguns casos, como foi o caso de Dom quixote, pode tentar reverter isso em edições posteriores (CHARTIER, 2005).

Desse modo, podemos compreender a importância do suporte no “valor” do que convencionamos chamar de literatura: foi o livro que se convencionou como o lugar das grandes invenções escritas, tendo o próprio criado noções como “obra” e “autor” (CHARTIER, 2005; 2015).

Assim, podemos entender o suporte como um dos primeiros capitais importantes no jogo de forças que é o jogo literário: Não se trata apenas de “editar” um livro, mas o nome da editora, a distribuição, o valor que esta editora tem no mercado editorial e a movimentação que esta faz do livro a partir do comentário de “especialistas” em literatura. Parece-me então correto dizer que o livro é um importante capital simbólico neste jogo que para T.A, muitas vezes não tem nada de artístico (ver nota 25).

Neste sentido, como estamos falando em percepção e em “formatação” de nossa percepção, quer dizer de agentes que publicam seus textos (utilizam dispositivos de “mise en texte” e de “mise en page²⁰”) em outros suportes e os tornam “legíveis” criando circuitos de leitores e leitoras? Se de um lado, preferi chamar este capital de capital local, isto é, eles trabalham e exibem seu trabalho a partir do que está em suas mãos, de outro lado, eles desafiam a ética do encontro entre leitor e suporte não valorizado, pois que fazer de um poema recebido durante um sarau literário, ou durante uma apresentação artística em algum evento artístico?

²⁰ Falo de “mise en page” devido ao formato página que pode ser entendido como “página eletrônica” ou “folha de papel” utilizadas para publicar os trabalhos dos agentes entrevistados. Assim, estes artistas produzem um trabalho textual com intenções artísticas (um “estilo” que se quer e é reconhecido por seus leitores como literário) e um trabalho “em página”: utilizam suportes outros que muitas vezes são montados, editados, ilustrados por eles próprios, como é o caso de zines ou folhetos coletados antes e durante a pesquisa de campo.

Desse modo, foi a partir desses deslocamentos perceptuais que alguns deslocamentos conceituais e metodológicos se deram: se eu pensara em focar apenas em produtores que utilizam de suportes que não fossem o livro, compreendi que isso “amputaria” o modo como novos circuitos do literário estão se formando, com o trabalho desses pequenos grupos de escritores que ao invés de esperarem que grandes grupos venham se alimentar de “matéria-prima” que escorre nos espaços sociais, estão escrevendo, editando, pensando o literário em formas diversas.

Então, não mais utilizar a dicotomia²¹ “livro – não-livro” ou “impresso- virtual”, mas acompanhar as caminhadas dos agentes sociais em suas tentativas de produzir estes circuitos, e pensar como a escrita – em suas materialidades – e estes escritores formam estratégias, linhas de fuga, espaços de intensidade e vida artística. Interessa-me perceber e visibilizar esta “population nômade de producteurs” compreendendo-os não como um “movimento dos sem livro”, mas como “une intelligence collective, une puissance collective de pensées, d’affects et de mouvements des corps, propre à faire exploser les barrières de l’empire” (RANCIÈRE, 2005, p. 105).

2.2 Formação-artista e artes de fazer (escrever, publicar, circular)

É seguindo esses deslocamentos perceptivos causados pelos encontros durante-e-depois da pesquisa de campo que decidi, então, não dicotomizar as materialidades produzidas pelos agentes na produção de novos circuitos literários: Como eles formam – dão forma – e fazem circular seus “textos”? Que corpos eles criam? Como criaram seus corpos artistas? Como se formam e formaram? De onde a audácia de produzir ao invés de esperar a permissão da ordem?

Neste sentido, se o foco era pensar a formação destes enquanto escritores (alguém que escreve, como disse uma de minhas interlocutoras), creio ser importante pensar as estratégias que estes formam para se formarem – se exporem – no mundo-escrita: quais as formas que estes dão e que lhes dará uma forma, uma dobra (LAHIRE, 2013). Desse modo, neste item discuto a ideia de formação, saindo da perspectiva clássica de formação em espaços escolares (mas não me opondo a ela), e em seguida discuto a ideia de formação como as formas que estes agentes encontraram (formas que são saberes) para se produzirem seu

²¹ “A Natureza não é atributiva, mas conjuntiva: ela se exprime em “e” e não em “é”. Isto e aquilo: alternância e entrelaçamentos, semelhanças e diferenças, atrações e distrações, nuances e arrebatamentos” (DELEUZE, 1998, p. 274) Empiricamente, esta perspectiva se mostrou mais assertiva, como narrarei no capítulo 3.

trabalho e lança-lo no mundo, formação como forma de estar no mundo experienciando-o e produzindo-se nele.

2.2.1 Da formação à formação artista

Para pensar a formação, partirei da discussão de dois autores principais: Jorge Larrosa e sua teoria da experiência coadunando-a à abordagem sobre formação proposta pela Pesquisa Biográfica em educação – desenvolvida pela pesquisadora Christine Delory-Momberger e o laboratório EXPERICE, Axe A - Le sujet dans la Cité : éducation, individuation, biographisation (Paris 13, 8 e Lille 3) – em especial a ideia de biografização da experiência, proposta por Delory-Momberger em seus cursos de Master 1 e 2 e no Collège international de recherche biographique en éducation (CIRBE) e em textos mais recentes (DELORY-MOMBERGER, 2014).

Larrosa nos ensina que classicamente a formação pode ser entendida de duas formas: por um lado formar é dar forma, desenvolver disposições que preexistem, de outro lado, formar seria conduzir o ser humano a um modelo ideal e dado de antemão. Para o autor, e creio que minha ideia de formação conflui com sua proposta formativa, seria necessário:

Pensar a formação sem ter uma ideia prescritiva de seu desenvolvimento nem um modelo normativo de sua realização. Algo assim como um devir plural e criativo, sem padrão e projeto, sem uma ideia prescritiva de seu itinerário e sem uma ideia normativa, autoritária e excludente de seu resultado, disso que os clássicos chamavam *humanidade* ou chegar a ser *plenamente humano*. O que tento, então, é recuperar criticamente a ideia de formação como uma ideia intempestiva que possa trazer algo novo para o espaço tensionado entre a educação técnico-científica dominante e as formas dogmáticas e neoconservadoras de reivindicar a velha educação humanística (LARROSA, 2007, p. 135).

Podemos entender, então a formação, tal qual conflui a pesquisa, não como algo a ser realizado, um já-dado que apenas se realiza, mas como algo intempestivo: como me disse uma vez Delory-Momberger – na linha 4 do metrô de Paris – não existe um objetivo a alcançar, existem possibilidades plurais de caminhos a criar: a formação então é algo que se dá no próprio fluxo vital que pode – *puissance d’agir* – produzir dobras, redobrá-las, desdobrá-las: o sujeito não é dado, muito menos sua formação, e podemos aprender – ainda a potência de agir (*puissance d’agir*) dos agentes – em todos os espaços tempos (inclusive no metrô lotado).

Neste sentido, como ficou explícito nos encontros-entrevistas registrados, existem processos de formação ilegítimos, mas que influem, colaboram nos “movimentos de

subjetivação”, são presenças imperceptíveis que muitas vezes nos condicionam a agir de determinadas formas, uma inculcação silenciosa que por ser “invisível”, muitas vezes nos faz crer na ideia de dom, de “naturalmente criativo”, enquanto outros não o são (BOURDIEU, DARBEL, 2009).

Assim, pensar a formação para além dos espaços “formais”, - sem entender a escola como a única detentora do poder de educar o indivíduo, ou de instruí-lo: A escola, as aulas, os recreios, os grupos de Whatsapp, as comunidades de Facebook, os encontros de colegas no shopping, no cinema, - a escola se alonga para além dos muros da escola, e mesmo o intra-muros quer dizer fluxos múltiplos (GUATTARI, 2011). - e entender a amizade, como nos ensina Foucault (“Na literatura clássica, a amizade é o lugar da reconhecimento mútua” (FOUCAULT, 1995, p. 257)), como este lugar de aprendizagem e reinvenção mútua: nos jogos de cama, entre um jogo e outro – como nos diz Colasanti – se pode fazer literatura, nos bares, nos becos, “sussurrando alto pelos botecos”.

Formamo-nos no confronto conosco mesmo: Neste sentido, um dos entrevistados borda em seu pé (com linha e agulha) para começar a entrevista: “eu sou pasto” e me explica que seu trabalho se alimenta de suas dores de crescimento. Formamo-nos quando podemos perceber os múltiplos eus que nos formam: nossas emoções, nossas razões, nossos “micro fascismos”, nossas “humilhações e dores” tão bem guardadas e expostas em nós como troféus dos quais nos orgulhamos e ao mesmo tempo escondendo e nos fazem repetir ciclos, como se caminhássemos em círculos: tudo matéria de formação, ou, como diria Manoel de Barros, “cada coisa ordinária é elemento de estima”, é tudo matéria de poesia²².

Enfim, a formação transborda a escola (DELORY-MOMBERGER, 2014) – e outras instituições responsáveis por ela em nossa sociedade – e ganha afluentes e subafluentes nos percursos sociais. Quais são esses encontros que transformam alguém naquilo “que ele(a) é”? Quais as vivências nos afetam, quais se tornam experiências?

Trata-se, como diz Larrosa (2006, p. 183), de “linguagens da experiência”, de todo um conhecimento, toda uma biblioteca de experiência, textos de experiência que podem ser criadores de reflexão, para o autoconhecimento, e para a partilha de conhecimento, ou autoconhecimento de nós, de como nos tornamos o que somos.

A expressão “tornar-se o que se é” e seus correlatos que venho utilizando, não faz referência, como pode parecer, a nenhuma essência humana, ou natureza humana, algo como

²² Poema Matéria de Poesia. Disponível em: <http://www.archdaily.com.br/br/01-54142/poesia-e-arquitetura-materia-de-poesia-manoel-de-barros> (Acesso 03.02.2016).

um lugar pré-estabelecido onde devemos chegar. Trata-se de pensar na ideia de “devir aplicada à vida humana”, ou seja “o ‘eu’ é a cada momento a configuração provisória de determinados instintos e afetos” (ROCHA, 2007, p. 293). Em minha pesquisa, portanto, trata-se de perceber que imagem os sujeitos com quem dialogarei constroem de si na narrativa, entendendo a narrativa como a construção provisória de si (DELORY-MOMBERGER, 2003).

Trata-se de um processo de *poiesis*, de criação, produção ininterrupta de si que pode ser configurado, reconfigurado a cada momento reflexivo através de histórias, episódios, cenas, que contamos e recontamos para nós mesmos em nosso cotidiano: processo de biografização que utilizamos em nosso cotidiano o tempo todo para fazermos balanço de nossas aprendizagens e potências, rever atitudes e ações, mas também conceitos, teorias, tudo o que move e nos move no cotidiano: é isso que Delory-Momberger chama de “*biographisation de l’expérience*”, uma espécie de “configuração narrativa da experiência” (2014, p.154), não a experiência vivida, mas aquela recontada, construída, produzida por nós a cada instante.

A autora chega a lamentar o fato de na língua francesa não haver duas palavras, como no alemão, para designar experiência (*expérience*, em francês):

La langue allemande a l’avantage de disposer de deux termes distincts pour désigner l’expérience : *Erlebnis* désigne l’expérience vécue, celle qui advient lorsque l’on fait une expérience, *Erfahrung* l’expérience que l’on a, celle que l’on tire des expériences que l’on a faites [a língua alemão tem a vantagem de dispor de dois termos diferentes para designar a experiência : *Erlebnis* designa a experiência vivida, aquela que advem quando vivemos algo, uma experiência, *Erfahrung* a experiência que temos, aquela que tiramos das experiências que vivemos] (op.cit. p.150, itálicos da autora).

Em português, poderíamos fazer este jogo de palavras complementares entre “vivência” (aquilo que vivemos de modo geral) e “experiência”, guardando para esta palavra o sentido de algo que nos marca, que usufruímos, que “temos”. Para a autora, a medida que vivemos e nos permitimos experimentar, modificamos o relato que fazemos de nós mesmos, e assim, nos transformamos, pois uma experiência nova, potente, reconfigura a biografização que fazemos de nós em cada instante (instantes narrados que reconfiguram o instante-já).

Por uma questão de escolha poética (*poiesis*, a pesquisa cria aquilo que quer conhecer) ligo a definição de Jorge Larrosa àquela de Delory-Momberger (confluência feita pela própria autora em seus seminários e textos) e propomos entender Experiência, no sentido que este autor atribui:

Como *páthei máthos*, como uma aprendizagem seja pelo sofrimento, seja por aquilo pelo qual alguém passa. Esse é o saber da experiência: o que se **adquire** pelo modo

como se vai respondendo àquilo que se passa ao longo da vida e o que vai conformando o que alguém é. *Ex-per-ientia* significa *sair para fora e passar através*. Em alemão, experiência é *Erfahrung*, que tem a mesma raiz de *Fahren*, que se traduz normalmente por viajar. Esse saber de experiência tem algumas características essenciais que o opõem, ponto a ponto, àquilo que nós entendemos por conhecimento. Em *primeiro lugar*, é um saber finito, ligado ao amadurecimento de um indivíduo particular. [...] É um saber que revela ao homem singular sua própria finitude. Em *segundo lugar*, é um saber particular, subjetivo, relativo, pessoal. [...] duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não sofrem a mesma experiência. Em *terceiro lugar*, é um saber que não pode se separar do indivíduo concreto no qual se encarna. [...] Só tem sentido no modo pelo qual configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade ou, enfim, uma forma humana singular que é, por sua vez, ética (um modo de se conduzir) e uma estética (um estilo). Por *último* [...] O saber da experiência ensina a *viver humanamente* e a conseguir a *excelência* em todos os âmbitos da vida humana: no intelectual, no moral, no político, no estético, etc. (LARROSA, 2007, 136-138, itálicos do autor, negrito meu).

Desta forma, como exprime este autor, a experiência é diversa da vivência, pois que esta é entendida como o que acontece, o que se passa, enquanto aquela é entendida como o que *nos* acontece, o que *nos* passa, o que *nos* fere, o que *nos* marca (LARROSA, 2002, p. 21). É individual, mas pode ser compartilhada coletivamente a partir de histórias (LARROSA, 2007, p. 140-141) - o mesmo posicionamento que tem a abordagem da formação na Pesquisa biográfica em educação que se propõe uma abordagem teoria da formação e todos os elementos aí envolvidos (DELORY_MOMBERGER, 2014) - , é única, singular, ou como diz Josso (2006), singularplural, ou como insisto eu, é diferentigual. Entendida assim, dir-se-ia que os trajetos são sociais, mas as interpretações destes trajetos – os sentidos apreendidos, as relevâncias de determinados fatos, pessoas, acontecimentos, instituições²³ – são individuais.

Cada vez mais as grandes teorias, explicações totalitárias têm sido acusadas de não resolverem os problemas sociais ou de não servirem para orientar-nos em nossos cotidianos, nos corredores de nossa grande escola a céu aberto: a vida. Como diz Lopes:

A experiência é o que resta, quando as grandes ideias, os grandes pensadores não satisfazem mais, é brechas abertas em sistemas demasiado acabados, fechados ou que se tornam fechados, ortodoxias para crentes, cacoetes para epígonos. A liberdade do caminho, das infidelidades e traições teóricas, dos deslocamentos institucionais, das derivas existenciais, dos encontros ocasionais e inesperados. Com medo, com riscos. Não se trata apenas de desaprender, de jogar com o saber cristalizado, incrustado. Nem também lembrar o já vivido, mas a atenção desatenta pelo momento. (...) A experiência é instável, impressão, rastro, vestígio, não é de um

²³ Vidal-Naquet, num texto que rebate o “revisão histórico” do massacre nazista, movimento acadêmico que “negava” que o “holocausto” havia ocorrido, chama a atenção para o caso de que o fato de diversas pessoas narrarem o campo de concentração de formas particulares, por vezes contraditórias, não nega os fatos objetivos, apenas aponta para a forma como os indivíduos podem experimentar diferentemente os fatos, e narrá-los dando ênfase a alguns elementos em detrimento de outros, não invalidado o trabalho do pesquisador, mas tornando ainda mais necessária uma postura ética com a produção de conhecimento sobre os processos sociais (VIDAL-NAQUET, 1988).

sujeito isolado, nem da linguagem sem sujeito, mas das coisas, da matéria, do encontro". (LOPES, 2007, p. 27)

É ligando a ideia de experiência (como algo singular que pode ser narrado, e sempre podemos aprender por narrativas, aprender não como imitação de um modelo a seguir, mas como um convite a buscar singularizar-se: isso significa não buscar a originalidade, mas a singularidade: cada coisa que acontece a você é um convite a buscar uma resposta, a aprender a fazer diferente, sendo que a única comparação possível é entre você e você, comparação entre momentos-movimentos de um percurso sem fim. Assim, erros são tentativas de acerto e servem para produzir novas rotas (ROCHA, 2007; LARROSA, 1998, DELORY-MOMBERGER, 2014)) à formação, que podemos entender o agente como um produtor de si mesmo: entre os fluxos e linhas que produzem e são produzidas no/pelos espaços sociais, o agente (ser-múltiplo, ou legião) pode formar-se resistindo ou insurgindo-se em meio à ordem (im)possível.

Foi neste sentido que comecei a desenvolver para minha pesquisa a ideia de uma “formação-artista” de si que não segue a “ordem do discurso” encarnada na frase “tem-se que comer muito feijão com arroz para ser um (nome de um grande escritor)”: “Não é todo dia que se aparece um Camões” ou “Tem que se comer muito arroz com feijão para se tornar um Drummond” são frases que me recorro de ter ouvido de professores do curso de Letras da UFC, quando alguém falava na possibilidade de se fazer literatura. Tenho a impressão que por vezes, os professores parecem não se dar conta do poder formador de frases como estas, pois, como lembra Ginzburg:

É possível observar que os instrumentos utilizados pela comunidade acadêmica para estabelecer critérios de valor são responsáveis pelas operações distintivas que dão suporte aos estudos literários na escola e na universidade. O que é um bom livro? Quem é um bom autor? Quem merece ser lido e de que maneira? Quais as consequências da leitura? Dependendo do modo como estudantes de Letras responderem essas questões, poderemos ter diferentes resultados em seu trabalho investigativo (2012, p. 23-24).

Em outras palavras, nossa formação acadêmica opera e condiciona parcialmente nossa percepção e conseqüente definição do que é e do que não é literatura, e se pensarmos nos professores universitários como importantes agentes do jogo literário, entenderemos que diversas possibilidades de entendimentos de estudantes em formação (passam a ser negadas, invisibilizadas. Isso, inclusive, foi um dos fatores que fez alguns dos entrevistados desistirem de sua formação acadêmica: em lugar de um lugar reflexivo, apontam a academia (o curso de Letras de uma dada universidade) como um templo religioso dos mais fundamentalistas (é a esse lado rançoso que Rancière nomeia “ordem explicadora” (1989)).

Esta frase, escutada na escola, nas aulas de literatura, mas também na universidade, onde e quando segui o curso de Letras. Ao contrário dessa “formatação” canônica do que seja literatura, esta “formação-artista” é o movimento (ou a pululação, como diria Certeau) de contestação de uma ordem que aponta para a impossibilidade desta, ou para uma des-ordem como única (e múltipla) possibilidade.

A ideia de “formação-artista” nasce de diversos lugares ao mesmo tempo (leituras, músicas, filmes, conversas). Para acalmar certo modo de pensar acadêmico que exige um lugar único de origem, digamos que ela nasceu da ideia de Deleuze (que vem de Foucault, que vem “dos gregos”) sobre “um style de vie, non pas du tout quelque chose de personnel, mais l’invention d’une possibilité de vie, d’un mode d’existence” (DELEUZE, 1990, 138). A formação como invenção de si, como possível entre possíveis, configuração e reconfiguração de si a partir de tudo o que nos afeta, nos marca, nos narra e o qual narramos (DELORY-MOMBERGER, 2014).

Pude então pensar a relação entre educação e “formação-artista” como uma maneira de pensar uma cultura de si, como descrita por Hadot (2002) e Foucault (1984), uma educação que não se dá unicamente dentro de instituições formais, como a escola, mas ao longo da vida, a partir de “la nécessité pour les individus de construire par eux-mêmes le sens de leur activité sociale [a necessidade para os indivíduos de construir para si mesmos o sentido de sua atividade social]”(DELORY-MOMBERGER, 2003, p. 49).

Nesta perspectiva, não se trata de dizer que as instituições sociais chegaram ao fim, mas da emergência e desenvolvimento, na modernidade avançada, “de l’autoréalisation individuelle comme institution central et du nouveau rapport qu’elle instale entre l’individu et le social[da autorrealização individual como instituição central e da nova relação que ela instala entre o indivíduo e o social]” (DELORY-MOMBERGER, 2009, p. 21). O indivíduo é chamado a responsabilizar-se por seu percurso e autorealização, bem como de ser competente e aprender a se adaptar às demandas que a vida lhe propõe.

Neste sentido, poderíamos entender a formação como se dando ao longo da vida, em diferentes espaços e tempos que se cruzam, sendo o corpo, o primeiro destes espaços que os ocupa, modifica e se modifica, ao mesmo tempo que produz e se produz (*op. cit.*). A escola, mas também a igreja, os movimentos sociais, as relações amicais, amorosas, a leitura, o cinema, os grupos de estudo não-formais etc., são práticas formadoras que o indivíduo pode escolher (DELORY-MOMBERGER, 2009), consumir e, enquanto agente ativo, produzir a si mesmo, (trans)formar-se.

Assim, é neste “corpo a corpo” no mundo que aprendemos a ser, que erramos para aprender: dessas errâncias, “nascem” nossas experiências, toda uma gama de saber-fazer que durante muito tempo foi invisibilizada pela explicação douda, que, como vimos neste caso que nos interessa, focou no livro como o lugar da literatura, e ao não perceber outros circuitos, não percebeu as artes de fazer dos heróis anônimos (CERTEAU, 1990).

Deste modo, a biografização da experiência nos permite perceber cenas invisíveis, episódios “desimportantes”, gaguejos, instantes imperceptíveis numa explicação geral, mas que ganham força na trans-formação dos agentes: são dobras que produzem formas que se re-formam, trans-formam, num fluxo contínuo, produzindo mais Vida em outras formas: contos, crônicas, poemas, vídeo-poemas... toda uma inundação do desejo em circuitos não vistos, e entretanto, pulsantes, viventes.

2.2.2 Artes de fazer (escrever, publicar, circular)

Somos esculpidos, esculpimo-nos e esculpimos o mundo. Trans-formamo-nos a partir do contato com estes dispositivos, estas ferramentas de subjetivar, de produzir sujeitos. Produção constante, múltipla que pode fazer com que um mesmo indivíduo tenha em si múltiplas identidades, partindo desses múltiplos processos de subjetivação (AGAMBEN, 2009, p. 41). A *palavramundo* é a primeira de nosso léxico, é quando, mesmo que intuitivamente, aprendemos (douda ignorância) as artes de fazer, de inventar (CERTEAU, 2009):

Trata-se de um saber não sabido. Há, nas práticas, um estatuto análogo àquele que se atribui às fábulas ou aos mitos, como os dizeres de conhecimentos que não se conhecem a si mesmos. Tanto num caso como no outro, trata-se de um saber sobre os quais os sujeitos não refletem. Dele dão testemunho sem poderem apropriar-se dele. São afinal os locatários e não os proprietários do seu próprio saber-fazer. (op. cit., p. 139).

Este saber não-sabido, no sentido de refletido, analisado, confrontado, - isto é, assim julgado, “explicado” pelos doutos que esquecem de sua ignorância (no sentido de limitação de percepção das multiplicidades do mundo) - parece ser o saber que esses(as) escritores(as) subterrâneos – esses artistas da palavra– utilizam para compor estratégias variadas para se guiar em suas práticas literárias, nos eventos que os(as) “legitimam”, mesmo que não sejam “eventos legitimados”. Práticas, artes, artimanhas: um jogo complexo e sutil que por vezes perde-se, pois não é discursivo, apenas “vivenciado” (BOURDIEU *apud* MICELI, 2011, p. 48).

É a partir da perspectiva epistemológica (COUTOIS-L'HEUREUX, 2010; DOSSE, 2007) de Michel de Certeau que ao invés de repetir a ladainha de especialistas - que repetiam que estamos condicionados a repetir/reproduzir a dominação social - decide, enquanto escolha de pesquisa, apostar na hipótese de que os agentes não são “idiotas sociais” (CERTEAU, 1990) e, ao invés de uma passividade consumidora, mostrasse a produção dos agentes em seus cotidianos.

Na década de 1970, Certeau é convidado pelo ministério da cultura francesa para integrar um grupo de pesquisadores que pensassem medidas de mudar os números alarmantes de pesquisas que mostravam a desigualdade no consumo de bens simbólicos: de acordo com os números em que se baseavam a “situação grave da cultura” no país, a grande maior parte da população francesa não tinha acesso aos assim considerados bens culturais: cinema, museus, teatro, concertos, leitura literária, etc. Sob o nome de “développement culturel[desenvolvimento cultural]”, buscava-se criar ações que fizessem essa “cultura nobre” tocar a essa maioria excluída, produzindo uma “politique de compromis, de négociation entre élus, artistes, créateurs et animateurs[política de compromisso, de negociação entre eleitos, artistas, criadores e animadores]” (DOSSE, 2007, p.445).

Certeau, então mostra como os interesses de grandes empresas do “mercado simbólico” estavam por trás destes números, apontando para “o fetichismo dos números” (*op.cit.* 451) e visando romper com a “atmosfera mecanicista” que insistia – quase sem deixar espaço para a criatividade e/ou resistência –na reprodução social, e propondo uma “ciência do singular” (CERTEAU, 1996, p. 360)para perceber, apreender os modos de re-existência – que para o autor eram ilimitados, pois que singulares– compreendendo “les ruses innombrables des héros obscurs de l'éphémère [os truques inumeráveis dos obscuros he'rois do efêmero]” (*op. cit.* p. 361) em seus percursos singulares, “fazendo com” as estandartizações e interdições que estes encontram em suas “caminhadas pela cidade”.

Como afirma Dosse (2007), não é que Certeau negasse as diversas formas de condicionamento com que se confrontavam os agentes, trata-se de outra maneira de ver – uma escolha epistemológica – o espaço social. Assim o autor « ne considere pas le sujet humain comme réductible à une somme de déterminations causales ; il se passionne au contraire pour les interstices, les frontières, les marges par lesquelles l'individu échappe à ce que l'on attend de lui [não considera o sujeito humano como redutível a uma soma de determinações causais ; ele se apaixona, ao contrário, pelos interstícios, as fronteiras, as margens pelas quais o indivíduo escapa ao que se espera dele] » (DOSSE, 2007, p.453).

Trata-se de, partindo do empírico, olhá-lo de uma outra maneira, sem impor uma teoria e universalizá-la, olhá-la buscando perceber as múltiplas maneiras como os agentes jogam com as regras a seu favor, como praticam a cidade, exemplo moderno de tentativa de ordem, tornando-a des-ordem: é através do estudos dessas artes de fazer (“le quotidien s’invente avec mille manières de braconner [o cotidiano se inventa com mil maneiras de caça ilegal]” (CERTEAU, 1990, p. XXXVI)), maneiras de “braconner²⁴”, de burlar a ordem. Maneiras de pensar que são maneiras de agir: pululação, operações multiformes e fragmentárias (*op. cit.* P. XL).

Como diz Perrot “Faire. C’est à dire à la fois agir et fabriquer[fazer, isto é, ao mesmo tempo agir e fabricar/fazer]” (2002, p.216). Isto é : em lugar de pessoas « excluídas da cultura » a pesquisa mostrava como os agentes eram praticantes, fabricantes de uma cultura ordinária, invisível, não por ser pouca ou inferior²⁵, mas muito mais pela estreiteza de nossas concepções – estreitas, mas universalizadas²⁶ por “nós” – que tal qual os delinquentes e suas leis locais “nous [os pesquisadores/especialistas] obéissons aussi à une loi du milieu, qui est peut-être plus stricte encore[obedecemos também a uma lei do meio, que é talvez mais restritiva ainda]” (CERTEAU, apud DOSSE, 2007, p. 447).

Desse modo, a maneira como apreendemos as coisas – de um ponto de vista científico – está muito mais ligado ao modo como o sensível foi partilhado – nos dois sentidos do termo (RANCIÈRE, 1995,2000) - do que com o modo como “a vida real e de viés” se dá quando descemos da torre e buscamos seguir as caminhadas dos agentes pela cidade (CERTEAU, 1990).

É neste sentido que a figuração teórica aqui desenhada foi gerada no choque entre leituras, mas também filmes, vídeos do youtube, mesas de bares, viagens pela França, salas de aula, camas²⁷, saraus, eventos literários, conversas em cafés com os interlocutores que se

²⁴ Pescar ou Caçar ilegalmente, não respeitando a legislação.

²⁵ Em seu relato sobre o moleiro Menocchio Ginzburg nos lembra que a tese de que as ideias “nascem exclusivamente no âmbito das classes dominantes “ é insustentável (2006, p. 189)

²⁶ Uma das grandes críticas que Bernard Lahire faz a Pierre Bourdieu, mesmo tendo como base a obra deste para seu trabalho, é exatamente a universalização de suas explicações (LAHIRE, 2001). Para o autor, que também busca desenvolver uma sociologia do singular, seu trabalho visa propor “um quadro teórico, traça novas pistas de investigação e se esforça por nunca universalizar os achados científicos” (2002, p. 9).

²⁷ Tal qual o poema de Marina Colasanti, aprendi muito de literatura nos jogos amorosos e/ou sexuais. ENTRE UM JOGO E OUTRO

Ter você nu na cama
que deleite.
E como a gente brinca
e rola e ri
para depois sentar
nos lençóis descompostos

propuseram a participar de minha pesquisa. Graças a essa sinergia pude compreender que as teorias que trazem a experiência – tal qual discutida anteriormente - como formadora de si, e enquanto formação, ela possibilita um saber-fazer que é ação e, no caso desses artistas da palavra, se manifesta em modos de escrever, publicar e circular.

2.2.3 *Escrever, publicar, circular*

Se num primeiro momento a sociologia da arte (especificamente, Bourdieu e sua sociologia do campo literário), a Análise de Discurso Francesa (Maingueneau e sua perspectiva de Discurso literário), a história do livro (Chartier, Darnton) e as astúcias e estratégias dos agentes para produzir da sucata (Certeau), me possibilitavam diversos questionamentos em relação a meu objeto de pesquisa, durante o estágio em Paris, pude conhecer livros sobre o Discurso literário não traduzidos, mais especificamente sobre o dizer-se escritor (MAINGUENEAU, 2010, 2013) ou sobre o dizer-se escritor enquanto produtor reconhecido e por vezes financiado por instituições governamentais responsáveis pelo domínio da cultura (HEINICH,2000), dentre outras pesquisas com as quais meu trabalho poderia dialogar.

De outro lado, leituras e releituras das entrevistas transcritas faziam – ao mesmo tempo em que eu lia estas novas referências bibliográficas –, com que as questões se multiplicassem, como se uma questão fizesse nascer outras num infundável processo de nascimento de interrogações.

Assim, à afirmação feita por Maingueneau de que “l’*énonciation littéraire* se constitue en traversant divers **domaines** : domaine d’*élaboration* (lectures, discussions...),

o corpo ainda suado
e continuando sempre
o mesmo jogo
falar a sério
de literatura.

Te beijo no cangote
e quieta penso:
um outro amante assim
Senhor
que trabalho terias
pra me arrumar
se me tomasses este.
Marina Colasanti (1993, p. 32)

domaine de *rédaction*, domaine de *prédifussion*, domaine de *publication* [a enunciação literária se constitui atravessando diversos domínios: domínio de elaboração (leituras, discussões...), domínio de redação, domínio de pré-difusão, domínio de publicação]” (1993, p.32, negrito e itálicos do autor) surge a questão: deveríamos localizar esta produção e difusão artística num « lugar de pré-difusão », que para este autor seria a leitura de alguns pares para possível impressão, isto é, publicação **em** livro ?

Uma vez que não se trata de « manuscritos », « originais enviados para apreciação de pares », mas de um trabalho-impresso distribuído em um evento artístico-literário, não parece haver um fim em si mesmo este ato de « expor », « materializar » este « objeto-artístico » e potencializar uma rede de leitores-fruidores? A própria divisão em domínios proposta pelo autor não estaria condicionada pela naturalização do « objeto-impresso » livro como « tecnologia invisível » enquanto « corporalidade » possível do « literário » ?

Se supormos que esta questão merece uma resposta afirmativa, não seria enriquecedor para as disciplinas que estudam o « fato literário » – em particular, os « Estudos do Discurso Literário » que nos convida a sair « de ce double verrouillage [esta dupla tranca/ferrolho] » que é a separação entre “ *approches internes et externes*”²⁸ [abordagens internas e externas]” (MAINGUENEAU, 2010, p.15) –, levar à sério a afirmação de Chartier de que escritores não escrevem livros, mas textos e o processo de transformação em livro ou obra se da por uma série de movimentos coletivos invisibilizados (CHARTIER, 2003, 2015)?

Não seria lícito, então, dizermos que o « literário » é na verdade um **objeto** cultural industrializado e tornado público graças à tecnologia « livro » e expansão de mercado editorial (compreendido as técnicas de edição e o número de tiragens, etc.) ? Não seria lícito levarmos mais a sério que os gêneros discursivos não nos são apresentados de forma « desercarnada », mas materializados em livros ou revistas ou impressos mais ou menos valorizados socialmente?

Sendo assim, ao invés de classificar estes produtores que são foco da pesquisa como estando numa « pré-difusão », os compreendesse como num espaço (uma cidade praticada, uma caminhada singular, como diz Certeau) de difusão (em termos de objeto impresso que corporifica um trabalho com « pretensão » artístico-literária), levando em conta a própria publicização do trabalho em evento literário, não seria lícito considerarmos, a partir das próprias práticas, uma classificação de valor das próprias « materialidades » em que um « texto » pode ser apresentado a um público ?

²⁸ Mesmo convite feito por Bourdieu em seu estudo sobre o “campo literário” (1992).

Assim, reafirmando minhas escolhas perceptuais e conceituais, decido sair do “pequeno grupo e suas leis locais” (Ignorância doutra) e compreender os usos de um capital local feito por estes agentes, Capital que vai desde as escolhas da “*mise en texte*” (escolhas estilísticas, sintáticas, morfológicas, etc) ao processo de fazer-se publicar, como o narrado na “gaveta 5” da introdução deste trabalho, e circular, como narrado nas gavetas 2, 3 e 4 também na introdução.

Se não podemos (queremos) universalizar os “construtos” de uma pesquisa “sejam eles restritos ou amplos” (LAHIRE, 2002, p. 9), podemos, entretanto afirmar que estas maneiras de fazer – agir e fabricar – são formas de saber-fazer:

O facebook sempre me presenteia com bons elementos para minha pesquisa. Como alguns podem dizer que ali não tem vida? Que há separação entre real e virtual? Porque ainda este dualismo infantil, este papai-mamãe para explicar o real? Acordo, abro o notebook para me animar a escrever – tenho tido bloqueios desde que cheguei: não sei se estou deprimido, não entendo o que se passa, é muito fluxo, muito pensamento contraditório –e algo me anima excessivamente. Maik, que infelizmente não pude entrevistar, mas que publica textos em sua comunidade do facebook, PDF’s que ele disponibiliza (como livros, com capas lindas e um trabalho que é todo dele) e organiza saraus em sua casa (como pensar este evento utilizando nosso papai-mamãe conceitual “público/privado”?) publica o seguinte texto acompanhado de imagem: “Já faz algum tempo que venho me aventurando a treinar nas artes da diagramação. É uma atividade que tem sido prazerosa. E como resultado desses treinos já posteí alguns ebooks na minha fanpage. Agora vou concretizar um dos meus exercícios no papel, e logo logo (provavelmente começo de março) vocês serão convidados para o lançamento da minha primeiríssima plaquete. Vai ser lindo.” Amo essa galera que bota a cara no sol e não espera editora” (DIÁRIO DE PESQUISA, 16.02.2016)

Escrever e compor “uma língua” e criar para si um “corpo linguístico”, ou, como diz Deleuze “Um style, c’est arriver à bégayer dans sa propre langue. (...) Être comme un étranger dans sa propre langue. Faire une ligne de fuite[um estilo é conseguir gaguejar em sua própria língua (...) ser como um estrangeiro em sua própria língua. Fazer uma linha de fuga]” (1996, p. 10), ou ainda, nos dizeres de Tito de Andrea, um dos interlocutores de pesquisa :

O desejo intelectual de investigar determinado tema, de vasculhar a tessitura da própria linguagem. Como uma criança curiosa que parte, contra o chão o próprio brinquedo para entender de onde vinham as luzes e os sons que a maravilhavam ou como o médico que delicadamente abre seu paciente morto para compreender com delicado olhar o estrago que o câncer fez em seus órgãos (PEQUENO DIÁRIO DE REFLEXÕES LITERÁRIAS- escrito para a pesquisa)

Publicar: tornar público: aprender a diagramar, fazer escolhas tipográficas (tipo de letra, tamanho, etc) design “*mise en page*”, ilustrar, imprimir, enviar por email, criar uma pequena rede de leitores de email/cartas, tornar público, produzir circuitos, trabalhar com sucatas.

Circular: PDF's disponíveis no Facebook, enviados por email, participar de saraus, ir à casa de... pois estarão pessoas interessantes e poderei ler meu texto... produzir circuitos, produzir novas formas políticas, linhas de fuga. Impossível estabelecer um lugar único para “o literário”, ele circula, ele se inscreve em corpos: “Derrière ses rapports institutionnalisés ne cesseront de se profiler des agencements, des lignes de fuite imprévisibles qui la menaceront de l’intérieur[por trás dessas relações institucionalizadas não cessarão de se perfilar agenciamentos de linhas de fuga imprevisíveis que as ameaçarão (às instituições) de seu interior]” (GUATTARI, 2011, p.68). Circuitos subterrâneos, não pelo seu “desvalor”, mas, talvez, pela limitação doutra que apenas observa aquilo que ela – a limitação – entende como lei.

2.3 Subjetivação e escrita

Deste modo, como e quando se dizer escritor? Seguindo o senso comum (incluindo o senso comum acadêmico e literário, e entendendo o acadêmico como um dos pretensos legitimadores no «jogo por legitimar o que seja “o literário”») poderia dizer que é aquele que tem livros publicados. Entretanto, na luta por legitimação, nem todos os livros com pretensão à literatura são considerados, pelos agentes em seus posicionamentos no jogo literário, como “literários”. E mais: escritores legitimados por instituições que, inclusive, os pagam para produzir, não se consideram “escritores” devido ao “peso” que esta “identidade” parece ter (HEINICH, 2000, p. 77).

“Produtores com pretensão a escritor”, “escritores amadores”, “escritores naïfs”. Se seguíssemos a separação proposta por Maingueneau (2013) seria mais evidente dizer que estes agentes não são escritores ou são escritores seguido de um complemento (« pretendentes », « amadores », « naïfs », etc)?

Num primeiro momento, devemos lembrar que o livro organizou a percepção do que hoje entendemos como “literatura”. Assim, Chartier nos mostra que *obra* foi um conceito que surgiu após o fim das “miscelâneas compostas por obras de datas, gêneros ou línguas diferentes” (CHARTIER, 2009, p.41) nascendo assim o “livro unitário”, isto é, um livro no qual se reúne o objeto material, a obra (no sentido de uma obra particular ou de uma série de obras) e o autor” (op.cit. p.41). **Obra** e **autor** nascem, assim, em referência ao objeto livro,

sendo este segundo conceito ligado à noção de *copyright*²⁹ criada em 1710 (op.cit, p.35), num primeiro momento para defender o proprietário intelectual das “ideias” difundidas³⁰, mas também punir aqueles que falavam contra as instituições.

Desse modo, foi-se produzindo a separação entre autor, escritor, narrador, e diversas outras partilhas do sensível literário que se cristalizaram e hoje seguem sendo “ensinadas” na/pela escola e nas universidades – senso comum acadêmico – e nem sempre questionadas (GINZBURG, 2012). No caso deste percurso que ora se figura, a relação mais imediata que fiz desde o começo da pesquisa foi entre escrita e agente, escrita e subjetivação, escrita como propiciadora da imersão de territórios existenciais (GUATTARI, 2012), entendendo a escrita não como uma “abstração do discurso” (CHARTIER, 2005, p. 9), mas como uma relação entre uma “*mise en texte*” e “*mise en page*” empreendida pelos agentes que se propuseram a ser interlocutores nesta pesquisa.

Rememoro a definição utilizada em meu projeto de pesquisa quando entendia a escrita como “a atividade concreta que consiste, sobre um espaço próprio, a página, em construir um texto que tem poder sobre a exterioridade da qual foi previamente isolado” (CERTEAU, 2009, p. 204). Esta atividade concreta (não uma abstração do discurso) é então entendida como um dispositivo, isto é:

Qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar (AGAMBEN, 2009, p. 40-41).

Somos capturados pelo “tecido escriturístico”: somos registrados ao nascer, recebemos notas em boletins ao longo de nossa vida escolar, somos capturados por cartões de vacinação que “acompanham” nossa saúde, enfim, a escritura está presente em nossa vida. Vivemos em sociedade cujas “letras” nos marcam, somos “filhos da pauta”, e depois,

²⁹ Sobre esta noção ligada aos dias atuais e as novas formas de produzir e fazer circular trabalhos artísticos ver o livro coletivo organizado por Tarin e Belinásio (2012).

³⁰ Além dos diferentes livros já citados de Roger Chartier, é interessante o estudo de Darnton (1992) sobre os livros e impressos clandestinos do século XVIII e , no Brasil, o estudo de Marcia Abreu (2003) sobre interdição e censura.

podemos começar a produzi-las e tornamo-nos “artistas da palavra”: escrevemos, publicamos, fazemos circular, circulamos.

Em meu projeto, entretanto, eu ligava a noção de escritor ao conceito de identidade. Sem embargo, após essas “desterritorializações” teóricas que desenhei ao longo deste texto, o conceito de “identidade” me pareceu insustentável, pois, concordando com o Certeau, “chaque individualité est le lieu où se joue une pluralité incohérente (et souvent contradictoire) de ses déterminations relationnelles [cada individualidade é o lugar onde se joga uma pluralidade incoerente (e frequentemente contraditória) de suas determinações relacionais]” (1996., p. XXXVI), sendo, portanto, este conceito, tal qual o de campo, uma tentativa de “ordenamento” teórico que apaga a heterogeneidade das práticas e dos praticantes.

Claro está que se trata de outra identidade, diferente daquela que a abordagem elaborada pela Pesquisa biográfica em Educação (DELORY-MOMBERGER, 2003, 2014), a partir da obra de Paul Ricoeur: a identidade narrativa. A identidade narrativa, segundo o próprio Ricoeur (2013) é um tipo de identidade que o indivíduo produz pela mediação de um relato narrativo. Como diz sempre Delory-Momberger em seus escritos, o sujeito não é dado à priori, mas se figura na narrativa, no relato que faz de si mesmo. A identidade surge nas dobras (temporalidades e espacialidades) produzidas pela intriga (*mise en intrigue narrative*, “*enchainement [encadeamento] produzido pela mediação narrativa*” RICOEUR, 2013, p.77).

Neste sentido, é o relato quem possui/produz a narrativa, sendo que o relato pode ser sempre reconfigurado, do mesmo modo como a leitura do relato pode alterar a identidade ali produzida, pois a leitura é uma forma de produção de sentidos, podendo refigurar o “eu relatado” (op.cit. p. 91). Assim, a identidade narrativa – este encadeamento de elementos que produz uma figura num texto/retrato – é produzida também pelo leitor desse relato, e é um instante dessa com-figuração sem fim, diferente da ideia de identidade como algo dado, já no mundo, liso, acabado.

É neste sentido que a colocação de Michel de Certeau pareceu ser mais apropriada para a ideia de subjetivação, pois ela não nega a ideia de figuração no relato (Certeau chama a atenção para a importância dos relatos dos heróis ordinários, pois eles produziram outra figuração do tecido social) e não se propõe a ser essencialista e muito menos dada à priori.

Se, a partir da perspectiva teórica de Michel de Certeau – um convite a descer da torre teórica e mergulhar na desordem urbana das práticas (op. cit., p.139) – parecia-me impossível sustentar este “cada um em seu lugar” proposto pela teoria sociológica – e a identidade, mesmo quando ela se propõe múltipla, é um lugar estabelecido e que exige um

determinado modo de agir único-, a filosofia de Jacques Rancière veio para deslocar ainda mais meu olhar sobre meus interlocutores e suas histórias cuja irrupção eu buscava ordenar.

Este filósofo francês, ainda na década de 1970, rompe com certo pensar “savant” que desapropria os seres ordinários de um pensar, de uma fala reflexiva e com uma produção de saber que se quer crítica, mas divide e posiciona “pensadores e/de agentes ordinários”. Erigindo sua crítica primeiramente sobre Althusser, que propunha um retorno à “vraie pensée de Marx” e à ideia de que os dominados são dominados pois não compreendem (ignoram) as leis da dominação, sendo necessário o filósofo pensar e “mostrar” aos dominados o porquê da dominação (RANCIÈRE, 2011/1974). Desse modo, explica-se, ao explicar a dominação, a necessidade do “expert”, do filósofo, do “douto da lei” e, segundo Rancière, perpetua-se a dominação na ideia de uma “impossibilidade de pensar/compreender dos dominados”.

A partir desse “rompimento” com a ordem “de sábios” que apregoam a “desposseção” do “homem comum”, Rancière lança, em 1983, *Le philosophe et ses pauvres* (RANCIÈRE, 2007/1983) no qual faz a crítica de uma tradição que ele estabelece como nascente em Platão e que, não apenas nega o pensamento “ao povo”, mas também a fala política. A república de Platão estabelece o lugar de cada um e a impossibilidade de um agente ocupar dois lugares ao mesmo tempo (pensar e agir, por exemplo). Daí, ganhando contornos específicos nos diversos momentos da história, surgem teorias e explicações dotas que reduzem as práticas do povo a ações sem pensamento (o campo, por exemplo seria esta ordenação de lugares), produz-se um regime “policial” que distribui e mantém cada um em seu lugar e função (RANCIÈRE, 1995, p. 52).

Sob o nome de “sociologue roi” Rancière aponta Bourdieu como representante desta sociologia – antes, papel da filosofia – que, em nome da crítica da dominação, conduz à reprodução dessa imobilidade social: herdeira de uma tradição de pensamento que “imobiliza” e “impõe” um “lugar único” para cada um, esta tradição perpetua a dominação – e, de certa forma, a legitima – ao mostrar que “o povo” precisa de explicações, pois não tem competência para compreender as regras sociais e a dominação a qual sofrem, sendo, portanto, impossível a emancipação: o povo sempre será dependente de um mestre-explicador (RANCIÈRE, 2007).

É sem dúvida com *Le maître ignorant* (RANCIÈRE, 1987) que o filósofo aprofunda esta ideia. A partir do relato do “método” de Jacotot – pedagogo francês “bien vite oublié” – que propunha a “igualdade das inteligências” como método de ensino após a seguinte experiência: em 1818, incumbido de ensinar francês na Universidade de Louvain para estudantes que não tinham nenhuma noção desta língua, sem dominar a língua dos

estudantes, Jacotot propõe a leitura de *Télémaque* de Fénelon, única obra bilíngue da qual ele dispunha para a empreitada.

Sem dar-lhes nenhuma lição, qual foi a surpresa de Jacotot ao perceber que, sem suas explicações, os estudantes, com sua inteligência e vontade, não só compreendiam, mas começavam a mostrar como haviam aprendido. Não havia lição a dar, mas lição a tirar, pois tratava-se, conclui o educador, de ligar uma inteligência e vontade (Fénelon e sua vontade e inteligência ao escrever uma obra) à outra inteligência e vontade (os estudantes e sua vontade e inteligência ao ler a obra sem as explicações).

A “ordem explicadora” embrutece, pois ela parte da ideia de que o aprendiz não sabe – a desigualdade – e reproduz, assim, a própria desigualdade, ao propor cada vez mais o melhoramento da explicação e a necessidade desta. O método da igualdade parte da ideia da igualdade entre os falantes: o povo, ao contrário do que é estabelecido pela “tradição douta” fala, e não apenas grunhe, geme, murmura. A própria “desigualdade social” só é possível graças à igualdade entre os seres falantes: é exatamente pelo fato de o “escravo” compreender as ordens de seu “mestre” que estes são considerados iguais em inteligência (RANCIÈRE, 1987; 1995).

Deste modo, seria muito mais por uma questão de “desprezo” (o autor fala em “société du mépris[sociedade do desprezo]”(RANCIÈRE, 1987) que a “ordem explicadora” sustenta a ideia de uma necessidade de explicação para alguém que não sabe: se alguém me “despreza” por eu ser desigual em relação a ele, haverá sempre alguém inferior a mim, a quem poderei desprezar (as mulheres, as crianças etc). Mantém-se assim a “ordem explicadora” muito mais por “desprezo” do que por uma “verificação real”, e em cada explicação, aprimora-se a explicação da explicação, e impossibilita-se a emancipação – negando-se a igualdade intelectual (inteligência e vontade) entre os seres falantes.

É desse encontro que se aprofunda o método da igualdade proposto pelo filósofo. “Maitre est celui qui *maintient le chercheur dans sa route*, celle où il est seul à chercher et ne cesse de le faire [mestre é aquele que mantém o pesquisador[estudante] em sua rota, aquela na qual ele é o único a buscar e não cessa jamais de fazê-lo] (op.cit., p. 58, itálicos meus). Não se trata de explicar a outrem pressupondo que este não seja capaz de perceber, mas de produzir meios de fazer a inteligência (pressuposta sempre, pois explica-se para alguém pressupondo que ele possa entender a explicação) unir-se à vontade e produzir deslocamentos, rupturas.

O papel do educador não é, portanto, explicar, mas anunciar a “potência” dos aprendizes e fazer a ponte entre a inteligência – e a fala – destes e outras falas e inteligências

(um livro, um filme, mas também outras problemáticas que possam surgir). Do mesmo modo, o papel do pesquisador (como de qualquer outro), não é aquele que deve explicar para quem não entende por si, mas pode ser:

Maintenir la désirabilité de ces états de subversion globale des relations d'autorité et de tous systèmes de représentation qui rendent ces rapports d'autorité acceptables, normaux ou inéluctables. (...) Maintenir ouvert l'espace de pensée – ce qui veut dire aussi l'espace de puissance affective, de désirabilité [Manter a desejabilidade destes estados de subversão global das relações de autoridade de todos sistemas de representação que tornam as relações de autoridade aceitáveis, normais ou impossíveis de lutar contra. (...) Manter aberto o espaço de pensamento – o que quer dizer também o espaço de potência afetiva, de desejabilidade](2012, p.271).

Tudo ao contrário da tradição “crítica” que explica para alguém (que se mantém em seu lugar), o “método da igualdade” pressupõe/propõe o deslocamento: o lugar do outro é uma rota: e como nos lembra De Certeau “marcher, c'est manquer de lieu, [andar é não ter lugar próprio]” (1990, p. 155), então, de passo em passo (o trabalho que revela “le cercle de puissance [o círculo de potência]” (RANCIÈRE, 1987, p. 29), entre tombos, pausas, sai de um lugar a outro: exatamente o que não quer a ordem policial que nos põe cada um em seu lugar e função. Confrontando-se esta ordem com a “igualdade das inteligências”, emerge a política: o ato de des-ordenar o estabelecido. Resumindo: apenas a pressuposição de uma igualdade de inteligências entre os seres falantes pode produzir e disseminar a igualdade no tecido social.

Aqui é interessante apontar a distinção feita por Rancière entre política e polícia. Para ele, tudo é polícia, e no seio desta, pode se dar a política. Por polícia (num senso não pejorativo), o autor entende:

La distribution des places et des fonctions qui définit un ordre policier (...) est un ordre des corps qui définit les partages entre les modes du faire, les modes d'être et les modes du dire, qui fait que tels corps sont assignés par leur nom à telle place et à telle tâche; c'est un ordre du visible et du dicible qui fait que telle activité est visible et telle autre ne l'est pas, que telle parole est entendue comme du discours et telle autre comme du bruit [A distribuição dos lugares e das funções que define uma ordem policial (...) é uma ordem dos corpos que defini as partilhas entre os modos de fazer, os modos de ser e os modos de dizer, que faz que tais corpos sejam assinados por seus nomes ligando-os a tal lugar e a tal função; é uma ordem do visível e do dizível que faz que tal atividade é visível enquanto outra não o é, faz com que tal fala seja entendida como discurso e outra fala entendida como ruído] (RANCIÈRE, 1995, p.52).

A política, para o mesmo autor, seria o rompimento dessa configuração do sensível, e ela se daria, como dito, no seio da própria ordem policial. Não existe uma sem a outra, assim como existem ordens policiais melhores que outras – la police peut être douce et aimable (*op.cit.*, p.54), nos lembra o autor –, sendo a política, o confronto entre esta ordem e o pressuposto da igualdade de qualquer um com não-importa-quem: a igualdade dos seres

falantes, a desidentificação, o “um qualquer”, a repartilha do sensível: “Spectaculaire ou non, l’activité politique est toujours un mode de manifestation qui défait les partages sensible de l’ordre policier par la mise en acte d’une présupposition qui lui est par principe hétérogène, celle d’une part des sans-part [espetacular ou não, a atividade política é sempre um modo de manifestação que desfaz as partilhas sensíveis da ordem policial através da ação da pressuposição que lhe é por princípio heterogêneo, aquela de uma parte dos sem-parte]” (op.cit., p.53).

Assim, para Rancière, a própria ideia de “identidade” é um aprisionamento, pois o “verdadeiro Marx” como o “verdadeiro proletário” não existe, é apenas a tentativa de “localizar”, exercício de policiamento. Trata-se de uma questão de partilha do sensível, entendido como: “communauté et séparation. C’est le rapport de l’une et de l’autre qui définit un partage du sensible[comunidade e separação. É a relação de um com o outro que define uma partilha do sensível]” (RANCIÈRE, 1995, p.49). Uma operação de «policia» que põe cada um em seu lugar e função, mas que pode ser des-ordenada pela insurgência política que re-partilha a partilha considerada natural, “ordenada”: trata-se de um “déplacement”, de uma “desterritorialização”.

Trata-se de pensarmos em termos de subjetivação política (próxima do que propõe Certeau, Guattari e Deleuze, como supracitados), entendida como: “désidentification, l’arrachement à la naturalité d’une place, l’ouverture d’un espace[desidentificação, a extração da naturalidade de um lugar, a abertura de um espaço]” (op.cit. p. 60), ou ainda “la subjectivation au sens d’une prise de parole, c’est-à-dire de l’exercice d’une capacité qui n’était pas reconnue au nom d’un sujet qui ne l’est pas. (...) c’est la réfutation pratique de l’opposition hiérarchique [a subjetivação no sentido de uma tomada de fala, isto é, de exercício de uma capacidade que não era reconhecida em nome de um sujeito que não era considerado (...) é a refutação prática da oposição hierárquica]” (RANCIÈRE, 2012, p. 132).

Assim, a própria arte para Rancière é política, pois ela desloca: o poeta foi expulso da cidade por ousar tomar mais de um lugar – se deslocar – e mostrar mundos e personagens múltiplos. Neste sentido, o autor diz que muitos dos movimentos artísticos contemporâneos – principalmente aqueles não institucionalizados – são políticos ao repartilhar o que se entende por arte³¹: a fronteira entre arte e não-arte é cruzada fazendo-se

³¹ Neste sentido, um artista propõe a ação (performance) “Bode expiatório: uma candura por uma ofensa”: Ir a locais públicos com um cartaz escrito “troco uma candura por uma ofensa” as pessoas do local chegavam até ele e diziam-lhe alguma ofensa e ele respondia com algum gesto ou palavra de afeto. Borra-se o lugar do espectador: ele não olha, ele participa da ação, ou melhor, esta só acontece se ele agir. (Detalhes e fotos em

arte: vivemos o regime estético da arte, em que o mais importante são essas andarilhagens que borram fronteiras e questionam a ordem (RANCIÈRE, 2007; 2011).

Em sua pesquisa sobre a identidade de escritor, “ser escritor”, Heinich (2000) mostra a pluralidade de definições para o nome “escritor”, que ela resume sob o termo de identidade. O problema é que a autora espera uma “coerência” que não aparece no conjunto da obra, pois, o nome escritor já é um homônimo para “a parte dos sem parte”: o escritor, ainda que ordenado como profissão, não é profissão, mas também não é “dom”, não é posto, não é definível, ainda que apareça catalogado como profissão, lugar de onde parte a autora: “escritores” de alguma forma ligados ao Centre National du Livre (CNL), buscando entender a partir “de la problématique identitaire ce qui fait la spécificité de l’activité d’écriture[da problemática identitária aquilo que é específico da atividade de escrita]” (op.cit., p.12).

Ao final da leitura, temos a impressão de que não há especificidade alguma, não há coerência possível, ou a única coerência possível é a “mise en intrigue” da pesquisa, é o total de respostas dadas contradizendo, e por vezes delatando umas às outras. Ainda que a lógica da socióloga seja a de “coerência identitária”, a intriga de sua pesquisa aponta para uma desordem, desmoronamento da ideia de identidade. A identidade só parece ser possível se pensada em relação à ordem institucional (de onde parte a autora ao buscar nomes indicados pelo CNL).

Foi por essas questões que abandonei a ideia de escritor como identidade – lembrar a diferença entre identidade e identidade narrativa citada acima - e passei a entendê-lo como subjetivação (um *território existencial*³², nas palavras de Guattari (2012, p.19), deslocamento, multiplicidade que se acopla a outras “dobras”. Se não dá para separar indivíduo e sociedade (nossos menores desejos são formados **em** sociedade, como mostra Guattari (2011)) devemos nos lembrar que os agentes cruzam e re-cruzam diversas instituições ao longo de suas caminhadas, produzindo percursos singulares (CERTEAU, 1990).

A ideia de escritor como um território existencial dá conta da “polifonia dos modos de subjetivação” (GUATTARI, 2012, p.26), “os diferentes componentes mantêm sua heterogeneidade, mas são entretanto captados por um ritornelo, que ganha o território

<http://projetocadafalso.blogspot.com.br/search/label/Tito%20de%20Andr%C3%A9> acesso em 20.10.2014).

Outro exemplo são os trabalhos de Sophie Calle (ver por exemplo:

<http://tempsreel.nouvelobs.com/culture/20070609.OBS1004/prenez-soin-de-vous-la-rupture-vue-par-sophie-calle.html> acesso em 07.02.2016).

³² “A polifonia dos modos de subjetivação corresponde, de fato, a uma multiplicidade de maneiras de “marcar o tempo”. Outros ritmos são assim levados a fazer cristalizar agenciamentos existenciais, que eles encarnam e singularizam” (GUATTARI, 2012, p.26)

existencial do eu” (op.cit. p.28). Não se trata de algo dado, “um dom”, mas algo produzido em meio ao *socius*, junto ao “*socius*, ao meio ambiente e à psique” (op.cit.p.32), são dobras que vão os produzindo, de modo processual e qualitativo: marcas corporais (tatuagens de Keka, bordado no pé de Dianton), “mise en texte”, “mise en page”, modos de fazer, de agir, de compor.

Coadunando-se com esta perspectiva, Lahire (2013) – sociólogo bastante apreciado pelo laboratório EXPERICE ao qual estive ligado durante o estágio de Doutorado-sanduíche - nos lembra que os indivíduos atravessam as diversas instituições sociais – são socializados por elas – e que recortar (esquartejar) o indivíduo de modo a dividi-lo em estudos de cada instituição não dá conta da multiplicidade que “habita” cada agente. Para este autor, é o conjunto dessas “dobras” (gêneros, faixa etária, orientação sexual, classe social, raça, cada uma com a grande complexidade em que vem se apresentando nas lutas sociais contemporâneas) que produzirá a singularidade de cada agente.

Estas dobras se desdobram, se redobram, se desfazem dentro do complexo jogo (político) social em que agentes “fazem com” as regras, insurgem-se – não existe um fora, “apenas” insurgências – podendo pluralizar suas lutas, seus embates, suas maneiras de representarem-se. Este conceito “dobra” parece dar conta da “dança” (plier é um dos “passos” do balé) que é o jogo literário, inclusive em sua dimensão subterrânea: é o caso de um dos interlocutores que diz num momento ser poeta, em outro artista, em outro “não caibo em nenhum”, em outro “eu escrevo”: faço, refaço, desfaço: a dobra permite uma maleabilidade perceptiva no estudo, evitando a universalização e ressaltando a singularidade e o *kairós* (o momento oportuno) .

Tendo em vista essa sinergia teórica (este cortejo) que busca empreender uma caminhada pela singularidade de cada formação (e as experiências que a compõem), discutirei no próximo capítulo as escolhas metodológicas, narrando como se deu cada escolha e tentando detalhar os passos mais importantes de nossa empreitada bio/gráfica.

3 QUESTÕES DE MÉTODO: BIOGRAFIZAÇÃO DE SI

Buscar compreender linhas, trilhas, caminhadas singulares que formam, subjetivam: um dobrar, redobrar, desdobrar. Em sociedade, somos moldados e moldamos esta, modelam-se “les sexes, les âges, les goûts, les perceptions” (GUATTARI, 2011, p. 70). Para dar conta destas “dobras” que compõem o complexo “homem plural” de nossas sociedades contemporâneas (LAHIRE, 2002; DELORY-MOMBERGER, 2014), Certeau via nas *histórias de vida* uma grande oportunidade de produção de “prise de parole” das “gens sans histoire” recompondo “le récit polyphonique des pratiques anonymes fragiles, racontent la prolifération indéfinie des manières de faire [o relato polifônico das práticas anônimas frágeis narram a proliferação indefinida das maneiras de fazer]” (1994b, p. 215).

As *histórias de vida* podem ser entendidas, desse modo, como narrativas de experiência, e visam criar, a partir do ato performático da enunciação, um sujeito e sua história. Uma história de vida que só existe quando é narrada, todo um saber-fazer que faz-nos ser quem somos na medida em que narramos:

A ‘história de vida’ não é a história da vida, mas a *ficção* apropriada pela qual o sujeito se produz como projeto dele mesmo. Só pode haver sujeito de uma história *a ser feita*, e é, à emergência desse sujeito, que *intenta* sua história e que se experimenta como projeto, que responde o movimento de biografização. (DELORY-MOMBERGER, 2008, p. 66, grifos da autora).

Ficção aqui não significa “falso, errado, mentiroso”. Se buscarmos a etimologia desta palavra, veremos que alguns significados foram secundarizados. No Dicionário Latim-Português (SARAIVA, 2006, p. 484), encontramos *fictio* como o ato de obrar, sendo que *fictio hominis* quer dizer “a criação do homem”. É neste sentido que Rancière e Guattari, entre outros, afirmam que a ciência criou determinadas realidades. Guattari, por exemplo, afirma:

Não é absolutamente em sentido pejorativo que falo aqui em invenção! Assim como os cristãos inventaram uma nova fórmula de subjetivação, a cavalaria cortês e o romantismo, um novo amor, uma nova natureza, o bolchevismo, um novo sentimento de classe, as diversas seitas freudianas secretaram uma nova maneira de ressentir e mesmo de produzir a histeria, a neurose infantil, a psicose, a conflitualidade familiar, a leitura dos mitos, etc...(GUATTARI, 2012, p 21).

Desta forma, ficção não deve ser interpretada como uma “história mentirosa, falsa”, mas a possibilidade de criar, de inventar, de dar vida, de ampliar as possibilidades vitais, de formar, de dar forma ao barro: a vida entendida como arte da vida, a ficção entendida como arte de criar mais e mais vida. Imaginá-la de outras formas, outras possibilidades (LARROSA, 2007, p. 131). Ora, para Delory-Momberger, o que vai dar uma

história, uma forma concreta à vida é exatamente o ato de narrar, a contação da história, a ficcionalização de si, a criação, portanto, de si:

A narrativa realiza sobre o material indefinido da experiência vivida um trabalho de homogeneização, ordenação e funcionalidade significativa: ela reúne, organiza, tematiza os acontecimentos da existência, dá sentido a um vivido multiforme, heterogêneo, polissêmico. É a narrativa que dá uma história a nossa vida: *nós não fazemos a narrativa de nossa vida porque temos uma história; temos uma história porque fazemos a narrativa de nossa vida.* (DELORY-MOMBERGER, 2008, p. 97, itálicos da autora).

Ouso dizer que a narrativa nos forma, trans-forma, nos historiciza, nos relata, nos delata. “Uma operação discursiva: é a narrativa, como gênero do discurso, que é não apenas o meio, mas o lugar dessa operação; a ‘história de vida’ acontece *na* narrativa” (*op. cit.* p. 97, itálicos da autora).

Trata-se antes de uma criação de si enquanto tessitura de uma narrativa sempre acontecendo – daí a autora definir a biografização de um processo de produção de uma figuração de si sempre incompleto e sempre ensaiado a cada vez que nós recontamos nossa história (DELORY-MOMBERGER, 2014) -, de fazer emergir territórios existenciais, de perceber-se como arte, possibilidade de esculpirmo-nos.

“Les grandes décisions qu'on prend en rêve et qui changent effectivement la vie, les grandes inventions des visionnaires qui changent le monde (...) Il nous appartient d'inventer de nouvelles formes politiques. (...) Alors que les instances répressives (comme les tribunaux invisibles: le surmoi, la névrose, les inhibitions) nous tiennent par tous les bouts, nous infantilisent et nous culpabilisent, il faudra bien faire des formes, ces formes où n'importe quel point peut se connecter à n'importe lequel des autres points, de manière aléatoire, ce que Guattari appelle une « matière à option [As grandes decisões que tomamos em sonho e que mudam efetivamente a vida, as grandes invenções dos visionários que mudam o mundo (...) cabe a nós inventar novas formas políticas. (...) Então que as instâncias repressivas (como os tribunais invisíveis: o superego, a neurose, as inibições nos tomam em todos os lados, nos infantilizam e nos culpabilizam, será preciso fazer rizoma, estas formas onde não importa qual ponto pode se conectar a não importa qual outro ponto, de maneira aleatória, isso que Guattari chama uma “matéria a optar”]” (MOZÈRE, 2011, p.13)

Trata-se de assumirmo-nos como obras de arte, produzirmo-nos, transformarmos-nos, como afirma Foucault (1995). Também nos circuitos artísticos, artistas e outros(as) interessados(as) em arte e suas possibilidades têm, há bastante tempo, sugerido e agido no sentido de aproximar ou propor a vida como obra de arte, ou obras como exercício (auto)biográfico (CANTON, 2009a, 2009b; BOURRIAUD, 2009, 2011; RICHTER, 2003, ROVINA, 2008, dentre outros(as)).

Criação em aberto, em processo, *art-in-progress*, processo *autopoiético* e *poiético* (criamo-nos e criamos nosso entorno) arte-vida que não se realiza, apenas continua em aberto,

um projeto para o infinito, o humano, realizando-se na história, e realizando sua história, narrando-se, criando-se, instituindo-se para refletir sobre o que virá, refletindo sobre seu percurso estilístico. Devir:

A narrativa é um prenúncio [...]. A narrativa é o momento primeiro do processo de produção de uma ‘história de vida’. A ‘história de vida’ só começa com o trabalho de reflexão (de retorno sobre) e de análise realizado sobre a narrativa. [...] Compreender sua ‘história’ é fazer o trabalho de compreensão que o texto exige, como ordena e sintetiza, segundo as razões de uma lógica discursiva, um espaço individual de experiência histórica e social. Essa compreensão hermenêutica não é dada: ela demanda uma distância crítica e uma capacidade de ‘leitura’ de que o narrador, preso em sua narrativa, não dispõe espontaneamente. É a esse espaço de objetivação crítica e de compreensão que o procedimento de formação dá acesso e que o grupo de formação realiza coletivamente (DELORY-MOMBERGER, 2008, p. 97-98).

Trata-se da figuração de uma vida, muitas vezes confundida com a história de um umbigo, de uma *egografia*. Utilizo este termo expressando uma preocupação justa de alguns dos artistas interlocutores de minha pesquisa que traziam a noção de biografia ou autobiografia como a construção de um processo ensimesmado, subjetividade contraposta ao que é social, objetivo, concepção clássica ainda em vigor em alguns grupos, mas que vem sendo desfeita por pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento que se interessam pelo biográfico como abordagem de pesquisa (FERRAROTTI, 2010 (1988); DELORY-MOMBERGER, 2004; DOSSE, 2009).

Ao contrário disso, a biografia tal qual a entendemos aqui é a escrita do aberto, dos fluxos: Tito de Andréa, ao falar de si fala de seus amigos, aponta para suas dobras (poeta, músico, performer, artista), faz circular e circula no fluxo vital. Keka rizomatiza situações-e-agentes onde-quando se formou. Dianton diz ter medo de acharem que ele é egocêntrico pois seu trabalho é uma busca de si - “eu sou pasto” - é a partir do que lhe fere que ele escreve, performatiza, filma, instala. Não confundir, portanto, pesquisa biográfica - a vida e seus fluxos passando e constituindo corpos passageiros e incompletos (DELORY-MOMBERGER, 2014) - com *egografia* (um eu coeso, acabado, “já-dado”, ensimesmado, fechado, essencial).

Aqui, cabe discutir a nomenclatura que decidi acolher entre as diversas abordagens teórico-metodológicas que se apropriam do biográfico. Segundo Delory-Momberger (2004), nas Ciências Humanas e Sociais, o “biográfico” como modo de compreender os fenômenos sociais é utilizado pela primeira vez pelos sociólogos da Escola de Chicago para compreender de uma maneira diferenciada – sem as teorizações gerais e quantitativas da sociologia tradicional - fenômenos como a situação de imigrantes, dentre outras temáticas.

Na França, desde a década de 1970, Daniel Bertheaux utiliza os *relatos de vida* - termo que, segundo o autor, vem substituir a nomenclatura “histórias de vida”, usada até a década de 1970, numa tentativa de distinguir a história vivida da história relatada, um relato de vida (BERTEAUX, 1997, 2010) como modo de compreender categorias socioprofissionais, como os padeiros artesanais (BERTEAUX, 1980, 1997, 2010), e criou uma perspectiva metodológica e teórica etnossociológica que buscava explicar situações sociais – toda situação é social – pelas biografias, visando criar “une étude de structure” (BERTEAUX, 1980, p. 1), isto é, explicações gerais, uma abordagem que busca utilizar relatos representativos de uma determinada situação socioprofissional, uma das abordagens do biográfico criticada por Ferrarotti – “Quantas biografias são precisas para uma ‘verdade’ sociológica?”, pergunta o autor (2010, p.44).

Segundo Heinich (2010), nas Ciências Sociais, foi Michael Polak quem utilizou-se de maneira sistemática da abordagem biográfica para dar conta da experiência dos sobreviventes dos campos de concentração, publicando diversos estudos que este vinha realizando junto com um grupo de pesquisadores/estudantes ligados a ele – seguindo a perspectiva metodológica que Fritz Schütze (2013) havia elaborado na década de 1970 - e que gerou o artigo citado e bastante questionado, inclusive pela autora, de Pierre Bourdieu – *A ilusão biográfica* – como uma crítica ao uso da abordagem biográfica que vinha se intensificando no domínio das Ciências Sociais, artigo publicado na revista *Actes de la recherche en sciences sociales* em número que recebia como título o mesmo título dado por Bourdieu a seu artigo citado acima:

“L’illusion biographique » : c’était aussi le titre du court article que Bourdieu publia dans ce même numéro (Bourdieu 1986), seul texte théorique au milieu de contributions variées portant aussi bien sur les témoignages de rescapés des camps que sur la confession, les fils de pasteur, la vie d’un artisan, la trajectoire d’un ouvrier, l’itinéraire d’un drogué... [« A ilusão biográfica : era o título do curto artigo que Bourdieu publicou neste mesmo número [da revista] (Bourdieu 1986) único texto teórico em meio às variadas contribuições portando tanto sobre os testemunhos de pessoas que escaparam dos campos como sobre a confissão destes, filhos de pastor, a vida de um artesão, a trajetória de um trabalhador, o itinerário de um adicto...] (HEINICH, 2010, p. 421).

A autora mostra que as críticas – teóricas - do sociólogo mostram de um lado a dificuldade do autor em aceitar outras abordagens que não a sua para entender os fenômenos sociais e sociológicos, e também uma desqualificação de uma abordagem que vinha sendo cada vez mais utilizada no terreno das ciências humanas e sociais, criando grupos de pesquisa e discussão que eram herdeiros da Escola de Chicago e que estavam produzindo novas perspectivas teóricas e metodológicas para entender os usos do biográfico enquanto

perspectiva teórico-metodológica que se afastava da ideia de ciência como coisa fria, objetivista e neutra, produzindo uma ciência que buscava construir os sentidos dados pelos “narradores” às suas trajetórias sociais. Neste sentido, a autora afirma ser um mal entendimento de Bourdieu, já à época, a ideia de que estes movimentos e grupos intelectuais que se utilizavam do biográfico, achar que estes buscavam utilizá-lo como uma forma de dar conta de toda uma vida, buscando uma coerência e acabamento para o que se queria ser um “relato” ou, para usar os termos de Delory-Momberger (2003, 2014), emprestados de Paul Ricoeur, uma figuração de si (sendo o “si” constituído de relações, instituições, espaços-tempos, ou seja: um movimento).

No campo da Educação, este movimento intelectual de uso do biográfico ganha força na década de 1980 (Gaston Pineau chama de momento de eclosão (2006)), enquanto movimento socioeducativo que se intitulava *histórias de vida em formação*, situando-se no âmbito da formação permanente de adultos (FINGER, NÓVOA, 2010). Neste sentido, visava-se criar “um método de investigação-ação que procura estimular a autoformação, à medida que o esforço pessoal de explicação de uma dada trajetória de vida obriga a uma grande implicação e contribui para uma tomada de consciência individual e coletiva” (op.cit. p. 25).

Neste sentido, os assim chamados pioneiros desse “método de investigação-ação” buscavam criar alternativas que reconhecessem a formação – *autopoiese*, processo de autoformação – como se dando em toda a vida e em diferentes espaços-tempos sociais, sendo este movimento inserido, como dito anteriormente no movimento de educação de adultos. Assim, por exemplo, este movimento está ligado fortemente, a princípio, à formação escolar (em seus diferentes níveis: básica, universitária, etc) mas reconhecendo-se que vai além dela.

Não é de estranhar, portanto, que uma das primeiras publicações desse movimento no Brasil, *O método (auto)biográfico e a formação*, organizado por Antônio Nóvoa e Mathias Finger, em 1988 e reeditado em 2010, traz uma forte marca de preocupação dessa abordagem voltada para a formação de adultos, afirmando Passeggi e Souza que este se dirige “aos formadores de adultos”, de modo a compreender este adulto que chega à escola, à universidade “como um ser em permanente mudança” (2010, p. 12).

Nos dias atuais, são diversas as publicações, eventos, abordagens teórico-metodológicas e nomenclaturas utilizadas para se referir ao trabalho realizado com o biográfico no domínio das ciências sociais e humanas: narrativas de vida em formação, narrativas biográficas, relato biográfico, etnobiografia, pesquisa biografemática, pesquisa (auto)biográfica, pesquisa biográfica, dentre outros.

Em texto publicado em livro em 2011, Delory-Momberger explicita a escolha – de professores e estudantes pesquisadores ligados ao eixo A do laboratório Expérice (Paris XIII, Paris VIII, Université de Lille) *Le sujet dans la Cité : éducation, individuation, biographisation* – pela nomenclatura **pesquisa biográfica em educação** que, para a autora, se insere no movimento de histórias de vida em formação (os pesquisadores supra-indicados chegaram a sugerir a mudança do nome da Associação Internacional de Histórias de Vida em Formação (em francês ASIHVIF), incluindo “e de pesquisa biográfica em educação” (DELORY-MOMBERGER, 2011, p.44), de um lado, aderindo à perspectiva teórico-metodológica de formação e agente-aprendiz em permanência, conforme o movimento propunha desde a década de 1980, mas ampliando seus domínios de atuação e reforçando a ideia de prática de pesquisa em educação num sentido que valoriza a fala singular de agentes não necessariamente no domínio da educação escolar: assim, o grupo propõe pesquisas junto a vítimas de abuso sexual e/ou violência sexual, indivíduos portadores de doenças crônicas e as aprendizagens que estas lhes trouxeram, trabalhadoras do sexo e suas aprendizagens no exercício de seu *métier*, artistas e suas aprendizagens com suas práticas artísticas, dentre outras.

Segundo a autora, a pesquisa biográfica em educação visa ser uma abordagem de pesquisa em educação – não confundindo educação com pedagogia, mas sendo esta uma das ciências da educação que pode dialogar com a perspectiva teórico-metodológica proposta pela pesquisa biográfica – que aponte “que a dimensão formadora (...) da narrativa de si não é limitada a dispositivos instituídos de formação” e que estas práticas narrativas podem ser observadas “dentro de outras situações e analisar o que estas situações nos ensinam sobre os processos de “construção de si” em obra nos atos narrativos” (DELORY-MOMBERGER, 2011, p. 45) como, por exemplo, as diversas pesquisas apresentadas no colóquio *Vivre/Survivre*, que ocorreu em 2009 e foi posteriormente editado em livro (DELORY-MOMBERGER, NIEWIADOMESKI, 2009).

Assim, preferi utilizar a nomenclatura **pesquisa biográfica em educação**, conforme proposta pelos autores/pesquisadores ligados ao referido grupo por afinidades teóricas no que diz respeito à ideia de educação como algo que abarca todos os tempos-espacos sociais por onde cruzam os agentes sociais, e também pelo fato desta pesquisa focar numa dimensão interventiva, isto é, visa reconhecer determinada formação de agentes literários que produzem e se produzem nos circuitos subterrâneos da arte da palavra, intervindo na percepção destes movimentos, corpos e agentes por vezes invisibilizados, intervindo no que se percebe como arte/literatura, e por não se tratar de um dispositivo de

formação em situação institucional (não se trata de uma intervenção feita com estudantes de mestrado ou licenciatura como se faz em Paris XIII e Paris VIII, ou de situações relatadas no livro coletivo organizado por Nóvoa e Finger (2010)). Trata-se de uma **pesquisa biográfica em educação**, isto é, aborda o biográfico, tem o biográfico como foco para entender a biografização que os agentes interlocutores da pesquisa figuram em seus relatos de si.

Delory-Momberger nomeia *biografização* ao “processus selon lequel les individus construisent la figure narrative de leur existence [processo segundo o qual os indivíduos constroem a figura narrativa de suas existências]” (*op.cit.* p.58), uma interface entre o indivíduo e o social (*op. cit.* P. 5),

une *figuration* du cours de son existence et de la place qu’y peut prendre telle situation ou tel événement singulier (...) une *herméneutique pratique*, un cadre de structuration et de signification de l’expérience par lequel l’individu se donne une figure dans le temps, c’est à dire une *histoire*, qu’il rapporte à un *soi-même* [Uma figuração do curso de sua existência e do lugar que pode tomar tal situação ou tal acontecimento singular (...uma hermenêutica prática, um quadro de estruturação e de significação da experiência pela qual o indivíduo se dá uma figura no tempo, isto é, uma história, que ele relaciona a um si mesmo)]” (*op.cit.* p. 3, itálicos da autora).

Trata-se de um processo, como a autora define, sendo portanto tautológica a ideia de “processo de biografização”. Além disso, este processo é sempre realizado pelos agentes sociais em seus cotidianos: estamos sempre contando e recontando nossa vida para nós mesmos e para outros, sempre de forma inacabada, não sendo pretensão da pesquisa biográfica em educação produzir uma figuração acabada, coerente, a dissecação de um “esqueleto objetivado” (FERRAROTTI, 2010, p.42), mas a figuração sempre inacabada, sempre fragmentária, de um relato que não confessa uma verdade essencial, mas que figura fragmentária e momentaneamente – no caso da pesquisa, no momento de interlocução pesquisador-interlocutor (DELORY-MOMBERGER, 2014).

Desse modo, “condição biográfica” dos agentes faz com que estes busquem interpretar-se, figurar-se para pensar rumos, escolhas, projetar-se. Trata-se de um processo autorreflexivo que se traduz em relato que o sujeito faz de si mesmo para configurar e apreender o que foi aprendido e o que pode ser feito da figura que emerge na história que este conta de si para si: na história surge o sujeito, suas aprendizagens, a figuração de seus espaços-tempos percorridos e a possibilidade de projetar, de intentar um vir-a-ser.

Enquanto processo de pesquisa, trata-se de compreender o relato como figuração, como lugar de subjetivação enquanto linhas que deslocam o nome e mostram que talvez o único nome possível seja o de “legião”. Figuração de si que é fulguração, lugar do múltiplo,

dança e seus *pliés* (dobras). Biografia, não egografia. Delory-Momberger chama atenção para a definição dada por Lahire do homem plural (2002): diferentes lógicas, processos, aprendizagens nos moldam mas nem todas agem no momento em que agimos, sendo portanto, o relato a figuração momentânea, repito, de um processo em continuação (DELORY-MOMBERGER, 2014)

Portanto, o biográfico aqui é entendido para além da dicotomia indivíduo/social: como dito antes, ela só existe enquanto partilha do sensível, ela é uma criação teórica, e pode ser combatida com uma perspectiva não-dualista/dicotômica. Não existe, de um lado, um indivíduo e, de outro, o social: ambos são produzidos e se produzem ao mesmo tempo. Assim, o relato é o produto, a figuração produzida **na** pesquisa³³:

No relato não se trata mais de ajustar-se o mais possível a uma ‘realidade’ (uma operação técnica etc.) e dar credibilidade ao texto pelo ‘real’ que exhibe. Ao contrário, a história narrada cria um espaço de ficção. Ela se afasta do ‘real’ – ou melhor, ela aparenta subtrair-se à conjuntura: ‘era uma vez...’. Desse modo, precisamente, mais que descrever um ‘golpe’, ela o *faz*. [...] O relato não exprime uma prática. Não se contenta em dizer um movimento. Ele o *faz*. Pode-se, portanto, compreendê-lo ao entrar na dança. Assim Detienne diz as práticas gregas narrando as histórias gregas... (CERTEAU, 2009, p. 142-144, grifos do autor).

Dessa forma, para o autor, tomando como metáfora o transporte urbano grego, as *methaphorai* (*op. cit.* p. 182-183), o relato leva de um lugar-tempo a outro lugar-tempo, ele não apenas diz mas, ao dizer, desloca, age, realiza, cria, amplia realidades, ficcionaliza.

Do mesmo modo, repito, o biográfico não é entendido aqui como a “exposição” de um eu fechado em si, mas como uma rede de “territórios existenciais”: ao falar de “si” este si é um des-dobra-mento de movimentos coletivos singulares: instituições, relações, linhas que se cruzam, tal qual o leão que só existe por causa daquilo que ele devora: o leão **são** suas prezas: Um caso de devir leão-zebra, em que a vida continua em sua beleza precária. Tito de Andrea escreveu:

8. Não há um caminho concreto. Não há chegada. Há um devir. Um percurso com tantos meandros que mais parece um labirinto. O que eu pensava ser um minotauro no centro desse labirinto, descobri ser um espelho. É preciso olhá-lo com coragem e torcer para não ser devorado por ele. Eis meu maior medo. 9. É preciso evitar os medos. O medo é o contrário da vida e, certamente, um veneno para o artista. (PEQUENO DIÁRIO DE REFLEXÕES LITERÁRIAS – escrito para a pesquisa).

³³ “Nada mais distante do que aquele modelo de pesquisa de campo que consiste em observar e recolher dados, como quando se vai a um supermercado e se retira da prateleira os produtos buscados, os quais à nossa espera... Contra a evidência do campo, é nosso olhar que distingue e que enxerga em meio à poeira das multiplicidades” (PAIVA, 2007, p. 37). Ou ainda: “A ilusão do método se baseia em que uma vez chegados à meta podemos inventar retroativamente um caminho direto que una o fim e o princípio – amparados na virtude da clareza expositiva e do aproveitamento pedagógico –; trata-se, enfim, de reescrever a história complexa substituindo-a por uma fábula com desenvolvimento linear e final feliz” (NAJMANOVICH, 2003, p. 31).

O biográfico é a escrita de tudo, pois tudo nos alimenta, nos trans-forma. Do mesmo modo poderia dizer *eu são* aquilo de que me alimento, aquilo que ativamente consumi:

Os casos mais simples de ritornellos de delimitação de territórios existenciais podem ser encontrados na etologia de numerosas espécies de pássaros cujas sequências específicas de canto servem para a sedução de seu parceiro sexual, para o afastamento de intrusos, o aviso da chegada de predadores... (GUATTARI, 2012, p.26)

Assim, a pesquisa biográfica em educação insere-se no movimento *de histórias de vida em formação* e se propõe ser uma abordagem qualitativa - uma vez que tal abordagem tem por universo “o cotidiano e as experiências do senso comum, interpretadas e re-interpretadas pelos sujeitos que a vivenciam” (MINAYO, 2007, p. 24), e é exatamente a forma como se narram – se reinventam, se põem em devir, se põem em movimento, uma vez que a narrativa pressupõe movimento, processo (biografização) – que interessa a meu propósito. Pesquisa dialógica, no sentido de diálogo entre sujeitos (FREITAS, 2003, DELORY-MOMBERGER, 2014) que se constituem infinita e relacionalmente, esta pesquisa visa apontar conflitos nas tramas sociais, e entendo o diálogo como o lugar privilegiado do conflito, do dissenso, da produção de linhas de fuga.

Após este preâmbulo, sigo narrando a escolha dos interlocutores, para em seguida explicar os dispositivos de pesquisa escolhidos e os encontros com tais interlocutores. Depois, explico algumas decisões tomadas no recorte dos “dados” a serem interpretados, para em seguida falar sobre o modo como os interpreto no capítulo seguinte.

3.1 A escolha dos interlocutores

“Comecei” minha pesquisa de campo após minha qualificação, em fevereiro de 2014. Na verdade, começara a escrever um diário de pesquisa algum tempo antes - comecei a escrevê-lo no ano anterior, após conversa com meu ex-orientador – e percebi que não deveria escrever apenas o “ambiente” das entrevistas narrativas, pois começara a encontrar – talvez porque minha percepção estivesse aguçada para isso – muita gente, afora os que eu já conhecia, que escrevia.

Devido ao trabalho de monitoria na disciplina de Metodologia Científica (pedagogia noturno) onde oriento grupos na elaboração de projeto de pesquisa, me aproximei de D.B. Ele fez curso de audiovisual e tinha um papo muito bacana, o que me fez ir ao Facebook dele e vi vários poemas na linha do tempo. Escrevi para ele (in-box) e perguntei se ele escrevia, e com que frequência e falei-lhe de minha pesquisa. Ele se interessou. Salvei a conversa como material pois tem dados interessantes. Entrei em

contato com I. também, uma amiga que fez mestrado na mesma época que eu. Ela escreve como quem borda. Aceitou participar e guardei a conversa por ter dados interessantes (DIÁRIO DE PESQUISA, 06.09.2013).

Assim, um semestre antes de minha primeira qualificação de projeto, eu começara a escrever minhas caminhadas pelos circuitos literários em busca de possíveis interlocutores. Frequentei equipamentos culturais: o CUCA Barra que desenvolvia em 2014 diversos programas e projetos literários, dentre os quais saiu a coletânea *Olhar da gente: minha terra, minha vida, meu olhar*, organizado por Nayara Fontenele, a partir do resultado do Concurso literário *Olhar da gente* (FONTENELE, 2014), ou o programa de poesia na rádio comunitária da mesma instituição; o Dragão do Mar, onde, além do Zona Poética Liberada (que não existe mais), é muito comum a reunião de grupos para leitura e trocas de “textos” em folhas ou zines, por exemplo. Em 15 de setembro de 2013, um domingo, sob o planetário, presenciei um grupo que lia poemas e improvisava “rap’s”; em casas de conhecidos, onde existe uma grande quantidade de acontecimentos literários e artísticos: convida-se um grupo de artistas para apresentar um trabalho e convidam-se pessoas que queiram ir. Assim, criam-se circuitos de arte que rompem com a ideia dicotômica do público/privado.

Um exemplo dessa prática é a instalação *brEu* do coletivo projeto cadaFalso, que foi contemplada com o Prêmio Leonilson de Artes Visuais SECULTFOR 2011. Bares, como exemplo, o “Sarau poético e microfone aberto” que ocorreu no bar o Gato Preto, em Fortaleza, no dia 04.04.2014. Em 2015, ano em que estive em Paris, participei de diversos encontros literários através do site “On va sortir”, que organiza encontros temáticos, dentre os quais “Eu escrevo literatura”. Assim, participei em 8 de maio de um almoço com outros rapazes que escreviam e lemos alguns trabalhos (inclusive trechos de um romance), piqueniques literários e ateliês de escrita literária..

Mesmo quando eu não estava “procurando”, eu encontrava possíveis interlocutores. Assim, por exemplo, escrevi:

Em minhas viagens pela UAB (UFC-Virtual), tive a sorte de reencontrar Verônica Ximenes, que eu conhecera na época do curso preparatório de tutoria. Como geralmente em minhas escritas misturo poemas ao que estou argumentando, Verônica se apresentou como amante de poemas e como poeta. (Buscar no Solar a apresentação). Pois bem, em Russas, reencontro Verônica, que também tinha ido lecionar e esta me ofereceu uma carona para retornar à Fortaleza. Verônica é uma mulher bonita, jovem, envolvida com a defesa de direitos das pessoas e muito comunicativa, não deixou o silêncio chegar à viagem. Lá pelas tantas, falo de minha pesquisa e ela se “oferece” como sujeita com quem eu poderia dialogar: poeta, conhecida na escola onde trabalha por sempre estar criando textos e seus leitores a identificam como poeta. Contou-me que sempre que fala que é poeta, as pessoas perguntam se ela fez Letras, e se não fez, como ela pode escrever literatura, ao que ela responde que não precisou fazer Letras. Este reencontro chamou-me a atenção

para algumas coisas: primeiro, como nossa formação transborda os espaços formais legitimados e legitimadores do que se entende por educação, em especial aqui, educação literária, escriturística, estética. Há processos educativos em todos os lugares, depende apenas das relações intersubjetivas as quais nos permitimos. Diria então que toda educação é social, apesar da tentativa de açougueiro que quer fatiar nossas dimensões e colocá-las cada uma num compartimento frio e “racional”. A segunda aprendizagem é que percebemos as coisas na medida em que estamos sensíveis a percebê-las. Isso aconteceu comigo em relação às pessoas em situação de rua, aos animais não-humanos abandonados: antes eu nem os notava, mas por um longo processo de aprendizagem silenciosa, é impossível não vê-los hoje. Da mesma forma, desde que me predispus a pesquisar escritores não legitimados, tenho os encontrado aos borbotões, produzindo, sendo lidos. A pesquisa serve para ampliar nossa percepção do mundo e torná-lo mais rico, denso, complexo. A pesquisa tem seu viés artístico (DIÁRIO DE PESQUISA, 22.11.2013).

Efetivamente, a pesquisa ampliou minha percepção e pude encontrar, discutir, conversar com muitas pessoas sobre seus trabalhos, lê-los, saber onde iam, onde liam seus trabalhos, onde circulavam e faziam circular seus “textos”. Inclusive, foi em meio a este trabalho de ampliação de percepção que pude encontrar os três jovens que criaram a editora Substância que, em outubro de 2014, publicou meu livro *Cantos* (RODRIGUES, 2014).

Assim, em meio a este turbilhão de papéis, pessoas, histórias, comecei “informalmente” a convidar pessoas para uma entrevista, pedindo-lhes que me recontassem sua vida e como começaram a escrever. Em meio ao material que eu conhecera – a partir dessas caminhadas e de indicações de pessoas que eu encontrara – decidi escolher os interlocutores por afinidades literárias, isto é, escolhi-os por me agradar o que eles produziam como trabalho artístico-literário.

O primeiro critério, portanto, foi afetivo: os escritos me afetavam e eu propunha entrevistas. O segundo, entretanto, não foi tão poético. Propunha entrevistas a muitos, mas poucos tinham tempo para sentarem-se e me recontarem suas caminhadas, e outros ainda disseram-me não ter paciência para “este tipo de coisa”, referindo-se a ser entrevistado, a ter que falar sobre si e seu trabalho. Houve outros ainda que simplesmente sumiram após o primeiro contato, reaparecendo muito depois, quando eu já estava tomado pela minha viagem para Paris.

Desse modo, realizei dez (10) entrevistas com sete dentre os vários escritores que encontrei nestas deambulações. Foram 10 entrevistas-encontros, pois alguns deles não puderam repetir a entrevista (ver o item 2.3 onde narro esses encontros conforme o Diário de pesquisa). Além da “técnica” entrevista, utilizei outras “técnicas” de pesquisa, as quais narrarei no item seguinte.

3.2 Entrevista narrativa, diário de pesquisa e diário de participante

Como eu propunha produzir elementos biográficos dos interlocutores, de modo a produzir a figuração de suas biografizações (DELORY-MOMBERGER, 2014), de seus percursos formativos e de seus saberes-fazer literários, a primeira e mais óbvia “técnica” pensada foi a entrevista narrativa.

O convite à co-laboração era feito antecipadamente ao registro, de modo que o convidado fosse pego de surpresa pelo pesquisador, e soubesse de antemão que a pesquisa se interessava por seu relato biográfico. Este convite foi sendo feito informalmente, uma vez que algumas das pessoas que foram interlocutoras faziam e fazem parte de meu círculo de amizade, ou são pessoas que encontrei nos espaços e instituições por onde transitei. Parecia-me ser desnecessário um convite padronizado, formalizado, uma vez que buscava encontrar estes sujeitos inserindo-me também, como disse anteriormente, em eventos literários que os legitimam, como saraus, cursos de criação poética etc.

Com a necessidade de que houvesse uma produção intersubjetiva não impositiva, acreditava ser preciso esta preparação, esta reflexão anterior, uma vez que não se tratava de um “teste”, de uma busca da “verdade” daquele(a) que se narra, mas de sua (re)criação, de interpretação de si, sendo necessário este “ensaio” para que acontecesse a “entrevista-narrativa” da melhor forma possível.

Cada entrevista foi registrada em áudio, transcrita e depois, relida por nós (pesquisador e interlocutores) para que houvesse uma negociação de (auto)imagem: aquilo que estes(as) desejavam modificar, refazer, apagar (DELORI-MOMBERGER, 2009), porquanto não se tratava de uma “confissão” operada pela “vontade de saber”, mas da produção de corpos escritos.

Após essa “negociação”, fiz entrevistas livres, em que os interlocutores conduziam sua maneira de se contar, para compreender as estratégias de publicização de seus trabalhos, como se relacionavam com o jogo artístico-literário, como lidavam com a não publicação em livro, para saber de que eventos participam/participaram, quais são seus pares, leitores(as), interlocutores(as) que formam suas redes de partilha, amigos e modos de vida artista, que experiências os levaram a escrever, etc. Szymanski chama atenção para o caráter de “interação social da entrevista” (2004, p. 11), a qual, como tal, torna-se submetida “às condições comuns de toda interação face a face” (op. cit., p. 11).

Nesta perspectiva, para a autora, a entrevista pode ser um espaço de diálogo efetivo e criativo. Não se trata de um “papo” aberto sobre qualquer assunto. Trata-se de uma

abertura dialógica ao tema da pesquisa. Nesta perspectiva, torna-se possível uma entrevista como uma “caminhada cartográfica”, isto é, delimitada pelo tema de pesquisa, fazer emergir um diálogo sobre aquilo que nos interessa, mas sem um guia apriorístico de perguntas a ser feito, uma vez que, como afirma a autora “no conversar, portanto, temos um contínuo ajuste de ações e emoções” e “é a emoção que define a ação” (op. cit., p. 11).

Tentei criar um “clima de bate-papo informal”, como forma de aproximação dos homens e mulheres com quem dialoguei, alguns(mas) deles(as), inclusive, que desconheciam o léxico do modo de vida acadêmico, e que, portanto, soaria como esnobismo exigir dessas pessoas que estavam disponibilizando suas vidas para esta produção que compreendessem academicismos tanto em linguagem como em “rigidez” corporal.

Sem embargo, “conversei com amigos” em lugares – bares, cafés, suas casas – onde eles marcavam, onde se sentiam mais à vontade. Dieb (2007), em sua pesquisa de Doutorado junto a um grupo de professoras da Educação Infantil de uma cidade do interior do estado do Ceará, narra estratégias utilizadas para se aproximar do grupo a partir de sua participação em eventos da escola – Páscoa, Caminhada da Via Sacra etc. –, e ajudando-as em sala de aula, o que permitiu uma mudança na forma como essas mulheres “olhavam” para o pesquisador. Um dos momentos mais interessantes narrados pelo autor, diz respeito ao “lugar escolhido” por uma das professoras para conceder-lhe a entrevista que este vinha tentando:

Assim, ao terminar o evento da Via Sacra, ela me pediu que fôssemos a uma das barracas instaladas às margens do Rio Assú, pois, segundo ela, lá seria o lugar adequado. Concordei de imediato, mesmo sem compreender os motivos ainda. Lá, a professora, nos 10 primeiros minutos habituais, começou a falar que se sentia muito leve naquele ambiente, pois lhe trazia as recordações da infância vivida e ‘banhada’ por aquelas águas. Passei, então, a compreender, por meio do discurso fluente daquela professora, que ela estava vivendo um período de turbulência familiar e pessoal, principalmente, em relação a determinadas situações, sentimentos e valores com os quais a docente já não se identificava. [...] o Rio Assú representava uma certa distância do ambiente de trabalho e, assim, a professora poderia ser mais objetiva, e menos ‘influenciada’ pelas emoções que gerenciava, cotidianamente, nas experiências ali construídas. Por esse motivo, a entrevista de Ramira foi a mais longa de todas, uma vez que a docente me pedia, continuamente, para interromper a gravação, tecendo comentários e comparações em relação a acontecimentos de sua vida pessoal (op. cit., p. 119).

Ao seguir a orientação de pesquisa como prática entre sujeitos (FREITAS, 2003; DIEB, 2007), pensava ser preciso certa flexibilidade e abertura a estas escolhas e intervenções dos(as) participantes da pesquisa, que poderiam buscar seus lugares e tempos escolhidos. Além disso, ao pressentir este deslocamento espacial, acreditava que se configuraria um mapa de lugares por onde transitavam os mesmos, por onde vivem suas vidas artistas, pois como nos lembra Certeau:

O ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação. [...] Vendo as coisas no nível mais elementar, ele tem com efeito uma tríplice função ‘enunciativa’: é um processo de apropriação do sistema topográfico pelo pedestre [...]; é uma realização espacial do lugar [...]; enfim, implica relações entre posições diferenciadas, ou seja, ‘contatos’ pragmáticos sob a forma de movimentos [...]. O ato de caminhar parece portanto encontrar uma primeira definição como espaço de enunciação. (CERTEAU, 2009, p. 177).

Entretanto, confesso que fiquei engessado diante de algumas definições lidas após minha primeira qualificação. Como exemplo, reproduzo a seguir uma de minhas experiências de entrevista, narrada num artigo apresentado no Congresso Internacional de Pesquisa (Auto)biográfica (CIPA) (OLINDA, 2014,).

3.2.1 Um café literário: a cena de enunciação

O convite para participar de minha pesquisa de Doutorado partiu de uma conversa no bate-papo do Facebook. Apesar de conhecer Keka há muito tempo, uma vez que, quando fazia Mestrado em 2010, ela era bolsista de graduação de meu orientador, eu não sabia de seu trabalho artístico, e fiquei sabendo a partir de Mayara – que conhecera em 2012, quando era monitor na graduação e substituía o professor algumas vezes -, que cursava Letras e conhecia a jovem artista de lá. Imediatamente, entrei em contato interpelando-a sobre seu trabalho e perguntando se ela gostaria de participar de minha pesquisa e quando eu poderia entrevistá-la, já explicando do que se tratava. Apesar de desde este contato não se considerar escritora, Keka concordou em me conceder uma entrevista em que narraria como se tornou “alguém que escreve” contos, poemas, e ilustrações.

Encontramo-nos, conforme combinado, no dia 12 de março, uma quarta-feira, 15h30 no café Candeeiro, no Bairro Benfica, próximo à UFC. Apesar da informalidade no convite feito via Facebook, Keka estava nervosa e disse não ter certeza se saberia contar muita história e pediu para que eu fosse fazendo perguntas. Como estava orientado – assujeitado – pela ideia de que a entrevista narrativa é uma “técnica de produção de dados” (JOVCHELOVICH, BAUER, 2013) em que o pesquisador somente poderia responder coisas do tipo “arrân” “continue”, “interessante” e de que haveria um protocolo, uma rotina previamente estabelecida pelos manuais, fiquei nervoso, uma vez que estes manuais afirmam que “o contar histórias irá sustentar o fluxo de narração” (*op.cit.* p.94), o que não ocorreu com Keka.

Sentamos numa mesa de canto, no café, para que houvesse menos barulho, uma vez que havia outras pessoas no local. Após reforçar do que se tratava, e pedir para que ela ficasse à vontade, liguei o gravador, e de uma maneira bastante reticente, pedi para que ela iniciasse sua narrativa. Em meu diário de (trans)bordo, teci algumas considerações que julgo importantes citar aqui, para reforçar a complexidade da “técnica” empregada:

Outro elemento para pensar o deslocamento: na gravação de áudio, não aparecerá o rosto envergonhado no início da entrevista, as mãos sem jeito da timidez, o olhar por baixo, e nem a evolução disso para uma empolgação apaixonada que se expressiu naquele momento lindo e único da entrevista. Um corpo repleto de dizeres, desejos, expressividades. O deslocamento do olhar, os sorrisos sem graça, tudo isso ficará apenas ali. Naquele momento. Tudo o mais será recriação na escrita: deslocamento, relato (Diário de (trans)bordo, 12.03.14).

Trago estes elementos para a análise, pois me parece que não devemos nos esquecer de que a entrevista, mais do que uma “técnica de produção de dados”, é um encontro, uma forma de com-partilhar, um espaço-tempo de interação que envolve corpos, desejos, expectativas, insurgências. Mesmo entendendo-a como gênero discursivo inserido na pesquisa acadêmica, seria empobrecedor normatizá-la. Mesmo sendo uma rotina, mesmo que não exista “enunciado “livre” de qualquer coerção” (MAINGUENEAU, 1993, p.38), não se deve, parece-me, aprioristicamente determiná-la, mesmo sendo possível algumas estratégias de condução da interação, o que me parece bastante diferente.

O que deve ficar claro para a análise é que, durante esta entrevista, não houve alguém que fosse dominador e outro dominado, como algumas vezes querem reduzir a entrevista de pesquisa acadêmica, e nem muito menos uma relação sempre horizontal, de iguais: se estava claro, mesmo com a produção de um clima informal, de que ali se tratava de uma pesquisa de Doutorado – anunciado no início da entrevista -, ficava claro que a interlocutora buscava cooperar quando, por exemplo me indicava leituras – sugeriu-me que eu lesse uma dissertação sobre zines e cartas que produzem uma rede de leitores/as em Fortaleza.

Dessa forma, proponho que a entrevista seja mais que uma técnica, uma forma controlada de gerar dados: nesta entrevista, ela aparece como um jogo interlocutivo, um espaço de relações de poder, onde pesquisador e pesquisada – que, talvez por participar do universo acadêmico, conhece alguns de seus protocolos – quebram e refazem as normas, onde o poder muda de lugares a partir de cada jogada, onde a “pesquisada” indica livros, filmes, sabe que não se trata apenas de um interlocutor, mas de um público e por isso se preocupa em definir o que seja zine.

Enquanto jogo, traz nervosismos – estamos acostumados a pensar que alguém tem que ganhar, e neste caso, o pesquisador tem que ganhar dados -, comedimentos nas falas, pois elas são falas sociais que se assentarão em espaços acadêmicos – Keka diz que já foi “corpus de uma pesquisa de uma colega que era sobre zine” – e trazem à tona a presença de um público – “fanzine como muita gente num sabe é... lembra muito revista em quadrinho, é um suporte de comunicação, de expressão”- para quem se deve tecer explicações, e para quem se produz uma imagem pública de si.

A entrevista narrativa, portanto, é um momento de criação de uma imagem pública para/de si, em que entrevistada, entrevistador e um grande público espectador poderemos ler/ver o corpo que criamos juntos, um modo de ser tecido ora em colaboração, ora em insurgência, em que ora se aprende algo, ora se ensina. Depois disso, como escrevi em meu diário, fica a memória do momento e a transcrição – outro corpo – daquele corpo que vibrava: deslocamentos que produzem e alongam a existência de imagens de si e do mundo.

Assim, mesmo tentando criar um ambiente amical, o nervosismo persistiu: o que eu estou fazendo é acadêmico? Era a principal questão que me punha à época. Infelizmente, só muito depois fui ler um texto de Deleuze que me acalmou: “C’est très difficile de “s’expliquer” une interview, un dialogue, un entretien. La plupart du temps, quand on me pose une question, même qui me touche, je m’aperçois que je n’ai strictement rien à dire [é muito difícil “se explicar” uma entrevista, um diálogo, uma entrevista acadêmica. A maior parte do tempo, quando me põem uma questão, mesmo uma que me toque, eu percebo que eu não tenho absolutamente nada a dizer]” (1996,p.7).

Felizmente, agimos por instinto, intuição que produz uma outra razão (talvez o saber não sabido de que falam os doutos), uma razão criativa que nos faz enfrentar o medo e seguir. Pelo menos foi isso que se deu comigo. Em cada entrevista, “relaxei” e segui o que disse anteriormente, sem me preocupar se esta duraria uma hora, um minuto, dois dias, sem o “fetiche dos números” (DOSSE, 2007) que se travestia nas horas que se deve ter para se considerar uma entrevista como uma “técnica” de pesquisa bem-sucedida.

Ao contrário, comecei a utilizar meu nervosismo como forma de me concentrar no que as pessoas me diziam e dali, do instante-presente da entrevista, produzir perguntas que se fizessem realmente um diálogo, e não uma técnica de pesquisa, como questioneei no artigo supracitado.

Interessante que estas mesmas críticas são feitas por Ferrarotti (2010) ao que ele chama de abordagem tradicional do método biográfico nas Ciências Sociais. Para este autor, há uma certa abordagem deste método – como é o caso da *American Sociological Association*

– que chega a propor uma “presença ausente” tal qual sugerem os autores (JOVCHELOVICH, BAUER 2013) - que por sua vez baseiam-se na proposta de Fritz Schütze (2013) - que eu lera para me preparar para o encontro com meus interlocutores: interceder o menos possível, utilizar apenas monossílabos (sei, continue, ahã etc), de modo a criar um ambiente que não influencie o relato de si que os interlocutores produzirão. Ora, para Ferrarotti:

Toda entrevista biográfica é uma interação social completa, um sistema de papéis, de expectativa, de injunções de normas e de valores implícitos e, por vezes, até de sanções. Toda entrevista biográfica esconde tensões, conflitos e hierarquias de poder; apela para o carisma e para o poder social das instituições científicas relativamente às classes subalternas, desencadeando as reações espontâneas de defesa. Nós não contamos a nossa vida e os nossos “**Erlebnisse**” a um gravador, mas a um outro indivíduo” (2010, p. 46, negritos do autor).

Desse modo, as críticas que eu fizera anteriormente surgidas em meu percurso de pesquisa são legítimas: eu fora conduzido por um “modelo mecanicista” (op.cit. p. 44) que acredita não haver contaminação entre entrevistador-entrevistado, como se a pesquisa – e o ato de entrevistar – não fosse uma interação social. As críticas de Ferrarotti parecem ser feitas à perspectiva que Shutz dera à entrevista narrativa como técnica de geração e análise de dados uma vez que o objetivo não é tanto “reconstruir as interpretações subjetivas que o narrador elabora de sua vida, mas sim, reconstruir ‘a inter-relação de cursos factuais de processos’” (Flick, 2004: p. 214).

Do mesmo modo, creio ser importante a discussão de nomenclatura, uma vez que segui a nomenclatura “entrevista narrativa” ao qual o autor supracitado tece críticas nomeando-a “entrevista biográfica” e a importância de não engessar seus usos, mas adaptá-los a cada situação de interação social que é qualquer entrevista. Desse modo, Ferrarotti nos diz:

Uma narrativa biográfica não é um relatório de “acontecimentos”, mas uma ação social pela qual um indivíduo retotaliza sinteticamente a sua vida (a biografia) e a interação social em curso (a entrevista), por meio de uma narração interação. A narrativa biográfica conta uma vida? Diríamos antes que narra uma interação presente por intermédio de uma vida (FERRAROTTI, 2010, p.46, negrito do autor).

Não se trata, portanto, de uma “técnica” que se encaixaria e revitalizaria o método biográfico, antes, uma interação social que gira em torno de vidas que se entrecruzam e se recontam: Não um relatório, mas a figuração provisória, pulsante, viva, produzida num momento (espaço-tempo) interativo.

Do mesmo modo, Delory-Momberger chama a atenção para não engessarmos o momento de interação que é a entrevista em que alguém produzirá uma narrativa para outro (entre-vista: corpos que se entre-têm – *entretien, entretenir*, em francês, significa se ocupar de

alguém, agir de modo cuidadoso, elevar). Para a autora, trata-se de “suivre les acteurs” [seguir os atores] (2014, p.80), e não de produzir momentos antecipadamente previstos para conseguir boas questões e respostas, uma vez que estas “boas” respostas para o entrevistador nem sempre são as boas respostas para o narrador. Não se trata de buscar respostas representativas ou ilustrativas sobre o que se pesquisa, nem muito menos demonstrar uma hipótese utilizando-se para isso de um relato alheio. “S’il s’agit de *suivre* les acteurs, le narrataire ne peut plus *précéder* le narrateur, il ne peut que courir *après* lui et tenter de le *serrer* au plus près dans les sinuosités, les bifurcations, les ruptures de ses chemins et de ses détours, sans jamais le *dépasser*. [se se trata de *seguir* os atores, o narratário não pode mais *preceder* o narrador, ele pode somente correr *depois* deste e tentar *estar o mais próximo* deste que possível nas sinuosidades, nas bifurcações, nas rupturas de seus caminhos e de seus retornos, sem jamais *passar na frente* deste] (DELORY-MOMBERGER, 2014, p. 81, itálicos da autora).

Assim, para a autora, não se pode antecipar como se dará a entrevista-interação social. Cada entrevista, cada momento é único, e faz emergir relatos que são a melhor versão, a melhor figuração da biografização do narrador-interlocutor. O que o pesquisador pode é exercer a presença ante este que se narra e se deixar contaminar pela narrativa, pelo momento (tempo-espço) do encontro.

Portanto, apesar de não ter seguido à risca o manual de instrução de pesquisa – ou de ter ensaiado seguir e ter me perdido pela vida, que nunca se repete –, reafirmo que produzimos entre-vistas narrativas: estivemos juntos, olho a olho, corpo a corpo e produzimos na vida, relatos de vida: figurações que são fulgurações, a melhor versão de si (DELORY-MOMBERGER, 2014) que podiam dar estes artistas da palavra. Além do mais, parece-me excessivamente contraditório exigirmos um engessamento de “método” quando a abordagem biográfica visa exatamente visibilizar os processos de singularização existencial dos agentes-legião e suas trans-formações.

O segundo dispositivo de pesquisa utilizado foi o diário de pesquisa, que nomeei “diário de transbordo” e que, como dito anteriormente, comecei a escrever antes da qualificação do projeto de pesquisa, daí o nome (trans)bordo: de um lado anotava ali minhas caminhadas (“viver não é preciso”) que transbordavam os espaços e tempos ditos “em pesquisa”. Como dito anteriormente, comecei a encontrar pessoas e situações das mais diversas que envolviam escrita literária, tanto aqui, como no ano que estive em Paris (2015).

Assim, nestas idas e vindas, na criação, mapeamento móvel destes fluxos fluidos desses homens e dessas mulheres artistas, produzi outro corpo-escrita: meu “diário de trans-

bordo”: “o diário de campo, numa pesquisa, acaba funcionando como uma espécie de ‘diário íntimo’ do(a) pesquisador(a), uma vez que ali se escreve sobre tudo: dúvidas, desabafos, inquietações, irritações etc., que nem sempre são dados à leitura no produto final do trabalho acadêmico” (JONES, MARTIN-JONES, BHATT, 2012, p. 119).

Ali escrevi detalhes das andanças, dos corpos, gestos, olhares, aquilo que não era dito “verbalmente”, mas silenciosamente, ou num burburinho tão excessivo, que não era captado pelos “modos de ouvir”, acostumados aos fluxos lineares. Escritas sobre escritas e seus escritores(as). Assim, além do “nervosismo” de Keka, descrito no diário, escrevi sobre os corpos que se narravam em minha frente, sobre os lugares escolhidos, fazia considerações teóricas, cansaços existenciais, sonhos, planos, vontades de desistências etc.

Em Paris, este diário se transformou numa espécie de *hypomnemata*, cadernos que, segundo Foucault (1992), serviam para se fazer anotações sobre leituras, escritas da vida, reflexões, e onde escrevi também desabafos, sonhos, peregrinações feitas a partir do site *on va sortir* para conhecer pessoas participando de piqueniques literários, almoços com pessoas desconhecidas onde líamos nossos textos e discutíamos sobre literatura, fazendo comentários sobre Brasil e França etc.

Comecei em Fortaleza a escrevê-lo a mão, depois de cada encontro com interlocutores, cartazes sobre eventos, aulas etc. e depois digitei os textos e comecei a escrevê-lo diretamente no computador, pois além de me servir como (trans)bordo de pesquisa, servia-me como instrumento para romper a solidão em um país em que não conhecia ninguém nos três primeiros meses, e a tentativa de conhecer pessoas e “as práticas” dessas no resto do tempo que lá estive. Além disso, publicava trechos de reflexões sobre este turbilhão que “foi” pesquisar escrita e percursos em meu perfil de Facebook, sem fazer referência à escrita íntima que eu empreendia em forma de diário de pesquisa.

Por fim, eu intentara utilizar como ferramenta de produção de dados o diário de participante, inspirado no livro *O caderno Rosa de Lori Lambe*, de Hilda Hilst, que problematiza diversas questões referentes ao campo literário e à ordem “mercantilizada” dos livros/discursos - o livro conta, sob a ótica de uma menina de oito anos, a história de um escritor que é obrigado por seu editor a escrever uma história pornográfica para poder vender, pois, segundo o editor, literatura séria não vende, só bandalheira - propondo escritas sobre escritas, numa ficcionalização que aponta para as estratégias, concepções/representações que regem o universo de quem tenta “viver com/da arte”. Para este diário, pedia aos participantes que escrevessem impressões e reflexões sobre o que foi narrado, sobre suas escritas, seus artefatos, suas formas de produção de si.

Inspirava-me também numa pesquisa sobre escritas e cotidiano (JONES, MARTIN-JONES, BHATT, 2012). Segundo os autores:

Como um gênero discursivo escrito, o diário de participante é muito diferente do clássico de pesquisa descrito anteriormente. Enquanto esse último é escrito principalmente para a audiência de uma única pessoa, o diário de participante é produzido para audiências múltiplas, para muitos leitores e leitoras desconhecidos do autor ou autora. A função do texto é principalmente documentar, não é engajar-se no diálogo interior” (JONES, MARTIN-JONES, BHATT, 2012, p. 120).

Assim, ao final da entrevista eu entregava um pequeno caderno-brochura e perguntava a cada interlocutor se este gostaria de escrever suas reflexões, de compor da forma que quisesse este caderno, e todos aceitavam. Entretanto, dos seis interlocutores entrevistados, apenas 3 me devolveram estes diários: Keka me devolveu o mesmo caderno com duas páginas escritas a mão reafirmando coisas já ditas em sua entrevista; Dianton fez um trabalho mais artesanal, com colagens, cortes, produzindo um “livro” singular; Tito de Andrea enviou-me pelo Facebook (com um pedido de desculpas por não devolver o caderno) um arquivo *word* intitulado “Pequeno diário de reflexões literárias.”, escrito em nove aforismos, nos quais fala sobre sua escrita, sua concepção de arte, literatura e vida.

Para a minha tristeza, perdi o caderno de Dianton em minhas peregrinações francesas: durante um ano em Paris, morei em quatro endereços diferentes (Reuilly – Diderot, Montparnasse, Vincennes, e por fim Montrouge) e em uma das mudanças, perdi livros, objetos pessoais e alguns dos objetos que vinha juntando em minha coleta de “dados” para a pesquisa. Minha tristeza é dobrada devido ao fato de saber que eu tivera em mãos um objeto feito com muito esmero por um grande artista que fizera um único objeto para mim, na interlocução de pesquisa.

Elencados os dispositivos de produção dos relatos, narro a seguir cada um dos encontros com os sete interlocutores, destacando alguns elementos e dificuldades conforme escrito em meu diário de pesquisa.

3.3 Os encontros

Como disse anteriormente, realizei nove entrevistas com seis escritores: Deynne Augusto (que escrevia poemas, mas também elaborava roteiros de vídeo), Tito de Andrea (que escreve poemas, contos e tem alguns romances aos quais apenas pessoas mais próximas tiveram acesso), Magna Maricelle (que escreve poemas e contos), Dianton (escreve poemas,

contos, peças de teatro, é performer, produz vídeos e objetos artísticos), Washington Hemmes (escreve poemas, contos e peças de teatro e também dirige e performa no teatro), Rafael Barbosa (escreve contos que transforma em esquetes teatrais, e é ator e diretor) e Keka (escreve poemas, produz zines e faz ilustrações). Conforme disse acima, eles e elas não foram escolhidos por sua representatividade ou para ilustrar possíveis hipóteses, mas por terem afetado o percurso da pesquisa produzindo encontros de partilha.

Narro-os a seguir, utilizando-me das anotações que fiz em meu diário de pesquisa, tentando recompor gestos, corp-oralidades, toda uma linguagem que se transforma quando transcrita e posta nessa página outrora branca. Decidi transcrever tudo o que eu escrevera após cada um dos encontros que geraram as entrevistas, pois compreendo que nelas aparecem as multiplicidades captadas naquele momento por mim: as emoções, intuições, interrupções, dúvidas, percepções, teorizações, uma série qualitativa de expressões que emergem destes momentos e que nem sempre são levados em conta em nossas pesquisas. “Tal atitude metodológica [mas também teórica, perceptiva, afetiva] não permite ao pesquisador habitar o campo pesquisado, mas ao contrário, visa analisar e sintetizar, de fora, o campo estudado” (ALVAREZ e PASSOS, 2010, p. 133).

Sigo, portanto a ideia de habitar o campo. O pesquisador é o instrumento primeiro que faz emergir elementos na pesquisa, isto é: é a partir de um “sim” do pesquisador que decide investigar algo que a sinergia de “sim” dos possíveis interlocutores pode acontecer. Desse modo, trata-se de “habitar o campo pesquisado” compreendendo que há e haverá deslocamentos perceptivos no processo e muitos deles podem ser “registrados” no diário de campo que é uma escrita dessa “multiplicidade” que se dá no campo. Assim, seguem-se abaixo os relatos dos encontros, tal como escrevi (manuscritamente) em meu diário de (trans)bordo.

Encontro 1: Keka – No dia 12.03.2014, realizei a primeira (de duas) entrevistas com Keka. Abaixo, transcrevo este encontro tal qual o escrevi em meu diário:

Hoje realizei a entrevista com Keka. A conheci quando ela era estudante bolsista do GEAD. Ela é estudante de Letras. Muito calada. Só soube que ela escrevia e punha para circular seus textos por outra menina (Maiara) do curso de Letras, que foi “minha” aluna numa disciplina em que eu era monitor. Marcamos via Facebook (Keka e eu – lembrar de salvar a conversa). Conforme combinado, fomos ao Café Candeeiro, no Benfica. Sentamos numa mesa do canto e começamos a entrevista. Outro elemento para pensar o deslocamento; Na gravação de áudio da entrevista, não aparecerá o rosto envergonhado do início da entrevista, as mãos sem jeito pela timidez, o olhar por baixo de Keka, e nem a evolução de tudo isso para uma empolgação apaixonada que se exprimiu naquele momento lindo e único da entrevista. Um corpo repleto de dizeres, desejos, expressividades. O deslocamento do olhar, os sorrisos sem graça, tudo isso ficará apenas ali, naquele momento. Tudo

o mais será recriação na escrita: deslocamento, relato. Ao final, quando desliguei o gravador, Keka me mostrou uma tatuagem que é uma de suas ilustrações que sempre estava em cartas e zines que ela produz, e de tanto estar ali, agora estava em seu corpo: suporte de sua ilustração que sempre estava incorporando as amizades a que tanto fazia referência em sua narrativa. O mais interessante é que quando terminamos, ela me disse que nunca se sentiu tão à vontade para falar. Falei-lhe também que eu estava nervoso, com medo de me dispersar, mas foi lindo e rico aquele momento e que foi impossível para mim não ficar ligado, conectado ao seu relato. Ela ainda me sugeriu a dissertação de Fernanda Meireles sobre as cartas e as redes de amizades e leituras existentes nas trocas dessas cartas em Fortaleza (espaço de reconhecimento mútua, como dizia Foucault). Em abril, marcar momento para pegar o diário com ela e ler a transcrição (DIÁRIO DE PESQUISA, 21.03.2014).

Encontro 2: Rafael Barbosa – Conheci Rafael Barbosa no teatro da Caixa Cultural, em Fortaleza, num sábado, através de um amigo em comum que me falou que Rafael tinha um projeto chamado “Contos engavetados”, no qual ele buscava pessoas com contos nunca publicados em livros para serem publicados no palco através da encenação de esquetes. Abaixo, transcrevo nosso encontro conforme escrevi em meu diário após a entrevista em sua casa:

Via Facebook, marquei com Rafael Barbosa um café em sua casa. Foi quase desmarcado, pois ele disse que estava sem grana e queria adiar para a semana seguinte. Eu disse que levaria coisas para um café e ele logo topou, para as 16h de sábado. Fui a um supermercado próximo à minha casa e depois peguei uma carona com um amigo até a praça do colégio Liceu, pois o prédio onde Rafael mora com o namorado é em frente a esta praça. R.B. me recebeu na porta do apartamento segurando Vivi, sua cadelinha que fez uma grande festa para mim. Cheguei abraçamo-nos e ficamos conversando sobre “A noviça rebelde”, filme que ele estava revendo. Enquanto ele preparava o café, falamos sobre filmes e sobre projetos de contos (Contos engavetados) que o mesmo tem. Devo dizer aqui que o conheci a partir de dois amigos do teatro Bruno e Wash. Rafael vive de teatro e por vezes não há muita coisa em sua geladeira. Nesse dia, fui abri-la para tomar água e só tinha isso mesmo. Há dificuldades de se viver de arte em Fortaleza e ele me fala da Secult que demora a pagar os cachês de trabalhadores da arte. Enquanto ele faz o café, falamos sobre isso e sobre cinema. Quando começamos a comer, Rafael me pergunta se quero começar a entrevista: entendo que já havia começado, mas para ele faltava o gravador. Para mim também! Pego o gravador, ligo-o e começa a narrar-se. Seu corpo fala para o gravador. Ele olha e meio que se abaixa para falar ao gravador, mesmo se estamos à mesa tomando café. Ele canta musiquinhas suas, composições de infância. Me olha tímido. Ele é tímido! Destaca diversas vezes o quanto era pobre e o quanto a escrita o ajudou a superar isso. Mesmo com problemas de grana, a arte parece ajudá-lo a romper certas limitações! O interessante é que ele se narra e reflete sobre o que narrou, as mudanças, deslocamentos, o não lembrado aparece por vezes para remendar e/ou redizer o que havia sido dito: narração-performance! Rafael abre gavetas, vai ao quarto buscar papéis que ele guarda: poemas antigos, projetos de buscar na escola jovens que escrevem e fazer com eles um festival de esquetes, tendo como modelo seu projeto “contos engavetados”. Me oferece vários destes documentos que apontam para sua formação-em-escrita. Quando encerramos a entrevista, continuamos a conversar por muito tempo ainda sobre filmes. Livros, escritas, amores. Tenho mais um amigo! (DIÁRIO DE PESQUISA, 15.03.2014)

Aqui, mais uma vez, a dicotomia público-privado não se sustenta: uma situação de pesquisa (pública) se passa no interior da casa do interlocutor (privado) produzindo um aconchegante momento de partilha de ideias e café. Barulhos de vizinhança, latidos de Vivi, um encontro de abertura de gavetas, abertura de portas: aberturas para o outro, graças à escrita.

Encontro 3: Tito de Andréa – Conheci Tito quando ele tinha pouco mais de 17 anos, e vinha de começar a cursar Letras na UFC, onde um amigo lecionava. Tito escrevia e lia seus poemas em todos os lugares que estava, tendo organizado vários saraus pelo Bosque de Letras. Depois, trabalhamos juntos em algumas das instalações do coletivo projeto cadaFalso, quando ele experimentou outras linguagens artísticas como o audiovisual, a performance, sempre cruzando-as com seus poemas e contos. Foi um dos primeiros escritores que me veio à mente quando comecei a escrever o projeto de pesquisa.

Telefonei na terça desta semana para Tito para conversarmos e entrevistá-lo. Após olhar seus horários, ele marcou comigo no Bosque de Letras às 19h para de lá irmos para algum lugar sossegado. Como cheguei mais cedo, fiquei na cantina da Gina e telefonei para ele perguntando se poderia esperá-lo na cantina mesmo. Tito disse que sim, pois não estava querendo ver muita gente. Quando ele chegou, nos abraçamos e ficamos conversando um pouco sobre trivialidades. Dei-lhe um *brownie* que havia comprado, ele agradeceu e acendeu um cigarro “para se acalmar”, de acordo com ele, e então me perguntou o que eu queria exatamente, e lhe disse que queria que ele narrasse para mim o processo que o fez tornar-se escritor (ele corrigiu, dizendo que prefere ser chamado de poeta). Quando ele disse isso, Tito ficou nervoso e disse que achava que não conseguiria e foi comprar uma coca-cola “para se acalmar”, pedindo em seguida para que fôssemos para uma sala de aula, pois senão não conseguiria se concentrar. Fomos para a sala de aula que fica em frente à secretaria de Pós-graduação em Educação. Sentamo-nos, peguei o gravador, fiz uma introdução, reexplicando-lhe que queria que ele recontasse sua história como poeta e ele começou a narrar-se, selecionando o que dizer, preocupado se seria isso que eu estava querendo dele. Disse-lhe que se acalmasse pois era isso mesmo pois ele é quem tinha que dizer o que ele quisesse. Depois que começamos, umas 19h30, ele não teve nenhuma dificuldade de falar. Só pude fazer perguntas muito tempo depois do início, pois ele foi se construindo – a seu modo – narrativamente. Quando ele realmente parou, fiz perguntas utilizando-me de cacos de sua narrativa. Interessante é a postura, o *ethos* corporal que Tito constrói para si: como se não fosse jovem, mas um velho ou algo fora de nossas categorizações, mas que acaba sendo algo muito comum no discurso literário: a imagem de alguém não adaptado, não compreendido, sensível e não cabível nesse mundo. Algo de poeta romântico decadentista. (Ele já chegou na cantina dizendo que não estava bem, que estava entediado de tudo). Foi linda a entrevista, o corpo envergado, a sinceridade do jovem poeta. A disponibilidade de falar de si repleto de amigos. Diria que a maior parte de sua narrativa foi sobre amigos e compartilhamento estético-literário (DIÁRIO DE PESQUISA, 20.03.2014).

Relendo a figuração deste encontro percebo outra vez a heterogeneidade que o forma: um poeta inadaptado escolhe uma sala de aula de uma faculdade considerada careta (e a disputa eterna entre estudantes oriundos da Letras e da Pedagogia é sempre lembrada por

Tito em nossos encontros). Entretanto, este lugar que pode representar carece é o lugar onde se fuma, se bebe coca-cola para relaxar e se fala sobre partilhas, experiências e amizades.

Encontro 4: Deynne Augusto: Conheci-o quando ainda fazia Letras, em 2006. Um amigo em comum, apresentou-o como o melhor poeta de Fortaleza. Estávamos no Pitombeira, e nunca esqueci este dia. Deynne sempre recusou este tipo de apresentação, pois tem dificuldade com este nome “poeta”. Mesmo assim, sempre é apontado como grande poeta e confecciona pequenos impressos que ele datilografa e costura. Tentou vender um tempo, mas desistiu. Diz não ter paciência para isso. Também fez alguns vídeos que estão no Youtube e atuou como ator em um filme local.

Hoje encontrei Deynne. Havíamos combinado um encontro via Facebook e ele me pediu para que fosse hoje, pois como mora no José Walter, fica longe para ele vir para o Benfica em outros dias, e hoje ele “queria se destruir no Benfica” (beber totaxx, como ele me disse). Encontramo-nos no início da noite no café Kali. Perguntei-lhe o que queria beber e ele pediu uma cerveja. Pedi um café e expliquei-lhe o que queria: que ele contasse seu percurso de poeta. Ele se recusou este “rótulo” que ele considera uma besteira, se disse “ex-poeta”, mas que contaria algo para me ajudar. Ele falou durante aproximadamente uma hora sem nenhum problema, sempre questionando literatura, poesia, arte, que para ele é bobagem, “ vaidade das bichas”, coisa de adolescente. Estávamos em meio a este papo quando um amigo em comum chega e Deynne diz que quer ir se destruir. Rimos e utilizamos nosso vocabulário Aurélia da Língua Portuguesa. Entreguei-lhe o caderno e expliquei-lhe do que se tratava e perguntei se poderíamos marcar outro momento para que eu lesse a entrevista para ele e ele me entregar o caderno. Ele me disse que não queria que eu lesse a transcrição para ele, que eu poderia usar do jeito que está, mas que poderíamos marcar sim para eu pegar o caderno e “bebermos alguma coisa”. Saí de lá feliz, pois foi com Deynne que tive a ideia de fazer esta pesquisa: foi o impresso-poema dele que caiu de minha gaveta quando queria mudar de projeto de pesquisa. Estou feliz. O mundo conspira (DIÁRIO DE CAMPO, 03.04.2014).

Encontro 5: Dianton e eu tivemos uma relação que durou sete anos. Nestes sete anos, liberamos nossa dimensão artística, fizemos viagens juntos, vídeos juntos, lemos na cama, escrevemos na cama, criamos projetos artísticos na cama, Participamos juntos do coletivo projeto cadaFalso e de saraus e festivais de arte como o ManiFesta, que ocorria no Dragão do Mar. Quando comecei as entrevistas, pensei em deixá-lo de fora, por haver uma implicação muito forte entre nós e nossas escritas. Entretanto, como deixá-lo de lado se admirava bastante sua escrita? Foi quando decidi que sim, que ele seria um dos entrevistados. E assim foi.

O convite a Dianton foi feito por email. Depois de algum tempo, recebi a resposta com um convite para um fim de semana em Batoque, praia cearense que conserva um pouco de sua paisagem natural. A proposta era de um fim de semana onde pudéssemos descansar (ele, eu e Lori Lambe, minha cachorrinha que me acompanha desde o Mestrado: “eu consolo ela e ela me consola”), entrevistar, narrar e fazer algumas fotos de trabalhos artísticos dele. Chegamos ontem (04.04) e ficamos sentindo as energias do lugar, nos acalmando e relaxando para o dia seguinte,

quando faríamos as ações artísticas. Hoje pela manhã, fizemos algumas fotos de uma performance sua. Eu fotografei algumas cenas dele: criações plásticas bizarras de deformação do corpo, motivo com o qual ele gosta de trabalhar. Elementos fantasmagóricos expressivos. À tarde, combinamos que ele se narraria. Às 14h, ele pegou alguns objetos que trouxera de seu apartamento: disse-me que passara a semana juntando elementos para se narrar para mim, e pediu-me que em 10 minutos fosse para a área onde serviam o café da manhã na pousada. Como combinado, peguei a máquina fotográfica e o gravador e fui com Lori para a área. Lá, numa das mesas, estava disposto o material que ele trouxera e, sentado numa cadeira, estava ele, enquanto bordava na palma de seu pé “eu sou pasto”. Bordava mesmo, com linha branca e agulha. Apesar de saber que ele estetiza todos os seus momentos, surpreendi-me com a recepção, pois me pareceu um movimento de entrega e envolvimento criativo que tornava o momento único e artístico, parecido com a ideia de arte de Nicolas Bourriaud e da ideia de performance que Eleonora Fabião defende. Este trecho “escrito” na pele é de um dos textos dele que mais me emociona, que havia lido em seus arquivos de computador e que recentemente ele postara no Facebook. Descobri neste momento que todo o processo que ele me propôs – a viagem etc – fazia parte de um processo artístico que ele começou em Batoque e que intitulou “Mosteiros”: ir nas casas das pessoas que toparam a empreitada para que estas o fotografem com um conjunto de adereços escolhidos por ele. Iniciamos este trabalho com as performances narrativas: o corpo vibrátil, ágil, que tem momentos de silêncio para continuar corporalmente a falar. Dianton, por exemplo, narra olhando para o vazio, para a pré-configuração narrativa, o caos de suas lembranças, memórias, escorrimientos sentimentais. E enquanto fala, suas mãos se movimentam, cortam o ar. Suas mãos costuram a narrativa, torcem as palavras, cosem-nas. “Água é sangue em mim”. Tivemos que parar a entrevista duas vezes: uma, quando o rapaz da pousada trouxe-nos o café com tapioca – que eu continuei a servir, enquanto Dianton retomava sua narrativa, e uma segunda vez, quando uma moça da vizinhança veio atrás de Lori Lambe para mostrá-la a seu filhinho. Passados alguns minutos, eles partiram e seguimos a entrevista sem mais interrupções. Quando desliguei o gravador, ele me disse que tinha medo que parecesse que seu trabalho era muito autobiográfico, no sentido de ser muito focado em si, pois ele explorava em seu trabalho a vida, sua vida, suas relações. Mais uma vez surge a ideia de eco. E nesta entrevista, tive a certeza de que meu trabalho é sobre arte, pois literatura é uma arte que se mistura a outras linguagens artísticas. Preciso destacar o bordado/escrita com linhas, agulha, pele. Dianton me convidou para ir depois de alguns minutos ao lugar onde estávamos para tomar café. Ao chegar, me emocionei ao entender que ele se escrevia para mim: uma escritura-corpo, um suporte-mosteiro. Lendo o que escrevi acima, percebo o quanto é frágil certo tipo de escrita (não sei se todos o são), pois descrevi/narrei em poucas linhas algo que durou muito tempo. Mesmo as fotos que tirei não contam da emoção e duração de nós ali: ele se escrevendo para mim e eu para ele lendo-o enquanto seu corpo era bordado, eu decifrava cada letra no momento mesmo em que ela era bordada. Em poucos *clicks* de máquina resume-se uma escrita performática que durou pelo menos 30 minutos, entre acertos de “pegada” da pele onde a linha deveria pousar, e os desacertos que chegavam à carne e faziam-no dizer pequenos “ais”. Não fotografei também seu olhar atento, talvez um erro meu, pois aquele olhar atento de quem se escreve, de quem “se suporta”, destrói a ideia do fazer artístico como algo de “gênios”, de “inspiração mágica” e aponta a dimensão laboral, disciplinada, intencional e atencional -no sentido de demandar atenção-, tal como outros trabalhos corporais (Existe algum trabalho sem corpo? Me pergunto agora). Aponta também para a tradução da oralidade para a escrita e a quase impossibilidade ou total impossibilidade de traduzir exatamente o que se passou. Traduzir e trair. Não se pode defender a vida só com palavras, como diria João Cabral. Tudo isso, no sentido de que aquela duração (que não é captável quando digo “foram 30 minutos” porque aqueles 30 minutos não são comparáveis a outros 30 minutos: foram únicos – plurais e únicos). “Perdeu-se na carne fria”, na minha, e só pode ser relatada, transposta aqui como outro momento que não é mais aquele: tornou-se escrita daquilo (DIÁRIO DE PESQUISA, 05.04.2014).

Mesmo agora, ao transcrever meu diário digitalizado, ele é eco: tradução da tradução. Não mais uma letra preguiçosa de folhas de caderno manuscrito, mas a tela de um computador que não é de última geração e que enquanto escrevo me obriga a fazer pausas por conta de sua lentidão. “Mas está comigo, perdido, comigo, o seu nome³⁴”.

Encontro 6: Magna Maricelle – Conheci-a em 2003, um semestre depois de começar a cursar Letras na UFC (em 2002.2). Era amiga de Washington Hemmes, então professor substituto, com quem tive uma relação de quase cinco anos. Na época, ela não escrevia poemas, apenas lia e era interessada em outras linguagens artísticas, como o cinema. Namorava à época com Daniel Andrade, um jovem que escrevia poemas e os lia em saraus, segundo ela me dissera. Passaram-se anos, casais se desfizeram e laços de afeto permaneceram. Magna começou a escrever poemas e enviá-los por *email* para um grupo de amigos que ela selecionava (pessoas dos vários círculos dos quais ela participa). Depois publicou um poema seu em uma coletânea de vários poetas. Achava interessante o modo como ela criava círculos de leitores por *email*, sempre enviando poemas e reenviando-os com comentários relacionados a mudanças que ela fizera, lapidando o poema. Desse modo, decidi entrevistá-la para minha pesquisa.

Hoje, sexta-feira, Sexta-feira Santa, consegui entrevistar Magna. Digo consegui pois ela foi uma das primeiras amigas a serem convidadas (via Facebook) para dialogar comigo. Entretanto, apesar de marcarmos muitas vezes um encontro, não nos encontrávamos devido a compromissos dela. Ela sempre desmarcava, geralmente por “desculpas temporais”: estava sem tempo por conta de sua tese de doutorado, por conta de seu pai doente, por conta de etc etc. Hoje, de supetão, resolvi telefonar para ela e perguntar se eu não poderia ir em sua casa tomar um café e aproveitar para entrevistá-la sobre sua vida-e-escrita-poética. Ela disse que poderia sim, e marcamos para as 17h. Ela convidou D. para ir também tomar café. Ao chegarmos lá, fomos recepcionados por uma Magna muito anfitriã, gentil: havia comprado esfihas vegetarianas para nós, pão de coco, e o café com leite que adoramos tomar à tarde (Dianton e eu). Durante o café, conversamos sobre muitos assuntos: filmes (ela estava vendo o filme iraniano *Antes da chuva*), amigos, amores, tese, família, indisposições, etc. Ao terminarmos, Magna me disse que estava muito nervosa e quase me telefonou pedindo para que eu não fosse, pois não tinha o que me dizer, não tinha nada de importante para me contar e não sabia o porquê de minha insistência para entrevistá-la, se ela não tinha o que dizer. Fiquei um pouco surpreso e entendi as desculpas que ela me dera antes. Então disse-lhe que queria essa desimportância mesmo, queria o que ela pudesse me contar, me dar, e não um tratado filosófico sobre nada. Ela então disse para irmos para seu quarto, pois ficaríamos mais à vontade. Seu quarto é também sua biblioteca e sala de estudos. Sentei-me em sua cama, enquanto Magna se sentou na cadeira de sua mesa de estudos. Ela disse a Dianton (que nos acompanhara ao quarto) que ele podia ouvir o que ela diria, pois não demoraria muito, uma vez que não tinha nada a dizer. Comecei a explicar-lhe novamente do que se tratava – com o gravador ligado – e ela começou a falar, repetindo mais uma vez que não tinha nada a dizer. Magna falou de

³⁴ Trechos de um poema de Ferreira Gullar musicado por Milton Nascimento. Letra em: <https://www.letras.mus.br/milton-nascimento/1308417/> (Acesso em 15.02.2016).

cabeça baixa durante todo o momento em que estivemos no quarto vivendo a entrevista, de costas para mim, balançando-se na cadeira de rodinhas em que estuda (estava desconfortável?). Entretanto, mesmo não tendo o que dizer e com um corpo curvo, esta foi a entrevista mais longa deste percurso, durando um pouco mais de duas horas. Ao terminarmos, fomos de novo para a sala e conversamos sobre o que ela havia dito e sobre o que ela achava que seria sua dificuldade de fala que estava ligado à ideia de desimportância do que diria. Ela disse que não sabia, achava-se ridícula quando falava, mas não sabia que falaria tanto. Pensei no poema em linha reta de Pessoa: quantas vezes o sentir-se ridículo não nos fez experienciar algo diferente do que pensamos ser? Mesmo não achando ser uma boa coisa, este “sentir-se ridículo” nos transforma, nos faz agir, falar, movimentar o que somos. Nova aprendizagem (DIÁRIO DE PESQUISA, 18.04.14).

Algum tempo depois, chegou às minhas mãos, através dessas sinergias que não sabemos explicar também tão bem, um livro de Denilson Lopes com análises de trabalhos artísticos diversos. Chamou-me atenção a análise que ele faz de um dos personagens do filme *Beleza Americana* (1999), de Sam Mendes:

Lester, o protagonista, se encanta por Angela, amiga de sua filha Jane, numa coreografia antes de um jogo na escola, em que música e desejo se fundem. Ele larga o emprego, começa a fazer musculação, volta a ouvir rock, procura recuperar sua juventude. Ainda que essas cenas sejam tratadas pelo diretor como ridículas, patéticas, é a partir desse momento que o protagonista se modifica (LOPES, 2007, p.38).

Mesmo se não “assumimos” nossa vileza, como diz o poema de Pessoa, ela nos modifica: sentindo-se ridícula, minha interlocutora modifica-se no ato mesmo de agir, e da mesma forma que o personagem no filme, poderia indagar se não havia ali uma Magna diretora que “tratava” uma outra Magna como “ridícula” enquanto outra se modificava, falando por mais de duas horas sobre sua formação singular e sobre seu trabalho com a escrita.

Encontro 7: Washington Hemmes – Conheci Hemmes quando comecei a cursar Letras na UFC. Ele era então professor substituto. Graças a ele, comecei a andar em círculos artísticos, conhecer territórios existenciais-artísticos: teatro, atores, atrizes, diretores, sua escrita literária: poemas, contos, peças de teatro, e me veio o desejo de escrever novamente, como na infância quando escrevia e montava espetáculos teatrais junto com outras crianças – geralmente meninas – de Catarina, minha cidade natal.

Foi também Hemmes quem me ensinou a ler poemas. Lia-os “como se lê uma bula”, no dizer deste meu afeto que me ensinou como ler um poema. Geralmente, durante minha formação, os poemas eram lidos e comentados a partir de comentadores, outros textos *SOBRE* o texto lido, e também se destacando os nomes técnicos (metáfora, metonímia, etc.), quase nunca o sentir, as pausas, o caráter dialógico que se pode dar à leitura de um poema: ler

para emocionar o outro. Foi com ele, lendo um poema de Camões, que aprendi ser preciso pausar, entonar a voz, buscar uma emoção e não apenas uma fonação.

Ele me lembrava – o que não aprendi com as aulas de Fonologia e Fonética – que falamos com o corpo, nos emocionamos, sentimos e estetizamos com o corpo inteiro, não apenas no “gesto” robótico de uma leitura “em voz alta”. Parecia não haver tempo para esta formação na Licenciatura que fiz, pois tudo era uma questão de indicar as características dos períodos, autores, movimentos, e encaixar os poemas, contos, romances (trechos, quase sempre) lidos nestas catalogações instituídas. Mais uma vez foi o amor quem me ensinou: ler com o corpo, falar com o corpo, escrever com o corpo.

Quando era estudante, Hemmes organizava saraus, revistas literárias. Nessa época em que o conheci, desenvolvia pesquisa sobre teatro e apresentava textos seus em formato de esquete em festivais locais. Foi o idealizador do projeto cadaFalso e um dos idealizadores de quase todos os trabalhos do coletivo, sempre criando territórios interarte em que literatura, audiovisual, música, performance, dentre outras linguagens, produzisse outros afetos. Desse modo, foi um dos nomes que me veio à cabeça quando comecei a fazer entrevistas e marcar encontros.

Hoje telefonei para Washington para pedir-lhe um momento para entrevista. Havia mandado *email*, mensagem no Facebook, mas ele não respondera. Hoje, mais uma vez, ele desconversou, disse que não saberia falar de si, que me indicaria outras pessoas, citou vários nomes que seriam mais interessantes do que ele, segundo ele. Disse-lhe que não queria, por enquanto, que tinha muitos nomes já e gostaria de entrevistá-lo pois foi graças ao meu encontro com ele que eu aprendera a ler poemas e quisera retomar minha escrita, tentando mostrar como ele tinha sido importante para minha formação. Em seu modo irônico, ele disse “uaau!” e marcou comigo para amanhã à tarde em sua casa, onde abrirá baús e gavetas em que guarda vários dos textos que ele já escreveu (DIÁRIO DE PESQUISA, 20.04.14)

Conforme combinado, cheguei à casa dele, no Jardim América, no final da tarde. Ele mora com B.L. um ator que escreve coisas lindas e talvez entreviste também: ele cruza essa escrita com vídeos, ilustrações, teatro, entre outras linguagens, e Nina, uma vira-lata que era de minha irmã e que viera passar uma festa de fim de ano comigo enquanto minha irmã viajava com seu marido e agora pertencia ao dois amigos, pois descobrimos que meu cunhado dava “tapinhas educativas” em Nina. É sempre uma festa chegar, pois Nina age como um bebê de 6 meses. Tomamos um café entre risos e brincadeiras com Nina. Falamos do que eles estavam fazendo: fico sabendo que Bruno Lobo havia sido contemplado com um prêmio por um texto que ele transformara em livro infantil, categoria na qual concorreu. Fiquei feliz, pois eu tinha sido um dos primeiros leitores do texto. Depois de umas horas de chegados (Dianton fora convidado também), fomos para o quarto de Washington, que é também sua sala de estudos, ao lado de um corredor onde ele fez sua biblioteca. Ele guarda tudo que pode: papéis, revistas, livros velhos, fotos, milhares e milhares de memórias materiais. Quando começa a falar, eu ligo o gravador e ele tira a camisa, pois diz estar nervoso. Sento-me no chão, ele apaga a luz e acende um abajur. Começa a falar, olhando para o chão, desenhando com as mãos aquilo que vem falando. Faz longas pausas que o assustam (preciso aprender a lidar com o silêncio). Olha para um canto e diz: “vou abrir os baús. Será mais fácil”. Ele então vai pegar suas lembranças empoeiradas. Papéis, cadernos, revistas que organizara quando

fazia letras. Tudo vai recontando sua história-escrita. Encontra roteiros de espetáculos que fizera enquanto roteiriza sua vida-escritura. Uma hora depois, o chão em que estávamos sentados está abarrotado de folhas, zines, livretos, impressos avulsos, revistas, etc, uma vida inteira recomposta no chão. Ele ri e diz “é muita coisa!”. Pede uma pausa (desligar o gravador). Respira. Continuamos. Abre outro baú. Fala do cadaFalso. Fala do teatro. Teatraliza. Depois de uma hora de conversa, materiais, gestos, muita poeira, encerramos a entrevista e começamos a guardar o material exposto. Pergunto porque ele guarda tanta coisa e ele diz: “não te mostrei o que tem no computador, isso é só uma pequena parte das antiga”. Depois diz em tom de brincadeira: “sai, a vida é minha!” É mesmo. (DIÁRIO DE PESQUISA, 21.04.2014).

De repente, ali, a metáfora “poeira do tempo” se concretizou. Para Deleuze, metáforas não existem. O conceito de metáfora é uma tentativa de barrar o devir. quando alguém diz: "ela é uma onça", esse alguém está ampliando sua percepção: devir-animal, qualquer coisa de intermédio. Isso potencializa e cria uma epistemologia muito diferente da classificação fria que quer pôr cada coisa em seu lugar, como se não fôssemos um amálgama de linhas atuais e virtuais. Talvez em nós, grãos de poeira guiem nossos passos muito mais do que os grandes acontecimentos: “la micro-politique elle-même (...) à demander seulement: quelles sont tes lignes à toi, individu ou groupe, et quels dangers sur chacune? [a micropolítica ela mesma (...) a perguntar somente quais são suas linhas, indivíduo ou grupo, e quais perigos sobre cada uma?]” (DELEUZE, 1996, p. 172).

Encontro 8: Reencontro com Keka:

Hoje encontrei K.K. no mesmo café que nos encontramos na primeira vez. Encomendei a ela uma de suas ilustrações que vira no Facebook. Aproveitei para pedir-lhe que nos encontrássemos para receber o caderninho que lhe dera e ler a entrevista para saber se ela queria modificar ou acrescentar algo. K.K. me disse que não fizera o caderno, mas que pensaria em escrever algo para me entregar com alguma coisa escrita. Recebi-o hoje, como prometera, com duas páginas escritas a caneta. No encontro, comecei a ler o texto transcrito da entrevista e ela me interrompeu dizendo que era muita coisa e que não precisava ler tudo. Liguei o gravador para saber se ela queria dizer algo. Houve um silêncio que chegou a me incomodar, e ela disse que não, pois diria o que já havia dito, pois tudo que havia dito era o que ela pensava mesmo. Fiz algumas perguntas que ela respondeu quase monossilabicamente. Depois de uns vinte minutos, desliguei o gravador. K.K. me deu de presente um de seus originais de zine, “talvez ajude em sua pesquisa”, disse. Fiquei em não caber em mim, pois realmente ajuda demais por se tratar do modo como ela produz suas publicações. Além disso, como sei de seu carinho por seu trabalho, considerei isso como um gesto afetivo de abertura para comigo. Achei lindo, mesmo que isso não seja científico (DIÁRIO DE PESQUISA, 21.05.2014).

Encontro 9: Reencontro com Tito de Andrea:

Depois de alguns desencontros, hoje fui encontrar Tito em sua casa para lermos a transcrição de sua entrevista e ver se ele gostaria de modificar, acrescentar ou excluir algo. Ele mora no bairro Papicu, próximo da Livraria Nobel da avenida Santos Dumont. Cheguei antes da hora marcada e fiquei esperando e pensando na sorte de alguém morar numa área com tantas livrarias por perto, mesmo a Nobel estando vazia. De longe, avisto Tito com seu andar cansado de quem está se

arrastando. Chega já dizendo como está cansado e vamos para o apartamento onde ele mora com a mãe e uma irmã e um gato com nome de escritor americano. Apenas o gato está em casa e me olha estranhamente. Tito diz que ele costuma avançar nas pessoas que lá chegam. Fico desconfortável e o gato realmente tenta me atacar quando vou à cozinha tomar água. Tito pede para começarmos logo e começo a ler. Ele pede para ler em voz baixa e eu consinto. Depois de uns 30 minutos ele diz que está tudo bem. Pergunto-lhe se quer mudar algo, ele diz que gostaria de suprimir uma passagem, pois expõe algumas pessoas. Digo-lhe que vou usar nomes falsos e ele diz que sendo assim não muda nada. Em seguida, começo a reentrevistá-lo. Ele reafirma certos pontos de vista, me mostra cadernos e mais cadernos em que escreve. Diz que empresta estes cadernos para algumas pessoas lerem, mas que tem muito ciúme deles: são romances, contos, poemas, anotações para futuros poemas etc. depois começa a falar sobre seus livros em PDF e me lê os poemas: um deles fez depois de ser atingido nas manifestações contra a Copa do Mundo em Fortaleza. Fala-me do projeto de seu novo livro com a mesma editora do primeiro, mostra-me seu blog e a página no Facebook que mantém para divulgar seus textos. Durante pouco mais de uma hora, trocamos ideias sobre escrita, literatura. Me mostra seu quarto e sua biblioteca – que fica em seu quarto. Lembro-me então do caderno e ele me diz que não fez e pergunta se pode me mandar em pdf por *email*. Digo-lhe que sim, melhor que nada. Conversamos um pouco mais, ele estava mais relaxado que da primeira vez. Talvez por estar em casa (DIÁRIO DE PESQUISA 27.05.2014).

Encontro 10: Reencontro com Dianton:

Dianton veio hoje aqui em meu apartamento, no bairro Damas. Fiz um café e fomos para meu quarto para ele ler sua entrevista transcrita, pois ele queria ler deitado. Aproveitei para ficar revendo o blog do projeto cadaFalso, onde tem alguns de seus textos, vídeos e fotos de trabalhos publicados. Depois de terminar a leitura, Dianton me pediu para que começássemos logo a entrevista. Peguei o gravador e começamos. Ele continuou na cama, sentado, falando como foi emocionante ler sua entrevista, emocionou-se algumas vezes dizendo que era coerente com o que ele sentia como sendo seu trabalho. Falou-me de seu texto que fora aceito numa coletânea chamada Ponto G, de uma editora independente. Recebera o PDF do livro, mas teria que comprar exemplares e ganhar 10 a 20 % de desconto sobre cada exemplar vendido. Depois de uns 40 minutos, pediu para encerrar. Desliguei o gravador e ele me disse que se falasse mais, correria o risco de só redizer o que já dissera e questionou a necessidade de um reencontro como esse, para ler a entrevista. Disse-lhe que era uma questão ética. Ele me disse que para ele era desnecessário, pois o bonito era o nascimento do instante de fala. Fiquei chateado, confesso. Mas agora, enquanto escrevo, penso que ele tem razão. A entrevista traz o inesperado, o instintivo, intempestivo. Ler e explicar isso é um trabalho que nem todos apreciam. É como um exercício escolar de ler um belo texto e esquartejá-lo com explicações do tipo “o que está dito ali significa...”: nem todo mundo gosta de interpretação de texto (DIÁRIO DE PESQUISA 31.05.2014).

Mesmo com esse “desnecessário” dito por um dos meus interlocutores, tentei ler e fazer outra entrevista com os outros participantes da pesquisa. Entretanto, as “desculpas temporais” não nos permitiram novos cafés e bate-papos, assim como não me foram devolvidos outros diários de participante, como eu planejava no projeto de pesquisa. Ficam estes relatos aqui como exemplos de minha deambulação entre cafés, bares, casas, universidade: espaços vitais, territórios existenciais.

3.4 Re-corte de dados

Feitas estas deambulações, entrevistas, encontros, viagem para Paris, apresentação do andamento de pesquisa ao Collège International de Recherche Biographique en Éducation (CIRBE), discussão com colegas de pós-graduação, artistas, professores, minha orientadora e orientadora de doutorado-sanduíche, leituras etc., comecei a me perguntar o que fazer de todos os dados produzidos em pesquisa.

Ramalho e Resende (2011), discutindo os desafios de construção de uma pesquisa, apontam para esta questão como um dos momentos de maior angústia no processo de pesquisar, uma vez que produzimos muitos dados e não podemos usá-los todos em nossos trabalhos de tese e/ou dissertação: resta então pensar em artigos e outros meios de utilizar os preciosos dados produzidos.

Como a pesquisa é um conjunto de escolhas e decisões que o pesquisador tem que fazer (RAMALHO, RESENDE, 2011), restava então, em meio aos dados produzidos, decidir se interpretaria todas as entrevistas realizadas ou se escolheria algumas entre elas para apresentar.

Foi bastante angustiante para mim tomar a decisão de qual trilha seguir, pois, de um lado, eu queria desvencilhar-me do que Certeau chama de “fetichismo dos números” e, sendo assim, não importaria se eram nove ou trezes entrevistas a serem apresentadas, pois não tinha como intuito mostrar representatividade, nem universalizar “os achados científicos” (LAHIRE, 2002, p.9). Também não tinha nenhuma intenção de fazer comparações entre as entrevistas e interlocuções relatadas; pelo contrário, é respeitando a singularidade de cada formação e território que, desde o começo, eu gostaria de conduzir esta pesquisa. Mesmo que algumas das falas de meus interlocutores tenham servido para ressaltar certas discussões ao longo deste texto, isso foi feito tentando buscar um efeito sinérgico, muito mais do que provar algo.

Assim, em meio ao redemoinho de ideias, decidi que, neste trabalho, eu apresentaria três cenas produzidas a partir de três entrevistas concedidas por três de meus interlocutores de caminhada, visando respeitar ao máximo a singularidade do relato. Nenhuma comparação, apenas tentativas de sinergia. Desse modo, decidi apresentar as entrevistas de Keka, Tito de Andréa e Dianton.

Não há nenhuma razão *a priori* para isso, elas não “representam” em nada os outros interlocutores, nem os vários escritores, grupos, eventos a que assisti, acompanhei, encontrei. Elas não apresentam dados superiores a nenhum dos outros textos. É uma escolha

intuitiva e aqui me permito a falar em intuição, do mesmo modo que Nóvoa e Finger falam sobre a introdução do método biográfico nas ciências da educação, tendo estas compreendido a importância deste “de modo algo intuitivo” (2010, p.23), exatamente por estar menos impregnada da perspectiva positivista.

Do mesmo modo, Najnamovich (2001) ao falar da pesquisa como o encontro entre corpos, lembra-nos que os afetos potencializam o corpo, fazem-no agir, sendo o corpo multidimensional: afetos, intuição, razão, sentimentos, elementos inconscientes, e tudo isso influenciando em nossas escolhas como pesquisadores. Do mesmo modo Delory-Momberger em suas aulas em Paris XIII falava para estarmos atentos para nossas intuições no processo de pesquisa, pois nem tudo era claro num primeiro momento, principalmente ao se tratar da vida enquanto potência. Ou ainda Guattari: “Na perspectiva que é a minha e que consiste em fazer transitar as ciências humanas e as ciências sociais de paradigmas científicistas para paradigmas ético-estéticos” (2012, p.21).

Talvez, elementos afetivos – poeira – estejam agenciando esta escolha (e aqui ensaio racionalizar as escolhas rizomatizando intuição-razão, sem negar nem uma nem outra no processo de pesquisa acadêmica): Keka foi a primeira interlocutora da pesquisa, eu não a conhecia e passei a admirar seu trabalho, estávamos nervosos no encontro; Tito de Andréa, o poeta “marginal” escolheu uma sala de aula de uma universidade para me falar coisas lindas enquanto bebia coca-cola e contava suas caminhadas; Dianton preparou um fim de semana performático como resposta ao meu convite para participar da pesquisa. Talvez seja tudo isso, mas não sei.

Assim, escolhi estas três entrevistas, mas poderiam ter sido as outras quatro, ou as sete – o que me parece não ser necessário também – mas serão as três com as quais continuarei a figuração deste trabalho. Reafirmo que se trata de uma decisão do pesquisador e que a meu ver não desrespeita em nada os interlocutores de pesquisa, uma vez que nem todos os elementos produzidos no processo de pesquisa são utilizados por pesquisadores em seus textos, como nos lembra, a partir de suas experiências de pesquisa, Ramalho e Resende (2011), sendo que este material vital poderá ser utilizado em outras tessituras: artigos que podem ser produzidos depois do término de escrita da tese. Decidido isto, nova questão: como lê-las?

3.5 Leitura dos dados como exercício de braconnage

Busquei, desta forma, interpretar os dados produzidos, de um lado, como acontecimentos, entendendo que “acontecimento não é, nunca, a pura e simples realização de uma lei ou um caso entre outros de uma regularidade, mas um fato que interessa exatamente por ser particular, único, ainda que explicável a posteriori” (RANGEL, 2007, p. 11). Para expressar melhor o que quero dizer, cito Roland Barthes, e seu “Diário de luto”, escrito após a perda de sua mãe: “Toda manhã, por volta das seis e meia, lá fora no escuro, o ruído de ferragens das latas de lixo. Ela dizia com alívio: a noite finalmente acabou (tinha sofrido à noite, sozinha, coisa atroz)” (BARTHES, 2011, p. 5).

Tratam-se de trajetórias singulares únicas e não repetíveis, onde os sentidos são produzidos e as experiências são relatadas, experiências vividas com sangue, carne, suor, aquilo que não é captado por mim, pois que pertence ao mais íntimo corpo do outro, tão único e tão precioso e ainda assim possível de se tentar e querer comunicar. Aquilo que é diferença, que é o lugar mais fundo. Pretendo, por isso, produzir inteligibilidades para cada relato, cada trajetória, buscando sentir, compreender as dores e humores que (trans)formam cada um(a) de nós neste devir que somos.

Buscar a singularidade de cada biografização figurada nos relatos produzidos em nossas entrevistas-encontros biográficos, compreendendo que a figuração de si produzida pelos interlocutores anunciará um feixe de conceitos, relações, instituições que ecoam, fulguram em nosso encontro gravado.

Assim, tentando respeitar a singularidade de cada entrevista, de modo a criar um relato para cada um dos agentes entrevistados, decidi produzir um dispositivo de leitura, como descrito por Certeau: a leitura como uma operação de caça, como *braconnage*, uma arte da caça/pesca ilegal: “les lecteurs sont des voyageurs; ils circulent sur terres d’autrui, nômades braconnant à travers les champs qu’ils n’ont pas écrits, ravissant les biens d’Egypte pour en jouir [os leitores são viajantes; eles circulam sobre terras de outro, nômades caçando e pescando ilegalmente pelos campos que eles não escreveram, deliciando-se dos bens do Egito para gozar deles]” (op.cit. p.251).

A leitura como seguir rastros, uma caçada num território alheio, mas que habitamos por instantes. Ainda assim, o perigo: atravessar este “mystère que represente autrui” (DOSSE, 2007, p.83), risco necessário, pois, “le sens brille au fond du risque” (CERTEAU apud Dosse, 2007, p. 84). Desse modo, não devassar, mostrar o sentido “escondido” em cada relato, não mostrar o que os agentes não percebem em suas figurações

de si, mas produzir sentidos a partir das experiências figuradas em suas narrativas. A leitura, neste sentido, não é simples consumo, é produção, é criatividade, é ampliação de percepções e afeições.

Claro que se trata de uma leitura profissional, isto é, fui pago “para pensar”, ganhei uma bolsa de estudos que durou o tempo do doutorado. Ganhei uma bolsa de estudos que me propiciou conhecer um país e aprofundar conhecimentos em uma língua e existência estrangeira e perceber a importância da experiência: não encontrei uma cultura, encontrei minhas explicações para as pessoas e suas ações, minhas leituras produziam uma “França”, até o momento em que me dei conta e deixei de antecipar situações; deste momento em diante, uns seis meses depois de minha chegada, passei a ver pessoas tentando viver a partir de seus saberes e descobri várias línguas francesas.

Assim, sou, portanto, um leitor profissional. Entretanto, evito me incluir nessa ordem de especialistas que deslegitimam outras leituras, outras aventuras e andanças que não as legitimadas por estes, e prefiro compreender a leitura como produção de sentidos, não como “descoberta” de algo que estava escondido.

Prefiro estar longe desse fundamentalismo que busca “a interpretação correta”, a “literalidade” da palavra, sair dessa perspectiva panóptica, “não tomar as pessoas como idiotas” (CERTAU, 1990, p. 254), como vêm fazendo muitas correntes que se dizem críticas. Sigo, desse modo, a ideia de leitura como multiplicidade de sentidos: ler é traduzir:

A leitura como operação na qual a linguagem se dá em sua função babélica ou, dito de outro modo, quero sugerir que a leitura não é uma operação que se dá na língua, nem sequer em uma língua, mas uma operação que se dá entre línguas, e entre línguas, além do mais, que levam em si, todas e cada uma delas, as marcas babélicas da pluralidade, da contaminação, da instabilidade e da confusão. A tradução, e também a leitura, não se podem pensar fora da condição babélica da linguagem humana. (...) Babel significa que não existe tal coisa como a linguagem. A Linguagem, assim, no singular e com maiúscula, é uma invenção dos filósofos e um sintoma mais de sua forte tendência a trabalhar como funcionários da Unidade (LARROSA, 2004, p.69).

Neste sentido, não busco o sentido único e já-dado das narrativas, mas o modo como se figuram os agentes, ou melhor, o modo como figuro a figuração destes, sabendo que outro no meu lugar – outra legião – faria outra leitura, outra tradução, outra caçada.

Esta ideia de leitura, inclusive, valoriza o papel do pesquisador como leitor e as diferentes leituras possíveis da figuração narrativa de cada texto-relato. É Roger Chartier quem chama a atenção para o fato de que a figuração narrativa proposta por Ricoeur como modo de compreensão do relato histórico fica incompleta se não atentarmos para o fato de que cada leitor está situado e produzirá leituras diferentes, uma vez que a leitura é uma prática

cultural e singular: cada leitor é o cruzamento de diferentes linhas, fluxos, sendo cada leitura um ato singular produzido socialmente (o autor também evita a dicotomia social-individual). Desse modo, o pesquisador é um leitor-escritor, um movimento onde se cruzam páginas e páginas de histórias, gestos, rabiscos, imagens que vão produzir uma leitura particular, daí a importância de espaços de discussão para ampliação de leituras, não para imposição de uma única maneira de ler, em especial no domínio da pesquisa onde os leitores têm que estar atentos para não impor sentidos únicos e dispostos a sempre refigurarem narrativas do mundo social (CHARTIER, 2009).

Também Dosse (2009) chama atenção para o quanto é necessário compreendermos que escrever uma vida é escrever uma vida a partir de escolhas do pesquisador que, no caso da pesquisa histórica, visita arquivos, entrevista interlocutores, busca documentos escritos, fotos, objetos, mas que produz a biografia – produz a figuração de um determinado personagem – a partir de escolhas do pesquisador (leitor e escritor) que segue critérios – alguns reconhecidos pela instituição acadêmica, outros não – sendo, portanto, a biografia uma interpretação feita pelo pesquisador.

Dessa forma, assumo a posição de um leitor que se aventura na terra do outro, ensaiando a criação de uma figuração da figuração produzida no encontro-entrevista que depois foi transcrito e, por fim, lido e relido. O modo como operei estas leituras partiu das pistas dadas por Ramalho e Resende (2011): primeiramente, fiz uma leitura de toda a entrevista transcrita tentando não interpretá-la, não parar para refletir em qualquer de seus elementos. Em seguida, fiz outra leitura, agora com algumas paradas, me deixando levar por reflexões em torno de questões do que eu iria analisar. Li novamente, agora ao mesmo tempo em que eu ouvia o áudio da entrevista, pois muitas das pausas que estavam na transcrição não acompanhavam o silêncio que por vezes se instalava durante a entrevista, não diziam da duração deste silêncio, uma vez que o material transcrito não apreende ritmos, quebras, minúcias da interação do “corpo da voz gravada”. Além disso, li meu *Diário de (trans)bordo* para fazer um exercício de rememorar detalhes do momento da interação. Estas preocupações demonstram a complexidade da entrevista, uma vez que, parece-me, se ficarmos apenas com o transcrito, estaremos perdendo o modo de produção do texto lido.

Por fim, fiz três leituras, agora com marcadores de texto de quatro cores diferentes, buscando separar os elementos que compõem meus objetivos de pesquisa. Selecionados os trechos relevantes para a análise, separei-os em folhas diferentes, onde, após nova leitura, busquei aprimorar minha leitura, construindo pequenos textos que foram aprofundados nas cenas que se seguem.

Foi a partir destas separações, tendo como foco meus objetivos de pesquisa, que separei trechos que se referiam a cenas que eu queria criar a partir de meu corpo-a-corpo com os relatos produzidos. Utilizo a noção de cena, tal qual proposta por Jacques Rancière: para “faire émerger un univers sensible instable [fazer emergir um universo sensível]” (2012, p.59) entendendo que “la scène est constitution d’une puissance subjective: la puissance d’un sujet égal [a cena é constituição de uma potência subjetiva: a potência de um sujeito igual]” (op.cit., p.131), não para mostrar a homogeneidade dos processos, mas o dissenso, os vários sentidos de um nome como “literatura”, ou “escritor”, pois, como diz Certeau, tratam-se “des noms qui précisément ont cessé d’être propres [de nomes que precisamente cessaram de ser próprios]” (1990, p. 158). Não se trata da ilustração de uma ideia, mas de uma máquina ótica:

La scène n’est pas l’illustration d’une idée. Elle est une petite machine optique qui nous montre la pensée occupé à tisser les liens unissant des perceptions, des affects, des noms et des idées, à constituer la communauté sensible que ces liens tissent et la communauté intellectuelle qui rend le tissable pensable [A cena não é ilustração de uma ideia. Ela é uma pequena máquina ótica que nos mostra o pensamento ocupado em tecer os fios unindo percepções, afetos, nomes e ideias, para constituir a comunidade sensível que estes fios tecem e a comunidade intelectual que torna o tecido pensável] (RANCIÈRE, 2011, p.12).

Assim, componho uma *mise en scène* para figurar, a partir de cada entrevista escolhida para compor esta tese, uma cena de formação-artista levando em conta espaços, pessoas, e acontecimentos, afetos, experiências, tudo o que faz vibrar, transformar, enfim, a biografização destes; cena do território existencial relacionado à escrita, estilo, escritor, literatura, gêneros, exercício estilístico; Cenas materiais, onde busco elencar as materialidades em que fazem circular seus trabalhos, eventos em que participaram, saberes-fazeres que utilizam para editar/publicar seus trabalhos artísticos.

Evito a ideia de de-formar que poderia estar acompanhada de formar e transformar, primeiro porque ela poderia trazer um juízo de valor em relação a certas falas de meus interlocutores e, segundo, como se verá, certos elementos acusados como de-formadores, a escola, por exemplo, em algumas das entrevistas se mostraram elementos impulsionadores, mesmo que tenha sido figurada de uma forma negativa. Assim, acredito que transformar aponta para a potência de agir dos interlocutores com quem partilhei momentos biográficos

No capítulo seguinte, empreendo esta caminhada em terras alheias. Espero estar à altura destes que me abriram portas, gavetas, corações e vasculharam entre tanto pó, poeira, suas lembranças, suas andanças, deambulações.

4 CONTAR-SE: LEITURA DAS ENTREVISTAS

Neste capítulo, produzo as cenas descritas no final do capítulo anterior: cenas de formação, cenas de território existencial, cenas materiais. Claro está que essa partilha se borrará: uma cena remete à outra, se contagia dos elementos da outra, é uma *passagem*. Como dito anteriormente, os dados primários que me permitiram estas leituras são tirados das entrevistas narrativas feitas com os agentes literários escolhidos, e os dados secundários, diário de pesquisa, diário de participante e também informações tiradas das páginas desses agentes (Facebook, blog). Sempre que cito algum excerto destes dados produzidos, indico a fonte utilizada. Cada leitura visa a ser um exercício de singularidades: nenhum modelo a seguir, mas uma multiplicidade a gerar, a inventar, a “tornar-se o que se é” (NIETZSCHE, *apud* ROCHA, 2007).

Claro está também que não pretendo dar conta de todos os movimentos que (trans)formam, (trans)cruzam o relato-agente tal qual figurado na entrevista narrativa e no restante do material produzido. Traçarei algumas linhas, rabiscos que apontem a complexidade, os diversos heterogêneos elementos que produzem uma vida: campos de intensidade, fulgurações. Início a caçada com o relato de Keka, em seguida atravesso o território de Tito de Andréa para, por fim, seguir os rastros de Dianton. Caminhemos...

4.1 “Se escrevo é porque sinto e é real”: Keka

Como disse anteriormente, encontrei Keka a partir de uma estudante de Letras que era nossa amiga em comum no Facebook. Apesar de já conhecê-la, não sabia de seu trabalho como zineira, ilustradora, contista, dentre outras dobras possíveis. Quando conheci seu trabalho, fiquei fascinado e perguntei se ela gostaria de participar de minha pesquisa. Com um sim, produzimos esta figuração que ora apresento neste texto.

4.1.1 Cenas de formação-artista

Quando perguntada sobre sua escrita, sua obra – pergunta questionada pois, para ela “sua obra literária. É tão forte” -, Keka remete-nos diretamente à prática de leitura: “Eu acho que aprendi a ler muito cedo, cinco anos”, “aprendi a ler pequenininha, aos 5 anos, nos livros de culinária de mamãe”. É como se ler-escrever fosse uma continuidade quase natural:

antes de remeter-se a qualquer outro elemento de sua história, na verdade, após negar o epíteto de “obra literária” para o que ela pratica, Keka nos aponta sua primeira experiência formadora – ler “eu comecei com cinco anos, num livro de culinária, todo rabiscado. Nunca esqueço dessa lembrança; também não sei se ela é inventada, mas enfim”.

Como nada segue sozinho, como fonte única, ela emenda: “sempre fui uma menina muito tímida, eu não tinha coleguinhas na escola”. É entre a leitura e sua timidez (“sou uma geminiana fake”, diz a jovem artista, fazendo referência à sua timidez contrária ao que é geralmente apontado ao signo de gêmeos) que se estabelece uma aliança, produzindo o primeiro espaço de formação: ler-timidez, uma aliança silenciosa, que será companheira de suas andanças³⁵: Mesmo fazendo referência à escola, Keka não distingue em sua fala estes espaços: casa-escola não aparecem demarcados, separados em sua fala. O que ela demarca é sua timidez e sua falta de coleguinhas. Assim, neste fluxo silencioso rizomatiza-se casa-timidez-leitura-escola-faltadecoleguinhas como primeiro movimento formativo. Não há hierarquia, há fluxos que ligam um ao outro, produzindo uma zona de indeterminação em que se intensifica o par leitura-timidez.

Um pouco depois, ainda nas primeiras falas de minha interlocutora, esta aponta para suas relações familiares: “eu sou irmã caçula, mais nova, tenho irmãos mais velhos, uma diferença de idade muito grande, de 12 anos”. Este é o prólogo que Keka faz para demarcar um espaço familiar, em que aponta em seguida a irmã que “era de letras e sempre escreveu, sempre escreveu poesia, publicou livros e tal”. Desde o prólogo, a narradora demarca uma herança, e em seguida ela reafirma isso: “e de alguma forma isso refletiu; sempre ter acesso a livros em casa, vê-la escrevendo”.

Keka é contaminada “de alguma forma”: form-Ação: Ser a mais nova, ter uma irmã, ser de Letras, escrever, publicar, ter acesso (e aqui podemos imaginar o tocar: o livro é tátil, não como certas bibliotecas escolares em que em divide com um balcão o mundo dos livros e o mundo dos estudantes. No caso de Keka, ela acessava os livros: ler é tocar neste caso), ver alguém fazer algo e... se contaminar. O que tento produzir aqui: uma soma de gestos, alguns ínfimos, que produzem, num primeiro momento, uma leitora tímida (ou uma tímida leitora?). Além disso, outra vez as dobras que produzem movimentos que quebram o público/privado: era sua irmã *e* fazia letras *e* publicava *e* Keka a via escrevendo *e* tudo isso a contaminou. Até aqui, vemos um feixe de dobras (leitora, tímida, irmã mais nova,

³⁵ Durante toda a entrevista, Keka fará referência à sua timidez e a leituras, inclusive me indicando dissertações que poderiam ser úteis à minha pesquisa.

faltadecoleguinhas, observadora (via a irmã escrevendo)) que produz o movimento/agente leitora.

“E aí um dia (...) eu devia ter uns oito ou nove anos.” Assim a narradora introduz o momento-charneira da prática de escrita. “E aí um dia” poderia funcionar como “era uma vez”, um momento de abertura de uma história de escrita: “e aí um dia” sua irmã chega “falando” do fanzine: “e ela apareceu com essa coisa nova (...) dizendo que tinha aprendido, que era o máximo, superanimada e como criança fiquei superanimada também e comecei a desenhar”.

Tentemos traçar alguns movimentos, produzir as linhas: a irmã, de Letras, mais velha, chega “um dia”, aparece com uma novidade falando que tinha aprendido (não saberemos com quem, mas pelo menos supomos que as redes pululam, se proliferam, “com quem” é o próprio agente) e a novidade era o máximo e estava animada e contamina, mais uma vez, nossa narradora que começou a desenhar, a construir seu zine. Temos mais dobras: zine(ira), ouvinte, animada por contaminação, criança, desenho/ista.

Em seguida, a narradora passa para outro processo: “aí fui ficando adolescente” e remete-o ao vocábulo “drama queen” reafirmando sua timidez “e como sempre fui muito reservada eu comecei a escrever³⁶, tinha um diário, eu escrevia um diário” e aponta a união diário-fanzine o qual compartilhava com “amigos mais próximos”. E a partir daí – a adolescência se marca como um lugar de passagem – ela passa a escrever pelo menos um por mês, “desde os 12 anos”.

E é em passagens, ou antes, passando (o gerúndio marcando um movimento) que Keka figura a importância de suas relações familiares para sua formação-artista:

A minha família, eu sou a irmã mais nova – eu tenho uma irmã e um irmão que eles têm mais ou menos a mesma idade – e minha família nunca foi muito de diálogo assim, de sentar e conversar. Eu acho que isso vem acontecendo mais de agora depois de todos adultos, eu, né, principalmente. Mas como nunca foram muito de diálogo, de dizer o que estava acontecendo e eram sempre... Os não ditos e conversas entrecortadas; eu via... Como minha irmã... Eu tenho muita influência do que ela fez, faz, principalmente nessa área, ela fez letras também – [mas] ela não terminou o curso – eu via ela escrevendo e eu perguntava por que ela fazia aquilo e ela dizia que gostava de escrever pra pessoas que ela não conhecia e era também uma válvula de escape e eu acho que absorvi isso também, aprendi isso com ela; e todas aquelas emoções adolescentes... E vontade de explodir, eu nunca fui uma pessoa de explodir, mais implodir acho e isso contribuiu muito pra eu escrever, pessoas que implodem e que ajudam não implodir também... Essa falta de diálogo contribuiu para que eu escrevesse. Como eu sempre fui muito tímida também, o ambiente familiar talvez não favorecesse, comunicação oral... Eu me escondia aí, na escrita. Deixava um bilhete pra minha mãe quando tinha medo de alguma [coisa]... “Mãe...” – ela não deixava eu sair – “Mãe, eu posso ir pro Benfica com meus amigos”, sei lá, [ela respondia] “Não pode”. Aí ela saía de casa. O que é que eu fazia, deixava um recado, uma carta: “mãe, eu sei que a senhora não deixou, eu sei

³⁶ “Depois disso, os bilhetinhos de amor. Na adolescência, os de amor e os de fuga. Hoje, os de amor novamente. Uma pieguice só” (Diário de Participante).

que a senhora vai brigar comigo, mas eu saí, porque eu precisava sair”, entendeu? Quando eu chegava, ela não brigava comigo porque ela ficava emocionada com a carta [risos]. Era uma maneira... Arquetetava tudo [risos].

Irmã, irmão, ela, mãe, diálogo pelo silêncio –mas o silêncio é sempre pululado de vozes -, a contaminação que ela interpreta como uma influência, os não-ditos: de que é feita uma família? Entidades humanas e não humanas, cada entidade humana é composta por uma infinidade de afectos: o não-dito, o silêncio, “vontade de implodir”, “emoções (a mãe ficava emocionada ou a irmã animada com a descoberta do fanzine), as estratégias (o modo como nossa narradora emociona sua mãe); são agires, fazeres que afetam e são afetados pelos corpos: corpos imperceptíveis (as emoções, os afetos) e corpos mais densos (ser-mãe, ser-irmã, ser-irmão), corpos que se criam ao criar: da vontade de implodir à escrita de cartas, bilhetes, diários, fanzines...

Por isso, me parece importante destacar aqui os afetos. A força dos afetos na formação deste relato, desta figura fulgurante que se diz: “Fazer passar os afetos: é isso que parece gerar o brilho” (ROLNIK, 2006, p. 47). Aqui, mais uma vez, a força da timidez enquanto elemento formador: da dobra “reservada”, ela “começa, tem, escreve” um diário, gênero muito ligado ao espaço da confissão, do “feminino”, do noturno, do confessional, ainda que a partir dali possa se configurar toda uma gama de relações sociais pelo olhar de quem o escreveu (MIGNOT, BASTOS, CUNHA, 2000). Repito: preferir não hierarquizar estes elementos: timidez, reserva, caderno, caneta, diário, desenho, drama: substâncias que proporcionam a formação de um movimento-escrita.

É interessante também a ligação feita entre diário e fanzine e os usos que Keka faz deles: grosso modo, falamos do diário como de um gênero para ser lido por si mesmo – geralmente não se pensa nos bisbilhoteiros que “caçam” confissões em nossos espaços íntimos -, não como um escrito a ser publicizado. Entretanto, aqui, temos o uso anfíbio fanzine-diário que produz uma rede de leituras de “amigos mais próximos”. Os movimentos noturnos dos afetos produzem movimentos de escritas íntimas que, tal qual aqueles, acabam se manifestando à luz do dia, e são imperceptíveis apenas ao olho, não à percepção mais aguçada: eles se manifestam e produzem escritos, estes escritos ganham leitores, constroem redes. Os afetos formam e transformam redes:

Nem sempre eu consigo falar tudo, sei lá, pra minha melhor amiga. Não sei, **pudor**, por **medo** de reprovação. A partir do **momento que você escreve já não é mais seu**, a carta, principalmente. E aí eu **me vejo numa posição de querer dividir sempre as coisas**, com as pessoas que eu gosto. Eu até imagino que eu sou uma pessoa que não consegue guardar segredos, porque eu falo tudo pros amigos mais próximos o que acontece. Enfim... E **eu me sinto** mais à vontade **escrevendo** do que falando. Falando eu acho que fica muito por dizer, **às vezes não sai na tonalidade**

que eu gostaria e eu tenho muito problemas de falar, às vezes, coisas num tom que não é aquele que eu queria de dizer e acaba sendo um pouco mais **agressivo** e nem é. Então eu prefiro escrever, mesmo que eu veja a pessoa todos os dias, eu me sinto mais à vontade. Eu acho que **tem todas as minhas feridas e tem coisas que eu não gosto de mostrar. Mas de algum modo são escritos** sobre o que aconteceu no dia e refletir sobre aquilo assim. E é até bom, porque tem **momentos de crise**, coisas que eu não tava entendendo, eu releio e aí compreendo melhor. Mas também não é uma coisa de todos os dias, são momentos específicos; não sei, uma **euforia muito grande ou um dia maravilhoso, um dia péssimo**. Hoje, por exemplo, no trabalho, eu escrevi, eu fiz uma coisa que geralmente eu não faço que é escrever uma carta de mais de uma página, Mas eu escrevi assim com uma fluidez tão fácil, foi assim tão fácil, eu precisava tanto contar aquilo; eu podia ligar, eu podia mandar um email, eu podia mandar um Whatsapp pra pessoa, mas eu preferi escrever; peguei qualquer papel que eu achei lá, um rascunho e escrevi e to com a carta aí pra eu botar no correio daqui a pouco... (Negritos meus).

Há uma pululação de afetos que geram atos-escrita. Entre tecnologias (falar e escrever), Keka *diz* preferir (o desejo produzindo) *escrever*, pois acopla-se melhormente à sua dobra reservada, silenciosa, tímida, a escrita alivia e desterritorializa: produz um corpo escrito que afeta o corpo escrevente: “são escritos sobre o que aconteceu no dia e refletir sobre aquilo assim”. Ela cita uma infinidade de possibilidades materiais que poderia utilizar para expressão (*email*, Whatsapp, falar), mas ela acopla outros atos e objetos: papel, carta, rascunho, caneta ou lápis, escrever, botar no correio... desterritorializações (euforia ou um dia péssimo) produzem, transformam inclusive a narradora: a carta, ao ser escrita, já não é mais “meu” (poderia dizer não é mais “eu”?), é um objeto que ganha vida quando entregue a um interlocutor, que pode ser, inclusive, a própria Keka (“refletir sobre aquilo assim”) produzindo uma Keka-movimento, em nada ensimesmada, bem ao contrário, um cor(p)o, uma legião.

Desse modo, parece-me que a figuração de seus movimentos formativos nos deixam perceber um movimento que vai além do par interior-exterior: na família, nas relações amicais, atuam partículas de desejos, afetos, e atuam também os liames feitos em outros espaços, como é o caso da irmã que fez Letras e que havia aprendido a produzir fanzines. Talvez, “Ela própria não é senão o efeito singular do que acontece em seu corpo (vibrátil) nos aleatórios encontros que tem. Por isso, nunca vive como um "dentro", por oposição a um "fora", mas sim como uma sucessão de "entres" cheios de luz" (ROLNIK, 2006, p.45).

Keka fala diversas vezes em escrever como um desejo, uma facilidade. Essa facilidade de escrever (é assim que ela (se) afirma) a acompanhará em seu relato: de um lado, isso faz com que sonhe em fazer Jornalismo (“Eu não sei se queria pelo glamour da profissão ou pela facilidade de escrever”), ainda que tenha cursado Letras (o que “nunca foi uma prioridade”) e, de outro, isso facilita também seu percurso escolar: “na escola, sempre fui bem recebida pelos professores”. Estes dois espaços formativos (escolar e acadêmico) aparecem diversas vezes em sua narrativa, ora como lugar de embate, ora como lugar de humilhação,

ora como espaço que a fortaleceu (devido aos embates, mas também às fugas que ela construiu para atravessá-los):

As minhas coisas que eu escrevo geralmente, quase 99% são coisas muito curtas. As professoras odeiam isso. É que eu sou muito sucinta, muito rápida; eu acho que os microcontos eu gosto deles por conta disso. Eu sou muito rápida, objetiva, eu não consigo... Talvez isso até seja um defeito do escritor, mas criar aquele ambiente... Aquele clima, de envolver, eu gosto de ser direta e crua, crueza mesmo, não de ser cheia de pontas, assim, de hostilidades como tem muitos escritores. (...) Eu não digo de eles odiarem, nesse caso é mais, por exemplo, eu não consigo dissociar muito, se eu escrevo um conto, uma coisa literária, quando eu vou pro mundo acadêmico, essa minha objetividade, esse meu lado sucinto acaba refletindo nos textos acadêmicos. E na academia, como nós sabemos, não é bem assim, tem que ter todo... Muitas vezes, até enchimento de linguiça em muitos casos, a gente vê. Então como isso reflete nos textos, os professores reclamaram, ah você devia detalhar mais, explicar mais isso aqui, tá muito objetiva, tá muito poético. Isso não chegou a me atrapalhar assim, de aparar as asas. Tem gente que depois de um puxão de orelhas desse não faz mais. Mas eu percebi que a academia poda muito, poda muita gente, mas eu tento fazer de uma maneira que isso não se prolongue, que isso não me abata de alguma forma, e eu acho que é por isso que eu escrevo tanto em diários.

Aqui ela figura entidades e instituições de uma maneira global: “As professoras”, “mundo acadêmico”, “academia”, “tem gente que”, “a academia poda muito” são expressões abstratas, pois a narradora nos fala de um sentimento geral de poda, de partilha do sensível (linguagem acadêmica não pode se misturar com a linguagem poética), do desconforto das “professoras” com sua repartilha do sensível, sua escrita que borra as fronteiras pré-estabelecidas antes de sua entrada nestes novos universos, das pessoas que desistem desses espaços depois de um puxão de orelhas (e aqui o eco de outros em si, pois posso pressupor que a narradora não traz este elemento ao azar, mas aponta para a multiplicidade e acoplamentos do “si”) contrapondo essa generalidade às suas estratégias (aprendidas alhures com irmã e praticada com amigos): diário: “eu tento fazer de uma maneira que isso não se prolongue, que isso não me abata de alguma forma, e eu acho que é por isso que eu escrevo tanto em diários”. E ela faz isso pertencendo à academia, criando outras linhas, sendo uma destas acadêmicas: ela se insurge³⁷, “il est toujours bon de se rappeler qu’il ne faut pas prendre les gens pour les idiots” (CERTEAU, 1990, p.255). Ela está lá, mas ela escorre alhures. Ela se acopla, mas não se anula: há uma potência de agir em todo o seu relato, uma formação-artista, uma multiplicidade que se insurge e desloca, avança.

³⁷ Enquanto escrevo isso, me pergunto: quantos docentes se perguntam sobre os escritos – poéticos, confessionais, anotações, borrões (no sentido de rascunho, mas também no sentido de borrar essas fronteiras) de seus estudantes? Achem eles que o silêncio de seus “alunos” nos cursos é sinal de passividade ou de, talvez, algo que transborde?

Em seguida, Keka remete a momentos precisos de sua formação escolar, citando nomes de professores/as e momentos específicos de sua formação e fazendo uma reflexão sobre isso. Vejamos duas cenas de sua formação escolar:

Mas quando eu tinha seis anos na escola, alfabetização na época, a escola fez um trabalho muito legal que era um livro com todas as crianças e cada uma escreveu uma redação e o nome do meu era na página 23 era o coelho; o coelho que sofria *bullying* porque ele comia demais. Ele se cansava de todo mundo e ia embora. Eu tenho até hoje.

Cena 1: infância. Alfabetização. “A escola” fez um trabalho “muito legal” (destacar a intensidade). Notar que ela rememora mesmo a página e atualiza com palavras em voga uma história que escreveu quando tinha seis anos. “Eu tenho até hoje”. Como negar a importância dos afetos na produção dos espaços sociais? “Eu tenho até hoje”: o texto que ela me enviou escaneado, mas também este momento-escola, este afetar e ser afetada pelo espaço traçado.

Eu sempre lembro dos professores de português, de literatura. E eu lembro de uma professora muito especial que eu tive na oitava série, era L... L. F., eu nunca vou esquecer. [Ela] era meio doidinha assim, doidinha assim no sentido não convencional, de falar palavrão na aula. E eu me sentia muito à vontade com ela, não só eu, mas os outros alunos também, eu me sentia muito à vontade de mostrar o que eu fazia pra ela. Até que eu mostrei pra ela alguns fanzines e ela achou tão legal a proposta daquilo que ela propôs uma oficina na escola com minha turma e com outra; e foi muito legal isso. Porque eu vi o meu passatempo favorito, que era quase secreto, outras pessoas estavam aprendendo também. Eu tava mostrando o meu mundo secreto praquelas pessoas. É legal compartilhar o brinquedo, o meu brinquedo era aquele, escrever.

Logo de cara, ela remete à partilha de saberes clássica (“Eu sempre lembro dos professores de português, de literatura”) e que tomou nossos corpos, criando um forte senso de corporificação que vem sendo combatido com tentativas de transdisciplinaridade, transversalidade e outros conceitos que as professoras em cursos de formação continuada tentam entender (elas me dizem: “com isso eu estou trabalhando a interdisciplinaridade dos PCN’s”): o terreno da escrita-leitura (assim, globalmente) normalmente é remetido à “área” de língua portuguesa. Literatura não é uma arte (os Parâmetros Curriculares de Arte apenas o citam como um conteúdo da Língua Portuguesa), é um conteúdo das aulas de Língua³⁸.

³⁸ Na verdade, isso está entranhado em diversos pontos das redes de formação “formal”: quando propus esta pesquisa, meu antigo orientador disse não ver relevância na proposta, pois ela era uma pesquisa para o curso de Letras. No curso de Letras, entretanto, não conheço pesquisas sobre práticas de escrita literária para além da literatura canônica. Mesmo a discussão de gêneros discursivos muitas vezes ganha um ar de “normatividade” e quase não se discutem as condições materiais dos textos, reforçando-se geralmente o “espírito” sem “corpo” de que fala Roger Chartier.

Em seguida, Keka apresenta uma personagem-charneira em seu percurso escolar: L, “uma professora muito especial que eu tive na oitava série, era L... L. F., eu nunca vou esquecer. [Ela] era meio doidinha assim, doidinha assim no sentido não convencional, de falar palavrão na aula”. Note-se que a personagem citada repartilha a própria linguagem “da escola”: ela fala “palavrão na aula”, ela não pertence à *normose* escolar, “era meio doidinha assim”, não era “convencional”: sua não-convencionalidade que afetou a narradora é corporal, gestual, oral: são diversos modos de agir que afetam e produzem uma outra escola, ou melhor, outro momento-escola.

A partir dessa abertura, que não é, mais uma vez, uma referência a um si fechado, pois, em sua paisagem, Keka faz questão de dizer que: “E eu me sentia muito à vontade com ela, não só eu, mas os outros alunos também, eu me sentia muito à vontade de mostrar o que eu fazia pra ela”, ampliando o afetar para um grupo: a professora, com seus corpos não-convencionais afeta “outros alunos também” e abre espaço para ficar “à vontade” e “mostrar o que eu fazia para ela”.

E aqui mais uma vez a não separação sempre possível do sensível, ou antes a repartilha: “Até que eu mostrei pra ela alguns fanzines e ela achou tão legal a proposta daquilo, que ela propôs uma oficina na escola com minha turma e com outra; e foi muito legal isso”.

Interessante que, de uma ação de abrir-se (a professora não era convencional, ela até usava palavrão, linguagem não-convencional na escola, mas que todo mundo conhece e vive), outras aberturas aparecem: Keka tímida, reservada, que utiliza diário e fanzine para produzir sua vida, dialogar de outros modos, “mostra para ela” e “ela propôs uma oficina na escola com minha turma e com outra”. Avaliação: “e foi muito legal isso. Porque vi o meu passatempo favorito - que era quase secreto - outras pessoas estavam aprendendo também”. Um sim produz um movimento de ampliação, de algo que era tão secreto e produz diálogos escritos, produz sinergicamente redes de aprendizado, de afetos, de escrituras: “Eu tava mostrando o meu mundo secreto praquelas pessoas. É legal compartilhar o brinquedo, o meu brinquedo era aquele, escrever”.

Na cena dois, apenas no Ensino Médio, a narradora figura em sua narrativa o prazer narrado neste momento de abertura:

E também teve um professor no ensino médio que eu não gostava muito dele não, mas, assim, eu lembro que ele passou uma atividade de literatura que foi bem legal, eu nunca vou esquecer também, que era a gente fazer um... Ler Dom Casmurro e aí tinha que tomar uma posição, que o Dom Casmurro, né, sobre a Capitu se ela traiu ou não traiu o bentinho. E aí, cada aluno tinha que tomar uma posição, tinha que

escrever. E nunca ninguém na escola tinha, além dessa professora, tinha me deixado livre pra eu escrever minha opinião.

S – Nunca?

k – Nunca! Eram sempre coisas limitadas e específicas, escreva sobre isso, desse jeito, nessas regras. E nessa atividade com esse professor eu podia argumentar de acordo com o meu pensamento. E foi muito legal. Porque eu escrevi e isso me rendeu debates extraclasse.

Aqui, ainda no terreno disciplinar (Língua Portuguesa), temos uma atividade leitura-escrita em que se pode escrever de seu jeito: “E nunca ninguém na escola tinha, além dessa professora, tinha me deixado livre pra eu escrever minha opinião”. E mais uma vez uma ação conduz a uma rede de outras ações: “escrever do meu jeito”, debates extraclasse etc.

Entretanto, em outra avaliação, a narradora relembra que nunca escrevera ou fizera atividades criativas: “Nunca! Eram sempre coisas limitadas e específicas, escreva sobre isso, desse jeito, nessas regras”. A escola é o lugar da ordem, o que não significa dizer que os agentes que ali circulam sigam-na: é o caso dos professores citados e também de K.K. que reforça em sua figuração que sempre fez uso de escritas reflexivas, poéticas, borradas, para produzir seu espaço enquanto cruzava estes espaços (de quem?).

Em seguida, a universidade, que geralmente pensamos se diferenciar da escola, aparece como uma continuação deste espaço castrador no que concerne à formação de si como escritor/artista (a literatura é uma arte, temos que nos repetir até esquecermos de Machado de Assis-sujeito-e-predicado):

Na universidade, por incrível, que pareça, é muito difícil ter um professor que estimule, sabe, esse lado literário, de escritor dos alunos. Eu lembro quando eu entrei na UFC, tinha muitos colegas que entraram juntos, assim, entraram com um sonho e a utopia de serem escritores e saíram frustrados.

S – Desistiram do curso?

K – É, desistiram, mas não culpo a Universidade inteiramente por isso, porque a gente entra com a noção de ser uma licenciatura, mas eu acho que poderia ter um pouco mais de espaço nas letras, no curso de literatura também, pra escritores.

Com um senso de justiça em sua figuração, Keka aponta para a dificuldade dos professores (no singular) em estimularem “esse lado de escritor dos alunos”, fazendo com que muitos de seus colegas desistam do curso. Entretanto, ela não responsabiliza a universidade dessas desistências, mas “a noção” que estes – os desistentes – parecem ter da licenciatura e o “sonho e utopia de serem escritores” que os frustram em seguida: a responsabilidade está em um afeto não percebido que se forma ao entrar na universidade: a frustração.

Por outro lado, mesmo com essa lucidez avaliativa, a jovem concorda que deveria haver mais espaço “nas letras, no curso de literatura também, para escritores” de literatura, para artistas, repito: o Curso de Letras é um espaço de formação de professores: mas não

podemos entender que professores podem ser artistas e que este “lado escritor” que talvez esteja latente poderia ser desenvolvido institucionalmente e incentivado de maneiras mais extensivas? Deve o professor aprender-para-ensinar, e o pior, deve alguém se frustrar por imaginar que encontrará vias de produção artística num curso que discute – ou deveria discutir – artes?

Entretanto, como no caso da escola, Keka abre espaço para movimentos “optativos” que agenciam o desejo de produção desse espaço de formação “para escritores”:

Tem uma disciplina apenas, que é optativa, que é oficina de criação literária, com o professor C, que eu nunca cheguei a fazer por conta de horário, por isso nunca deu certo. Mas, é muito raro; eu particularmente nunca encontrei um professor que desse uma atenção maior à escrita literária dos alunos. No idioma que eu estudo que é o francês, tem uma professora que é francesa, ela gosta que os alunos escrevam. Por exemplo, ela passou uma atividade essa semana, que era pra... a gente tá lendo um livro e a gente tinha que escrever de acordo com o estilo daquele escritor, mas sobre experiências pessoais, sobre rituais que nós temos, sobre objetos que nós guardamos; que isso é importante pra gente mas pra outra pessoa parece banal. E ela gosta muito que a gente escreva sobre isso, sobre escritas não-acadêmicas. Eu acho importante, principalmente em outro idioma, saber, como ela mesmo diz: “conseguir externalizar pequenas emoções em outros idiomas, e não é tão difícil”.

Mais uma vez, ela faz referência a dois casos “excepcionais” no ordinário: uma disciplina optativa de criação literária (que é marcada como pertencendo a um professor, pois foi ele quem “instituiu-a” como disciplina, ainda que optativa), e sua dificuldade em cursá-la, pois como este tipo de ação não é prioritário, torna-se reduzida a poucos horários, e algumas pessoas, como é seu caso, não podem cursá-la.

Em seguida, ela faz referência a outra professora que “gosta muito que a gente escreva sobre isso, sobre escritas não-acadêmicas”, “experiências pessoais” tentando produzir uma escrita outra, baseada (poderíamos dizer que se contagiasse) numa obra literária. No modo como ela configura seu relato, parece que “externalizar pequenas emoções” não orna com “escrita acadêmica” e, por isso, a “escrita literária” é chamada num exercício acadêmico de escrita literária. Entretanto, como estancar os fluxos afetivos, emocionais no momento em que adentramos ou saímos ou atravessamos os espaços?

E são emoções, afetos, alguns dos grandes responsáveis na formação de K.K. Permito-me fazer esta afirmação pela fulguração destes afetos que a afetam e afetam sua produção. Sua timidez, reserva que se alia à “poucos amiguinhos”, seu “pudor”, “medo de reprovação”, sua necessidade de “dizer” o que sente, escrever cartas e levá-las ao correio, tudo isso aponta para a corporalidade das emoções e seu papel na formação de seus agires:

Eu acho que tem todas as minhas feridas e tem coisas que eu não gosto de mostrar. Mas de algum modo são escritos sobre o que aconteceu no dia e refletir sobre aquilo assim. E é até bom, porque tem momentos de crise, coisas que eu não tava entendendo, eu releio e aí compreendo melhor. Mas também não é uma coisa de todos os dias, são momentos específicos; não sei, uma euforia muito grande ou um dia maravilhoso, um dia péssimo.

Emoção-que-gera-escrita-que-gera-fanzines-contos-cartas. Ler-e-escrever-e-refletir-e-expressar. São “todas as minhas feridas” que “de algum modo são escritos”. É Deleuze quem diz que a literatura é um processo de cura: ela produz a liberação de energias, fluxos de energias que estavam impedidos de fluir, e ao liberarmos isso, produzimos mais Vida: a literatura produz Vida, ampliando-a (DELEUZE, 1997).

Essa vida, para Keka, não é um “de dentro” versus um “de fora”, mas o afetar e ser afetada: ela é corpo-sentimentos-e-sangue (“Se escrevo é porque sinto e é real”):

Pois é, eu acho que é por isso que eu... é... o meu discurso todo são as pessoas, que elas me interessam mais, as conversas fora da sala de aula me interessam mais, sabe? [pausa] Pra mim eu acho que as pessoas... São tão ou quanto... São tão importantes quanto ou mais importantes não sei, do que ficar só batendo na teoria. É claro que a teoria é importantíssima, mas a gente esquece que é feito de carne, de desejos e de sentimentos. Pra mim, falar com o outro, ficar mais em contato com o outro é mais importante.

São as pessoas (“mas a gente esquece que é feito de carne, de desejos e sentimentos”) que a interessam e a afetaram, e é este “eu acho” que age e se deixa afetar, que mostra seu brinquedo, sua escrita, suas cartas, seus fanzines e produz outros afetos, e se forma artista: agência que se acopla a outros fluxos e faz lembrar que “ficar mais em contato com o outro é mais importante”, e talvez seja por isso (ainda que confundido com nossa dominação inconsciente) que criamos literatura, arte, religião, ciência, para compreendermos esse mistério múltiplo, o outro. Este que nos forma, nos faz agir: escrever, refletir, publicar...viver. Viver talvez seja o verbo mais completo, mas ainda assim não abarca o todo nem o ínfimo. Keka nos fala das emoções, dos fluxos de afetos, não como uma fuga do mundo, mas como um exercício de pertencimento.

E é enquanto exercício de pertencimento que ela se forma professora, ainda que não-convencional, pois que contagiou-se de sua história, e oferece modos de liberação dos fluxos afetivos de seus estudantes:

Eu nunca tive desejo e ambição de ser uma professora, aquelas professoras... Funcionária pública do estado, desenvolver seminários, trabalhar 100 horas, 200 horas por mês. Sempre quis ir pela contracorrente. Eu acho que as oficinas contribuíram muito pra esse pensamento assim, de... de ser a professora legal assim, entre aspas, o que é a professora que não passa só a tarefa, as regras de gramática. Eu sempre... A primeira coisa que eu quero saber é o que eles são, eles nunca vão saber responder o que é isso, até hoje eu não sei responder, ninguém sabe eu acho.

Mas colocar perguntas e não dá respostas, e deixar eles livres, deixar as pessoas livres pra escreverem, tirar todas as amarras delas. E eu não me sinto à vontade em fazer isso no ensino formal, por exemplo, trabalhar com isso. Vejo isso muito no curso de letras como graduanda. Pois é, eu acho que é por isso que eu... é... o meu discurso todo são as pessoas, que elas me interessam mais, as conversas fora da sala de aula me interessam mais, sabe? [pausa] Pra mim eu acho que as pessoas... São tão ou quanto... São tão importantes quanto ou mais importantes não sei, do que ficar só batendo na teoria. É claro que a teoria é importantíssima, mas a gente esquece que é feito de carne, de desejos e de sentimentos. Pra mim, falar com o outro, ficar mais em contato com o outro é mais importante. (...) Eu já trabalhei dois anos no Centro Cultural do Bom Jardim, não sei se tu conhece.

S – Conheço.

K – E lá eles têm várias atividades na área de literatura entre outras coisas tem essa oficina de fanzine. E aí como era: a gente era lotado numa escola, tinha cerca de 15 alunos, que não iam 15 alunos, iam 10, 5 eram bem flutuante o público. Trabalhei também no Entrelaço, que é um projeto da ANCINE, enfim são vários projetos, em geral são projetos, nada fixo.

S – E não são projetos da escola, é isso?

K – Não. Não são da escola, de autonomia da escola, de gestão da escola. São de coisas de fora, de senso culturais ou ONGs. E aí, e também... Eu sou da ZINCO né, ONG ZINCO, que é a Fernanda Meireles fez até da parte, que trabalha com Zines e mídia alternativa. E isso também é o meio mais fácil de chegar às escolas. Então, nós somos lotados em alguma escola, uma escola que se interesse pelo projeto e... “Ah, bom, a gente quer uma oficina aqui pros alunos do terceiro ano”. Enfim, a gente faz a turma. Já peguei criança de seis anos que não sabia escrever inclusive até idosos. E aí chego na sala e tem aqueles alunos que chegam com o caderno na mão e a caneta esperando uma pessoa bem mais velha que vai ensinar português... da escola mesmo, formal.

A citação é longa, mas toda ela remete a movimentos intensos de deslocamentos que a afetaram e a fizeram se formar como alguém que ensaia uma existência artística em que haja a busca por alternativas, principalmente as que borrem as fronteiras da partilha do sensível. Em meio aos acoplamentos, aparecem as ONG's que interferem na monotonia escolar, que buscam as escritas de crianças e adultos, escritas nem sempre visibilizadas pela escola, mas que, por meio deste acoplamento ONG-K., K.-fanzine-escola, torna possível esta visibilidade na escola.

Dessa abertura (Escola-ONG), dão-se novas aberturas até chegar-se a cadernos de poesias escritos por crianças e compartilhados com Keka artista-professora-zineira-tímida que se forma, ganha forma, dando outra forma ao mundo, uma forma, talvez como sua professora, não-convencional, mas uma forma que, para ela, enquanto ser-no-mundo, possibilita a produção de linhas mais estéticas e estetizadoras.

Impossível não fazer um paralelo entre suas escritas e seus passos (escolhas): em universos nos quais não se encaixa (“Não sei, eu não me sinto enquadrada, não consigo pensar num... Num... Projeto de vida no curso de letras”, diz na entrevista), universos escritos, orais, corporais, Keka produz para si, através da produção escrita, o espaço do diário, do fanzine, da

carta, e estes produzem um lugar de respiração que é compartilhado: ela mostra seus brinquedos aos coleguinhas na escola, aos amigos, aos “alunos”.

E num mesmo gesto-outro, ela conduz-se como uma professora-artista não-convencional³⁹, a quem não interessam grandemente as teorias, mas as pessoas, os modos como estas vivem, não descartando a teoria, o pensar (ela reflete, sua escrita também é reflexão): “É claro que a teoria é importantíssima, mas a gente esquece que é feito de carne, de desejos e de sentimentos. Pra mim, falar com o outro, ficar mais em contado com o outro é mais importante”.

Não há conclusão. Há abertura. E a vida segue. Que outros afetos formarão e formaram Keka não darei conta. Mas isso não é importante, não estou num paradigma “ciênciaolhoquetudovê”. Foi tudo isso que produziu essa figura K.K. e muito mais que isso. Esboçar essas linhas singulares já é suficiente para pensar e sentir como ela sobreviveu e se produziu, lembrando que esse “se” é acoplamento: o “se” é conexão: *plurielle*.

4.1.2 Cenas de Território existencial

Anteriormente, defini a noção de escritor como um território existencial. Diferente da noção de identidade, que muitas vezes e majoritariamente é apontada como um “si”, como algo coerente, “terminado”, entender escritor como um território existencial nos faz sair da dicotomia “dentro-fora” e nos põe “entre”: entre linhas, entre palavras, entre corpos, entre afetos, circulação, um repertório que se repete e, ao se reter, diferencia-se, como diz Manoel de Barros (2010, p.145): “Repetir, repetir — até ficar diferente. Repetir é um dom do estilo”. Um aglomerado de processos é o território: compor, escrever, versificar, chorar, ler, mostrar, enviar, ir ao correio, fanzinar... um escritor, nessa ótica, seria um corpo que se move entre escritos: filho da pauta.

Keka sente um impacto quando lhe peço, no início de nossa conversa, a falar sobre sua obra, sua escrita, seu movimento-escritor: “Obra. É tão forte”. Discuti antes como a noção de obra ganhou esse sentido forte sentido por Keka. Sim, um sentido sentido. E é por isso que ela o expressa e se posiciona: “é tão forte”.

Tão forte também pois, como figurado na seção anterior, Keka é noturna, é pianinho, “tímida, “geminiana fake”, reservada”, das mídias alternativas (assim ela define o

³⁹ “Há quem me ache estranha por isso. Eu acho é incrível poder colocar um pedaço da gente no papel e enviar pra outra pessoa” (Diário de participante).

fanzine), dos diários, das cartas, do não-convencional, professora, mas não “aquelas professoras... Funcionária pública do estado, desenvolver seminários, trabalhar 100 horas, 200 horas por mês. Sempre quis ir pela contracorrente”. A contracorrente se faz em meio ao rio: como uma paisagem muda, cheia de voz imperceptível. Keka não é histriônica.

Em seu modo minimalista, noturno, Keka produz corpos mínimos. Além das cartas, zines:

É basicamente isso desde os 12, há 10 anos que eu escrevo zines e blogs também. Tive vários blogs, eu perco, esqueço os nomes deles; tem muitos, sempre a mesma coisa, diários pessoais. E aí pronto, escrevo, em geral são contos; que de alguma forma tem algum traço autobiográfico... Algumas vezes. Mas é isso, contos e crônicas. Acho que a maioria vai pros blogs e os micro contos vão pros fanzines, ou pedaços de diário mesmo. [pausa] [risos].

Um dos primeiros elementos qualificativos deste território – escrever literatura – se configura aqui: “escrevo” zines, blogs, diários, contos, crônicas, microcontos, pedaços de diários que vão pros zines, mas também cartas, desenhos, pois ela afirma: “Não sei se o título escritora me cabe, mas sou alguém que escreve, e também desenha. É tudo uma coisa só, não se dissocia. Na verdade, tá tudo diluído em mim: grafite, papel, tintas, cores”.

Alguém que escreve e ilustra. Em seus zines, temos escritos em letra cursiva (manuscrito), digitados, desenhos, rabiscos, recortes. O zine é um corpo só, como o dela, uma coisa só: uma escrita impura, misturada, em que, em alguns momentos, não sabemos dizer se é ilustração, ou um poema-objeto, poema concreto. Não digamos. Deixemos a catalogação para os doutos. Aqui interessa mais o modo como Keka sente seu trabalho e o faz fluir.

Nesse sentido, chama a atenção a insistência – que ela mesma chama de “paradoxo” para o fato de afirmar – tanto em entrevista como em seu diário de participante – que “também nem me considero escritora até, mas alguém que escreve”.

Sem dúvida, poderíamos ligá-lo ao valor que este vocábulo desempenha em nossa sociedade: escritor é aquele que escreve textos literários, um “homem de letras”, conforme o Dicionário Silveira Bueno, excluindo de tal definição gêneros ordinários que são produzidos em nosso cotidiano. Ou seja, esta palavra está ligada ao chamado “discurso literário”, ao fato de produzir-se determinados gêneros de tal “campo discursivo”. Inclusive, Keka deixa claro desde o início da entrevista quais gêneros produz: “mas é isso, contos e crônicas. Acho que a maioria vai pros blogs ... e.... os microcontos vão pros fanzines, ou pedaços de diário mesmo [pausa] [risos]”.

No decorrer de sua fala, a jovem ainda traz à tona outro gênero por ela praticado: as cartas. Por um lado, isso aponta aquilo de que nos fala Maingueneau (2001), que não nos

confrontamos com a literatura, mas com determinados gêneros deste “discurso”, em detrimento de outros, podendo isso variar de acordo com os posicionamentos dos/as agentes no campo. No caso em questão, Keka liga esses investimentos genéricos ao estilo que prefere: sintético, cru, sem ser cheio de pontas como outros/as escritores/as:

É que eu sou muito sucinta, muito rápida; eu acho que os microcontos eu gosto deles por conta disso. Eu sou muito rápida, objetiva, eu não consigo... Talvez isso até seja um defeito do escritor, mas criar aquele ambiente... Aquele clima, de envolver, eu gosto de ser direta e crua, crueza mesmo, não de ser cheia de pontas, assim, de hostilidades como tem muitos escritores. E também nem me considero escritora até, mas alguém que escreve. Mas é fácil porque é objetivo, é sucinto.

Assim, Keka aceita e utiliza certos vocábulos do discurso literário – ela se contamina, é afetada (conto, miniconto, crônica, carta, inclusive citando referências para legitimar determinadas escolhas: “E uma vez eu li um filósofo, Comte-Sponville, que ele falava sobre as cartas (...))”, entretanto, nega-se a receber o epíteto de alguém que escreve textos literários: “nem me considero escritora”.

De onde vêm essas recusas? Aqui, percebemos como somos afetados por certos discursos, como eles se materializam em nossos corpos, ao mesmo tempo que começam-se a desnudar os interdiscursos e as instituições e agentes ligados a eles no que concerne à naturalização de determinadas “realidades sociais”. Falando de suas experiências com a escrita e o meio que faz para circular seus trabalhos – zines e blogs – e o entrecruzamento com outras dobras – seu papel como educadora que se alia a seu papel de “escritora” -, Keka diz-nos que:

Porque se tem uma coisa que eu não gosto... que vejo muito isso na academia... é a sacralização da literatura, sacralização da escrita... como se o escritor, o autor, o livro fosse uma coisa inalcançável e não é. Todo mundo pode escrever, por isso eu sou relutante com essa palavra “escritor”, todo mundo pode escrever... bem ou mal, mas pode.

De um lado, está implícito aí que “todo mundo pode escrever e, se escreve, é escritor”, uma vez que a escrita não é inalcançável como ela “vê na academia”, conforme o regime de visibilidade produzido aí. Por outro lado, Keka se posiciona contra esta ideia “da academia” – e a referência ao discurso acadêmico é apresentada como uma visão da narradora: “eu vejo isso na academia” – de sacralizar a literatura e outros elementos ligados a ela: a escrita, o autor, o livro.

Desse modo, se de um lado, a jovem se contrapõe a este discurso sacralizador – e vemos aqui o vocabulário religioso daquilo que Bourdieu e Darbel (2009) chamam de “salvacionismo cultural”- que retira do domínio dos mortais aquilo que “qualquer um” pode

fazer, criando outro qualificativo (outra dobra) para si, a de “alguém que escreve” diferindo de “escritora”; de outro, a jovem também naturaliza e perpetua a sacralização operada em tal discurso, uma vez que ela continua deixando a noção de “escritor” de lado e posicionando-se como “alguém que escreve”.

Essa tensão que podia ser lida como “uma dominação não percebida” pela narradora, na verdade mostra a potência criativa e o desejo produzindo: Keka prefere ser “alguém que escreve” à escritora, pois ela se identifica com o que é de “sangue, carne, sentimentos”, o que para ela, sem negar o valor dos grandes escritores canonizados, não acontece com a dobra “escritor”, que remete, em seu campo afetivo, a algo fora do domínio dos mortais, algo “acadêmico” (lembremos que anteriormente ela aponta para a “academia” como o *locus* onde os afetos não são tão importantes quanto esta fricção com a vida).

Assim, além de criar seus textos (dar corpo), produzindo um estilo de escrita e refletindo sobre isso, corporificando em zines, ilustrando, colando, criando um trabalho que é lido por redes de amigos e de pessoas desconhecidas (ela envia cartas com zines a pessoas desconhecidas), Keka cria para si uma dobra em que se sente mais confortável: “sou alguém que escreve” e também ilustradora, educadora, tímida...

Isso dá um paradoxo, né, porque eu falei que todo mundo pode escrever. [pausa] É uma coisa a se pensar assim... Porque... eu acho que assim.. tem escritor que é escritor profissional que vive daquilo que trabalha com texto e passa anos escrevendo um livro, que realmente vive daquilo, não só daquilo, que no Brasil não dá certo não. Mas que... que... que investe suas energias naquilo, “eu vou trabalhar nesse livro, eu vou trabalhar nesse projeto” e eu não. Eu sou uma escritora de vez em quando, não é meu ganha pão, não é a primeira coisa que eu quero mostrar pras pessoas. Assim “ah eu sou escritora”, eu sempre... Acho que a primeira coisa que eu digo é “Eu sou educadora, eu desenho também, eu trabalho numa ONG, e faço isso, isso e isso, mas também escrevo”, entende?

À recusa de se autodenominar escritora, vemos surgir na fala de Keka outros elementos que produzem sua figuração no texto, seu corpo-escrito. Aqui, ela adiciona agora ao substantivo “escritor” um adjetivo “escritor profissional” para se contrapor ao que ela faz. Pode-se pressupor por este trecho, relacionando-o ao que já discuti, que a jovem se considera escritora mas não “escritor profissional”, pois há pessoas que “vivem daquilo, que trabalham com texto e passam anos escrevendo texto”. Assim, ao colocar o adjetivo “profissional”, parece que há um contraponto entre quem escreve e quem escreve profissionalmente.

Podemos perceber aqui o discurso mercadológico-editorial operando na definição dada, uma vez que aparece aqui um produto do mercado editorial: o livro. Inclusive, reforça esta leitura o fato de a definição apresentar uma naturalização que vem sendo bastante questionada por historiadores como Roger Chartier, que nos lembra que escritores não

escrevem livros, escrevem textos: os livros são produto de um trabalho coletivo que é silenciado de modo a ser destacado a ideia de autor, surgida há alguns séculos. Desse modo, não se fala da produção de livros como algo mercadológico em que um conjunto de profissionais operam mudanças no texto produzido pelo autor, de modo a torná-lo algo vendável (CHARTIER, 2003).

Além disso, a ideia de escritor como alguém “que investe suas energias naquilo” traz o pressuposto que ela, enquanto alguém que produz e põe para circular zines – como suporte comunicativo para seu trabalho, conforme suas falas -, não investe suas energias naquilo, não tem trabalho, o que se contrapõe à imagem que Fernanda Meireles, produtora de fanzines, constrói, quando afirma que leva “os zines divertidamente a sério”, pois, dentre outros motivos se dá “muito tempo e energia à sua produção” (MEIRELES, 2010, p.98).

Interessante também como o discurso mercadológico impõe uma hierarquia às dobras de Keka: “Acho que a primeira coisa que eu digo é: “Eu sou educadora, eu desenho também, eu trabalho numa ONG, e faço isso, isso e isso, mas também escrevo, entende?”. As “dobras” que aparecem em primeiro plano em sua apresentação, dizem respeito aos modos como a entrevistada “ganha pão”, são os modos pagos, remunerados de trabalho. Desse modo, em sua autoapresentação, a hierarquia é produzida a partir de uma definição daquilo que é “profissional” e daquilo que não é.

Mesmo que esta possa ser entendida como a naturalização de determinada concepção, ao afirmar que é “alguém que escreve, mas não escritora”, a jovem artista percebe que há um paradoxo aqui e reafirma sua insurgência ao criar a posição de considerar-se apenas “alguém que escreve”, isto é, não se sacraliza, e nem deixa de produzir-se na escrita, como podemos perceber no trecho abaixo:

Eu acho que quando... Quando eu publico num zine ou num blog...mesmo que eu ache uma porcaria, eu acho que é uma maneira de eu dizer pra mim mesma que eu posso escrever. Que eu não preciso de aprovação de alguém pra escrever. Não estou deslegitimando alguém que escreve um livro, mas pra mostrar pra outras pessoas que eu posso escrever, que eu não preciso de uma editora. Não que eu queira publicar um livro, mas o que eu tenho a dizer possa ser interessante também.

Neste momento, Keka parece reafirmar sua autonomia dentro dos “paradoxos”: “eu acho que é uma maneira de eu dizer para mim mesma que eu posso escrever. Que eu não preciso de aprovação de alguém (...)”. Aqui, mais importante do que uma legitimação de outrem – mesmo que anteriormente seja pelo outro (a academia, o mercado editorial) que Keka não “se considera” escritora, mas alguém que escreve e que hierarquiza suas dobras das mais profissionais às menos ou não-profissionais -, a jovem afirma-se como potência, ato

performativo, uma vez que ela diz fazer algo que efetivamente faz: escrever, publicar, produzir-se, como alguém que utiliza-se do dispositivo escrita com o intuito de criar para si um estilo sem “ser cheia de pontas, de hostilidades”, mas um estilo conciso, direto, cru. Se Keka se deslegitima em relação a esses outros, legitima-se diante de si mesma, ao fazer-se lida por seus amigos, sua rede de leitores que, talvez, a legitimem como artista da palavra concisa, da palavra crua.

Falamos de vida: assim, enquanto território existencial, nossas definições, nossas paisagens se transformam, modificam, mudam, gritam, transbordam. O que foi esboçado aqui é como a escrita de Keka recusa definições sacramentadas, pois em nossa sociedade, o “sagrado” foi retirado do plano dos homens mortais: é por isso que hoje, precisamos mais do corpo, de sentir a potência do corpo que, nesse corpo-a-corpo e seus acoplamentos e contágios, produz novas dobras mais “profanas” (AGAMBEN, 2007), pertencentes ao domínio dos homens mortais, ordinários.

4.1.3 Cenas Materiais

Delory-Momberger (2009) mostra que o corpo é o primeiro lugar em que aprendemos. Nosso *parcours* é um *parcorps*: percorremos o mundo, percorremos o corpo. O corpo é o material no qual trabalhamos, afetamos e somos afetados. Com as tecnologias corporais (olho, boca, nariz, mãos, dedos, ideias, afetos...) podemos (nos) acoplar a outras tecnologias e fazer ampliar o mundo, o corpo: podemos encarnar, podemos incorporar. “(...) sou alguém que escreve, e também desenha. É tudo uma coisa só, não se dissocia. Na verdade, tá tudo diluído em mim: grafite, papel, tintas, cores”. É tudo uma coisa só: produção. Esta produção transborda e produz novos corpos que produz circuitos, redes: quem pode medir o poder de um eco? Fiquemos então com o que fulgura no relato de Keka, seus circuitos materiais.

Já sabemos que ela é zineira, “que escreve e também desenha”, recorta, cola (faz colagens): grafite, papel, tintas, revistas velhas que são reutilizadas em colagens que formam – também – os fanzines. Mas também a mão, canetas e lápis, tecnologias invisibilizadas como tecnologias: esquecemos o quanto foi difícil para nós enquanto crianças segurarmos “corretamente” o lápis na mão para só depois aprender a escrever de caneta. “É bem possível que eu use muito mais minha letra cursiva do que minha voz” escreveu Keka, com letra cursiva, em seu diário de participante.

Ela faz lembrar que uma tecnologia não enterra a outra. Talvez estejamos apenas habituados demais para lembrar o quanto de trabalho foi preciso para se chegar a este alfabeto, a esta mão, a esta letra cursiva, a este papel, a este caderno, ela sempre tem cadernos. Mas também folhas avulsas que ela transforma (edita) em fanzines: “Fanzine como muita gente sabe é... lembra muito revista em quadrinho, é um suporte de comunicação, expressão. Ele pode ser do jeito que for, pode ter o que for nele”. A escrita é como *origami*: “alguém que escreve” modifica a folha, dá-lhe outra forma.

A partir de um dos zines produzidos por ela, ensaio criar um passo-a-passo: pegue uma folha branca, comece a escrever (pode ser a mão ou digitado, aqui será todo feito a mão. É uma escolha) o que quiser: pedaços de diário, poemas-e-ilustrações, rabiscos, rascunhos. Escreva dos dois lados sabendo que depois você terá que recortá-lo. Não o “original”, mas as cópias (xerox) que podem ser feitas em qualquer lugar que trabalhe com fotocopiadoras. Depois de fotocopiar (pague o rapaz que fará as cópias, afinal, você não trabalha sozinho), recorte “pequenas páginas” do que dará um folheto pequeno. Distribua com quem você quiser. Todo o desejo é seu.

Material usado: folha A4, desejo, timidez, mãos, olhos (o corpo todo), cadeira para sentar, mesa, lápis, caneta, revistas velhas para recortar, tesoura, vontade de tocar o outro, trabalho de um rapaz, copiadora, tesoura, grampos e grampeadores, sorrisos e mãos e voz para distribuir às pessoas e mãos e sorrisos e voz para receber. Correios, envelope, selo para enviar a pessoas desconhecidas.

Deste primeiro circuito, Keka passa a um outro. Sua dobra “alguém que escreve e desenha” se acopla à “educadora não-convencional” e ela cria um circuito de oficinas com crianças e jovens em escolas:

Bom, a oficina era dividida em três partes: a primeira é a parte introdutória, de conhecer as pessoas, de explicar o que é o Fanzine, pra quê que ele serve e explicar da onde é que ele surgiu e tipos e formatos e modelos e aí mostra, mostra o Fanzine de Fortaleza, do mundo, conto a minha história de vida [pausa]. Esse é o primeiro momento. Depois o segundo momento é a parte de produção, que depois que eles viram que e viram que era uma coisa fácil, que não custa quase nada é... Eles vão escrever, porque se tem uma coisa que eu não gosto, que vejo muito isso na academia é essa sacralização da literatura, sacralização da escrita, como se o escritor, o autor, o livro fosse uma coisa inalcançável e não é. Todo mundo pode escrever, por isso eu sou relutante com essa palavra “escritor”, todo mundo pode escrever, bem ou mal, mas pode. E aí, com os Zines, eles veem que... eles acharam legal aquele e eles veem que podem fazer parecido, o mesmo, ou melhor, e aí é uma coisa... motiva muito eles a escrever, se sentem capazes, eles se empoderam daquilo, e esse é o momento da produção, que é o momento mais legal. Eles ficam relutantes no começo, aí a gente joga ideias. Eu gosto de deixar livre o tema, eu posso jogar uma ideia assim aí eles ficavam falando outra coisa. Uns dos mais legais foi quando eu sem querer botei um... Um... Só tinha meninas na sala, e aí sem querer eu fiz uma pergunta sobre o quê que eles achavam de que coisas para meninos e coisa pra

meninas e saiu um Fanzine lindo sobre feminismo, sem elas saberem que era feminismo, foi muito legal. E aí, o segundo momento que é a produção né? Aí a gente monta direitinho... vou te mostrar um original, como é. Aí depois que tá montado assim numa ordem num jeito aí vai pra xerox, aí faz quantas a gente quiser. Pra escola eu faço de um jeito que seja pra o maior número de alunos, sei lá, tipo 200 cópias. Aí o terceiro momento é esse né, montar as cópias. (...) Montar essas cópias né, desse jeitinho aí. E aí eles vão distribuir, é o terceiro momento. Entender o que eles fizeram, como é que foi, se foi bacana pra eles, e eles vão distribuir pra quem eles quiserem, cada um recebe um tantinho, 10, sei lá pra cada um, aí distribuí na escola, pra um amigo, um professor. E muitos, quase todos, sempre voltam “meu professor adorou”, “fulano adorou”, “minha mãe adorou”, “isso é muito legal” e acaba sendo interdisciplinar, acaba tendo isso em outras áreas, na escola por exemplo, eu mesma fazia isso, sei lá o professor de geografia passava um seminário, eu queria inovar. Todo mundo ia lá com a sua cartolina, eu fazia o zine e entregava pra cada um, entendeu? O professor ficava “nossa” foi assim, uma iniciativa, né, pró-atividade, e eu dou essas ideias pra eles e assim “nossa é uma coisa super barata e é fácil, eu vou fazer, não sei o quê”. E no outro dia assim, sempre tem alguém que vai levar “Professora eu trouxe meu caderno de poesia pra senhora ver”. “Senhora ver”, né? Quase a mesma idade que eu, é engraçado isso.

Desse longo trecho da entrevista, nota-se o quanto se ampliaria, se fizéssemos a lista de materiais e circuitos que Keka utiliza para produzir-produzindo: de seu “brinquedo”, que ela “mostrou” um dia, a esse “alguém que escreve”, que se tornou até essa “educadora” que afeta esses meninos e meninas que, inclusive, a afetam ao mostrar-lhe seus cadernos de poemas, ao lhe dizerem da recepção de suas redes de leitores: “minha mãe adorou”, “muito legal” e disso o circuito se amplia para outras áreas da escola (o professor de Geografia), e novos materiais (cartolina, “essas ideias”, novas aberturas: “professora, eu trouxe meu caderno de poesia pra senhora ver”). Ainda que clichê, a imagem da pedra criando ondas e mais ondas, cabe bem aqui: e a onda é material, é sinergia impura.

Outros acoplamentos de tecnologias: “Eu escrevo zines e blogs também. Tive vários blogs, eu perco, esqueço os nomes deles; tem muitos, sempre a mesma coisa, diários pessoais. E aí pronto, escrevo, em geral são contos; (...) Mas é isso, contos e crônicas”. Repetir: Keka utiliza uma aditiva: “zines E blogs TAMBÉM”. Não é ou tela (página) ou página (tela), mas E TAMBÉM. E também zine virtual. E também comunidade – chamada “Meu esquetibuqui⁴⁰” - no Facebook para divulgação de seus zines virtuais e de suas ilustrações e escritas e também seu perfil do Facebook onde divulga sua página, seus zines virtuais e seu blog, e também zines escaneados para enviar por *email*.

E quem a lê? Que circuitos cria? Afora o circuito nas oficinas de zine já destacadas, Keka reforça a si mesmo como sua leitora “muitas das cartas que escrevo não chegam ao seu destino, ficam rabiscadas no meu diário”, mas também amigos (“eu colocava

⁴⁰ <https://www.facebook.com/meuesquetibuqui/?fref=ts> (Acesso em 12.08.2015).

lá, escrevia, xerocava e entregava pros amigos mais próximos e pronto”), ou pessoas desconhecidas:

É, escrever cartas pra gente que nem conhece assim. “Ah, eu escrevi esse fanzine aqui, você quer ler? Vamos trocar?” Já fiz muitos amigos assim, inclusive... Já consegui paqueras, assim, funciona, funciona de verdade.(...) Voltando a minha timidez. Quando, sei lá, eu fazia um fanzine, tava lá fresquinho e aí eu não sabia. Até hoje eu não sei como é que eu chego numa pessoa, a primeira fala, o que é que eu vou falar, me achava uma idiota, entende? E aí não sei, eu pegava o fanzine, escrevia alguma coisa dentro, uma mensagemzinha: oi te achei muito legal, te achei muito interessante, e aí entregava. Olha fiz um fanzine, pegava, e aí dentro, se ela se interessasse, ela viria que tinha um telefone, um recado pra ela. Funcionou.

Desse modo, Keka ensaja criar um circuito afetivo de leitores/leituras, ou ainda ir aos correios e enviar para desconhecidos, escrever para amigos que moram em outros estados, ou que são feitos a partir do ato corajoso de enviar uma carta com zines. Corajoso, pois sempre se pode ser afetado pela rejeição, pelo “não gostei do que você escreveu”. A jovem “alguém que escreve” enfrenta o risco e recebe respostas:

Mas as pessoas que recebem, elas recebem muito bem. Eu nunca tive uma crítica ruim assim, ou hostil. Sempre... Porque... Como eu disse né, às vezes, ele é um pedaço de uma pessoa por mesmo que você não compreenda o que ela tá falando, o que eu posso ter escrito pode é... não específico pra alguém... Não sei... De alguma forma tem uma, alguma carga poética fantasiosa que, que faz a gente fugir, que faz a pessoa fugir, gosta. Como eu disse, eu já fiz vários amigos assim. Eu tenho uma amiga, a Jeane, a gente tinha uns 14, 15 anos, na época, e eu... A nossa amizade começou por carta. Eu vi o nome dela no zine catálogo e me interessei pelo o que ela escrevia e tinha a mesma idade e mandei uma carta pra ela, e a gente começou a trocar cara durante uns seis, sete meses; e foi uma época que o Orkut estava super bombando, mas a gente tinha se decidido que não ia se adicionar. Até o dia que a gente marcou um encontro e foi muito legal e a gente tá amigo assim até hoje. As coisas parecem mais sinceras, mais verdadeiras nas palavras escritas.

Na jovem artista, este ato “incrível [de] poder colocar um pedaço da gente no papel e enviar para outra pessoa” (conforme escreveu em seu diário de participante), é um ato de abertura para novos circuitos, é um meio de expressão, de afetar e ser afetada: em meio às tecnologias, ela escolhe produzir, criar, ampliar-se a partir de pedaços seus enviados a outras pessoas. Sem esperar autorização, antes criando a sua própria como “alguém que escreve E desenha”, Keka não segue a regra que ela reconhece (ela sabe das definições canônicas): ela cria e compartilha mundos novos.

Cena final: no dia 24 de março de 2015, às 19 horas, Keka lançou o primeiro zine produzido pela Editora Substância, cujo lançamento ocorreu no Brechó Literário Rimbaud (Rua Aratuba c/ Av. 13 de Maio, 2142, Benfica). O trabalho, que teve uma tiragem de 100 exemplares, tinha capas feitas à mão, o que garantia a singularidade de cada exemplar, e foi vendido a 12 reais. Pelo cruzamento de materiais e investimentos (a zineira e suas mãos e materiais, e a editora e suas mãos e materiais e seus terceirizados), o objeto foi chamado de

“livro-zine”, transformando, deslocando e valorando diferentemente o trabalho de Keka. Conforme escreveu um jornalista do Diário do Nordeste⁴¹:

Para a realização da edição de luxo, o que antes era uma publicação impressa em papel offset tamanho A4, virou um “livro-zine” composto por papel vegetal em tamanho A5 e impresso em cores. Um acabamento que, muitas vezes, é dispensado no formato, em que se busca a economia nas etapas de publicação” (BEZERRA, 24.03.2015).

Dessa transmutação de materiais, ampliam-se circuitos – vai-se às livrarias e aos jornais: ganha outra visibilidade. Acopla-se às suas memórias para compor outra narrativa. O importante, talvez, seja continuar a “ser alguém que escreve E desenha” E afeta E deseja E produz...

4.2 “A literatura é o último pedaço vivo de Deus”: Tito de Andréa

Como dito anteriormente, conheci Tito de Andréa quando ele começou a cursar Letras na UFC (2008). À época, ele devia ter uns 20 anos. Fazia uma disciplina da qual Washington Hemmes era professor substituto. Conheci-o no mesmo dia que conheci sua então namorada e também escritora Liana Borges (na época, com 17 anos e concluindo o ensino médio) no bar Pitombeira. Ele, na efervescência de alguém que entra na universidade e pensa que encontrará artistas, poetas, inquietos e outros possíveis encontros agenciadores de criação literária.

Algum tempo depois, começamos a trabalhar juntos no coletivo projeto cadaFalso: um coletivo de amigos e casais que primava pela interação entre as linguagens artísticas. Tito fazia questão de dizer que era poeta, mas se desterritorializava, pois no grupo afetávamos uns aos outros, e da página/tela do computador, ele deslizou para a leitura performática (*fectus-infectus*), para a performance corporal e menos palavrada (*Bode expiatório: uma candura por uma ofensa*), distribuição de “santinhos” com poemas enquanto era enforcado em praça pública⁴², dentre outros trabalhos com o coletivo.

Quando comecei a pensar esta pesquisa, ele foi um dos nomes óbvios que me veio à mente. Entretanto, como eu focava em escritores sem livros (fora da “ordem dos livros”),

⁴¹ « Editora lança selo para publicação de fanzines » por Leonardo Bezerra. Disponível: <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/editora-lanca-selo-para-publicacao-de-fanzines-1.1250951> (Acesso 24.03.2015). Note-se que o destaque do título é dado à editora, não à artista.

⁴² Ver blog do projeto cadaFalso: <http://projetcadafalso.blogspot.com.br/search/label/Tito%20de%20Andr%C3%A9a>

isso me deixou em dúvida, mas decidi mesmo assim entrevistá-lo. Seguir minha *razão intuitiva* foi um dos melhores elementos que tive, enquanto metodologia de existir/habitar, e as entrevistas, junto com seu diário de participante - um arquivo *word* que ele me enviou via Facebook e ao qual chamou de “Pequeno diário de reflexões literárias.” – me levaram a um percurso que rompe com várias das concepções que eu herdara de leituras e reforçavam outras heranças das leituras que vinha empreendendo. Sigamos.

4.2.1 *Cenas de Formação-artista*

Talvez começar dizendo que meu interlocutor não acredita ser importante saber sobre a vida em relação à sua escrita/criação literária. Ele me diz isso várias vezes e reforça quando lhe falo pela primeira vez sobre minha pesquisa. Talvez por isso, em seu Facebook, blog, livros virtuais (pdf) e livros impressos, ele utilize a mesma descrição “sobre o autor⁴³”: “Nasceu de 10 meses e lutou até o fim”. Ao mesmo tempo, em seu Facebook, assinala que em 1989, ano em que nasceu, “começou a trabalhar como escritor”, remetendo à forte ligação entre sua vida e escrita.

Talvez o que ele combata seja essa ideia do biográfico como um *egográfico* de que falei anteriormente, este movimento que impede a vida de fluir, que impede ou dificulta os fluxos de nos transpassar, que faz repetirmos a mesma reposta para um acontecimento de *vidas anteriores* (são muitas vidas numa vida) para a manhã ensolarada de hoje. Talvez.

De todo modo, Tito de Andréa figurou em sua entrevista diversas cenas que fazem circular conceitos, afetos, agentes, lugares e tempos que ele encadeia em sua produção de si diante de mim, naquele dia em que nos entrevistamos. “Assim, eu acho que, para começar a falar da minha relação com a palavra escrita, com a poesia, com a literatura ou com qualquer tipo de coisa escrita...”: neste começo eram os verbos: palavra escrita, poesia, literatura,

⁴³ Transcrevo aqui uma história contada por Osho para ilustrar essa *egografia* que repete a resposta e não se abre à passagem interrompendo os fluxos: “Aconteceu de um homem procurar Buda e insultá-lo - deu-lhe um tapa no rosto. Buda passou a mão pelo rosto e perguntou ao homem: "Tem algo mais a dizer?" - como se ele tivesse dito alguma coisa. O homem ficou confuso, porque não esperava uma resposta dessas. Foi embora. No dia seguinte, voltou novamente, pois não conseguira dormir durante toda a noite. Sentiu que havia feito alguma coisa errada e se sentia culpado. Na manhã seguinte, chegou, caiu aos pés de Buda e disse: "Perdoe-me!". E Buda disse: "Quem irá perdô-lo agora? O homem que você agrediu não está mais aqui, e o homem que veio aqui para agredir também não está - assim, quem perdoará quem? Esqueça isso, agora nada mais se pode fazer. O que aconteceu não pode ser desfeito - acabou! Porque não há ninguém, as duas partes estão mortas. O que se pode fazer? Você é um homem novo e eu sou um homem novo". A mensagem mais profunda de Heráclito é esta: tudo flui e tudo muda; tudo se move, nada é estático.” Li este texto em um livro sobre a intimidade quando estava em Paris. Peguei esta tradução do site: <http://www.animapax.com.br/index.htm?page=tudo-flui-e-tudo-muda.htm> (Acesso em 20.03.2016).

qualquer coisa escrita. Se um encadeamento é possível, ele também nos remete à multiplicidade com a qual (as quais) podemos nos remeter ao mundo, exatamente por ele ser múltiplo, pelos caminhos serem tantos: quais os perigos? Todos. É sempre possível que se viva. E viver é perigoso.

Em meio aos perigos que são permitir que a vida aconteça, Tito de Andréa reforça que, “pra falar” de sua relação com *isso*, precisa sobre aquela que ele considera a principal personagem do início dessa história: sua avó:

Eu tenho de voltar aos meus dois ou três anos de idade, quando minha vó me dava livros e eu era analfabeto e minha vó me dava livros, eu tinha sempre algum livrinho ou revista em quadrinhos, da Turma da Mônica, e ela me dava um livro e não me dizia o que era aquilo, para que aquilo servia, ela me dava e pronto, do mesmo jeito que ela me dava um brinquedo e eu ficava com aquilo na mão e folheava e tinha símbolos dentro, segredos e era uma relação muito de mistério e ela lia para mim, eu ficava sentado do lado dela ela lia pra mim e eu ficava ligado na palavra, na forma como ela ia lendo e naqueles símbolos que ela decodificava.

Interessante este primeiro personagem-tempo-e-espço relatado por Tito, pois ele quebra com a ideia de que a primeira socialização e as primeiras aprendizagens se dão no seio da família no modelo pai-e-mãe: talvez não valha a pena trazermos aqui a ideia de família estendida, mas a ideia de laços afetivos familiares: a avó é lembrada como o elemento mais remoto que o afetou em sua relação com o impresso (o objeto livro, revistas em quadrinhos, que são comparados a brinquedos). Há nesta cena o desvendamento de um mistério (os símbolos que ela decodificava) que o conduzirá a outros mistérios:

E ao longo do tempo a minha vó diz que eu fazia as pessoas lerem para mim repetidamente o mesmo texto e eu ia decorando o texto e às vezes eu tava com o livro na mão repetindo o que eu tinha decorado. E aos poucos eu fui decifrando isso: sempre que tem essa letra tem esse som, sempre que tem esse símbolo tem esse som e eu aprendi a ler assim, sozinho, com três, quatro anos de idade eu já tava lendo sozinho, porque aquilo era muito mágico e eu precisava conhecer aquilo, eu precisa entender aquilo, o que aquilo tava dizendo. E aí eu sempre fui um leitor de tudo, eu tinha muito quadrinho na época, livros infantis, eu li aquela coleção do Pedro Bandeira, Os Karas, Mundo de Sofia. Quando eu li O Mundo de Sofia eu comecei a ver que existiam coisas mais sérias, apesar dele ser super infantil e engraçado, engraçado não. E aí, mais ou menos com doze, treze anos, quando eu li O Mundo de Sofia, a gente meio que passou por uma crise financeira lá em casa, sem tevê a cabo, sem internet, eu não tinha nada para fazer, eu tinha muitos livros e eu comecei a ler compulsivamente, foi mais ou menos nessa época que eu tive a minha primeira crise emocional séria, teve a morte do meu avô, teve minha primeira desilusão amorosa.

Qual idade?

Tito – Eu tinha uns doze, treze ou catorze anos, eu sou péssimo com o tempo, minha relação com o tempo é toda fragmentada, não consigo apontar o ano. Mas de qualquer modo, foi mais ou menos nessa época que eu comecei a pensar: nossa! eu tenho sentimentos e eu não tenho formas de transbordar isso. Então eu comecei a escrever uns poeminhas (...)

E o tempo passa... mesmo que ele não saiba se relacionar com o tempo (o tempo mereceu uma resposta de um outro poeta, Aldir Blanc, lindamente cantada por Nana Caymmi. Ouço para tentar me relacionar com ele enquanto leio o relato de Tito de Andréa). O tempo tem tanto tempo quanto tempo o tempo tem? Nessa passagem que se relata, Tito figura sua aprendizagem da leitura a partir de pessoas: aqui não há destaque, apenas o um qualquer que o afetou: pessoas liam para ele, por sua iniciativa (eu fazia as pessoas lerem) e liam repetidamente um mesmo texto, como numa espécie de ensaio (em francês, ensaio é chamado *répétition*: os artistas que trabalham com a cena devem repetir até estarem prontos, alguns chamam isso de artes vivas, pois cada acontecimento é único, nunca se repete, mas pela repetição (ensaio) se aprimora, se trans-forma) até que ele tivesse aprendido *par coeur* (decorado – aprender de *cor* – raiz latina que está na palavra coração).

Desse encontro, primeiro com a avó, em seguida com pessoas as quais Tito fazia com que lessem para ele e ele fosse decorando os textos repetidos, ele começa, “por si” (há um trabalho coletivo de apoio, uma pequena rede de solidariedade leitora), e ele foi aos poucos se dando conta das regras do jogo de ler (impresso é um brinquedo): “sempre que tem essa letra tem esse som, sempre que tem esse símbolo tem esse som e eu aprendi a ler assim, sozinho, com três, quatro anos de idade eu já tava lendo sozinho”. Interessante aqui o fato de o narrador assumir a ideia que aprendeu a ler sozinho, quando nestas cenas ele elenca diferentes agentes e objetos: (a avó, pessoas, Turma da Mônica, livros). Talvez, seja esse o sonho infantil da solidão que conduz-nos vida adentro? De todo modo, é uma solidão povoada, como diz Sales (2006) sobre seu processo de pesquisa e escrita de tese. Do mesmo modo, o “aprendi sozinho” enquanto relato de Tito é povoado de afetos, agentes, objetos e repetição de ações.

E assim é relatada a mágica: e esse aprendiz de feiticeiro (ler é mágico para ele) começa a se alimentar de tudo que pode: “sempre fui um leitor de tudo”. Dos três anos e a relação com a avó e os livros e revistas que esta o oferecia como presente, passamos para os doze treze anos e, neste íterim, uma lista de leituras: “lia muito quadrinho na época, livros infantis, eu li aquela coleção do Pedro Bandeira, Os Karas, Mundo de Sofia”.

Este livro marca a mudança nas leituras (existiam coisas mais sérias), que se acoplam no relato a outras duas mudanças, dois acontecimentos relatados que irão afetar o nosso narrador: 1. Uma crise financeira na família que o fez intensificar suas leituras – pois não tinha mais internet, nem tv a cabo, relata Tito – e 2. Sua primeira crise emocional por questões sentimentais ligada a dois eventos: a morte de seu avô e sua primeira desilusão amorosa. É então que surge outra dobra, além do leitor, ele passa a sentir necessidade de se

expressar, de expressar seus fluxos: “foi mais ou menos nessa época que eu comecei a pensar: nossa! eu tenho sentimentos e eu não tenho formas de transbordar isso” e ele, além de leitor, começa a escrever poemas, ou como ele diz, escreve “uns poeminhas”.

Junto a esta necessidade de escrever, como dito acima, Tito fala de uma mudança em suas leituras por essa época, leituras mais sérias, como ele diz.:

E aí eu comecei a escrever esses poemas e caiu na minha mão A Metamorfose, do Kafka, emprestado de um amigo meu, que a gente tocava numa banda e escrevia letra de música junto, os dois poetas e tal. E ele me emprestou A Metamorfose do Kafka e quando eu li, é uma edição da LPM que tem A Metamorfose e O Veredito, quando eu li eu senti que aquilo era muito diferente do que eu já tinha lido, eu senti que aquilo era muito mais sério, muito mais importante e muito maior do que tudo que eu tinha lido. Mais ou menos nessa época eu tinha um livro que tinha o poema Tabacaria, do Fernando Pessoa inteiro.
Livro da escola?

Tito – Sim, eu ainda tenho esse livro, e eu lia aquele poema e dizia: meu Deus do céu, é isso. Isso é literatura, isso é importante, isso não é qualquer coisa, isso está fora de todo o resto, isso é uma coisa só, isso é um círculo, tem uma força muito grande aí. E eu não estava entendendo isso, mas agora eu entendi, eu lembro a minha reação quando eu terminei de ler o poema da primeira vez e fiquei olhando pro livro: meu Deus, meu Deus, é isso.

Aqui aparecem dois lugares formativos que se repetirão em todo o relato que Tito de Andréa fez durante nosso encontro: amigos e escola. Cada um à sua maneira, estes dois agentes aparecerão e produzirão dobras em nosso narrador que o marcarão, de tal modo que, principalmente o primeiro, ele dará destaque em algum lugar de sua narrativa.

Por enquanto, nos atenhamos ao fato de um amigo introduzi-lo num universo mais sério: Kafka e a edição popular do livro A metamorfose: “eu senti que aquilo era muito mais sério, muito mais importante e muito maior do que tudo que eu tinha lido”. É por uma gradação de intensidades que Tito relata esta experiência que foi ler Kafka: a repetição da locução adverbial de intensidade muito mais acompanhada de qualificadores para essa experiência: sério, importante e maior. Também gostaria de destacar o verbo utilizado para dizer que se deu conta disso: “eu senti”: é um corpo que se acopla a outro corpo (um livro de uma dada editora de um dado autor) e sente o impacto.

Em seguida, vemos novos nomes entrarem em cena, e o destaque para um poema-inteiro-em-um-livro (“eu tinha um livro que tinha o poema Tabacaria, do Fernando Pessoa inteiro”), experiência tão importante que o fez guardar o livro até o momento da entrevista (“até hoje”). Interessante este acontecimento por três motivos: primeiro, o fato de um poema inteiro, e não trechos de poemas, figurarem num livro didático (coisa não muito comum, como mostram diversas pesquisas sobre livros didáticos e literatura (ZILBERMAN, 2007; LAJOLO, 1993)), segundo, a ideia corrente de que crianças não estão prontas para lerem

certos autores e autoras considerados mais profundos (no caso de Tito, isso o fez acordar para “algo maior”), não sendo possível a generalização de nossas “verdades” sobre públicos para o qual determinada obra é criada e, em terceiro, vemos aqui figurar-se a ideia de Michel de Certeau de que os usos dos livros nem sempre são o que imaginavam os fabricantes e de que o consumidor não é passivo: no caso de Tito de Andréa, o livro da escola tornou-se “o poema inteiro” de Fernando Pessoa.

Eu sinto que eu comecei a levar a sério desde aí, meu número de leituras foi aumentando, fui direcionando, você vai conhecendo um aí puxa outro, eu li Oscar Wilde, eu li Kerouac, eu li Allen Ginsberg ... e o Mário de Andrade, e Oswald e Machado e a Hilda Hilst, e influências (...)

É sempre sentindo, fazendo, levando, que Tito figura sua formação: “eu sinto, eu fazia, eu comecei a levar a sério”, ele vai “conhecendo” e produzindo uma cartografia “aí um puxa o outro” neste “número de leituras que foi aumentando” e se tornou mais sério, quase uma revelação do tipo conhecer a verdade e ser libertado por ela: “Isso é literatura, isso é importante, isso não é qualquer coisa, isso está fora de todo o resto, isso é uma coisa só, isso é um círculo, tem uma força muito grande aí”. É dessa revelação, que o deixou inerte (após ler *Tabacaria*, ele fica olhando para o nada e diz “meu deus, meu deus, é isso!”). Como veremos no tópico seguinte, essa figuração da literatura como algo sacro, religioso, será uma constante em diversas das passagens de seu relato. Aqui, concluamos apenas dizendo que foi de uma leitura a outra que Tito passa de uma dobra a uma redobra: de “poeminhas” para expressar suas crises, à percepção de que “literatura é isso”: um deslocamento causado pelo impacto sentido em seu encontro com outros corpos.

Neste processo alquímico, além dos laços afetivos familiares e das leituras em voz alta e depois em voz baixa (outro deslocamento que ocorre na figuração de sua transformação), do rizoma de leituras que ele cria, Tito falará bastante— em sua maneira desordenada de não saber lidar com o tempo - de dois espaços-tempos (que, como pode ser visto acima, não podem ser tão racionalmente separados, uma vez que se afetam uns aos outros): sua formação escolar e sua formação pela amizade (amigo é o melhor lugar, diz Milton Nascimento na canção “Solar”).

No modo como Tito figurou sua formação em nosso encontro, a entrada para o universo escolar se deu, como vimos, pelo livro-poema inteiro e o que ele causou em nosso poeta que encadeou leituras e teve a revelação do que era a literatura. Em seguida, a primeira referência à formação escolar é a universidade:

Eu sinto que eu comecei a levar a sério desde aí, meu número de leituras foi aumentando, fui direcionando, (...) e eu comecei a, isso foi mais ou menos em 2009 e eu já tinha entrado no curso de Letras, eu decidi fazer Letras porque eu queria estudar Literatura, porque foi uma grande decepção, mas ao mesmo tempo não, porque o curso de Letras me permitiu conhecer um lado teórico que eu não teria conhecido em outros cursos, me apresentou críticos importantes, Barthes, Blanchot, algumas visões de Literatura do Heidegger, do... esse pessoal aí que todo mundo já está cansado de ficar ouvindo o nome e que eu estou cansado de falar o nome.

Foram suas leituras que o levaram a uma outra escrita e o fizeram decidir cursar Letras que nosso narrador avalia, de um lado, como “uma grande decepção”, pois resolvera cursar Letras para estudar literatura, e por outro (“ao mesmo tempo”, sem binarismo), não foi decepcionante, pois graças ao curso ele amplia suas leituras, produz novas parcerias teóricas e avalia a grande responsabilidade do curso (“eu não teria conhecido em outros cursos”). Em seguida, Tito traz uma cena da escola, algo que o feriu:

Eu lembro, por exemplo, quando eu estava no terceiro ano, eu tive um professor de História que falou que a literatura apenas serve como um documento histórico, e eu me lembro que essa frase me incomodou muito, porque para mim, já ali, a literatura não era isso, era muito mais que um documento histórico, um documento histórico quer dizer o quê? Toda aquela pulsão, toda aquela devastação é apenas um sentimento de um homem no tempo e ponto? É muito mais do que isso, ela tem dois lados, um acontecimento literário, ele atinge tanto o que aconteceu antes quanto o que vai acontecer depois, é uma bomba atômica do mundo das ideias, e eu olhei para ele e disse: não, eu não acho que literatura seja isso, eu acho que literatura é muito maior do que isso, eu não sei por que e não sei como, mas eu tenho certeza que literatura é muito maior do que isso, a literatura é o último pedaço vivo de Deus. Eu disse essa frase, e até hoje eu fico impactado quando eu lembro de ter dito isso, porque eu ainda acredito nisso. Mas aí eu comecei escrevendo, comecei um blog e comecei a postar os poemas nesse blog e fiz amigos que eram poetas e eu conheci o Washington [Hemmes], que foi uma pessoa extremamente importante nesse processo. O Washington foi uma das primeiras pessoas realmente sérias.

Já no curso de Letras?

Tito – Já no curso de Letras, eu conheci o Washington que foi meu professor no primeiro semestre, acho que foi a primeira pessoa realmente séria, intelectualmente, que leu meus poemas.

Primeiramente, Tito figura a cena na escola: terceiro ano, professor de história e ele: um confronto de concepções. E é graças a esse confronto, a esse impacto, outra revelação: a literatura, contrariamente ao que dizia o professor, não é apenas um documento, “toda aquela pulsão, toda aquela devastação é apenas um sentimento de um homem no tempo e ponto? É muito mais do que isso, (...) é uma bomba atômica do mundo das ideias”. Foi graças a este confronto que o incomodou bastante que o nosso narrador pode canalizar outra revelação sagrada: “eu olhei para ele e disse: não, eu não acho que literatura seja isso, eu acho que literatura é muito maior do que isso, eu não sei por que e não sei como, mas eu tenho certeza que literatura é muito maior do que isso, a literatura é o último pedaço vivo de Deus”.

Quando falamos em formação, na figuração que os interlocutores fazem de si, pensamos nestes momentos que os ferem, a experiência (LARROSA, 2002, 1998), e que serão figurados no relato: os narradores não contarão tudo, não lembrarão tudo, mas somente aquilo que é importante para eles ou o que eles julgam importante para o interlocutor (DELORY-MOMBERGER, 2014). Assim, falar em formação é falar em transformação. Entretanto, não me parece correto, pelo menos na narrativa de Tito, falar em deformação: na verdade, foi graças à escola e ao encontro com este professor e sua concepção de literatura que Tito pôde refletir e canalizar a definição que o guiaria: ele disse para o professor e se admirou de sua resposta; “Eu disse essa frase, e até hoje eu fico impactado quando eu lembro de ter dito isso, porque eu ainda acredito nisso”. Assim, o momento de discordância entre percepções foi, para o narrador, muito importante para que este construísse a sua e buscasse outra comunidade de percepção, o que ele realiza quando busca leituras que modifiquem e/ou transformem sua ideia do que é a “verdadeira” literatura.

Vejamos outra cena em que a escola agencia transformações figuradas no relato do artista:

Então na escola você já mostrava para os professores?

Tito - Já mostrava, eu sempre fui muito vaidoso, talvez. Eu sempre quis mostrar o que eu produzia, eu nunca tive medo. Eu tinha medo, mas achava que precisava mostrar porque senão eu nunca ia poder saber. Ao mesmo tempo em que eu sou muito vaidoso eu sempre quis o combate, por exemplo, no terceiro ano, eu mostrei para um professor um conto, eu escrevo bem menos prosa hoje em dia, eu mostrei para ele um conto e ele olha, sua história está muito boa, mas o seu formato parece uma redação escolar de um aluno de terceiro ano. Aí eu fale sim, mas eu sou um aluno escolar de terceiro ano. E ele: dentro da escola você escreva com as normas de parágrafo, de pontuação, seja lá o que for, fora da escola é literatura. Fora da escola, você invente seu jeito de escrever, que isso aqui está muito quadrado. Eu fiquei: puta que pariu, bicho, é isso. É isso aí. Esse comentário foi muito importante e me deu uma impulsionada imensa, eu pensei nossa, é isso mesmo, eu vou procurar meu jeito de falar, não adianta ficar nisso.

Do mesmo modo que, anteriormente, Tito aponta a relação ambígua – decepcionante mas muito importante para sua formação pela leitura – com o curso de Letras e a universidade, nesta cena podemos ver o confronto de possibilidades da/na escola:

De um lado, ele aponta para a possibilidade aberta de mostrar sua produção literária (um conto) para um docente e a abertura deste fazendo uma crítica que será “muito importante” para que Tito dê uma guinada em sua busca por um tom de escrita que seja mais que os “poeminhas” que escrevia antes. De outro lado, é o próprio professor quem enuncia que a escrita da escola (“parece redação de aluno de terceiro ano”) é quadrada, e que dentro da escola deve-se escrever segundo normas estabelecidas, mas fora dela, Tito deveria buscar outra forma, livre dessas normas que servem para a escola, não para a criação literária.

Se, para alguns, esta cena poderia apontar para o quanto “a escola” forma para algo que nem mesmo ela acredita, pode-se ver aqui a potência transformadora assumida pelo próprio narrador “da escola” (o professor está acoplado à escola, sendo, portanto, um agente (transformador) escolar) em sua vida: “puta que pariu, bicho, é isso. É isso aí. Esse comentário foi muito importante e me deu uma impulsionada imensa”.

Além disso, é também na escola, como mostra esta cena, que Tito encontrará seus primeiros leitores, e ele citará ainda algumas professoras que liam seus textos e o incentivavam, dizendo gostar muito, ainda que ele não levasse muito a sério por não ter admiração intelectual por elas, e também graças à escola, a leitura – uma de suas mais fortes práticas de formação – se intensificará e inundará espaços, não respeitando a separação entre “leitura de escola” e “leitura de prazer”:

E a escola foi muito importante porque eu tive duas professoras, a Rosângela e a Belarminda, acho que o projeto foi da Rosângela e depois a Belarminda assumiu, porque a Rosângela saiu do colégio e esse projeto era Ler para valer, e era assim: o colégio pedia junto com a matrícula uma taxa de cinquenta reais para comprar dois livros e eles compravam livros de todas as faixas de leitura e disponibilizavam. Então, nós alunos deveríamos ler, por etapa, dois livros, escrever um fichamento sobre ele e apresentar um trabalhinho e isso valia como uma das notas de literatura, então a gente não era obrigado a ler um livro, a gente escolhia o livro que a gente queria de uma pequena biblioteca e no final de todo ano, como a gente tinha pagado por esses livros, eles sorteavam os livros de volta para a gente e todo ano eram livros novos e a gente ganhava dois livros no final, comprava dois, lia oito e ganhava dois para casa. Então, por exemplo, lá você tinha de Balzac a Paulo Coelho, a Pedro Bandeira, então tipo isso a gente já tinha passado da fase dos Karas, já era mais velhinho, e aí eu li A mulher de trinta anos nesse esquema, eu li o Guardador de Rebanhos nesse esquema, eu li O Tom..., eu li O livro da Selva, do Kipling, eu li Tom Jones, do Henry Fielding, mil duzentas e tantas páginas, estava lá na estante. E tinha sempre uma premiação, aquele que lesse mais livros no ano, porque você era obrigado a ler dois, mas não era obrigado a ler só dois, você podia ler quantos você quisesse e só tinha que fichar dois, tinha uma carteirinha que você carimbava e no final quem tivesse lido mais ganhava o direito de escolher os livros que queria sem ser por sorteio. E eu lembro que chegava na professora e falava assim: olha, eu já li todos os livros legais dessa estante, deixa eu ler os da minha casa, deixa eu ler os que eu estou comprando e eu faço o fichamento deles e mostro aqui o livro, trago aqui para você ver qual é, eu não vou inventar, eu não preciso disso. Elas diziam: pode, mas você não vai ganhar o carimbo. E eu: se eu puder não ter que ler o Alquimista, eu fico sem o carimbo. Eu lembro que eu tentei ler um livro do Paulo Coelho nessa época e eu achei insuportável, super chato, enfadonho e eu tinha dezesseis anos, então eu joguei fora, joguei fora não, devolvi, porque não podia jogar o livro dos outros fora. Mas assim ainda sim, a professora sabia que eu tinha lido mais que os outros e deixava eu escolher na surdina, eu ainda tenho livros com o selo do projeto lá na minha biblioteca. Isso foi muito importante para mim, sabe, porque eu sempre fui muito chato, nessa época eu era muito chato, se você me indicava um livro, quando eu tinha treze, catorze, quinze anos, dependendo da forma como você fizesse isso eu não ia ler o livro. Teve livro que eu só fui ler bem depois porque me disseram: você tem que ler isso. Eu: leio porra nenhuma, eu faço o que eu quero, e aí, estou sofrendo uma grande falta? Sim. Descobri depois que sim, mas é muito bom, foi muito bom. Nesse sentido, a escola foi muito bacana, entende porque me deixou solto.

Nesta cena, Tito indica que estudou na rede privada de ensino (taxa de matrícula), mas é interessante que a “escola” aparece não como uma instituição descrita em detalhes, mas a partir de agentes que o afetaram com suas propostas de ação, no caso aqui, duas professoras que foram nomeadas e criaram um sistema de incentivo de leitura de livros literários com autores e estilos diversificados –incluindo clássicos e *best-sellers* – sendo avaliado por ele como “muito importante neste sentido” de ser um espaço em que ele podia continuar sua formação de leitor.

Também reforça-se nesta cena a importância que o narrador atribui ao seu querer em sua formação: “Teve livro que eu só fui ler bem depois porque me disseram: você tem que ler isso. Eu: leio porra nenhuma, eu faço o que eu quero, e aí, estou sofrendo uma grande falta? Sim”. Este “eu faço o que eu quero” guiou a narrativa em questão, desde o momento em que Tito diz que fazia as pessoas lerem para ele, passando pelo confronto com o professor de história, pela opção de não levar muito a sério a opinião de algumas professoras sobre sua escrita, sua avaliação do curso de Letras, sua decisão em abandonar o curso e querer se dedicar à literatura como um sacerdote que luta pela “verdade” pelo “último pedaço de Deus”.

Junto a isso, sua legião: seus medos, sua vaidade, sua crítica a si mesmo, sua intensa busca por essa verdade última: são dobras que o descolam e deslocam de um lugar a outro, um verdadeiro peregrino nesse deserto em busca da voz, do tom correto que seria o seu: a busca pelo verbo que se faria poema, corpo divino. Se, como afirma o próprio narrador, é dessa intensidade de afetos que ele partiu (“eu queria conscientemente tirar de mim um sentimento de devastação que estava muito forte, era minha forma de lutar contra minha depressão de adolescente, era escrevendo. Era o poema desabafo”), ainda que tenha havido um deslocamento em seu desejo-escrita (“Hoje eu não acho que meu poema seja mais desabafo, eu não quero que ele seja um poema desabafo, quero que ele seja uma reconstrução”) como nossa educação –escolar, mas também nossa educação não-escolar – ainda não visibiliza essa “devastação” que serve de combustível para nossos deslocamentos, rupturas, criação da vida como obra de arte? “Quem não finge/ quem não mente/ quem mais goza e pena é que serve de farol”, para usar os versos de Caetano Veloso em sua canção “A luz de Tieta”.

Outro tempo-espaço de intensa formação apontado por Tito de Andréa ao longo de nosso encontro-entrevista são suas relações amicais. Vislumbramos anteriormente que um amigo emprestara o livro de Kafka e ali – silenciosamente, e olhando para o livro – o poeta “compreendeu”. Em seguida, em vários momentos o narrador reforça a amizade como um lugar importante em sua formação:

Eu tinha um blog que pouca gente tinha o endereço, menino não fica famoso. Ainda bem. Mas eu tinha amigos virtuais e a gente trocava impressões, eu tinha colegas na escola que também eram escritores. Hoje, eu acho que dessa época dos meus amigos de escola só eu continuei como escritor, o que é uma coisa até chata, tinha muita gente bacana, mas acho que só eu saí da adolescência com isso. O Tuan já escrevia, mas a gente não mostrava um pro outro nessa época. Era uma turma mais velha, a gente conversava sobre música, mas não falava sobre poesia não. Era um outro grupo, mas escrevia sim.

Utilizando-se de um lugar-comum (“Menino não fica famoso”) dos estudos literários clássicos, Tito entrecruza diferentes elementos nesta cena que vão desde a materialidade em que publicava até a rede de leituras e críticas dos trabalhos em diferentes níveis de capital social que ele detinha à época da infância/adolescência (amigos virtuais e colegas da escola), e conclui afirmando e figurando outro lugar-comum da tradição literária, o de que “poeta” é um “momento da adolescência/juventude”- ressaltando ter sido o único que continuou como escritor (ainda que saibamos que ele se desloca neste território da escrita de “poeminhas” à “verdade” em literatura), não sem antes dizer que tinha “muita gente bacana” que, como ele, escrevia, e nomear um amigo – Tuan – que escrevia, mas não fazia parte de sua rede de trocas/partilhas literárias, mesmo que – e outra dobra se figura – partilhassem outras linguagens artísticas. Em outro momento, agora falando de suas amizades de juventude e peregrinação em busca do corpo de Deus, Tito nos traz mais elementos em relação aos amigos que aponta para o quanto estes o alimentaram e alimentam:

E eu faço questão, um tempo atrás dei entrevista, acho que mandei para ti, me perguntaram: quais são seus poetas favoritos? Eu não sei dizer outras pessoas, é quem está perto de mim, são as pessoas que eu tenho lido mais, as que eu tenho visto escrever e não é porque é meu amigo, saca. Muitos falam assim: ah, você está falando isso porque é seu amigo. Não é. O Tuan, ele não deve nada a nenhum poeta grande, tem um poema dele que, ele está escrevendo um livro e ele criou um personagem e todos os poemas perpassam os personagens e ele criou isso de uma forma muito louca, e ele criou uns poemas infantis que são para a infância, dialoga até um pouco com o Manuel de Barros, até que ele fala assim: Abdias juntou seu dinheiro e comprou uma gaiola, depois de algum tempo comprou uma bolinha e botou dentro, deu o nome de bolinha porque sua mãe também o chamava menino, aí fala que ele botava o alpiste e a água e um dia a bolinha fugiu e ainda ficou no muro dizendo para todo mundo que não amava ele. É fofo e ao mesmo tempo é muito... essa imagem é muito boa, cara! O passarinho dele fugiu e ficou no muro cantando para todo mundo que não amava ele, e quando eu li isso eu comecei a sorrir, porque isso é brilhante, isso é brilhante. Eu te mando esse poema, eu mando, vou pedir autorização a ele. Mas assim, o Lucas Dib tem uma série imagética "murro na boca" e como ele trabalha com educação física, ele tem um conhecimento anatômico do corpo, então ele usa uns termos que você fica: caramba, o cara usou a palavra zigomático num poema. E isso dá um peso orgânico brutal, você puder usar o termo gônadas no poema, isso é incrível.

A amizade se singulariza – assim como a escola ou a universidade – em nomes próprios (outras legiões, sem dúvida) e reafirmam o exercício poético ao lado do exercício político da amizade: aqui – por não saber fazer de outra forma – Tito ecoa seus poetas amigos

numa entrevista por ser eles que ele tem lido, tem visto escrever, e reforça, não apenas por serem amigos, mas por serem o que ele considera literatura. Diferente daquelas professoras que liam seus poemas e teciam comentários elogiosos sem que Tito levasse-os a sério, aqui vemos se figurar uma relação pautada na admiração intelectual: trata-se de ser afetado por estes corpos que devêm amigos pelo que eles fazem de admirável, e o que eles fazem devêm o que eles são: poetas amigos.

Desses amigos, Tito enumera diferentes coletivos que foram criados exatamente para essa experimentação/peregrinação em busca do corpo de deus. Peregrinação coletiva, Tito encontra parceiros de viagem: Projeto cadaFalso, Chinfrapala, Mirela Hipster, são alguns dos coletivos de artistas-amigos dos quais ele participou e que cita como importantes para a sua peregrinação/formação:

O Lucas Dib, o Vildez, o Tuan, o Maik, o Vitor e a Munirah deve ter mais alguém que estou esquecendo, se tem desculpe. E isso é muito interessante, esse meu contato com as outras artes que não a literária veio com o CadaFalso, tirando a pintura, que eu tentei pintar algumas vezes, porque li livros que tinham pintores, e eu quis ser pintor e falhei miseravelmente, mas até mesmo a minha produção de pintor ela é performática, então eu acho que o cadaFalso entra indiretamente dentro disso, era pegar objetos e pintar eles todos de branco, isso era uma performance, e o objeto performatizado. Então, é realmente o cadaFalso foi muito importante para mim nesse sentido de me permitir fluir dentro de outras linguagens e ver até onde a minha literatura podia ir dentro daquilo e de que modo aquilo podia entrar na minha literatura.

Através desses encontros, Tito não só experimenta novas escritas, como experimenta cruzar sua escrita com outras linguagens artísticas, se fazendo (ou se deixando) contaminar pelos encontros amicais que figuram em sua narrativa: música, performance, vídeo... Ele se permite “fluir dentro de outras linguagens e ver até onde a minha literatura podia ir dentro daquilo e de que modo aquilo podia entrar na minha literatura”. É desse modo que ele figura os encontros-amizades: lugares de experimentação, fluência, fruição, deslocamento, sendo sempre guiado por essa busca da verdade sobre o último pedaço pulsante do divino.

Por fim, creio ser importante reforçar como que essa peregrinação desenha e liga espaços e tempos: amigos na escola, livros queridos na escola, confrontos e revelações na escola, amigos que formam coletivos artísticos, amigos que se conhecem na universidade e são levados para outros espaços-tempos da vida: a separação poderia ocorrer na análise do

relato, mas ela se torna impossível pois Tito parece estar aberto à verdade que ele procura e cria exatamente por acreditar nela: a literatura existe, é real, é viva, é um trabalho, é um modo de ser-em-movimento.

4.2.2 Cenas de Território existencial

Pelas cenas que figuramos no item anterior entre aquelas figuradas por Tito de Andréa em nosso encontro-entrevista, pode-se ter uma ideia do quanto Tito buscou, se deslocou, o quanto para ele se apresenta como uma busca e o quanto suas concepções e práticas vão se transformando. Do “poetinha” (aquele menino que escreve “poeminhas”), ele vai adensando e se movimentando neste território que constrói ao se construir.

Vimos que, para ele, a literatura é algo sagrado, do campo do divino. Na cena em que vimos Tito confrontar o professor de história, Tito define o que entende por literatura:

Porque para mim, já ali, a literatura não era isso, era muito mais que um documento histórico, um documento histórico quer dizer o que? Toda aquela pulsão, toda aquela devastação é apenas um sentimento de um homem no tempo e ponto? É muito mais do que isso, ela tem dois lados, um acontecimento literário ela atinge tanto o que aconteceu antes quanto o que vai acontecer depois, é uma bomba atômica do mundo das ideias, e eu olhei para ele e disse: não, eu não acho que literatura seja isso, eu acho que literatura é muito maior do que isso, eu não sei por que e não sei como, mas eu tenho certeza que literatura é muito maior do que isso, a literatura é o último pedaço vivo de Deus. Eu disse essa frase, e até hoje eu fico impactado quando eu lembro de ter dito isso, porque eu ainda acredito nisso.

Já ali, literatura para ele era algo sério, a partir da transformação nas leituras que fazia, há uma transformação na percepção de que tem algo mais: literatura é coisa séria, é “toda aquela pulsão, toda aquela devastação”, é algo que está fora do espaço-tempo convencional, “é uma bomba-atômica” é “o último pedaço vivo de Deus” e ele “até hoje” acredita nisso. E é nessa linguagem religiosa que Tito constrói seu território literário. Vejamos novamente a cena em que ele lê, num livro didático, o poema “Tabacaria”, de Fernando Pessoa:

Eu lembro a minha reação quando eu terminei de ler o poema da primeira vez e fiquei olhando pro livro: meu Deus, meu Deus, é isso. E aí o Kafka e o Álvaro de Campos, o Fernando Pessoa, eles disseram pra mim: olha, é tudo ou nada aqui dentro, não existe meio termo, não existe brincadeira, não existe, a gente não está brincando e se você quiser ficar aqui, leve a sério. Eu sinto que eu comecei a levar a sério desde aí, meu número de leituras foi aumentando, fui direcionando, você vai conhecendo um aí puxa outro (...)

“É isso” marca a revelação: tal qual um buscador espiritual que um dia, em suas peregrinações pelo deserto, olha para um lugar da paisagem e entende, Tito entendeu a

seriedade de sua busca depois dessa leitura – que ele soma também a Kafka e, em seguida, um rizoma leiturístico – e ele olha para o ídolo-livro (representante do corpo divino): e entende. Tito se iluminou.

A partir daí, os grandes iniciados, os “anjos do senhor” vêm lhe falar. Como iluminado, ele entende a linguagem dos anjos, ele ouve o sussurro divino que sopra no vento: “E aí o Kafka e o Álvaro de Campos, o Fernando Pessoa, eles disseram pra mim: olha, é tudo ou nada aqui dentro, não existe meio termo, não existe brincadeira, não existe, a gente não está brincando e se você quiser ficar aqui, leve a sério”. E a partir daí, ele elabora sua nova produção (de si e de seu trabalho): não mais os “poeminhas” de um adolescente que sofre, mas a busca pelo corpo divino se fazendo verbo:

1. A produção escrita se dá, em mim, normalmente, a partir de dois eventos não necessariamente simultâneos, porém não necessariamente excludentes, são eles: a. A urgente e imperativa necessidade de escrever. A esperança do fim da crise de abstinência de um viciado diante do seu objeto de culto ou o grito do afogado que, sabendo não haver escapatória, decide legar ao universo um último sopro, mesmo que diante da consciência do desaparecimento, tanto do grito quanto do corpo que grita. Nesse sentido, penso, surgem os poemas que percebo como mais existenciais e que falam a partir de uma voz que quer ser salva e registrada, que deseja uma corda para que possa se resgatar ou matar, não sabendo precisar a diferença entre os dois. b. O desejo intelectual de investigar determinado tema, de vasculhar a tessitura da própria linguagem. Como uma criança curiosa que parte contra o chão o próprio brinquedo para entender de onde vinham as luzes e os sons que a maravilhavam ou como o médico que delicadamente abre seu paciente morto para compreender com delicado olhar o estrago que o câncer fez em seus órgãos. Nesse sentido, surgem os poemas que perscrutam a si mesmos ou temas específicos, que perseguem imagens a um esgotamento como quem procura ao mesmo tempo desmistificar e remistificar a própria existência do signo.

O desejo de criar. A urgente e imperativa necessidade de escrever, de produzir-ampliar este corpo, “seu objeto de culto”. Desejo premente, sexual, produtivo “tanto do grito quanto do corpo que grita”. Rebenta-se então um tipo de poema: poemas existenciais. O desejo de pensar e o desejo de sentir se acoplam. Há um trabalho intelectual que se liga ao desejo: ou antes, o desejo intelectual produz ou é produzido nesse movimento linguageiro. É a busca do próprio Deus (a linguagem, a literatura, o corpo-signo) que interessa a Tito em sua peregrinação pelo deserto: salvar-e-matar, desmistificar-e-remistificar: como um iluminado, não há um limite em sua busca, pois ela é a própria busca, sem objetivo final, sem teleologia.

É preciso dizer, entretanto, que essa experiência da literatura como território/peregrinação místico/a não produz em Tito um escriba que decide tirar a literatura do reino dos humanos. Antes, ele a profana (no sentido de Agamben). Vejamos outra cena, em que nosso narrador relata sua decepção com a maneira como “a literatura” era tratada no curso de Letras – curso que ele não chegou a concluir:

Mas assim não sei, acho que a mediocridade do pensamento de alguns professores me abalou muito forte nesse sentido. Eu ficava: é isso aqui, uma faculdade? Essa pessoa está me falando isso aqui? Que eu na idade que eu tenho já sei que não é isso, que não é esse o caminho, por exemplo aí, que Guimarães Rosa pode dizer tal coisa porque ele é um grande escritor, meu irmão parece que o Guimarães Rosa tinha vinte e oito metros, era feito de bronze, defecava diamantes e nunca deu uma risada na vida. O Carlos Drummond de Andrade, o primeiro livro que eu li do Drummond são de poemas eróticos, tipo, os poemas que ele tinha vergonha de mostrar porque ele não queria que as pessoas soubessem que ele é uma pessoa que goza na cara dos outros, tipo literalmente, e são os poemas assim que eu mais tenho carinho até hoje, tem um poema dele que ele vai falar de todos os dilemas do universo e termina: e ela me beijava o membro e eu não sabia que tinha um deus entre as pernas, poxa é isso. Hoje em dia talvez até esse poema desse problema, porque hoje você não pode dizer que seu pau é um deus porque isso é machismo e você é um falo egocêntrico, canalha, ora, é lindo. E eu: ora, sério que ainda acham isso do escritor, e eu sou o que então? Eu dou risada o tempo todo eu to brincando o tempo todo e sou sarcástico, eu fico bêbado e vomito no carro do meu pai. Guimarães Rosa nunca fez isso, ele era o Guimarães Rosa. E aí você começa a questionar os professores e eles te reprovam porque você questionou eles. De repente, você tem um professor que diz coisas como: a literatura da Clarice Lispector não serve porque ela não é brasileira. E você fica: meu Deus sério, isso? Esse é o argumento do Doutor?

Na verdade, poderíamos dizer que Tito encarna o humano-divino, ou se a literatura é o último pedaço vivo de Deus é porque esse Deus é humano, o contrário do que buscam fazer os doutos aos quais o narrador chama de medíocres: apenas medíocres precisam construir ídolos de bronze que não cagam, não têm pau, não ficam bêbados, não riem. “Sério que ainda acham isso do escritor, e eu sou o quê, então? Eu dou risada o tempo todo, eu tou brincando o tempo todo e sou sarcástico, eu fico bêbado e vomito no carro do meu pai. Guimarães Rosa nunca fez isso, ele era o Guimarães Rosa”. É contrapondo-se a este regime de verdade que Tito constrói o seu “eu sou”, afirmando-se escritor (sacerdote da literatura viva, não escriba) e questionando o que é imposto (os professores reprovam quem os questiona) como “a verdade literária”.

Entretanto, enquanto jogo humano-divino, a literatura permite – uma vez que ela é ação do desejo – definições e Tito não só as utiliza aos montes (pedaço do corpo de Deus, coisa séria, desejo intelectual, etc) como também difere regimes literários opondo bons e maus regimes em si (os poeminhas). E neste momento da narrativa, como em outros já figurados neste texto, Tito mostra seu deslocamento no território em que se cria. Falando sobre seus primeiros poemas, seus “poeminhas”, ele diz:

na verdade eu acho que isso até se perdeu um pouco, eu acredito até que felizmente. Isso era muito do meu primeiro poema, eu queria conscientemente tirar de mim um sentimento de devastação que estava muito forte, era minha forma de lutar contra minha depressão de adolescente, era escrevendo. Era o poema desabafo. Hoje eu não acho que meu poema seja mais desabafo, eu não quero que ele seja um poema desabafo, quero que ele seja uma reconstrução. É óbvio que tem um pouco disso em alguns poemas, não são todos as vezes, por exemplo, tem um poema que eu fiquei viajando numa imagem que me chegou, que era do rio intermitente e eu queria só

uma forma de escrever sobre aquilo, não tem nada de "ai, meu deus!", eu queria investigar uma coisa e criar aquilo através da poesia, ao mesmo tempo eu tenho poemas mais iguais que estava ali doendo e eu preciso escrever isso, mas eu não preciso representar isso, eu preciso apresentar isso e recriar isso porque é outra coisa. Mas eu tinha, conscientemente, a ideia de que eu estava transbordando através da linguagem uma sensação, um sentimento. Pronto.

Assim, ele flui como o rio, não representando o rio, mas recriando, tal qual o relato que ele fez de si em nosso encontro: reconfigura-se ao figurar o relato. E neste relato vemos o movimento do menino que quer desabafar, passar para o poeta que quer “investigar uma coisa e criar aquilo através da poesia”, ao mesmo tempo em que vemos a preocupação em criar, se transformar em uma autocrítica que ele chama de “sou chato comigo mesmo, sou muito crítico, eu sou um crítico muito pesado dessas coisas em mim mesmo”, e também com os outros, ainda que ache importante o incentivo para que outros meninos expressem e produzam seus poemas e que haja espaços para criação literária nas instituições de ensino, mas sem confundir com a literatura tal qual ele a define como “coisa séria”.

Assim, ele se movimenta também nas definições: existe a necessidade de “democratizar” a escrita literária, isto é, a possibilidade de que outras pessoas que desejam possam escrever e mostrar seus “rascunhos”, e existe um outro momento, que não é coisa de menino, que é um sacerdócio, que é coisa séria, que é uma investigação, um desejo intelectual de rachar as palavras. Pelo uso das palavras, martelando-as, Tito busca produzir definições não de como usá-las, mas de como criar um espaço que seja invenção de um corpo-signo sério, divino, “transbordando através da linguagem”.

Se para ele é claro o que seja literatura, quanto ao fato de se considerar escritor, ele não tem dúvidas: “porque eu acho que poeta é quem faz poesia” e ele faz “poeminhas” desde sua adolescência, ainda que tenha deslocado-se e atingido o entendimento do que é literatura e da postura que deve adotar. E assim, essa postura se modifica quando se modificam as cenas materiais nas quais seu trabalho artístico é divulgado. Quando fala de seu primeiro livro, editado por uma editora independente, Tito ressalta que:

... eu não sei até que ponto meu livro tipo obviamente ele não circula como circula um livro de grandes nomes da literatura brasileira, pronto, Milton Hatoum, é um puta escritor, é um escritor brilhante e os livros dele circulam muito bem, obviamente meu livro não circula como o Dois irmãos, mas ele circula um pouquinho, está sendo lido, de vez em quando, vira e mexe alguém chega para mim e diz: ah, estou lendo seu livro, bacana. E no facebook pessoas me adicionam porque leram meu poema na internet, ou no livro. Eu circulo mais na internet, o que mudou? Acho que muda uma relação social, honestamente, eu acho que socialmente, eu tenho uma tia que diz: agora você é um escritor, publicou um livro, você é um escritor, você não era um escritor antes. Eu acho isso uma baboseira, mas muda o status social. Eu lembro quando eu tinha dezessete, dezoito anos, eu fui conversar com alguém: ah, eu sou escritor. Cadê seu livro? Não, não tenho livro. Ah, esse aí é um doidinho. Parece que nesse sentido eu ganhei um status, foi que

nem a primeira vez que eu ganhei dinheiro com o CadaFalso, e foi uns dois mil reais assim, eu lembro que eu estava em Salvador e, eu usei a grana para viajar para lá, e minha tia falou assim: esse menino é todo metido a artista. Eu falei: não, eu sou artista. Ela: você já ganhou dinheiro com arte? Eu: já. Ela: quanto? Dois mil. É artista mesmo. Aí você é artista, você ganhou um edital, você ganhou dinheiro, você funcionalizou, materializou a sua arte. Então, assim, mudou a minha relação com a minha produção escrita? Não. Mudou a forma como eu me enxergo como escritor? Talvez um pouquinho. Talvez eu saber que eu tenho o poder de atingir a matéria me deixe um pouco mais confortável tipo eu tenho um livro, eu olha para a minha estante e está lá o livro, meu trabalho e ele está lá do lado de Grande Sertão Veredas, eu olho pro Grande Sertão Veredas e o Ano da Serpente do lado. Eu fico todo vaidoso, saca? É um livro. O meu segundo livro vai sair em setembro, vai ser também pela Penalux, eu gosto da Penalux, eu acho eles atenciosos, o que estava me incomodando nela era o lance da distribuição, isso é um problema geral (...)

Assim, poderíamos dizer que o livro cria uma dobra na dobra escritor-poeta que Tito sempre sentiu em seu corpo: do escritor de blogs, da internet (ele reforça que ainda é mais lido pela internet devido ao problema de circulação, pois editar por uma editora não garante a circulação/distribuição em livrarias) ao escritor socialmente reconhecido: as tias agora o reconhecem como escritor, pois escritor, reza o senso lugar social – e também acadêmico –, escreve livros e Tito não tinha livros editados, sendo então considerado um doidinho: “Eu lembro quando eu tinha dezessete, dezoito anos, eu fui conversar com alguém: ah, eu sou escritor. Cadê seu livro? Não, não tenho livro. Ah, esse aí é um doidinho. Parece que nesse sentido eu ganhei um *status*”.

Nesta cena, poderíamos apontar pelo menos dois sentidos que compõem seu território de escritor: de um lado, o artista-sacerdote da linguagem, preocupado em produzir, criar, fazer delirar o último pedaço de Deus; de outro, o status social. Neste segundo momento, o livro é comparado ao capital financeiro que ele ganhara junto ao coletivo projeto cadaFalso: é a partir desse capital material – dinheiro e livro – que Tito é socialmente reconhecido, ainda que tenha peregrinado desde os treze anos em busca de se perder na linguagem para produzir através dela.

A partir da publicação de seu livro, surgem outras necessidades de dobras que não parecem coadunar com sua dobra-escritor-sacerdote:

Assim, a Penalux é uma editora pequena, é uma editora iniciante, tem menos de três anos, talvez esteja fazendo dois anos agora e, mercadologicamente falando, nós temos um problema, nós temos no Brasil grandes editoras que todo mundo sabe o nome e que é meio um aureamento você ser publicado por elas e nem sempre por uma questão de dinheiro, isso para mim é um grande problema, o mercado de arte não é arte, nem um pouco arte, quem paga mais alto publica mais alto. Nesse sentido, a Penalux surgiu em São Paulo, do Wilson Gorj e Antonio França, são dois escritores que estavam meio cansados, pelo que eu vejo deles falando e das conversas com eles, eu sinto que eles estavam meio cansados desse mundo impermeável e decidiram criar poros. Então, nesse sentido você tem a Patuá, você tem a Penalux, você tem várias pequenas editoras que criaram poros para que esse mundo pudesse ser alagado de novos escritores. O problema daí é que as livrarias

ainda são impermeáveis. Então, meu livro não está na Livraria Cultura, não está na Livraria Saraiva, meu livro não está nas livrarias, eu poderia botar ele nas livrarias menores, Lua Nova, eu não fiz isso ainda porque essas livrarias são pequenas e elas cobram para o escritor novo colocar o livro lá. Eu ganho três reais por livro que eu vendo, então eu teria que pagar pro meu livro ser vendido, e eu não estou interessado em gastar dinheiro agora, eu não posso me dar ao luxo, talvez eu possa daqui a três meses, se eu juntar dinheiro eu pego e boto lá, mas assim nesse sentido eles são ao mesmo tempo muito importantes e muito idílicos, porque assim, eu tenho livro publicado, eu sou alguém, eu tenho ISBN, eu já tenho nome, a biblioteca nacional sabe que eu existo, ao mesmo tempo e daí? Porque o mercado é muito problemático e aí, muitas vezes, tipo eu não quero pensar assim, mas eu penso, essas pequenas editoras servem para realizar fetiches, o sonho do livro próprio. Mas é importante, é importante porque tem muito escritor estranho nessas editoras assim, que escrevem mensagens motivacionais e livros motivacionais dizendo que você também pode ser alguém, sorria, o sol é tão fofo. Nesse sentido, o mercado ele é muito complicado, entende? E você não consegue quebrar isso, então, uma coisa que eles diziam era: a gente não vai poder te divulgar, a gente queria ter dinheiro para te divulgar, mas você vai ter que fazer a sua parte. Por exemplo, eu tive que comprar meus livros agora para poder dar de graça para uns jornalistas que eu nem tive coragem de mandar ainda, eu vou dar para o meu pai, e ele vai fazer isso para mim. Eu preciso de um produtor, é mais dinheiro, porque tipo eu sou desorganizado, eu sou fragmentado e eu não consigo pensar linearmente e traçar um plano de metas atingíveis, eu não consigo, tipo eu sou uma bagunça. Eu não tenho um pensamento empresarial, eu não consigo me tratar como um produto e eu preciso de alguém que me trate como produto para eu poder chegar lá e é um saco isso, mas é o mercado, se você quer ser lido você tem que ser vendido. Eu fico pensando em quantos escritores maravilhosos a gente não perdeu...

Do poeta dedicado à linguagem e seus labirintos que sempre produzem, criam, ampliam o real ao poeta reconhecido socialmente, chegando ao artista acoado pelo mercado, pelo pensamento empresarial, chegando-se ao risco de virar produto, de estar na prateleira, de ser coisificado, e ao mesmo tempo a percepção de que é também mercado e que “se você quer ser lido você tem que ser vendido”.

Vasto território este: poeta-adolescente, poeta-escritor-comprometido-com-a-linguagem, poeta-socialmente-reconhecido, performer, produto a ser vendido, estudante de literatura frustrado, artista-em-coletivo, poeta-entre-músicos, dentre outras dobras, Tito de Andréa vai territorializando e desterritorializando à medida que produz seu trabalho artístico entre o risco de ser coisificado e a certeza de ser um produto no mercado: “É preciso evitar os medos. O medo é o contrário da vida e, certamente, um veneno para o artista”.

4.2.3 Cenas Materiais

Roger Chartier, em vários de seus textos chama a atenção para o quão é simplista a dicotomia tela/página com que muitos encaram a chamada “crise do livro”. Para o autor, a própria história do impresso e do livro mostra que as transformações que levaram ao que hoje legitima o poeta socialmente – o livro, o capital reconhecido – se deram de maneira gradual,

lenta, invisibilizando um trabalho coletivo e também a convivência numa mesma época e sociedade de diferentes estratégias e materialidades, fazendo-se uso tanto do impresso como do manuscrito (2015).

Em seu relato, Tito de Andréa reforça diversas vezes essa ideia do historiador supracitado. Poeta-adolescente que fazia uso de blogs, depois do Orkut e em seguida do Facebook, Tito continua a fazer uso dessas redes sociais depois de ver a edição de seu primeiro livro que o institui socialmente como escritor:

Aí eu iniciei esse blog, já tinha esse blog há um bom tempo, na verdade eu sempre tive blog para mostrar meus poemas, eu encontrei um dia desses meu blog de 2004, 2004, 2006, por aí, uns poemas antigões, no meu livro Ano da Serpente tem um fragmento de um poema dessa época, que eu fiquei: eu escrevi isso nessa época, eu tenho que colocar isso no mundo, está bonito, foi só um pedacinho do poema, o resto está uma porcaria, mas aquele pedacinho ali que é lindo. Aí assim vire e mexe aparecia comentário no meu blog de alguém de outro lado do Brasil e você vai conhecendo as pessoas e fazendo uma rede e discutindo, conversando nesse processo

Existe literatura antes do livro: é outra “descoberta” que fazemos quando lemos o relato que Tito fez para mim quando de nosso encontro. Existe literatura antes do livro, ela é lida, ela produz redes de discussão e leitura, ela institui um regime de partilhas artístico-literárias, e no caso de Tito, ela é deslocada para o objeto-livro, ainda que os comentários dos leitores e leitoras vá aparecer no blog, uma vez que um não anula o outro:

Acho que o grande lance disso é que um não precisa anular o outro, sabe? Eu posso ser um escritor na internet e posso ser escritor fora dela, eu uso a internet para promover o meu livro, eu uso o meu livro para promover o meu Tumblr, está lá no meu livro, no final tem o endereço do meu Tumblr na última página, que é onde eu tenho postado meus poemas isso é bacana também e eu posto imagens que eu tiro da internet também, músicas que vão dialogando com o que eu tenho escrito, saca? Peguei uma imagem de uma leoa comendo um bisão, boto lá porque isso tem a ver de alguma forma com a minha escrita e está lá, é isso.

Tito acopla os materiais como acopla as dobras uma na outra sem medo – dobra, redobra, desdobra e segue – desliza poemas da tela à página (página do livro, mas também da rede mundial de computadores), faz uso da Internet para divulgar seu livro, de seu livro para divulgar seu blog, do blog para divulgar seu perfil de escritor no Facebook, do Facebook para divulgar os outros citados, postando inclusive poemas ali e reflexões sobre poemas, poetas, arte e outros fluxos que o afetam e transformam. Não há separação, a separação é uma ilusão e é isso que figura em seu relato: Tito é legião e desse redemoinho de eus, materiais, temas, investigações, nasce o desejo intelectual de produzir e fazer circular seu trabalho.

Para tanto, utilizando-se de quantas materialidades puder (da tela ao impresso, sem dicotomia), Tito circula em espaços diversos:

E isso é muito interessante, esse meu contato com as outras artes que não a literária veio com o CadaFalso, tirando a pintura, que eu tentei pintar algumas vezes, porque li livros que tinham pintores, e eu quis ser pintor e falhei miseravelmente, mas até mesmo a minha produção de pintor ela é performática, então eu acho que o cadafalso entra indiretamente dentro disso, era pegar objetos e pintar eles todos de branco, isso era uma performance, e o objeto performatizado. Então, é realmente o cadafalso foi muito importante para mim nesse sentido de me permitir fluir dentro de outras linguagens e ver até onde a minha literatura podia ir dentro daquilo e de que modo aquilo podia entrar na minha literatura.

Eu - Eu lembro que à época, você chegou a se interessar tipo Nicolas Bourriaud [teórico da estética relacional], quem me apresentou foi você e dos chocolates veio a parte exatamente desses...

Tito - Exato, e o Bourriaud é muito bom, eu comprei um livro dele sem querer, tá ligado, eu queria comprar da Anne... Coquelin. a capa era igual eu comprei o dele.

Eu - E você fez vários trabalhos, eu lembro que eu te ajudei, eu fotografei.

Tito - Sim, o Bode Expiatório, o Candura, troco uma ofensa por uma candura, que foi uma performance divertidíssima, foi muito gostoso de fazer, e é fofa. Tinha umas coisas que começou a me incomodar na performance é que às vezes parece um experimento sociológico travestido de arte.

Em meio à sua peregrinação pela linguagem, Tito junta-se ao coletivo de artistas-e-amigos projeto cadaFalso – o endereço eletrônico está nas referências bibliográficas – e ali experimenta circular por outras linguagens, produzindo outras corporalidades: é o poeta-performer que se incomoda com o regime estético da arte (RANCIÈRE, 2011), com essa identificação do que é artístico com aquilo que não é artístico (e o que não seria, se a vida é pura invenção? E o que seria a fronteira da vida?), que se indaga sobre até onde sua linguagem – a literatura – pode ir em outro território, em outro circuito que não o seu.

Em seguida, Tito abre a cortina de outra cena em que circula, dessa vez com outro coletivo, ou melhor, um movimento:

E eu fiz aquele vídeo como eu escrevia meus poemas na época, são uma série de imagens sobrepostas espancando alguma coisa e agora eu estou entrando na linguagem do cinema mais propriamente dita, com essa viagem do Imagem, que não é um coletivo de artistas, é mais um movimento estético, a gente tem pensado assim, e a gente tem jogado muito com o audiovisual e a gente está produzindo um filme e está começando a pensar em produzir o Gerard, que é um curta-metragem.

Eu - São os meninos que você falou, o Lucas...

Tito – O Lucas Dib, o Vildez, o Tuan, o Maik, o Vitor, e a Munirah, deve ter mais alguém que estou esquecendo, se tem, desculpe.

Circulando da materialidade da página (tela e impressa) para a materialidade da tela cinematográfica, Tito experimenta sua linguagem se dissolver ou se ampliar em outras linguagens e junto a outros artistas e escritores, alguns dos quais, como citado alhures, ele aponta como os bons escritores que costuma ler, e graças a essa primeira rede de partilha,

podemos supor, nascem e escorrem movimentos estéticos para além das páginas e inundam outros materiais.

Se rememorarmos as diversas cenas figuradas nessa leitura do relato-encontro que Tito figurou, fica claro que uma vasta rede de circuitos artísticos não contabilizados – capital social local - aparecem e vão sendo produzidos – ao mesmo tempo em que produzem jovens poetas, músicos, cineastas, performers, artistas, enfim – pelas ruas, bares, casas, bairros, praças, centros culturais da cidade de Fortaleza. Ainda que nem sempre tenha capital social que fará vibrar o coração de tias ou criar o status aceitável – esperado, pois cristalizado – há um movimento subterrâneo que mereceria ser visibilizado, há pululação de arte na vida: Tito e sua fulgurante figura dão prova disso.

4.3 “De coisas que foram colaborando para um glossário que eu fui tecendo”: Dianton

Dianton e eu tivemos uma relação que nos fez assumir nossa dimensão artística: ele escrevia, produzia objetos e vídeos, fazia fotos. Em 2010, começamos a participar do projeto cadaFalso. Nos separamos definitivamente em 2014, mas ele era um dos bons escritores que eu conhecera e convidei-o para participar do processo de pesquisa. Entre diversos objetos, caixas, papéis, "mofo e poeira", ele começou a tecer um relato, depois de escrever – como eu disse antes - com linha e agulha em seu pé: “eu sou pasto”. De tudo o que foi dito em duas entrevistas, produzimos cenas que se reconfiguram a seguir.

4.3.1 Cenas de Formação-artista

Dianton figurava seu relato olhando para o nada, enquanto suas mãos teciam figuras no ar e os sons inundavam o espaço “pensando algumas coisas atualmente que envolvem a palavra”: foi escolha sua irmos para uma pousada para fazermos uma série de fotos de uma pesquisa que ele denominava *Mosteiros* e dizia: “talvez os lugares tenham me feito escritor, os lugares por onde estive e sempre estou, na verdade”. De uma pequena cidade do interior de São Paulo chamada Urânia, ele cruzou diversos lugares – que aparecerão em seu relato, tais como Jabuticabal, São José do Rio Preto, Recife, Fortaleza, Urânia – e seu corpo, suas mãos, seu olhar e o nada: lugares de onde tece. Em seguida, introduz a primeira cena detalhada de seu relato:

Agora, na verdade, eu não conseguiria assim pontuar um momento exato, talvez eu consiga dizer de momentos onde esta coisa foi se consolidando, se firmando enquanto, inclusive eu tenho aqui um monóculo que eu encontrei um dia desses na minha casa, dá uma olhada, não sei se você conhece, não sei nem que idade eu tenho aí, mas eu tenho na mão um presente que eu ganhei, acho que não dá para você ver. Esse presente é um livro, talvez eu tivesse com uns dez anos. É como se eu tivesse sido coroado aqui um cetro e em minhas mãos um livro de bolso, que se chamava Dez semanas no circo, não sei o autor, mas me lembro da capa, como se tivesse uma capa branca com um circo na frente e um homem gigante, uma atração talvez desse circo. Talvez tenha sido meu primeiro contato, nesse universo da escrita, não sei se um contato assim de fato, com uma tamanha consciência, mas acho que a porta foi aberta. Não sei se esse livro me tornou um devorador ou um preceptor da escrita, não sei se te dizer, mas eu sei dizer, por exemplo, de coisas que foram talvez colaborando para um glossário que eu fui tecendo, eu me lembro muito bem que eu gostava de procurar palavras no dicionário, eu não me esqueço até hoje de um dicionário que meu pai tinha em casa chamado Lelo, eram três volumes de capa dura preta e eu me lembro que uma das minhas diversões de menino era essa: abrir dicionário e ficar atrás de palavras, eu gosto de palavras, até hoje eu gosto, é um costume que eu mantenho desde esse tempo, então, queira ou não, eu fui me alimentando muito dessas palavras do dicionário, talvez eu as use ainda hoje.

O livro. Um presente que alguém lhe ofereceu quando este tinha – talvez – dez anos. Nenhuma lembrança do conteúdo, afora o título – as palavras de abertura – e o aspecto plástico, visual do objeto: “me lembro da capa, como se tivesse uma capa branca com um circo na frente e um homem gigante, uma atração talvez desse circo”. Esta cena é marcada pelo “talvez”: talvez dez anos, talvez um circo, talvez seu primeiro contato com o “universo da escrita”. Mas não era um clássico da literatura, e sim um livro qualquer que lhe vem como primeiro momento em seu relato-fulguração.

Em seguida, um outro livro é lembrado: o dicionário. Aqui aparece uma das primeiras heranças de seu pai. Claro está que ele não se dava conta disso, mas foi graças a seu pai que este livro estava ali na casa disponível para o menino. E Dianton relata que, como num jogo infantil, abria o dicionário e buscava palavras para saber significados, jogo – gosto – que ele alimenta “até hoje” e revela seu amor por palavras, e elenca essas palavras do dicionário – não necessariamente da vida cotidiana – como um importante dispositivo de sua formação, ao dizer que “queira ou não, eu fui me alimentando muito dessas palavras do dicionário, talvez eu as use ainda hoje”.

Mas as palavras também saíram do dicionário para a minha vida, elas pularam do dicionário, ou talvez elas tenham me ajudado a perceber a minha vida, porque uma vida interiorana me ajudou muito a... me aguçou muito a perceber as coisas miúdas, as coisas cotidianas mesmo do dia-a-dia, a terra, a cerca, os arames farpados, as árvores, os circos, o circo sempre foi uma coisa muito presente na minha vida, a palavramundo: do interior de um dicionário para o interior de um menino que tentava entender seus interiores: a cidade de Urânia, interior de São Paulo, e o modo como ele percebia sua vida. Recomposição de

interiores. O dicionário serve como um designer para se criar – e rizomatizar – essa experiência com o mundo. Essa “vida interiorana” – no duplo senso – aguçou – outro elemento que ecoa, que trans-forma Dianton – seus sentidos. A partir desse afeto, ele tem a percepção das coisas miúdas das coisas cotidianas mesmo, “do dia-a-dia” (reforça como a querer mostrar a repetição dos dias no interior) ao que está ali de passagem, o circo:

Adoro o circo, adorava o circo, acho que o circo também foi um estimulador da criação em mim, eu subia nas árvores para olhar para cima dos circos, porque os circos não tinham lona, eram muito pobres, do quintal da minha casa eu assistia espetáculos de circo e uma das coisas que eu gostava muito no circo, além do atirador de facas, era a questão dos dramas que tinham nos finais, não sei se você se lembra dos circos assim. Ao final sempre tinha um espetáculo dramatizado nos circos, nos palcos, nos picadeiros e eu acho que era o ápice, pelo menos para mim era. Mais do que o atirador de facas, mais do que os malabaristas, eram textos simples, dramáticos, com todos os truques fajutos de circo, tiros, facadas, e isso me chamava muito à atenção, eu gostava muito disso.

Entre esses dias repetitivos de coisas miúdas, o circo – um encontro de passagem – é figurado como “estimulador da criação em mim” e ele se põe como espectador no interior: sobe na árvore e assiste ao espetáculo. Circos pobres, desses que vão parar nessas cidadezinhas perdidas em algum interior do país. Entre seus números preferidos, o atirador de facas e os dramas: “espetáculo dramatizado nos circos, nos palcos, nos picadeiros e eu acho que era o ápice, pelo menos para mim era”. Mais do que o atirador de facas, era a junção corpo-palavra-em-movimento que o impressionou, que o feriu, que produziu uma dobra, que junto a outras coisas pequenas e palavras catadas aqui e ali, foram-no produzindo:

E essas coisas foram adentrando e talvez um pouco da... um pouco de rebeldia talvez também ajude, tenha a mim ajudado, a rebeldia. Porque chegou um momento em que todo este universo interiorano, que me ajudou imensamente a construir esse glossário que eu te falava, me começou a ser insuportável e ser insuportável significava você comprar brigas, ou seja, você tinha que começar a odiá-lo para poder partir, para poder romper, então você tinha as amizades começam a ser insuficientes e odientas, as relações familiares começam a ser insuportáveis e odientas, talvez uma forma de você criar um mecanismo pra te fortalecer e você cair fora, e foi isso que eu fiz aos dezessete anos. Mas antes disso, essa rebeldia me fazia ir à praça e escrever coisas, não tenho nada guardado, coisas horríveis, rasguei todas, não interessavam, à época, não sei hoje, talvez tivesse me ajudado a fazer minhas ligações, a forma que eu vejo as coisas hoje, como eu escrevo as coisas hoje, que eu vejo as coisas hoje.

Romper. Rebentar. Nascer. Fazendo um apanhado das cerca de cinquenta histórias de vida coletadas num seminário sobre “Histórias de vida e formação” na Universidade de Genebra, Pierre Dominicé chama a atenção para a especificidade de cada percurso educativo, mas aponta a “capacidade formadora das confrontações da vida cotidiana, das contrariedades sofridas, das revoltas declaradas” (DOMINICÉ, 2010, p.87) que nascem das relações

familiares. Vimos aparecer no relato de Dianton a sombra do pai que o possibilitou encontrar na casa o dicionário. Dianton também fala da mãe:

Eu cresci num lugar que minha mãe costurava, obviamente, bordava, costurava, tinha máquina, a costura me chamava muito a atenção, ninguém me ensinou, mas eu sabia fazer uma bainha de uma calça, sabia costurar um botão, sabia fazer um remendo de uma roupa e eu sabia fazer vestidinho de boneca e depois eu comecei a usar isso com a palavra também, a palavra começou a ser, a ganhar corpo, ela começou a deixar de ser escrita com tinta e começou a ser escrita com papel, com linha, com agulha.

Não deixa de ser interessante o fato de seus familiares aparecerem como sombras desse interior: o pai-dicionário que o fez mergulhar no universo das palavras como num jogo, a mãe-máquina-de-costurar, que o fez buscar a palavra – herança do pai – e fazer um corpo outro para ela: “ela deixa de ser escrita com tinta e começou a ser escrita com papel, com linha, com agulha”. E novamente sua família aparece sob o termo de “relações familiares” como sobra de sua figura-ímpeto: seu desejo de vingança daquele “interior” que ao mesmo tempo lhe inspirara e formara sua percepção de coisas miúdas lhe inspira agora uma violenta vontade de produzir um outro lugar, “talvez uma forma de você criar um mecanismo pra te fortalecer e você cair fora, e foi isso que eu fiz aos dezessete anos”. Desse interior, figuram elementos herdados: palavras, linhas, agulhas, revolta, drama: todo um pasto para sua criação.

Em casa nós ouvíamos radionovela, eu não sei até que ponto aquela forma de construir, de construção do diálogo, porque ali era tudo palavra, não era imagético, nós que criávamos, nós que estávamos em torno do rádio nós que criávamos nossas imagens, mas esse universo da palavra do rádio sempre esteve muito presente na minha casa, não só da radionovela, mas de toda a programação baseada na palavra e na música, eu tenho essa coisa de estarmos em casa e o rádio ligado e nós fazendo isso, como tenho também na minha memória dessas coisas que vão depois de alguma forma te influenciar eu tenho sim, por exemplo, era um ambiente escolar, no interior bastante profícuo, as pessoas criavam, eu me lembro de debaixo da mangueira da minha casa as amigas da minha irmã elas lendo um texto, a casa de Bernarda Alba, para um teatro, eles se movimentando ali debaixo, eles construindo, por exemplo, nem tinha percebido, eu curioso, menino, olhando, era um processo bastante interessante, se fazia muito teatro nas escolas, nós éramos convidados a fazer teatro na escola, era coisa escolar mesmo, amadora, mas você entrava em contato com textos de teatro e isso é uma coisa bacana. Eu mesmo, amadoristicamente, estive em dois momentos em turma de escola participando, lendo texto, estudando, um deles de Chico Buarque, e o outro eu nem me lembro direito, mas desse universo de você estar metido nessas coisas eu acho bastante, tudo isso estava de certa forma assim, eu presenciei corporalmente, eu não me lembro nesse momento isso ter tido uma influência direta de uma coisa com a outra, mas eu me lembro que essas brincadeiras eram brincadeiras que eu fazia questão de estar presente. E meu pai era uma pessoa que fazia questão de assinar jornal, então, meu pai comprava, por exemplo, pra nós, nós tínhamos dicionário, eu gostava de lidar com o dicionário, como eu te falei, de buscar palavras, mas nós tínhamos o Trópico, que era uma enciclopédia onde nós pesquisávamos os trabalhos escolares, e nós tínhamos a Barsa, que eram duas grandes enciclopédia para pesquisa, hoje você tem o Google, a Wikipédia, mas na época que eu era menino não tinha, então todos meus trabalhos, minhas pesquisas, minhas leituras desse universo enciclopédico vem um pouco disso, desse dicionário e dessas duas coleções que a gente ficava vasculhando

atrás das informações a Barsa e depois acabou sendo assim uma vergonha até ter uma coisa dessas em casa, por contra da limitação que era aquilo, mas você tinha outra coisa?

Nesta rede de lugares figurados em interconexão, Dianton aponta para as linhas que cruzam seu universo familiar: das ondas do rádio que inundavam o cotidiano pacato da cidadezinha onde nascera e que trazia novamente o drama em forma de radionovelas que o magnetizavam – à programação musical vinda de longe, de outros universos, à “invasão escolar” no seio familiar, na paisagem verde – sob mangueiras – em que sua irmã ensaiava, junto com colegas da escola, peças de teatro para um teatro amador que a escola propunha aos estudantes.

Aqui, mais uma vez, a memória afetiva faz fulgurar elementos que se acoplam neste mesmo espaço interior: o pai e seus dicionários e jornais, a escola e seu profícuo espaço de criação, o teatro, o rádio, a música, a palavra, o corpo, a mata: tudo reverbera em Dianton que revê o menino curioso que aprendia artes de aprender-escrever tácteis, uma vez que para ele a palavra é táctil e entrecruza as artes visuais.

Assim, diferentemente do que se criou e cristalizou como senso comum sobre a escola, a biografização da experiência de Dianton – aquilo que o feriu, que (se) passou com ele - figura uma escola profícuo em criação artística, mesmo que ele faça questão de dizer que se tratava de criação amadora, este espaço – intstitucional – de criação existiu em seu interior. Ainda neste lugar interior, uma lembrança da escola:

Mas eu me lembro também de uma coisa ainda nesse interior que eu falo que eu vivi que eu nasci que foi muito marcante, mas que não tem nada a ver com a escrita, mas foi marcante porque talvez ela tenha me ajudado a alargar ainda mais as minhas percepções. Uma professora de artes fez um evento escolar numa praça e os alunos criavam coisas nessa ambiência, que era a praça de uma cidade do interior, e eu me lembro que eu e meus amigos, o nosso trabalho foi pintar uma cadeira de madeira de vermelho e pendurar numa árvore e deixar essa cadeira solta no espaço nessa árvore. Eu tenho alguma coisa escrita depois que eu vou me referenciar a esta cadeira, porque eu acho que ela teve um significado acho que eu estava me preparando para as ausências que depois, acho que isso me chamou a atenção, uma árvore, uma cadeira numa árvore, uma coisa tão desoladora, tão improvável de ter alguém ali, de sustentar alguém ali, ou seja, um objeto carregado de muita ausência e eu acho que essa cadeira me conectou com alguma coisa criadora também que em mim se traduz muito através das palavras, não sei se essa cadeira foi também o farol para essa ligação que eu faço entre palavras com um pouco de artes visuais, não sei, mas talvez tenha sido, nos primórdios, um embriãozinho que me tenha despertado para isso, que ficou lá, muita coisa ficou lá em mim, fica lá, tanto que até hoje eu acho que tudo isso é uma razão que nunca escasseia, minha vida no interior é uma coisa assim que é muito profícuo em mim, parece que é assim, que esse meu glossário é um glossário interminável, até hoje ele me alimenta, nas coisas que eu busco, com a escrita com as palavras, sabe?

O interior. A escola. Uma professora de arte. Uma praça. Uma árvore da praça. Uma cadeira na árvore de uma praça. Vermelha. Pendurada como um preso político das

idades longínquas da obra de Gabriel Garcia Marquez. A percepção alargada. O vazio do interior. O abandono do interior. A literatura e as artes visuais. As palavras-objetos. “Um objeto carregado de muita ausência” que se faz presente carregado em palavras. A conexão – transformação – disso com “alguma coisa criadora” traduzida em palavras, um embrião que explodiria depois, junto à revolta, ao dicionário do pai, à máquina de costura da mãe: razão que nunca escasseia, “minha vida no interior”.

Desse primeiro lugar figurado em cenas onde vemos emergir personagens-fantasmas que alimentaram este pasto de Dianton, há um salto em seu relato para o tempo da universidade, agora em outra cidade – Jaboticabal, São Paulo – onde ele cursou Agronomia:

Bom, eu estudei na UNESP, em São Paulo, no interior de São Paulo no Campus de Jaboticabal, e a universidade tinha um centro acadêmico que editava um jornal que circulava entre os estudantes. Jornal de estudantes era um jornal que circulava dentro da universidade com notícias mais diversas e tinha um canto lá que era dedicado a isso, uma parte cultural e você escrevia e mandava para os organizadores desse jornal e aguardava, quando ele era publicado você via se as coisas que você tinha escrito estavam publicadas ou não, eu tive duas ou três coisas minhas publicadas que eu me lembro. Foi uma época interessante, essa. (...) Porque quando eu era estudante eu não queria estudar só aquilo que eu estava estudando, que era agronomia, outras coisas me tocavam, não só minhas outras pessoas também, desse lugar e eu me encontrei com pessoas muito bacanas, eu me lembro de ter feito um trabalho com um menino que era, hoje eu falo que era um trabalho de muita coragem, que nós fizemos, nós pegamos – olha, a palavra aí no meio – e cobrimos grande parte do chão de uma praça de jornais que nós emendamos, muito jornal, e entramos embaixo desse jornal e aí nós começamos uma coisa de corpo, que ninguém via, o pessoal só via os movimentos por baixo desses jornais, que era uma área enorme, nós começamos a fazer um trabalho de corpo lá debaixo, duas pessoas que se grudavam, que se amavam, se repeliam, não sei o que, até o momento que nós rasgávamos esse jornal e nós saíamos desse meio, eu e esse menino, que era uma pessoa muito querida minha, então a gente ficava nessa angústia também nesse lugar de criar. De criar, ele mais artista que eu, ele vinha de uma cidade grande, de teatro, eu não, vim de uma cidade do interior com minhas vontades, mas sempre em gavetas guardadas, lembro desses escapes criativos nesse... (...) É, tudo no mesmo tempo. Eu me lembro também, aliás, me lembro muito, de um momento assim muito interessante ali nesse lugar, um grupo muito pequeno de pessoas diante de uma pessoa que eu admirava, que foi o Jorge Mautner e o Jacobina, fazendo um show numa sala menor do que essa daqui para um grupo restrito de pessoas e eu tive a oportunidade de estar porque na ocasião ele falava da teoria do caos que eles estavam desenvolvendo, o Jorge Mautner, ou seja, momentos de escape, mais criativos, interessantes, que eu de uma cidade ainda do interior, mas com essas perturbações criativas que de certa forma eu pude participar.

(Sahmaroni): Talvez mesmo trazido pela universidade, ou não?

Não, mais pelo centro acadêmico, mais... o que interessava a um grupo muito restrito de pessoas, não estou falando que em uma sala quase desse tamanho estávamos em dez pessoas para uma universidade com cursos de veterinária, de agronomia, zootecnia, um universo enorme de estudantes. Então, era assim...

Interessante a perspectiva que Dianton figura nesta cena: não a universidade, mas o centro acadêmico aparece como impulsor de um movimento que interessava a poucos, iniciados, nessa inquietação que para ele é a arte, uma vez que a palavra em sua cena sempre

aparece ligada à literatura mas também às artes visuais, ao teatro, à música. É como se de seu interior víssemos fulgurar um caos em movimento que explode e faz emergir a palavra sempre ligada a tudo que o marcou. Assim, seguindo um percurso de estudante em Agronomia, ele se conecta com outros – poucos – interessados nessa inquietação, nessa afetação de corpos, nessa orgia de materiais (praça, jornais, palavras) que, mesmo sem ter consciência à época, foi importante para sua formação de artista, tanto que figura em seu relato.

Desse tempo estudantil, Dianton dá um salto tempo-espacial. Estamos agora em Fortaleza, ele vem parar aqui, conta, por causa de uma relação. Graças a uma carta trocada, entrecruzou destinos e deixou sua terra natal para vir morar em Fortaleza. Aqui outra cena, escritas que foram guardadas e que eram oferecidas a um amigo chamado Francisco (diversos textos sempre oferecidos a esta pessoa, um artista da cidade):

Pois é, eu tinha uma máquina de datilografar, isso aqui foi escrito em 1993, isso aqui são papéis de rascunho que eu usava, pra escrever, eu escrevia atrás, esse aqui não, é um papel que eu escrevi, que eu nunca mais tinha lido isso, eu nem sabia que tinha isso aqui, escrito em, 1993 é como uma, não sei, é uma coisa assim meio teatral, porque é escrito por cenas, posso ler um trechinho? "Apresentação, apresentação cena 1, cena 2, cena 3, cena 4, cena 5", por isso que eu digo que é meio teatral, eu vou ler a apresentação e vou ler a última cena, para não ler tudo. "Apresentação: a casa é pobre; idade: registro de nascimento queimado numa noite de ira; família: oito irmãos, três pais e uma mãe mortos; profissão: prostituta; desde pequena chorava pedindo um chiclete agarrada na barra da saia da mãe, depois aprendeu a dançar numa radiola de ficha." Essa é a apresentação do texto, a última, que é a cena 5, é assim: "Ela estanca, apanha o revólver da cintura, aponta para o peito e aperta o gatilho, ela cai, a luz apaga, o disco da vitrola ainda gira em tropeços dos riscos: dizem, dizem, dizem... a mesma palavra repetem insistentemente." Isso aqui eu fui buscar lá atrás quando você me disse desse nosso encontro, uma das coisas que eu tenho guardado, não só isso, acho que eu tenho duas ou três coisas que eu guardei, as outras coisas eu nem sei onde que foram enfiadas, aqui é do mesmo jeito, devem ser coisas horríveis, sei lá, eu não sei. Isso aqui, também é de 1993, talvez tenha sido um ano assim importante para mim, que eu tenha retomado alguma coisa, escrito.

Relações, artistas que se ligam a outros artistas, mas que não são apenas isso, são dobras e redobras se entrecruzando: amigo, amante e seus instrumentos: memórias, coisas guardadas, máquina de escrever, cenas, ecos do teatro, talvez dos dramas do circo, ou das peças da escola, ou das radionovelas se cruzam com os ecos das relações e lhe dão asas:

Falando nessa coisa de asa, bati um pouco minhas asas quando, e um dos que, você até acompanhou esse momento, quando eu me encontro com uma galera do projeto CadaFalso, através de ti eu me aproximei dessas pessoas, você se lembra, que eram mais teus amigos, depois eu fui conhecendo, um grupo de pessoas criadoras, criativas, que trabalhavam diversas linguagens, mas a palavra era muito forte que eu me lembre, a palavra era forte, a minha palavra, de certa forma, ornava é uma palavra que eu gosto de usar: ornar – ornava com as palavras do projeto cadaFalso e acho que a gente se aproximou por aí, as nossas questões criadoras passavam muito pela palavra, inicialmente, então acho que foi onde eu consegui, através do

cadaFalso, tirar minhas coisas da gaveta, foi uma porta, como a gente sabe, para um público, um grupo de pessoas muito restrito, mas a porta aberta, quem quis ver, viu. Inclusive, esse aqui que eu te mostrei, que eu falei que ia dar um salto, isso foram coisas criadas para o cadaFalso. No cadaFalso, um dos primeiros trabalhos que a gente fez, usava muito a palavra “poesia” e nisso a palavra tinha muita força nesse conjunto criativo do cadaFalso, a palavra tinha muita força nas ações que eram feitas, minha primeira ação no cadaFalso foi essa, foi tornar tátil as palavras que eu escrevia nos meus textos, eu me lembro que era um trabalho chamado “poesia inCômoda” e eu bordei diversas frases, pequenos textos dos meus trabalhos e eles ficavam dispostos em gavetas, com linhas, carretéis e eu deixava disponível para que as pessoas levassem, desapego na verdade com meus trabalhos, eu poderia ter guardado todos e estar com eles aqui para te mostrar, para quê também? Deixa as pessoas levarem, mas depois disso, depois desta poesia inCômoda, nós fizemos diversos outros trabalhos também, talvez onde a coisa de ser vista como um escritor e a pessoa que lida com a palavra e pega a palavra e faz dela um ato criativo, assim além da escrita, mas dar outro corpo para esse texto, que não só o corpo do papel, aí o cadaFalso me ajudou muito a fazer isso, talvez eu tivesse essa verve de juntar essas coisas, talvez só não tivesse espaço, estava tudo aqui, em mim. Outro trabalho também, que eu fiz junto ao cadaFalso usando as minhas, os meus textos foi no Dragão do Mar, você deve se lembrar, que você estava que foi chamado de “poesiaClaustrofóbica” (...)

Asas, relações são como asas, são pontes, são possibilidades de mais acoplamentos, de uma relação que o trouxe à fortaleza – à outra que o desliga daquela e o conecta à outra, a vida segue criando. Se seguir o fluxo, cria-se com ela. E é nesse entregar-se ao fluxo que Dianton conecta-se ao coletivo projeto cadaFalso e assume – no sentido de expor-se, de expor suas dobras artista-performer-videoperformer-escritor para um público, mesmo pequeno – como o fora em seu interior, ou em seus tempos de estudante –de expectadores: e assim continua sua trans-formação artista: tirando coisas de suas gavetas, fazendo-se pasto de sua produção artística, indo em seu interior onde encontra tantos ecos de relações, cotidianos, linhas, agulhas, porosidades, tudo isso compondo um vasto dicionário herdado, mas sempre revisto, sempre re-feito, sempre em expansão.

4.3.2 Cenas de Território Existencial

Até aqui, vimos a viagem (deslocamento geográfico e exploração de universos criativos) que Dianton figura quando relata sua formação-artista, sua invenção de si. Nessa viagem, do qual vislumbramos algumas cenas, pois é impossível dar conta de uma vida inteira, vislumbramos fulgurações, momentos-intensidades na biografização de sua experiência. De dobra em dobra, vemos surgir uma figura-origami sempre pronta a se desfazer pois, como tudo que é vital, é feito de fragilidade. Caminhemos mais...

Acho que eu me tornei um escritor, é isso que você pergunta? Talvez os lugares tenham me feito escritor, os lugares por onde eu estive e sempre estou, na verdade.

Se bem que este aceite do que é ser escritor para mim é uma coisa muito recente, talvez eu sempre tenha me desviado um pouco, não tenha querido aceitar-me enquanto, talvez, penso, mas ao mesmo tempo, é uma coisa que eu não consigo fugir, onde eu esteja ele está.

Já no início de seu relato, Dianton traz como elemento de seu território de escritor a recusa a esta dobra. Entretanto, mesmo não querendo “aceitar-se” como escritor, esta dobra o persegue pelos lugares que cruza “onde eu esteja ele está”. Em Dianton, a ideia de assumir-se (algo que lembra a dobra orientação sexual e a vergonha em se dizer, por exemplo, homossexual) é o momento de aceitação de algo que já se é, uma vez que sempre o acompanha ou o encontra nos lugares que o formaram e o formam. Este já se é não é algo dado, imanente, mas a orientação de seu desejo que faz atrair em seu percurso pessoas, lugares, situações que afirmam, reafirmam e presentificam – tornam presente, reatualizam – este “ser escritor”.

Na verdade, para Dianton, a dobra com a qual mais se identifica é a de artista: “Sou artista, cabe melhor”, diz ele em um certo momento de nosso encontro. Talvez, pelo fato de desde o início de seu relato de formação ter figurado o movimento que acopla diferentes linguagens: fez teatro, criou objetos (como a cadeira vermelha na árvore de uma praça), colagens, vídeos, intervenções em praças, preocupa-se com a textura da página, borda, costura, escreve poemas, contos, textos de teatro... Há em todo relato de Dianton uma viagem também pelas dobras que experimentou e que se ajustam à escrita literária.

Entretanto, um elemento desse território impedia-o de se dizer escritor/artista:

É porque talvez eu nunca tivesse me interessado, talvez fosse eu profissionalmente só isso, sou agrônomo, sou professor, pronto, as outras coisas que eu faço é puro diletantismo, não têm a menor importância na minha vida, chegou o momento que eu falei tem importância isso daqui que eu faço, porque eu me dou ou me dói porque é árduo para que eu faça, me tira o sono, me faz levantar de madrugada pra mim anotar, pra escrever então assim o trabalho é um processo que eu tou construindo alguma coisa não sei o quê, mas isso tá ficando mais claro pra mim agora, não claro assim desde que eu comecei a escrever, eu sempre achava, é como eu te falei eu crio, é me dado essa possibilidade de criar entendeu, eu crio, mas sem essa preocupação de ser conhecido, de estar nos lugares de ter sido lido não sei que, não sei assim se eu to sendo paradoxal, porque eu fico as vezes indo e vindo né porque, mas são percepções.

Diferentes crenças, chamemos de crenças limitadoras essas ideias que moldam nossa ação no mundo e nos impede de acessar essa potência que somos, pois que nos mantêm colados a um único lugar, atrofia nossa criatividade, nossa inventividade de nós mesmos. Sabendo que tudo é social, é quando nos identificamos com afetos tristes, limitadores.

Primeiramente, Dianton fala da falta de desejo (“eu nunca tive interesse”). Imerso em talvez, ele se busca uma justificativa para o fato de durante certo tempo de suas andanças

ele não assumir-se escritor/artista: talvez falta de desejo, talvez a ideia de que escritor/artista fosse uma categoria profissional e ele, profissionalmente, tenha se construído agrônomo/professor.

Depois, num outro momento, ele se dá conta (ele deseja) que na verdade aquilo que ele fazia era trabalho sim: “porque eu me dou ou me dói porque é árduo para que eu faça, me tira o sono, me faz levantar de madrugada pra mim anotar, pra escrever então assim o trabalho é um processo que eu to construindo alguma coisa”.

O trabalho não necessariamente é a exploração do trabalho, e a arte, que não funciona pela exploração do trabalhador, aparece desde a “formação do artista” (cursos como artes cênicas, artes visuais, dança etc. que se propõem a formar profissionais dessas áreas), aparece sempre nesse lugar não firmado, não bem delimitado, pois que, ainda que se possa ter uma disciplina para o trabalho artístico, ele não obedece ao modo de exploração do trabalho “não-artístico” (MENGER, 2012; CASTRO, 2013). É esta tensão que figura no relato de Dianton: o trabalho-remunerado-explorado versus o trabalho-criativo-livre-pago-em-prazer, tendo o prazer de se realizar o valor de capital nem sempre reconhecido.

O paradoxo que este percebe em sua percepção, na verdade é o próprio lugar do artista em nossa sociedade: o artista trabalha na incerteza. Oscila-se entre querer ser conhecido (re-conhecido, uma vez que ele já sabe o que faz como arte e gosta de mostrar – ainda que não seja para tantos – o que faz sem a pretensão de se tornar famoso) e não querer reconhecimento, pois uma das crenças mais fortes dos circuitos artísticos é aquela que liga reconhecimento em vida a mercado, e o artista reconhecido é aquele que aceitou se vender, se corromper. A arte aqui se equipara ao universo religioso em que deve-se passar pelo mundo, sem estar no mundo (MENGER, 2012; CASTRO, 2013; HEINICH, 2000). O paradoxo, portanto, é social, ainda que singularmente figurado no relato-Dianton.

Nosso artista acopla arte e rebeldia. A mesma rebeldia que o fez em algum momento romper com seu interior para escorrer por outros espaços. Para ele, naquele momento de sua infância/adolescência, já existia essa verve inquieta que é a arte: quando ia para a praça de sua cidade escrever “loucuras” contra aquela vida pacata, quando fazia peças de teatro na escola, quando criava objetos nas aulas de arte: tudo ali era arte, era rebeldia:

Contra o modo de vida das pessoas, cutucando as pessoas, falando de como é chato ficar rodando aquela praça sem sentido nenhum, nós fazíamos isso tu acredita, cada qual mais estranho do que o outro vestido com as roupas mais ordinárias, uma forma de se comunicar talvez, e mostrar que você era diferente eu acho que era isso, assim dessa forma eu acho que você se rebela mais do que agredindo, cutucando pra vê se o outro fala assim vai embora daqui logo talvez era o que você quisesse.

Aqui figura-se diante de nós uma concepção clássica do papel do artista/arte em nossa sociedade: o artista é o enviado da vida para fazer seus irmãos retomarem a caminhada. Mais uma vez esbarramos no par arte-religião: tal qual o profeta, o artista é aquele que sente indignação diante da água estancada que se tornou o rio da vida e sente vontade de vomitar no poço em que as pessoas se colocaram. A arte é vômito, a arte é um modo de “insulto” a este modo de vida, não uma agressão, mas uma forma de cutucar, de se mostrar superior, talvez, mas de todo modo de se diferenciar daquele lamaçal.

Poderíamos dizer, a partir do relato de Dianton que a arte é a vida – é do seu interior, de sua vida pacata, de seus lugares – a serviço da vida sendo enviada para que essas partes estagnadas continuem a ser fluxo, rio, corrente. Para Dianton, a arte é incômodo, é vida cutucando a vida para que esta se esvaia.

é amor puro isso aqui, mas como eu trato né o amor no meu, nas coisas que eu escrevo, é como se parece que o amor pra mim é uma coisa que, tem o caráter de ser difícil, que tem o caráter de ser árduo, cortante, torturante não é pela outra via assim, uma via de entrega fácil uma via de felicidade eu não consigo escrever assim, eu consigo escrever cu, eu consigo escrever lama, é sarjeta, mas eu não consigo escrever me expressar se eu quiser falar de amor, por essa outra via, não consigo eu não sei, não sei se é bloqueio se é falta de vocabulário pra isso realmente eu não saberia te dizer.

Mais uma vez arte-escrita-vida se tornam um mesmo tecer, um mesmo criar-e-fonte-de-criação: o amor, uma via torturante que se manifesta em seu trabalho como escassez de vocabulário ou bloqueio que faz esta água-arte correr por outra via. Aqui vemos a impossibilidade de ligar trabalho (tal qual hegemonicamente definido) e fazer artístico: este está, para Dianton, no frágil terreno da “artéria grossa” que faz pulsar a vida. Arte é amor puro. Sua escrita é este trabalho árduo que para ele é o amor: o amor tem endereço de tortura (como seu texto que está na Antologia/Capítulo 4). O amor - que escorre na página – “tem o caráter de ser difícil”: é árduo, cortante, torturante.

Felicidade, amor e escrita são elencados como tendo a mesma raiz que se alastra em direções opostas – ainda que não antagônicas - e ele se sai em escrita cortante onde palavras “duras”, difíceis, “eu consigo escrever cu, eu consigo escrever lama, é sarjeta, mas eu não consigo escrever me expressar se eu quiser falar de amor, por essa outra via, não consigo eu não sei”. Em seu relato, Dianton exprime sua escrita como um trabalho difícil de expurgo: pura saúde. Das dificuldades “do amor” que são as suas, surge a escrita dura “cu, lama, sarjeta” que o cura, que movimenta seus afetos difíceis, que vomita na página as pedras que impediam os fluxos de avançar. Arte é cura, é saúde... ainda que num difícil trabalho que lhe rouba momentos de sono, que não tem hora certa, mas que exige a inteireza de seu ser.

Em seu território, Dianton opõe dois momentos que ele nomeia como “estar fechado” e “estar aberto”. O primeiro, quando escrevia, fazia objetos, experimentava texturas, mas mostrava para poucas pessoas, relações mais íntimas, poucos amigos, que frequentavam os mesmos circuitos artísticos que ele. Fechado pela sua dificuldade (sem interesse, crença de que arte é trabalho e que trabalho define-se no sentido hegemônico) de se dizer, de se ver como escritor/artista, ainda que, apesar dessa crença limitadora, ele tenha publicado poemas em revistas literárias (Gazua) e/ou participado de eventos literários, mas também aberto:

uma coisa assim, vou começar por você uma coisa que a gente fala assim, o aspecto positivo desse nosso encontro eu digo pra você assim dessa, eu digo pra você duas coisas, eu digo pra você que você me ajudou a romper com muitas arestas físicas, corporais que eu tinha e também nosso encontro, é um encontro muito criativo, assim são coisas que eu destaco. E quando eu falo assim em coisas criativas, eu falo assim porque, não sei gente você vai mexendo, você vai de alguma forma mexendo com meus fogos, com meus artificios né, não digo assim que diretamente você fica insistindo para que eu crie para que eu faça isso, para que eu faça aquilo, eu falo assim o próprio estar junto ele não me estagna entende, ele é fértil eu te diria isso, agora com aproximação, com aproximação é muito grande da literatura, você é muito literário, você é amplamente literário, então essas questões elas são sempre colocadas, e isso me atija, isso me atija, então esse é um aspecto, é um aspecto de um outro relacionamento também, já que esta falando né, agora eu vou ter que ir pensar.

Aberto no sentido de deixar abundar e escorrer essa água, fonte de vida, de criação, de inquietação, de cura: do encontro amoroso, e os afetos que este faz acontecer, surgem fagulhas, coisas que vão “mexendo” com fogos que já estão com ele, que já vêm acompanhando-o em suas viagens, em suas experimentações. Aberto também pois que amplia o público de Dianton quando de seu encontro com o coletivo artístico projeto cadaFalso e suas várias apresentações e exposições públicas.

Do “artista/escritor fechado” para o “artista/escritor aberto”: encontros, momentos, galeras, pessoas, palavras, amigos, questões criadoras, tirar minhas coisas da gaveta, porta aberta: de um encontro a outro acontecem deslocamentos tectônicos, abalos sísmicos e o território se modifica, se amplia, se contrai, se faz, se refaz. Ao se desengavetar, ao abrir as portas, a vida invade a vida e a arte incomoda por ser essa pura potência que Dianton chama de amor: uma afeto-faca que cutuca e incomoda.

4.3.3 Cenas Materiais

No início, era o corpo e o corpo se fez linhas, agulhas, palavras, e o corpo era arte. Como já relatado anteriormente, a partir de meu diário de campo, Dianton começa nosso encontro-entrevista bordando na pele de seu pé a frase “eu sou pasto”. Foram minutos

imensos de olhá-lo escrever aquilo em seu pé com linha, agulha e pele e a destreza de alguém que exercita isso há muito tempo e não teme expor-se (inclusive seu corpo) como material artístico. Em Dianton, o primeiro material artístico é seu corpo. Depois de relatar cenas em que sua mãe aparece costurando e ele aprende silenciosamente a costurar, ele arremata:

aí eu quis retomar isso quando te chamei aqui escrevendo no meu pé, eu sou o pasto, inclusive é um trecho de um texto meu. E quando eu falo "eu sou o pasto", acho que seja o pasto aquela coisa que você vai para se alimentar, acho que eu me alimento de mim também, enfim, é forte esse significado para mim, do pasto, do tátil, misturado com isso, eu posso até te mostrar umas coisas que tem essa coisa tátil também.

Ser pasto de si: frequentar seu corpo-tátil de memórias, alimentar-se de si, saber-se mistura, corpo. Além dos “conteúdos” que Dianton utiliza de seu corpo, é o próprio corpo quem é utilizado para seu trabalho artístico: aqui, para nosso encontro, ele cose em seu pé um trecho de um conto seu. No YouTube⁴⁴, diversas vídeo-performances, vídeo-poemas, como “Esqueci de te dizer 1”, em que ele mistura vídeo, bordado, linhas, agulha, folhas, palavras, imagens para recriar um poema que pode ser lido/visto, ou ainda no Facebook, onde ele publica fotos, poemas, vídeo-poemas, vídeo-performances, registros de performances, objetos etc., quase sempre tendo o corpo como o principal suporte, ou mesmo funcionando como objeto artístico (objeto-processo artístico) exposto.

Desse primeiro material, o corpo, nascem circuitos de “mostrar-se”: como dito acima, Dianton utiliza sobretudo as redes sociais como o Facebook, o YouTube, ou ainda blogs, como o do projeto cadaFalso para expor sua produção que mistura linguagem, daí ele preferir ser chamado de artista, uma vez que, mesmo utilizando-se da palavra escrita e escrevendo poemas e contos, ele considera essa dobra restritiva, e pensa ser a dobra artista mais ampla no sentido de comportar seu corpo e os corpos que daí ecoam.

Lembremos também que essa dobra artista/escritor em Dianton passa por diferentes formas em cada espaço-tempo que (o) atravessa: desde o menino do interior até o artista que se abre e com quem entre-visto são muitos os fluxos, as memórias e as desmemórias (nome de um trabalho seu para aquilo que esqueceu e que de repente o toma), os eus e os outros. Daí ser importante lembrar que as materialidades e circuitos de sua infância/juventude, mesmo que ele não considere ainda como algo “consciente”, no sentido de ter uma intencionalidade artística, são também exercícios que figuram em seu relato. Assim,

⁴⁴Ver seu canal no Youtube: Márcio Diantonino: https://www.youtube.com/channel/UC8r8JuoLkl_ToRFinOe66YQ (Acesso em 25.06.2014) ou ainda o perfil do Facebook <https://www.facebook.com/marcio.diantonino?fref=ts> (Acesso em 02.08.2015).

cadeira pintada e pendurada numa árvore, textos escritos numa praça e depois rasgados, textos publicados num jornal universitário, performance com corpos e jornais feita numa praça... são produções que vivem em seu relato (Não sejamos como São Tomé, acreditemos que a arte existe, mesmo que não tenha sido fotografada, registrada). Daí para outros mundos, deslocamentos.

Vimos, assim, que Dianton utiliza “fechado” e “aberto” para se referir às suas dobras artista/escritor e que elas dizem respeito a temporalidades em que ele se expunha menos ou mais como produtor de arte/filho da pauta. Ainda que tenhamos começado nossa leitura sobre as materialidades a partir de seu corpo – foi assim que ele começou a se relatar em nosso encontro-entrevista – façamos aqui uma caminhada por estes momentos “fechado” e “aberto” que nos conduzirão também a materialidades e circuitos diferentes.

Circuitos fechados:

quando você me chamou para a gente conversar, eu me lembrei de uma coisa que eu tinha e procurei, procurei, procurei e não encontrava, tive uma luz assim no fim do túnel e encontrei. Olha o estado dessa caixa, década de 1990, coisas que eu guardava, ferrugem tomando de conta e mofo também, talvez a gente tivesse até que usar uma máscara. Olha essa foto minha, odiava tirar foto eu, minha mãe me segurando toda pomposa, o que eu me lembrava dessa caixa aqui, eu me lembrava de algumas coisas que eu tinha escrito por esse período, eu continuava escrevendo, na verdade, eu continuava escrevendo, mas sempre desse jeito assim, eu nunca tive a escrita, a criação para mim é mais importante, aquele momento que eu crio, do que o que eu vou fazer com aquilo que eu criei, depois eu vou até falar um pouco melhor sobre isso em outro momento, no momento onde isso vai se configurar de outra forma, talvez eu vá inverter esse papel, não que eu vá me preocupar em ficar famoso, não é isso, mas eu acho que vai ter um momento que nós vamos comentar que vai ser um momento onde talvez as gavetas sejam abertas e as coisas apareçam para alguém. Pois é, eu tinha uma máquina de datilografar, isso aqui foi escrito em 1993, isso aqui são papéis de rascunho que eu usava, pra escrever, eu escrevia atrás, esse aqui não, é um papel que eu escrevi, que eu nunca mais tinha lido isso, eu nem sabia que tinha isso aqui, escrito em, 1993 é como uma, não sei, é uma coisa assim meio teatral, porque é escrito por cenas, posso ler um trechinho? "Apresentação, apresentação cena 1, cena 2, cena 3, cena 4, cena 5", por isso que eu digo que é meio teatral, eu vou ler a apresentação e vou ler a última cena, para não ler tudo. "Apresentação: a casa é pobre; idade: registro de nascimento queimado numa noite de ira; família: oito irmãos, três pais e uma mãe mortos; profissão: prostituta; desde pequena chorava pedindo um chiclete agarrada na barra da saia da mãe, depois aprendeu a dançar numa radiola de ficha." Essa é a apresentação do texto, a última, que é a cena 5, é assim: "Ela estanca, apanha o revólver da cintura, aponta para o peito e aperta o gatilho, ela cai, a luz apaga, o disco da vitrola ainda gira em tropeços dos riscos: dizem, dizem, dizem... a mesma palavra repetem insistentemente." Isso aqui eu fui buscar lá atrás quando você me disse desse nosso encontro, uma das coisas que eu tenho guardado, não só isso, acho que eu tenho duas ou três coisas que eu guardei, as outras coisas eu nem sei onde que foram enfiadas, aqui é do mesmo jeito, devem ser coisas horríveis, sei lá, eu não sei. Isso aqui, também é de 1993, talvez tenha sido um ano assim importante para mim, que eu tenha retomado alguma coisa, escrito. Chama "reencontro" esse texto, acho que eu dei esse nome depois de ter feito, porque ele não é escrito com a datilografia, tem até um riscado aqui, talvez eu tenha dado um nome e apagado e colocado outro, eu vou ler um pedacinho também para você: "Toda vez que eu penso nessa história, deixo de respirar para que essa mesmice morra em mim, de onde me ponho a pensar ela não me vê", aí parece

que é uma coisa assim, eu como observador de uma coisa, "o chão da praça está coberto de flores amarelas de ciripinunas quando o táxi para na porta da igreja, a tarde é seca e o céu guarda na garganta um grito de trovão, com o dinheiro trazido no seio ela paga a corrida e o carro desaparece, desmanchando os seus cabelos em laquê, hoje ela é a noiva" Aí no finalzinho é assim: "Sem que ela percebesse, soltei seu vestido preso naquele imenso varal, nunca mais a vi, agora que eu terminei, deixo de respirar para que a mesmice que há em mim, que sou eu, morra e que ela venha me visitar e deposite flores amarelas de ciripirunas em mim." Eu fico emocionado não sei porque, com esse texto, adoro flor amarela, não sei nem quem é. Enfim, tem esse texto também, todos do meu passado de escritor, e esse aqui também, que é um outro textinho, enfim. Todos na datilografia, acho que eram esses, aqui no centro da cidade, acho que não são, ai acho que são outras coisas, correspondência, acho que os textos são esses de cima, daqui eu sinto o mofo, quantos anos fechado, isso, quantos anos, vamos fazer as contas? Vinte e um anos, dá até para comemorar, dá para fazer já uma edição de vinte anos. Aqui são textos, enfim, coisas...

Essa longa cena aparece em seu relato como outro momento em que Dianton expõe materiais: ele abre uma caixa metálica de porte médio contendo fotos, papéis, velhos *souvenirs*, revistas, papéis desenhados, bordados, colagens, cartas. Relata seu interesse em querer se mostrar como artista: buscou em meio ao material que tinha, aquilo que poderia interessar à nossa interação e que poderia construir sua imagem de “criador”, palavra que ele utilizou diversas vezes. Lembranças, escritas, mofo, ferrugem: são os materiais expostos em um primeiro momento.

Dali ele retira o que escolhe para expor, coisas de sua vida em Fortaleza, década de 1990 (“eu continuava escrevendo”): primeiro um escrito datilografado em papel de rascunho. Nesse momento, a escrita não tem necessariamente que ser exposta para um grande público (“a criação para mim é mais importante, aquele momento que eu crio, do que o que eu vou fazer com aquilo que eu criei”), e vimos anteriormente que seus escritos se dirigem a um interlocutor nomeado nos textos e a quem estes textos eram dedicados: Francisco.

Aqui sabemos também que a “literatura” se manifesta em papel rascunho datilografado e Dianton mostra sua “criação” manifestar-se num “texto teatral” e num segundo texto que ele expõe, também um papel rascunho datilografado mas contendo o título manuscrito, ele nos mostra um trecho de um conto. Ao findar a exposição desses objetos, Dianton se diz emocionado com a leitura do segundo texto (um trecho deste): talvez as flores amarelas que o afetaram e se tornaram flores amarelas textuais – uma Vida outra que não mais somente aquela -, talvez o mofo, a abertura de seu “passado de escritor”, e este balanço de vinte e um anos passados em que ele abre e mostra naquele encontro coisas que estavam “fechadas” naquela caixa, ainda que abertas em uma outra dimensão: rede de amigos para quem Dianton produzia seus textos, produzia objetos de papel com colagens, bordados,

formas tácteis de utilizar a palavra para “criar” seu trabalho e produzir outros universos de “flores amarelas”.

Desses objetos para amigos, Dianton me mostra cartas em que enviava poemas para amigos, cartões-postais, poemas, cartões-postais pintados à mão com colagens que formavam figuras e poemas com letras recortadas de revistas, parecido com o que os zineiros fazem para produzir os zines: tudo isso produzindo uma rede “fechada” de partilha sensível em que amizade e arte se alinham à própria vida comum, sem necessidade de ser outorgado por instituições que ditam o que seja ou não a literatura/arte em nossa sociedade.

É dessa rede “fechada”, espécie de “circuito interno” que o faz sair de seu primeiro interior – a cidade onde começou essas experimentações artísticas – que surgem outros espaços e possibilidades de exposição de seu trabalho poético:

Outro momento dessa tentativa do texto ser veiculado foi quando um pessoal desta revista que existiu em Fortaleza, acho que só existiram duas revistas, a 00 e a 01 e eu tenho um textinho meu na 01, que é a Gazua, não sei se você conheceu, de poesia, lá pelas tantas com os poetas conhecidos da cidade de Fortaleza, não sei porque publicaram o meu, é um textinho que eu acho até bonito também. Posso ler? “A mãe no asilo, a filha em casa, a mãe casa da filha, a filha asilo da mãe. Mãe, filha, casa povoada de asilo. O asilo, abismo da filha. A casa, saudade da mãe.” Eu chamei de “casas povoadas de asilo” esse texto, acho que eu não fiz feio não, né? É a única coisa minha que... A Gazua era uma revista literária, né? ... Era uma revista de poesia, Gazua era uma revista de poesia, deixa eu ver aqui o expediente, os editores eram o Diego Vinhas, o Eduardo Jorge, Henrique Dídimo e Julio Lira. “Brodagem”. E olhe que é uma “brodagem” assim, acho que a ferro e fogo, de 2004, essa daqui.

Ainda que Dianton considere como um momento “fechado” de sua produção, vemos aqui seu circuito de exposição se expandir. Através do que ele chama de “brodagem” (um amigo o indicou para publicar na revista, *brodagem* é o nome que ele usa para falar de seu “capital social” sempre usado em todos os jogos simbólicos, entre os quais a literatura (HEINICH, 2000, LAHIRE, 2006)), ele pode enviar um poema que foi publicado em uma revista especializada em poesia, a revista Gazua⁴⁵, que como ele disse, teve somente dois números e circulou entre o circuito de admiradores de “poesia” de Fortaleza.

Em meio à avaliação que faz de seu poema, “não fiz feio”, Dianton parece reforçar também o fato, ao citar nomes, de que de algum modo “não fez feio” para este circuito, uma vez se tratar de nomes ligados ao circuito poético da cidade, mesmo que não seja o circuito da Academia, da Universidade, mas o circuito de poetas-amigos que se leem entre si, e que produzem saraus e outros eventos nas instituições viventes da cidade.

⁴⁵ Sobre a revista Gazua ver: <http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=6873&portal=cronopios> (Acesso em 20.05.2016).

Entretanto, ele considera este momento “fechado”, primeiro por não se considerar na época verdadeiramente um escritor ou artista, o que ele viria a fazer mais tarde, como vimos, e em segundo por:

Eu não vejo aí esse momento como momento de luz na minha gaveta... por exemplo, como se eu não tivesse participado do processo, assim alguém que pega critica teu trabalho e fala, ah esse daqui a gente pode publicar...Esse daqui parece com o que a gente gosta? ... É... mas ficou nisso, por exemplo, eu não tive nenhuma reunião com essas pessoas, nunca me interessei me reunir com elas, da mesma forma que falo pra você que tem num, talvez circulando num livro um texto meu, que eu não me interessei nem por ter uma cópia, eu não sinto assim uma relação de troca nesse momento, aqui eu me sinto trocando aqui, e talvez eu devesse essa luz na gaveta eu devesse muito a você, porque você foi uma pessoa que ficava falando, escancara, abre, mostra, deixar guardado pra que? Pra mofar? ... outro dia eu falava com, agora recentemente com um rapaz no bate papo que me disse a mesma coisa parecida, eu disse pra ele assim, ah eu tenho vontade de, porque ele gostou do que eu escrevo, a você precisa aparecer.

Vemos claramente se definir nessa cena o modo como Dianton encara o trabalho artístico/literário: não se trata de um produto: a revista, o poema impresso numa página de uma revista que circulará entre alguns. Trata-se de um processo, e é por isso que este momento é considerado “fechado” (“Eu não vejo aí esse momento como momento de luz na minha gaveta...”): Dianton não se sente participar do processo que conduziria ao objeto- revista. Sem pensar e fazer todo o passo a passo que conduz o processo ao produto (no sentido de objeto impresso), ele sente uma lacuna. Além disso, sem se dar conta, Dianton aponta para aquilo que Chartier chama de trabalho coletivo na produção dos objetos impressos (livros, revistas etc.), onde se assentam o que costumamos nomear literatura, por exemplo, e visibiliza essa não-participação no processo de elaboração da revista.

Para ele, começa-se o abrir quando é incentivado a estar em movimento, a participar de processos de criação e a exhibir os seus: “escancara, abre, mostra, deixar guardado pra quê? Pra mofar?” e aponta para alguém que lera um trabalho seu e o convida a “aparecer” a se expor, o que o faz sentir a necessidade de fazê-lo.

Circuitos abertos:

Continuando esse meu percurso como eu tava te falando do cadaFalso, por onde eu acho que entrou luz, assim, nas minhas gavetas, porque eu sempre achei, hoje fico assim em dúvida, eu não tenho pensamento fixo engessado não, depois a palavra foi um pouco saindo das minhas ações junto ao projeto cadaFalso e foi entrando mais, saindo assim, ela não sai, porque as minhas ações eu escrevo sobre elas, então de certa forma a palavra está... ela vem junto, ela é uma coisa que eu poderia mostrar para você como um texto escrito como esse publicado aí e tal, a palavra ela me acompanha junto às minhas ações, eu gosto de escrever sobre o que eu faço, ao menos dar uma pista para eu entender um pouco o que eu faço, talvez por gostar de escrever, mas ela foi saindo da ação enquanto palavra conjunta, aquilo que eu estivesse fazendo na hora, entende? Foi deixada de lado, ela foi outras... a performance, como querem alguns foi ganhando mais corpo, embora, como estou dizendo, ela pensada como um conjunto de palavras. Mais recentemente, porque se

você perguntar assim para mim: como é esse trabalho seu como é essa coisa de criar para você? Se você me perguntasse isso, assim, eu paro, eu me dedico horas a fio, sentado ali, naquela labuta do pensamento como é que eu faço isso, como é que de repente está um texto meu escrito? Que dedicação eu dou a ele? O meu processo criativo muitas vezes ele se dá como uma coisa que viesse dentro de mim assim em algum momento e que eu não tenho como escapar, ele vem e me toma naquele momento aí naquele momento que ele está presente em mim, eu tenho que ir, se eu estiver dormindo eu tenho que me levantar e ir ele não me deixa, ele é inquieto, eu tenho que ir, muitas coisas eu escrevo desse jeito, estou deitado dormindo e parece que uma coisa vem, um arroubo e eu tenho que ir escrever, anotar e se eu não faço isso hoje eu uso de um artifício que é pegar meu celular e gravar, hoje eu escrevo muito falando antes, primeiro eu falo e depois eu escrevo, porque às vezes é tão rápido que eu tenho que falar. Em outros momentos, ele se dá de outra forma, ele vai se avolumando aquilo em mim, no meu pensamento, uma coisa que eu quero escrever e ele vai se avolumando, se avolumando e uma hora eu tenho que escrever e nesse processo, não o da fala, o gravado, ele é mais trabalhoso, nesse eu tenho que sentar assim e com todo esse volume na minha cabeça e aí eu tenho que deixar isso ir saindo, tudo o que se avolumou, enfim, ele pode até sair de outra forma, mas ele sai, aí eu sento hoje no computador, ou seja, ele foi passando da caneta, do lápis, dos blocos, da datilografia e chega no computador, diversos momentos, mas a escrita ela não deixa de acontecer, ela te impõe, você se rende a ela, a verdade é isso é uma total rendição, não tem como fugir, sobre isso também, eu não sei assim de cabeça, mas eu tenho um textinho que eu escrevi sobre essa situação, mais ou menos assim: “lá vem elas, miseráveis, atrás de mim...” mais ou menos isso, eu não decoro meus textos. “Lá vem elas, miseráveis, atrás de mim, ontem eu não as quis” – como se tivesse rejeitado, ela vindo e eu dizendo: ai, agora não, agora eu não quero, agora eu não posso, mas elas insistindo para que eu fosse para o papel e escrevendo. Nesse texto é como se elas me pegassem mesmo com os casco duro e tomasse de conta, fosse implacável, impiedosa, porque eu que tivesse dado a mim, fazer aquilo, as palavras né, elas vem e eu tenho que escrevê-las, ordená-las. E vai chegando um momento também que o que eu escrevo, por exemplo, se isso em alguns momentos, para algumas pessoas, como essas que eu te mostrei nesse do gazua, tem mais um caráter de ser poesia e essas outras que eu te mostrei tem mais um caráter de ser uma coisa meio de prosa, não sei nem se conto, na verdade, porque tradicionalmente talvez nem fosse um conto, mas em mim vai chegando um momento assim em que tudo isso está sendo misturado, às vezes no meio de uma coisa que eu acho que é prosa, vem uma coisa em mim e eu escrevo uma pequena poesia, isso não é nem uma novidade na literatura, obviamente, mas é incrível como você assim sei lá em algum momento, uma onda vai passando nos lugares e vai tomando as pessoas, alguma coisa que você faz e você sem ter um conhecimento prévio se depara na frente com o que alguém fez e esse alguém é uma pessoa editorada, conceituada, mas é uma coisa que em algum momento você pensou em fazer também, aí alguém pode dizer pra você assim: você tem influência do que, você escreve sobre não sei o que, algumas pessoas já falaram para mim, posso até ficar lisonjeado, mas nem me atrevo a ficar também, poderia ficar, tuas coisas assim meio estranhas lembram um pouco a Clarice Lispector, assim, será que eu li Clarice a ponto dela me influenciar? Será que eu conheço essa autora a ponto de ela mexer comigo? Mas ao mesmo tempo, como eu te falei, de repente eu tenho um livro que pode ser uma coisa insignificante na minha mão, que é o “Dez semanas no circo”, o universo que para algumas pessoas pode ser alguma coisa pobre em relação a cultura, a informação, mas desse universo eu consigo ter sim uma coisa que é minha. Eu prefiro achar que este universo aqui que eu adentrei com mais força, mais dureza, com muita tristeza, porque foi uma coisa árdua para lidar com isso, com essas diversas questões que ele talvez seja para mim o grande influenciador, é nesse universo que eu me debrucei mais tempo é ali que eu construí esse, todo esse caderno de anotações visuais e memoriais e olfativas, táteis, obviamente que depois você vai passando pelos lugares, pelas pessoas, pelos acontecimentos, e de alguma forma tudo vai estar em você, mas eu gosto muito dessa coisa inicial, assim primordial, o primeiro coxo de sal que eu fui submetido, acho que dali eu tiro muita coisa, não descarto isso que as

peças falam sobre influência, você está tomado mesmo, e daí? Você gosta, você bebe, absorve e depois sabe lá como isso vai se refletindo, como isso acontece.

O projeto cadaFalso, citado nos outros momentos de nossa leitura do relato de Dianton, aparece então como o espaço-tempo que produz circuitos abertos. É interessante que nesse momento, Dianton começa a narrar como se dá seu processo de criação: um circuito aberto – o coletivo artístico – relatado, abre espaço para a figuração do modo como ele cria: um trabalho solitário e povoado de cheiros, cores, texturas, a passagem da palavra-literatura para a palavra-performance, uma vez que, mesmo com a passagem de uma linguagem artística para outra, o narrador afirma e reafirma inúmeras vezes que escreve suas performances, produz a dramaturgia de sua ação performática.

É do/no coletivo, então, que se abrem seus baús, seus cadernos, “dessa coisa inicial, assim primordial”, suas confluências, suas estranhezas, suas estranhezas de escrita passam a ser expostas, comentadas por leitores, comparadas a escritoras editadas e conhecidas, é a partir daí que gavetas são abertas, inquietações intensificadas, horas de trabalho dedicadas nessa luta com palavras, agulhas, linhas, porosidades, papéis. É nesse lugar coletivo aberto e de abertura que vai reverberar “todo esse caderno de anotações visuais e memoriais e olfativas, táteis, obviamente que depois você vai passando pelos lugares, pelas pessoas, pelos acontecimentos, e de alguma forma tudo vai estar em você” e daí uma transubstanciação do mundo, das pessoas, dos afetos: é por ter sido afetado que Dianton deseja afetar e produz materialidades com materialidades do mundo (desejos, palavras, papéis, agulha, linha, memórias, odores, etc) e assim constrói novos lugares entre as linguagens – fluxos de desejo – artísticas.

Em seguida, Dianton relata outros espaços onde expõe seu trabalho (aquele que o faz passar horas e horas de labuta). Falando sobre uma conversa que tivera com um outro artista local, ele conta:

no Facebook que é uma coisa muito recente também, com uma proposta minha, aí ele falou, ah eu tenho vontade de construir essas coisas, mas isso demanda um tempo assim que eu não sei nem se eu quero agora fazer todo esse processo, ele diz eu entendo aqui aonde a gente mora a gente tem que ser criador, editor, produtor você tem que ser tudo, ele quis dizer das dificuldades que era, ele também é artista ele precisa ser reconhecido lá fora e não é aqui né, esses jogos ai, então essas, aqui eu me sinto mais trocando, eu me sinto encorajado aqui, ai junto com as pessoas que também partiam de situações semelhantes e nós estamos caminhando, abrindo as nossas gavetas todos juntos, não interessa mais esse caminho é isso que eu quero dizer, por isso que eu digo que aqui há um momento que a fresta se abre um pouco e também eu acho assim, que é por uma questão até mesmo de educação assim, da gente não saber como lhe dá com isso, todo mundo diz né ah é ótimo criar e tal, esse mesmo rapaz me disse isso, é ótimo criar um trabalho e melhor é ser reconhecido, eu fiquei pensando assim, reconhecido assim, reconhecido como assim, quantas pessoas escreveram obras maravilhosas se dedicaram uma vida inteira e não tem reconhecimento algum, o que é o reconhecimento? É a gente ganhar dinheiro? É

alguém falar bem do nosso trabalho não sei que, eu não sei, eu só sei que eu não fui assim educado pra ter essa verve de pegar meu trabalho e falar assim eu sei o que eu vou fazer com ele, eu vou aqui procurar um editor não sei que eu quero publicar isso, eu quero publicar isso, não, nesse ponto eu sou totalmente desorganizado, a me eu gozo muito mais fazendo o coisa do que tendo que pensar em todo esse processo, assim como se a me não interessasse esse outro processo, assim eu me caibo muito, assim eu fico muito bem com as coisas que eu crio e produzo o que isso vai significar depois parece que isso não é mais pra mim sabe... então...se você entrar no facebook, você vai encontrar uma página só pra isso que é feito em forma de diário e onde eu vou colocando as coisas que eu escrevo e não só escrevo como outros processos meus criativos lá dentro, eu também gosto de trabalhar com vídeo com performance como você viu, com fotografia enfim eu to postando tudo ali, para que as pessoas entrem em contato, é uma forma para que as pessoas entrem em contato sobre o que eu escrevo, só o que é que eu percebo nesse pouco, nesse nascimento meu, aí no Facebook...

E mais uma vez as coisas se misturam: as linguagens, os materiais e os circuitos. Corpos se acoplam a outros corpos, como em certos filmes de ficção científica, e produzem novos espaços: do coletivo artístico que lhe abre espaço, Dianton abre espaço a partir do espaço aberto pelas redes sociais. E é desse novo espaço que ele começa a interagir com novos espectadores, entre os quais o artista com o qual ele dialoga e relata o diálogo nessa cena de sua narrativa: e ampliação de novas questões (o reconhecimento, viver de arte, fama), de novas pessoas em “contato” com o que ele faz e ainda aqui a ampliação de novas materialidades e circuitos: novos contatos que produzem novos convites a eventos literários, a processos de criação artísticos.

5 LITERATURAS SUBTERRÂNEAS OU ALGUNS TEXTOS SE DESLOCARAM E ESCORRERAM PÁGINAS ABAIXO

5.1 Prefácio ou da justificativa de um capítulo-antologia

Deveria ser um capítulo sem nenhuma palavra do pesquisador: parecia-me injusto colocar parte do material artístico coletado – produção de dados da pesquisa - como anexos do trabalho acadêmico. Parece-me que estes “dados” me levaram à ideia de produzir esta pesquisa.

Parece-me que assim como os autores que embasam a pesquisa – fundamentação teórica e metodológica - merecem um capítulo cada um, por que os agentes, esses filhos da pauta, deveriam vir anexados? Não são todos os anexos uma inclusão excludente no sentido de que inclui-se algo que poderia estar excluído, mas inclui-se quase excluindo, ao se colocar no fim do trabalho? Como se não fizesse parte do percurso, das deambulações de que tanto falei durante todo o texto da tese?

Assim, resolvi criar este prefácio, instituindo um capítulo-antologia da Tese: não são “dados” produzidos para serem analisados, mas não são dados brutos. Na verdade, a leitura do pesquisador é a escolha dos “textos” para compor este capítulo-antologia: aqui vemos diferentes “mises en pages” dos agentes encontrados em minha pesquisa: textos retirados de blogs, copiados de folhas avulsas que recebi em minhas andanças, ilustrações-poemas retiradas de páginas do Facebook, zines escaneados, poemas manuscritos em pequenas folhas de cadernetas também escaneados...

O material escolhido dá conta de uma parte do que conheci, mas não estão aqui os livros em PDF recebidos pelo Facebook, os poemas recebidos em páginas avulsas nos piqueniques literários em Paris, assim como não estão aqui os poemas ditos oralmente por artistas de ruas que se misturam à cornucópia de jovens que aproveitam o sol à beira do Canal Saint-Martin em Paris, quando a primavera começa a chegar e as pessoas abrem sorrisos nas ruas.

Conforme eu disse anteriormente, este estudo evidenciou uma proliferação de produção e circulação de objetos-impresos literários (zines, livros feitos à mão, folhas avulsas etc.) e a dificuldade de separação entre tela/página como modo de divulgação de escritos literários por parte dos artistas da palavra entrevistados como também seus modos de fazer ser e agir – sua formação-artista – para se tornarem filhos da pauta. Desse modo, separei alguns desses “textos” que agora compõem a tese que se apresenta, para apresentar um pouco

– muito pouco mesmo – daquilo que vi, assisti, participei, li, toquei, cheirei em diversos desses espaços-tempos que atravessei.

Por fim, não me parecia justo com esses interlocutores que abriram suas gavetas, reviraram e tiraram pó da memória em busca de suas experiências formativas, suas artistagens, neste processo infindo de “tornar-se quem se é” e não apresentar aos leitores deste texto alguns de seus trabalhos artísticos, mesmo que deslocados de seus suportes “originais”.

meu amor não chore tanto
enquanto a morte me lambe
me come, desfruta o calor
do quarto impregnado dos fundos.
enquanto o lodo faz roupa em minha pele

seriema exausta que nunca sou

de olhar pros lados de moço
de encontro ao recado estrangeiro
noite de confete sem feto
choro e desafino meu cão

oh meus lábios sarnentos de doce e querer. os livros desmaiados.

- eu quero a lua quente abrindo meu ano.
grita o fantasma gordo e peludo
- eu quero saber de dias e flores,
cometas regressados
vai lá companheiro
me dá tua língua
desenverniza

- me chama, morte
- me dopa, morte
- me mora morte cheirosa de tudo que é doido
d tudo que pode
d tudo que morte morte
eterna morte do meu bem aqui

aqui vazou meu sangue, senhor querido
misturo meu sangue numa rumba e
no fim do ano novo festival de luz fraca.
remédio de amanhecer.

é minha guerra. é minha a guerra.
a morte será bondosa comigo, eu sei
sempre soube
tantas vezes soube
trazendo aqui nesse peito
os ratos, oh meus ratos,
e todos os amores que já desisti.

Postado por Deynne Augusto às 17:09

(Deynne Augusto)

poema-biografia-beco-sem-saída

A cidade onde moro é como um travesti de fartos e duros peitos, com ancas de cavalo e bunda lisa mostrada por um short cor-de-rosa-desbotado. É um travesti com bijouterias enegrecidas e sapatos de salto alto de detalhes dourados que anda impávido e soberano pelas ruas. Seu rosto de homem forte com barba de três dias por fazer esconde uma boca suja sem dentes. Ele te arrasta para uma rua podre com gatos empoeirados de olhos vidrados e te ameaça com uma navalha enquanto exhibe as gengivas úmidas e desagradáveis.

A cidade é esse amontoado enganador cheio de ocos, como marcas de espinhas a muito já espremidas que deixam sua cicatriz. Esse oco fibromatoso cheio de medo, a cidade onde moro.

Esse ranger de dentes de engrenagem, esse ruído solitário do ônibus cheio de morte, essa vadiagem das ruas vazias e escuras com amarelo de sobra para exhibir nos olhos. Um cheiro de sofá velho, cama de sexo para mendigos viciados. Um cheiro de fome mal dormida e um extremo qualquer coisa que se perde.

Esse travesti sem dentes que exhibe um rijo falo depilado e sorri.

É um homem sentado no meio do nada morrendo de sede e pensando em diamantes telepáticos. Um delírio de saciado. Uma dor nos lados da cabeça que faz você pensar que tem uma doença grave acontecendo dentro. Sempre dentro.

Ela se empurra garganta abaixo. Garganta a dentro. Corpo a fora. Preenche com dores e casebres mofados. Engorda sua ansia com cães leprosos. Sacia sua sede com raiva de ratos. Importuna seu peito com cacos de vidro. Entope suas veias com notas velhas e

moedas para os pobres. Entulha tudo com lixo. E ri toda, a maldita, a travesti engordurada e sem dentes.

Os prédios riem-se quando se passa diante deles. Os prédios prontos para morder. Prontos. Com escárnio colorido e manchado de água e mijo de animais desdomésticos. Os prédios gargantas abertas e degoladas. Os prédios sutura. Os prédios riem-se todos quando se passa diante deles e se pode sentir. Eu sinto.

Eu sinto muito.

E pode-se andar de dia e quase mastiga o cinza. E pode-se tocar o cinza. E se é cinza. E se é um travesti de ancas duras e saliva rubra.

Que se pode fazer?

- A cidade onde morro.

É um mausoléu com nome de Senhor Deputado Fulano. Com pontes que não vão a lugar nenhum. A cidade é dois milhões quatrocentos e setenta e três mil seiscentos e quatorze pontes que não ligam nada.

Dois milhões quatrocentos e setenta e três mil seiscentos e quatorze mausóleos com o interior morto e podre. Dois milhões quatrocentos e setenta e três mil seiscentos e quatorze travestis doloridos e enluarados.

A lua da cidade onde eu moro. Sorri. Tudo sorri para mim quando passo e tudo me mata porque em todos há uma guilhotina sorridente. Na horta de todos está o repolho podre pronto para atirar ao criminoso. No dedo de todos está a marca para manchar o companheiro. No estômago está a fome que consumirá o amado. Na pele está o ranço que enojará o próximo. Nos olhos está o vermelho amarelado que ao

outro causará arrepio. No cinza está as cinzas do amigo. E tudo se completa enquanto se comprime e ri a maldita.

E tudo se mastiga. Eu me mastigo. O travesti que risca o chão, a parede e o rosto de todos com a mesma facilidade se mastiga. O idiota que ri se mastiga. O ônibus lotado que ameaça virar a toda esquina se mastiga. E nos engolimos. E um engole o outro e um digere o outro e tudo se bostifica. E tudo morre.

E tudo morre.

E tudo morre.

E tudo morre.

O lar é onde o coração está

Amém.

Postado por projeto cadaFalso às terça-feira, maio 04, 2010

(Tito de Andréa)

fetus-infectus

Estou aqui. Preso. Aqui. Aqui. Ecoando, sugando, tomando o que não é meu, mas deveria ser. Meu direito. Espreitando sonhos, comendo ácido, crescendo pra dentro. Um infinito confinado no maior. Preso. Sempre estar dentro, sempre estar. Não há como fugir. Todos os pertos são paredes e os longes são além corpo. Tudo é esse saco carnoso. Tudo são esses órgãos-irmãos do irmão. Estou aqui. Preso. Grito e nada me ouve. Sinto as dores dele e as minhas. Dói em mim o tempo todo as dores que poderia ter tido. Dói em mim o tempo todo o confinamento carnoso, orgânico, o sangue, a linfa, os vermes, o intestino ligado de alguma forma a mim. Não tenho boca. Não tenho olhos. Mas vejo uma luz vermelha daqui, através da minha pele. E escuto todos os seus pensamentos. Escuto-os como escutava antes, na barriga da mãe. E quando nascemos foi como permanecer. De um confinamento a outro. De um universo a outro. De um corpo a outro. Estou aqui. Preso. Ouvindo seus lamentos, assistindo aos seus sonhos, sendo seu parasita sorridente com uma nodocorda, alguns nervos, dois dentes, alguns pêlos finos e escuros, um estômago e corrente sanguínea. Mal chego a pensar e à maior parte do meu tempo estou em estado iminente de espera e náusea. Estou boiando num limbo de espera. Aqui é tudo impacto e som. Escuto seus gemidos, suas amantes, seu gozo. Sinto-o. Odeio-o. Daria tudo. Mas estou aqui. Preso. Ah, as noites – que aqui é sempre – de vigília quando saio do torpor do som, do coração, do pensamento, do sonho e eu amaldição tudo onde posso colocar meu ódio. Onde colocaria as minhas mãos se pudesse arrancar o ódio. Sonhei ontem que saía do irmão através da cavidade final do seu intestino e o matava. Ah, se fosse possível. Sorriria meus dois dentes mal formados e iria atrás do túmulo da mãe para cavá-lo e desonrá-lo. Mas não. Não posso. Estou aqui. Preso. Prisioneiro vivo. Vivo. Vivo e pulsante, ainda que não sinta muito. Pulso. Ouso. Tenho coração, apesar de mínimo, fetal. Tenho medo. O que acontecerá quando o irmão morrer. Continuarei vivo dele até que morra também? O que é morrer para o que não nasceu? Ouço suas palavras e não as compreendo, pois são de outra língua, uma com pulmões, e como posso? Me esgueiro e me comprimo quando sinto frio. Ele sente minhas dores nessas noites e amaldiçoa algo. Eu sinto. Sou maldição. Sou um câncer vivo com alguma humanidade dentro. Sou um par de dentes com sistema nervoso patético. Sou um leve escárnio – que sorri com dois dentes – contra o corpo, sou um parasita rancoroso, mas não pedi pela minha condição. Fui tragado de alguma forma e acordei aqui. Dentro. Aqui onde é

vermelho e lento e tédio e rancor. Aqui, apertado, dolorido, suado. Quando está quente me espalho um pouco mais, sinto os órgãos roçando em mim e causo ainda mais dor. Ah, os dias calmos de temperatura morna, onde posso ocupar o espaço que é meu. Onde fico em um limbo calmo e lento. Onde sou apenas a doença viva e que clama por alguma forma de fim. Mas não. Estou aqui. Preso. E a mim não cabe escolha, a mim não cabem olhos e vista e gozo. A mim não cabe um parasita para me odiar. A mim cabe o orgulho nodoso e cheio de rancor de ser o parasita infeccioso, de coloração pálida banhada de um vermelho que não lhe pertence. A mim cabe saber quem sou e esperar que a morte se abata sobre o mestre. A mim não cabe ser procurado por Deuses. A mim não cabe um papel, mesmo que entediado, numa batalha mística entre Deus e o Inferno. A mim cabe, sim, esperar preso. Preso. Preso. Vivo. Vil. Vil, vivo e constante. Vivo e consciente. Vivo. Preso e vivo. Preso. Aqui. Sempre.

Postado por projeto cadaFalso às terça-feira, maio 04, 2010

(Tito de Andréa)

[endereço de tortura]

todo o decorrer do teu dia anoto em um bloco de papel branco. arrasto na verdade a tua e a minha paciência e não chamo isto de diário não. denomino: ENDEREÇO DE TORTURA. prefiro tenho a impressão.

da primeira vez que o vi, como um cão deve de espreitar, com a distância devida, tinha os olhos deitados nas coisas do mar. ocorreu-me em seguida de acompanhá-lo no descanso: ali de sua sombra, tão próxima que lhe tivesse o mesmo horizonte. pareceu-me assim mais seguro ensacar em papel o meu primeiro grito.

na porta a unha riscou de alto a baixo vértebra por vértebra do meu esqueleto de carne. um fio líquido vermelho azul escuro escorreu por cima do tecido e penetrou no vulcão da minha bunda.

o tempo forja os sentimentos na medida do ato e do silêncio. toma-lhes, com o passar, porque sincero, a forma de grande. vomito agora dentro do saco de papel outro grito.

lá fora o tempo e as pessoas. a boca por onde a lava emergia depois de segundos um coágulo ressecado de ontem. o cu outro. eu sei do sabor de crostas de sangue e cheiros de ontem. à distância lambe com a língua lixa de um deus. tomo nota arrepiado devo confessar. viver com meus próprios erros já me dá trabalho suficiente para além do mais te suportar às minhas costas nesta sala de piso branco de penas e ácaros.

por este tempo é o impulso louco de pular para o desconhecido. não é suicida mas a coragem parecerá de tal em não se desvanecendo e embora não possa dar respostas porque tenho perguntas o dia está bonito para amar. mais um grito ensacado será suficiente?

recolhe teu braço espalhafatoso ao encosto vermelho veludo de vergonha. tua e minha farra insana com fígados quentes para verrugas e instantes de moscas. tudo no meu dorso tudo. passos trôpegos de visitas inconstantes em ciscos de quintal cortiça de jabuticabeira tiram fina do meu corpo porta que aprendeu a identificar temperaturas e olfatos.

uma mulher chorando seu próprio coração lágrimas aos pés ensopando as unhas por colorir. pulou a janela e deixou pele no arame farpado. levou o sangue por pastos secos formigueiros monturos de cupim curral. um muro longe. agora ao alcance das

mãos: E EU SUPORTO TODO O TEU AMOR. o vento leva o meu grito de papel para longe de mim.

você quer que eu escute da minha própria boca amordaçada como? transformar garatujas vocais em entendimento sempre de costas e escuto da minha e da tua própria boca. viver com meus próprios erros já me dá trabalho suficiente. redigo. vê-los esculpidos nos teus dentes de marfim diuturnamente arranha-me. então desenhas árvores genealógicas e erras os nomes que caem dos ramos. sou todo rio e riso caudaloso tão caudaloso um rio amazonas desaguando barrento. você tímido o mar recebendo todas as minhas iras aquáticas. mais um grito escrevo com linha e agulha na pele porque falta juízo nas minhas nem tão minhas partes do meio. ÁGUA É SANGUE EM MIM.

e eu vou mesmo assim entre cascos de vidros e calcanhares ásperos em que esfrego todo o meu corpo em desaprumo até arranhar-me nas tuas paredes de texturas brancas e desertas. Não é o amor que não cabe em mim sou eu que não me caibo no meu amor. Sou eu novamente a mesma mulher escalando as paredes do teu abismo de águas aguardando a intermitência da próxima segura para deixar riscado na terra com minhas unhas encardidas: ESTAS PESSOAS NADAS: EU. e um grito.

você vai para longe mulher ainda com um sonho bordado no saiote: lambe o dedão de Deus até virar ferida e osso. o Deus sou eu teu pai muralha de pedra erguida no interior do teu sertão que você arroteia arroteia esbaforida e língua toda nua para fora da caverna. e como eu rio deste teu bloco de papel não mais branco e nem mais sujo. como eu rio deste rio que escorre para o interior de mim e te ancora. presa a mim: TEU ENDEREÇO DE TORTURA.

Postado por projeto cadaFalso às sexta-feira, abril 30, 2010

(Dianton)

mar de fogo

Um mar de fogo teu lambeu minhas escarpas e deserto restou de mim. Da torre uma saudade o olhar longínquo diz

a areia
semente plumada
pelo vento
risca feroz e sangra a cara dos animais que me acompanham

Ao menos a chuva fina de gala tua cobrisse meus poros a devastação não seria tamanha. Mas a seca desta caatinga não te deixa chover nem em prantos; à míngua parece estar para cima e para baixo nas ruelas miseráveis deste cais.

Lembras da aflição dos bichos de porcelana escondidos por detrás das chamas? Berros.

Imbecil miserável amor.

Desde muito cedo enfia teus olhos dentro das cargas dos navios, sobre os traçados confusos das mãos dos imigrantes que aqui aportam para esvaziar suas cloacas e sugar o pouco que ainda nos resta. Naufragados neste mar de areia envolto por outro mar de água e sal estamos. A liberdade já nasce afogada quando nasce. Como se morre liberdade por aqui! Como se espera asas fortes de pássaros a conduzir nossos sonhos balançando pelos ares.

E os teus escudos de silêncio? Manadas enfurecidas sobre o amor, o precioso de mim, faz-me esgoelar daqui de dentro:

Não buscas o cão dentro de mim; os meus latidos ferozes.

E bem alto:

A rosa se despetalou e o tempo adormeceu em mim.

E com lágrimas nos olhos:

As tuas pegadas sobre meu corpo estão agora recobertas de poeira e silêncio do crepúsculo.

Esmurrando o peito seco:

O puído das roupas.

Sangrando:

Minha olaria, teu corpo áspero debruçado sobre a cerca.

Não são as pérolas do porta joias de veludo, nem as grutas secretas que os dedos tocaram a tua preciosidade. O olhar, mesmo distante, sempre atijando o meu, o amor sempre à espera de um brotar, tuas maiores relíquias.

Na minha comida a quantidade do meu amor; coma! Trago na mala o pão, livros, tuas cartas de amor e o bilhete; choro direto. Obrigado pelo bilhete e por todas as lembranças da memória; raras delicadezas tuas.

Decido: vou devorar o mar. De repente uma vontade, uma vontade grande de comer o mar; abrir um caminho para trilhar nas noites de estrelas cadentes; toda noite e já avanço os rastros para longe do povoado. Mas volto e na frente sempre o mar o mar o mar. Sempre o mar. Uma leva de santos à espera de promessas: como me olham tristes os santos engessados nas margens que me encobrem enquanto fujo exausta sempre em frente. Não peçam aquilo que desconheço ou invento uma loucura, outra das minhas loucuras. Pois que esperem; eu e tantos esperamos. Nunca entendi como partiste. Fico vendo tua sombra no espelho único da sala e me pergunto: pra que tantos punhais atirados no picadeiro de tábua e carne? Sabes dizer?

Todos os dias, todas as noites dos dias quero dizer, vejo a mulher pela luneta que somente eu penso ter neste pardieiro mundo em que me arrasto. Devoradora de mar. Que espanto ter nesta terra nascida de um naufrago? Nenhum. Pouso os olhos em suas aflições, recuos, enfrentamentos, a voracidade de alcançar o que talvez nem imagine que exista: NÃO EXISTE! Às vezes sinto os lábios roçando aqueles pés salinos e descalços sobre espinhos e sonhos, noutras a distância surge intransponível, arrepio de unhas sujas no vidro da aguardente que alucina. Ela parece olhar agora; olhos esbugalhados, gestos obscenos, praguejos. Deixo que siga nessa jaula sempre em companhia de animais.

Por que essa necessidade de colocar palavras naquilo que não vejo? Por que não a preencho com meu amor mundo? Por que traduzi-la em escrita se tão plena de carne e osso? Sabes dizer?

Sinto na pele hoje a emoção do afeto na criação. Teu nome escapou da boca e um abismo de água e sal e profundezas entre nós. Os labirintos do mar que devoro todas as noites dos dias. Penso com a navalha na carne, penso com o dia a tua espera. E boca, boca, boca. As palavras frouxas nas extremidades, a boca sem fala; apenas as íris sangrando.

Ensanguentada não sei mais como voltar e sair daqui, desses recuos que nos colocam frente a frente, das marcas de sol, do tempo de espera.

Meus olhos já não veem tão longe, sempre essa névoa que faz teu corpo brumoso e belo.

Cansada de tanto devorar água e sal e nunca chegar.

Devolva ao mar os labirintos que criou; a fúria dos seus cães.

Saiba que eu guardo dentro deste peito seco um caldeirão de palavras fervilhantes e gordurosas engalfinhadas de tanta espera e talvez elas não saiam. Umhas ocas; outras, rombudas, entaladas, mesmo assim as cuspirei ao tempo:

Meu fogo teu incendeia trevas no caminho

Teu céu se instala na minha boca

Equilíbrio e recato de montanha

Estou pronta:
para os uivos das cadelas,
NÃO,

para os corações dos porcos,
NÃO,

para os juízos dos potros;
NÃO,
para cobrir de vísceras tuas imundas verrugas e revestir de peles minhas este amor
alvorogo este amor laico este amor perfume este amor sífilis este amor curral este
amor quietude este amor soco este amor demora este amor espinho este amor buquê.

(Dianton – recebido por email em 15.02.2015)

PÉS [no ar]

Cena 1:

Muito lentamente, em slow motion.

ELE e o controle remoto. ELA e a bacia. ELE liga a TV e assiste magnetizado. ELA entra, pousa a bacia e dá início ao ritual de lavagem dos pés, depois se retira. Por trás, a projeção de um filme mudo, mas colorido, na mesma velocidade da cena.

Cena 2:

Um pouco mais rápido. Mesmas ações. Filme mais rápido.

Cena 3:

Muito rápido. Mesmas ações. Filme muito rápido.

Cena 4:

ELE tenta usar o controle, mas não funciona. ELE insiste várias vezes e, à medida que o controle vai pifando, ELE vai morrendo. Projeção de TV fora do ar (chiando).

ELA entra, como de costume, estranha a TV desligada e acha que ELE está dormindo. Vai fazer-lhe um carinho quando percebe que sua mão está fria. Assusta-se e fica sem ação, por alguns instantes. Sem saber o que fazer, e já habituada ao ritual, retira as suas próprias luvas e as meias dele, de modo que seus corpos se tocam pela primeira vez. Prossegue na lavagem de pés, de maneira um tanto quanto sensual, quando sente que está faltando algo: pega o controle e liga a TV. Volta a projeção do filme. Dá início ao ritual de lavagem dos pés, como se nada tivesse acontecido...

Postado por projeto cadaFalso, quinta-feira, maio 06, 2010

(Washington Hemmes)

aqui não se esconde
o que procuro

o quê
há de estar
em qualquer
mas aqui

narciso às avessas
sinto só
se só

vazio é combustível de vida: movo

(Washington Hemmes)

Gozando em Saturno - Texto teatral de Rafael Barbosa

(Monólogo) Personagem: Reginaldo. Cenário: Uma cadeira.

Prólogo

Em cena, sentado na cadeira, Reginaldo. O palco bem iluminado.

Reginaldo – Resumidamente, seria contada assim: Caim acorda. Sequestra Abel... (Levantando-se da cadeira) Espera, antes devo esclarecer que isso não é um retalho, um espetáculo encharcado de referências bíblicas, não, não... Caim acorda cedo. Sequestra Abel. Amarra Abel. Joga gasolina em Abel. Abel morre. Caim foge. (Numa longa respiração) Mas meus amigos, querida plateia... Tudo na vida precisa ser contado como exatamente aconteceu. Mas isso realmente é legítimo? Não, não. É apenas teatro. “Tudo na vida precisa ser contado como exatamente aconteceu!” (Rindo) Ei, quem foi o filho da puta que disse essa frase? Com certeza foi alguém que precisava da atenção de todos, alguém carente de ouvidos para escutá-lo... Não quero buscar aqui qualquer sentimentalismo mexicano, escapismo, porém, esse drama é frio demais, então... (Fazendo caretas) Eu li o cardápio, senhor garçom... Precisamos acrescentar molho de emoção nesse prato frio que é o espetáculo. E a descrição no rótulo do molho é: Ele amava o irmão, muito, muito, muito, muito, muito, muito... (Derramando em si mesmo um galão de gasolina) Amava demais, amou tanto que precisou odiá-lo um pouco para não morrer de amor.

Cena única

Reginaldo - Fogo na cabeça. (Acende um palito de fósforo) E por quê? Uma tentativa patética de carbonizar os maus pensamentos. Aonde coloquei meu

cigarrinho? (Procura algo nos bolsos. Não encontra) O que lhe parece, essa cabeça sendo consumida pelo fogo? Hum... Carne vermelha exposta. Churrasco na brasa. (Gritando) Você enlouqueceu Reginaldo? Larga o meu braço! (Olhando para o público) Sei o que você está pensando... O indigente Abel não clamaria sem meia dúzia de adjetivos afrontosos, não é? O rapto... Eu lancei meu irmão na traseira, e agora, abancado ao volante num sorriso americano empurrando o queixo para o pescoço... Para-brisa, aguaceiro, a estrada encharcada, as bocas de lodo entupidas. (Dando um trago em cigarro de maconha que tira do bolso) Gosto de erva, queimado na boca romena, o mato. Fumando um matinho seco enquanto dirijo para o casarão na zona oeste, pareço até o motorista particular desse... Nós Chegamos, Miss Daisy! Fala ferino, pois até o vasto conhecimento do irmão sobre cinema o tornava inferior. Lança o irmão para fora do veículo, uma nascente vermelha despencando das narinas após um soco imprevisível... E ele sorri, Jack Nicholson, enquanto vê do quartinho de ferramentas, a cabeça do próprio irmão incendiando. Você enlouqueceu filho da puta? (Desesperado) Reginaldo, por favor... O que eu te fiz? O que eu cometi para ter o meu corpo molhado de gasolina? (Aos prantos) Quem recebe a sentença, quer ouvir o crime... Irreversível essa tragédia, pensará. Naquela manhã de agosto ele acordou excitado como sempre. Bom dia, Mateus... Ô Lourinho! Colocou um pedacinho de pão semi-integral no bico do pássaro e ainda deu-lhe um breve cafuné. Mateus era seu livro bíblico favorito, na época em que ele surgiu na sua frente, naquele mercado de aves enjauladas, São Cristóvão. Ah... Do novo testamento. Isaías é o meu livro favorito do antigo. Papagaios são excelentíssimas companhias... Afirmava sempre que escutava Mateus falar adjetivos vulgares, ou versículos de “Romanos”. (Fala imitando o papagaio) Ai do homem que se deitar com outro homem... (Colocando um tapa-olho) Mateus nascera cego do olho direito, mas falava perfeitamente, seu desempenho superava o de seis de sua espécie juntos, ou até uma criança de dois anos. Permita-me parecer um pouco ridículo, certo? (Irônico) “Se for útil à narrativa...” Algum crítico deve estar refletindo... Então eu digo: Foda-se! Gostaria de imitá-lo aqui... “Ridicularize-se, então, meu amigo... Tens meu consentimento.” (À plateia) Sim, vou me ridicularizar, senhores... (Ele começa a imitar o papagaio durante um bom tempo até cair no chão gargalhando) Ah, Mateus, não sei o que seria da minha vida sem tua ilustre presença... Ele não pode ver, pela janela, uma esposa gostosa que exclama: Não cobiçarás a mulher do próximo! Não cobiçarás a mulher do próximo! Ah, eu amo esse filho da puta. (Tira o tapa-olho) Um bicudo que não escreveu o evangelho, o meu lourinho... (Com as mãos dentro da calça, num movimento de masturbação) Bateu uma rápida no banheiro e gargalhou nipônico, gozar pela manhã era extremamente insólito para seus trinta e tantos. Sempre atrasado para a loja de produtos orgânicos e faltava açúcar mascavo no estoque. Sempre surgiam velhas doentes querendo linhaça dourada para o coração... Gordos querendo ração humana... Levedura de cerveja

pedem os atletas... Mulheres lindas querendo pílulas naturais... E meu irmão não vai receber a parte que me interessa! Aquele lugar é só meu, um soco no espelho, sangue escorrendo sobre os cacos na pia, e abriu o zíper. Depois urinei fora do vaso sanitário, como era de costume. Com a pinça arrancou aquele fio branco da barba, e percebendo que eram muitos... É, estou velho, pensara acionando a descarga, linhaça dourada de velhas, creme de pepino, suco de clorofila, caralhos, veados... Entrou bocejando na Brasília, o aroma de suco verde saído da garganta e os dedos capinando dos olhos a remela dura. E agora, à tarde, ele nos cômodos da casa do irmão, discreto joga gasolina nas quinas, inquisição. Habitação na zona oeste... Ofegante procura algo nos bolsos. Deus é contigo varão. Pensa e encontra e acende a erva enrolada num desses papéis de seda ou manteiga ou vegetal, qualquer merda, grita... Qual o seu filme favorito, meu irmão? Silêncio. Ele não responde, mas sei que adora o... Batman ou Homem-Aranha. Batman, Reginaldo... (Gritando) Qual deles? (Gritando mais alto) Qual deles? (Sussurrando com um sorriso no rosto) Qual deles? (Começar a surrar a cadeira com socos até explodir num grito) Eu não sei! (Chorando muito) Não consigo raciocinar agora, por favor, meu irmão, por que está fazendo isso? Eu te amo... Seu amor não dança, e eu estou em um baile... Vamos mudar de assunto... Qual dos filmes do Batman é o seu favorito, Miss. Daisy? (Risada nervosa) Por favor, não faça isso! (Puxa um canivete começar e deslizá-lo pelo próprio rosto)... Jack Nicholson, o curinga. Ele responde balbuciando... E, em seguida, uma solicitação final: “Me salva, Régis”. (Indo em direção à plateia) Semana passada, domingo, ele foi à igreja. Mastigando chicletinhos, ouviu cada palavra do Pastor. Na sua cabeça, já arquitetava tudo, e perguntava a Deus, em silêncio, seria correto fazê-lo...

Reginaldo caminha para o centro do palco, alonga-se um pouco, fuma um cigarro. Ele demonstra-se nitidamente ansioso e depois volta à posição que estava.

Reginaldo - Peço-lhes cautela para esse trecho, esse maldito conjunto de retóricas indagações... Quando ele, fumando na janela, viu a fuligem negra sobre o mármore, se espalhando com o vento, a fumaça, se permitiu a analisar: Existe diferença entre capinar uma orquídea e cortar uma goela humana? Fico me perguntando se martelar dois pregos nas mãos de Cristo é pior à dor de ver espinhos serem arrancados dos pés de um filho, ou irmão... Qual o sentimento de um rouxinol ao ver a bala do caçador arrebear no peito de sua cria? Será o animal, tão frígido quanto eu? Silêncios e cafezinhos... Questionamentos retóricos são adubo para as sementes do sossego, e o especialista contemporâneo descobriu que as palavras silenciadas, por mais que sejam imprensadas, não cabem no centro de um grão de mostarda, contudo, crescem a altitudes imagináveis. Qual a função, portanto, de tanta filosofia nos cafés, universidades, bate-bocas? Aqui me atrevo a contestar a parábola, eis a minha resposta individual: Para adubar e, nesse incentivo orgânico, fazer crescer as

árvores, pois somente no cume delas entenderemos as respostas que nos confundiram desde Adão, pois temos a certeza que - primeiro subir de galho em galho - dos céus tudo se vê. Dizem os homens que conseguiram subir: (Com a voz grave) Vimos muralhas inabaláveis e ilimitadas, e agora sabemos todas as respostas... O que nos leva a cometer esses incidentes diários? Penso. O que nos leva a matar? Penso. E penso tanto que quase tenho uma overdose de pensamentos... (Num grito muito alto, irônico) Respondam, abelhinhas, o que vos leva a matar, as formiguinhas? Alguém na plateia pode me esclarecer o motivo de tanta hostilidade? (Imitando um grilo) Cri-cri-cri... Viva ao grilo! Alívio? Penso. Repito: O que nos leva a matar? Chacinando, aos poucos, aqueles que nos amam, pegando as palavras que machucam o coração, e lançando, como flechas inflamadas, letra por letra. Aos poucos, minha plateia, nós vamos matando as pessoas, todos nós somos assassinos, desde pequenos. Não existe inocência. A mais ingênua das crianças é, na verdade, o pior dos homicidas. Meu otimismo foi tirar férias em Saturno, no quarto de hóspedes está dormindo o pessimismo... (Apontando para pessoas da plateia) Você de mochila, Você de jaqueta, você que não para de olhar para o relógio, você que chegou atrasado... Todos vocês são assassinos! A diferença é que uns matam com a faca, outros com o verbo. Uns queimam cabeças, outros queimam corações. Uns derramam líquidos inflamáveis e lançam fogo, outros derramam veneno e culpam as cobras, uns ferem com a lâmina, outros com os adjetivos... Faca e língua estão sendo amoladas na pedra... (Cuspindo as palavras) Parem de me olhar dessa forma, seus hipócritas, filhos da puta... (Emocionado) Anseio que a ciência contemporânea, ou os especialistas já citados aqui, encontrem o antídoto das palavras, pois elas são a faca, a corda, a navalha, o arsênico, a altura do prédio... Cuidado, muito cuidado, pois quando decidimos não pensar naquilo que dizemos, estamos escolhendo pensar naquilo que cometeremos. Dez segundo para decidir falar “eu te amo” pode se substituído em quinze anos para refletir no “eu te odeio” falando sem pensar. E é grave, a seqüela. A frase pichada à grafite ainda martela na minha alma: Por que o anfitrião continua a elogiar o recheio, se a cobertura está uma merda? É isso que a sociedade faz: Come a massa, elogia o recheio e joga a cobertura nas margens... E momento mais crítico dessa festinha é quando a loucura dos males que cometemos confunde Deus com religião, a fraternidade vira uma ameaça, um equívoco irreversível vira ordem do criador... Insanidade... Rezo diariamente para ela não se misturar com o sangue das minhas veias, não quero cometer tragédias em nome de Deus... Saturno, e se eu esquecesse tudo e fosse gozar a vida em Saturno? (Caindo no chão às lágrimas) Estou ficando demente, a insanidade em pequenas doses no café da manhã, passo a substituir suco de clorofila por desejos... E tenho medo da solidão, entretanto, no jardim do Éden não se podem matar leões. Assim diz o senhor... Amaldiçoados serão os teus dias na terra... Assim diz o senhor... Mas tua visão não me sondou, nem para os meus dons seus olhos se guiaram, por isso vou

matar esse imbecil. Ele gritou... E Deus, com o seu “descascador de laranjas da justiça” fez um sinal na minha testa. (Voltando ao centro do palco, ele começa a ferir sua testa com o canivete) Minhas mãos estão doloridas, a corda está apertada demais nos meus pulsos. “O criador me permitiu executá-lo!” (Tombando no chão) Pensa mordendo a língua extremamente nervosa. (Se contorcendo) Corpo e língua gotejando. Antes de acender o isqueiro, que comprara coincidentemente em agosto do ano passado em Madureira, com sorriso americano no rosto, dança. (Começa a falar o texto dançando) Bramidos e demônios, fumaça escapando pelas janelas entreabertas. No chão cai, aceso. E queimando o corpo, queimando a vida, queimando as árvores, queimando principalmente a cabeça encharcada do irmão, ele imagina-se gozando em saturno. Não sabe o porquê, realmente não sabe. Imagina-se inventando, cruzando o universo até o planeta, santificado, nu... Talvez eu esteja louco, muito louco, marijuana do caralho essa... Um tesão fazendo o pau explodir na cueca, sua unha ferindo o mamilo... Os mamilos... As unhas... Ele aperta com força o saco, deixa os pelos fazerem recreação entre os dedinhos, insere o indicador com força no cu... (Tira toda a roupa e começa a correr, ainda dançando) Longe dos cômodos, dos policiais, das “Pinasbauxis” dançantes que moram no seu peito, dos maus pensamentos, do próprio fogo, do açúcar mascavo que falta no estoque, do medo de dividir a loja com o irmão, do cadáver assando, do extrato de soja que está mofando na prateleira, do pastor falando sobre mostardas e rouxinóis, longe dos militares que visualizará se o pegarem em alguma esquina de Inhoaíba ou Cosmos, se me pegarem.

Reginaldo para de correr e fica sem fôlego parado na cena, ouve-se uma música instrumental muito bonita invadindo a cena. Ele dança... Ele dança em Saturno, livre, longe de tudo, o esperma fluando. E o sol parece mais além, uma estrela pequena. (Sussurrando) Eu sou maior que você sol! Ele zomba. E falta oxigênio em Saturno e na casa também. Carbono e um vozerio. O corpo preto do irmão parece uma estátua feita de carvão... Diria o poeta a declamar sua biografia em forma de poesia. Tem alguém ferido aí? Grita alguém. A polícia está a caminho... Os bombeiros também... Tem alguém aí dentro? Por que não escapa desse tormento? Ele salta na Brasília e na curva da estrada o carro bate em um lindo cavalinho que cruzava em câmera lenta... Um inocente, pensa. Um dia de sangue... Uvas esmagadas pelos pés de Jeová, ira e temor, Isaías. Lembra-se da frase que o irmão Silas lhe dissera no domingo à noite. “Não se esqueça do que o pastor disse. Aduba a tua árvore... Deus é sempre contigo, Reginaldo... Deus vai dar prosperidade à sua loja. O Senhor vai te dar a espada para se proteger dos seus inimigos...” (Iluminação se reduz) Orgasmos múltiplos em Saturno e os olhos do... Os olhos do bicho morto observando a extensão do anel naquele planeta distante. O corpo do cavalinho sangrando no mato, infrutífero e cerrado. Seus braços ficaram totalmente trêmulos, ele sozinho arrastou o corpo do animal. Lembra-se do cheiro do churrasco humano.

A cabeça do irmão queimando. (Gritando desesperadamente) Preciso sair daqui. (A música some) Joanas e Galileus condenados e ele sente-se culpado volvendo a chave. Caim matando o irmão, e Mateus dizendo: Estou com fome! O filho pródigo voltou ao lar... O Filho pródigo voltou ao lar... E não consegue mais cair no sono. E julho termina. E agosto passa. E setembro voa. E outubro parece quase um ano inteiro de tão longo. O nome disso? Perguntei-me sem conseguir dormir, acendendo um rolinho de maconha atrás do outro: culpa.

Epílogo

Reginaldo – (Sentando na cadeira) Não resta muito que falar agora. Quando outubro se foi, Reginaldo construiu um foguete, com uma ótima válvula de escape para o fogo. Ele Encheu as malas de roupas, ervas e muito pó da felicidade, comidas e paracetamóis para o caso de sentir dor, livros também. Comeu sua bíblia no jantar, página por página, acompanhado de suco de clorofila para não se entalar com os versículos e nem engasgar com as passagens. Com o salmo 129, ele fez um baseado. Ficou com medo do papagaio não se adaptar ao planeta desconhecido, e assim como fizera ao irmão, queimou-o totalmente. Acendeu o forno e o enfiou lá dentro. (Imitando Mateus) Maldito, maldito, maldito! Tira-me daqui! Reginaldo entrou no foguete. Porém nem alcançara ainda a altura de um pé de mostarda e tudo se explodiu. Um milhão de pedacinhos caíram sobre a terra. Era dezembro.

(Rafael Barbosa - Fevereiro de 2013 - Projeto contos engavetados de Rafael Barbosa)

Manga Carlotinha

Como faltasse luz pela terceira vez naquela semana eu, puto que estava, não pude fazer nada senão acender um cotoco de vela e deixá-la queimando sobre um pires na mesa da varanda, que é o lugar mais iluminado e fresco da minha casa.

Pois quero dizer ainda que naquela noite, ao contrário das outras, não tinha chovido, trovejado ou sequer ventado forte, e que ainda por cima fazia um calor maldito. Já disse que estava puto: reitero. Puto e com fome. Olhei pela janela para ver quantas casas além da minha estavam sem energia e vi que era o bairro todo.

Estava puto e com fome.

Era comum que faltasse luz quando chovia muito e nesses dias eu ia para a casa da minha mãe, mas hoje ia fazer três semanas que ela tinha morrido. Pena.

Merda, não tinha por quê ter faltado luz, de modo que estava eu ali sentado à janela suando feito um porco.

Puto, suado e com fome.

Contemplei novamente a cidade iluminada, bonita de pontinhos prateados. No calor e na escuridão quebrada apenas pela vela, esse singelo falo oriental, foi-me batendo um cansaço morno. Fui deixando de estar puto para então estar só com fome e suado.

Apanhei uma fruta no cesto sobre a geladeira. Era uma manga carlotinha, do tipo mais doce, rosada e suculenta. Em cima da mesa, ao lado da vela que se consumia, concebi de repente um quadro de natureza morta e não quis desmanchá-lo.

Admirei a manga e a vela lado-a-lado; o vigor da manga seivosa, gorda, prenhe de uma semente felpuda, e a vela mindinha, seca e anã – só lhe faltava ser corcunda. Pensei no que diria minha ex-mulher se lhe contasse que, no meio de um apagão, parei para achar bonito uma manga e um cotoco de vela. Ela riria, certamente.

Estava começando a me chatear. Lambia a manga lentamente, sem propriamente sentir-lhe o gosto, pensando em quando a luz haveria de voltar. A fome foi dando trégua e, sozinho no apartamento, um grande cansaço foi se apoderando de mim. Tirei a roupa, que já estava mesmo toda suja de nódoa da manga e fiquei nu.

Estar assim, barrigudo e tão fora de forma me dava uma satisfação estranha. Pêlos me saíam de todos os orifícios; tinha pêlos grisalhos na cabeça, nos ouvidos, no nariz, no cu, até os pentelhos estavam grisalhos agora...

e isso me aprazia.

Mas com essa velhice me vinha o cansaço. O tal do cansaço.

E nada de a luz voltar. Tinha uma escrota de que ela nunca mais voltasse. Porque então poderia ficar ali parado, nu, sentado na varanda e todo babado. A manga, afinal, não acabava nunca.

Mas sim, sim. Tenho algo a contar também: foi nessa noite que eu descobri que os vaga-lumes eram verdes.

Os vaga-lumes eram para mim existências quase mitológicas, do mesmo ramo dos galos que cantam com o nascer do sol, do leite não-pasteurizado e das cópulas felinas. Pois tanto está que, enquanto olhava distraidamente o pedaço de mata que vê-se da minha janela, um desses bichinhos entrou na varanda e começou a circular em torno da vela.

Assustado que fiquei, tomei logo o impulso de esmagar o artrópode entre minhas duas mãos espalmadas. Quis a fortuna, entretanto, que ele não morresse, mas ficasse preso entre as membranas dos meus dedos. Então pude vê-lo: um bichinho marrom, feioso – quase uma barata – com uma singela lanterninha verde na bunda.

Deixei o vaga-lume ir.

Foi quando soprou a brisa mais forte e apagou a vela.

E então fiquei no escuro, respirando com cuidado. Nada podia fazer barulho. A escuridão era tão cuidadosa em esconder as coisas que nem das sombras tive a oportunidade de ter medo. Aquilo começou a me incomodar, incomodar, incomodar e de repente gritei:

Ahhhh escuridão

O silêncio

O calor

A sujeira

A fome

A sede

O cansaço

A velhice

A dor

O medo

A impotência

A nudez

[sussuro]E também o trabalho, o carro, os filhos, o patrão, a mulher, o cachorro, as dívidas...[/sussurro]

O sebo

A baba

O suor

A fumaça

O pigarro

A coceira

O sono

A ressaca

A sujeira

O intestino...

Mas o vizinho de cima mandou que eu calasse a boca. E eu calei. Eu calei a boca e engoli aquele tumor poluído junto com a última gota desesperada de seiva da manga. Estava exausto. Caí adormecido ali mesmo sobre a mesa.

A luz voltou às duas da manhã. Acordei com os gritos da vizinhança. Já não me sentia incomodado. Lentamente me levantei e fui tomar um banho. Amanhã não acordarei.

(Liana Borges)

Não apenas entre os dedos os restos de comida e sabão.

Cada vidro de louça cuidadosamente polido, ungado,

como se tivera de ser o dia mais importante da vida.

Mais que talheres ou copos, um desejo de limpeza,

uma vontade de limpar o dentro de si, cada órgão:

primeiro os rins, para retirar as pedras,

depois toda a acidez do estômago,

por tantos anos acumulada,

em seguida o pulmão,

removendo as cinzas

de cada mágoa,

até polir

o brilho

d e s

g a s

t a

d o

d e

u m

j á

v e

l h o

c o

r a

ç ã o.

(Magda Maricelli)

DEVORAÇÃO

Para a carne branca do anjo
a boca que se abre
não morde

A fenda que se derrama
é um rio seco
que corre

Da garganta subterrânea
a palavra é uma rosa
que brota

Para a fome bruta de anjo
meus dentes brancos
são pétalas

(Magna Maricelli)

De dentro da noite
que escoo do meu ventre
os restos aquosos
de um corpo desfeito,
amanheço mulher

Da boca de um sexo
que jorra sangue
eu me lanço no mundo
e mergulho profunda
nos pedaços de mim

Do oco de um músculo
que o fluxo vasa
um cheiro de morte
me lambe as pernas
e depois me lavo

(Magna Maricelli)

~~rasteir meus dentes infantis na
 tua pele, percorrer minha língua
 por toda tua extensão chegar do
 teu nariz e não fechar a boca seria
 instrumento de comer a carne e
 lambê los dedos, como se tu fosse
 uma mangá na rochada do
 quintal do meu avô.~~

sobre aquela carta que ~~não~~
 nunca te entreguei.

AA

A roda arromba a roda da saia da sala. Obrigado irmão. Muito bem irmão. Adicto da roda da sala da turba da pedra. O grupo de AA agradece a vinda de todos e vamos compartilhar é hora. Meu nome é ninguém sou adicta viciada doente somos nós doentes todos. Normal papai-mamãe não fazer sei não. A vontade que sinto sentia sento na rua na praça no meio do mundo imundo e mudo de vez. Ausência de palavras. Apenas a roda roda minha vida paz vontade minha. Obrigado irmão. Muito bem irmão. Parabéns irmão. Ir mão percorrendo o pouco corpo que sobra da roda que me roda inteiro. Rodante sou. Incorporação de elementos falas sentenças de outro. Convicta de vida sem tino sentido de si. Na pedra só Na o sentido. E o cerco que cerca o círculo redondo me enquadra na roda da sala fechada porta sem trinco trinco os dentes sorrio o irmão da roda a fala me mostra o falso falso: muito bem irmão. Compartilhemos sim ilhemos a todos os nós que desatam a correr a recorrer a roda. Eu sempre exigia muito pois que eu não conseguia parar eu quero mais viver sim até morrer corpo estou vivo-morto três dias sem ela não dela preciso impreciso também dela. Dela fujo sentir demais demais atrapalha a vida a roda a corda no pescoço todo dia de viver muitas sensações ações sentidas sem senso. Cesso de falar na sala da roda que gira a turba que gira grita a roda. Parabéns irmão. Três dias, né, irmão? Assim matemos o morto. Penso que pessoas não sabem não são humanos. Podres em todas as partes podres. Do mundo podre pudicamente imundo. E a pedra pesa o peso do morto. E a carne pesada grita agudamente agônica gozosa palavras de dor. A vontade-desejo volúpia doente da pedra. Magma solidificado em corpo. Quero sair dela irmãos quero fugir dela companheiros nela me encontro até me perder na fundura do osso na lonjura da veia via de acesso ao viver. Só por hoje não a terei não a tocarei só por hoje. Nada de razões com o músculo-bomba. Nada de bombear. Basta da pedra da pétala da pluma da pele da puta. Sem ela sem ela só por hoje. Parabéns irmão. É isso aí irmão. Só por hoje. Peno penso para o lado e regurgito o gosto-gozo dela que não sai da pedra. Pedra de pó de areia do tempo que passa passa aprisionando prisões. Na noite irmão na madrugada irmão buscando a pedra buscava ela que dela não sabia. Ca dela? Ca dela? Madrugadeava a rua adentro abaixo de tudo o mais mas dela o pó nem aí nem lácolá. Pedras outras então madrugadas na rua suja e limpa pelo cheiro e água que dos nós escorria enquanto pela pele a pedra pedra me fazia. E a parte dura da carne pedra encarnada na pedra: carne-pedra. Desejo violento virulento. Vírus de viver ver dura. Combustão. Explosões múltiplas. Acesso à dor. Prazer da pedra que rola rôla solta rodando em busca da parte-todo enrigidamente doce leve pluma. Pele. Pedra. Carne-pedra. Terminamos assim irmão mais uma reunião da roda que roda em sentido contrário à roda-vida da pedra. À morte irmão à morte da pedra. Só por hoje. Só por hoje irmãos.

(Sahmaroni Rodrigues - texto lido na Zona Poética Liberada (ZPL) nove novos poetas. Folhas amassadas foram arremessadas ao público presente. Na folha-o-texto)

6 CONCLUSÃO

Tal qual começar, terminar envolve uma dificuldade dolorosa. Por isso, talvez, muitas pessoas digam que nascer e morrer se equivalem. São pontos equidistantes de um processo que está aquém e além desses pontos, mas ainda não aprendemos a viver sem essa dor difícil. De todo modo, é preciso concluir. Para tanto, tecerei considerações de duas ordens: primeiramente, referentes ao processo de pesquisar e escrever vidas, sobre a vida. Em seguida, o que posso concluir sobre a formação e sobre as contribuições que esses relatos aqui figurados em cenas podem oferecer para se pensar a relação entre educação-experiência e escrita literária (produção): como certos indivíduos se constituem – se trans/formam em artistas da palavra, escritores, mesmo não encontrando espaços formalizados para tal formação?

Ao final desse processo, parece-me correto afirmar que, assim como outras instituições sociais (família, religião etc.), a pesquisa acadêmica – tal qual ela vem sendo produzida majoritariamente – visa a produzir uma espécie de “mão única” do/para o processo. Criando manuais, modos de fazer, passo a passo para os pesquisadores “de Doutorado”, parece não levar em conta que cada processo de pesquisa é singular, não se repete, tal qual o percurso de uma vida, o relato e configuração dele e o encontro entre pesquisador e interlocutores de pesquisa.

Nesse sentido, e sendo a pesquisa biográfica em educação uma tentativa minoritária de fugir desse enquadramento rígido de certos espaços acadêmicos, reforço os posicionamentos relatados anteriormente: nem o processo de produção das entrevistas, nem a própria entrevista narrativa (ou biográfica, como querem outros tradutores) deve ser uma técnica rígida em que apenas “hurrun” e “continue” e outras expressões monossilábicas devem ser ditas para não “influenciar” os interlocutores. Do mesmo modo, a ideia de não revelar aos interlocutores o objetivo da pesquisa me parece questionável, pois trata-se de entender e sentir a pesquisa como um encontro, uma situação de interação social, de partilha, de construção conjunta (como diz Delory-Momberger (2014), o relato se figura na interação/encontro entre os sujeitos envolvidos: pesquisador e interlocutores-narradores).

Entendo, assim, que este processo é um processo de interlocução que continua na defesa – e depois dela -, como um espaço de interação onde sujeitos iguais se encontram para perceber a magia de ser-processo: o pesquisador é processo, os relatos são processos, os

encontros são processos, a vida é processo, fluxos, zonas de intensidade, indicernibilidade, afetos. Assim, para além da defesa, o processo continua e nunca sabemos onde vai continuar.

Desse modo, parece-me extremamente necessário entendermos que o biográfico não orna com amarras: amarras são formas de coagular o jorro pulsante da vida que é desejo de continuar e não damos conta de tudo isso. É por isso que reafirmo aqui minha opção de produzir cenas a partir do relato figurado pelo narrador e transcrito pelo pesquisador: as cenas, como foi visto, possibilitam percebermos *flashes* da vida recontada, e nesses *flashes*, elencam-se definições, argumentações, sentidos figurados pelo narrador. As cenas geram novo diálogo entre aquilo que foi dito pelo narrador, e aquilo que pode ser dito pelo pesquisador a partir desse dito: palimpsesto que re-figura textos entre textos.

Assim, a pesquisa biográfica em educação opta pela multiplicidade nos modos-de-fazer pesquisa (DELORY-MOMBEGER, 2014) justamente porque ela se propõe a mostrar a multiplicidade dos modos de ser, modos de aprender, modos de fazer existentes: pululação de práticas, multiplicidades de saber-fazer da ciência que visa dar conta dos heróis anônimos do ordinário (CERTEAU, 1996). Desta feita, a própria pesquisa é o relato de minha experiência – e a biografia de meu percurso de pesquisa/pesquisador – e a figuração de aprendizagens, afetos, encontros que me trouxeram até este ponto “reticencial”.

Relacionando o saber-fazer literário figurado nos relatos aqui lidos e a educação escolar, pode-se chegar a algumas conclusões:

Primeiramente, contrariamente ao que o senso comum (inclusive acadêmico) afirma, a escola tem um papel muito importante e verdadeiramente transformador na formação-artista e artística dos interlocutores de pesquisa: foi na escola que se experimentou o teatro pela primeira vez, as artes visuais, que aconteceram encontros de partilha e confronto que fizeram com que alguns interlocutores, como Tito de Andréa, por exemplo, buscassem alhures respostas para suas inquietações literárias.

Neste sentido, a escola acopla-se a outros espaços, pois ela impulsiona o desejo desses agentes a irem buscar em outros lugares (se você quer escrever literatura, busque em outro lugar, não aqui), ao mesmo tempo em que ela demarca uma maneira de ser própria: definições canonizadas, leituras em vez de escritas. *Pharmakon*; veneno e antídoto: se ali não se encontra espaço para a escrita – ateliê de escrita, de edição de impressos etc. – ela pode incitar a se buscar em outros espaços.

Daí, penso eu, a necessidade de não se jogar unicamente à escola, a responsabilidade de uma educação fomentadora do processo de criação artística/literária: de um lado, a escola parece não comportar mais em seu currículo os “conteúdos” que são

exigidos aos profissionais – questões que vão desde educação sexual à arte-educação – e, de outro, a necessidade de ampliar a rede de assistência e educação e também o que se entende na prática por educação: não apenas uma preparação para o mercado de trabalho (explorador/coisificador), mas também para desenvolver potencialidades atrofiadas em nome dessa preparação para o trabalho (e a arte de maneira geral é sacrificada em nome dessa preparação para o trabalho, como mostra Linhares (1999)).

Neste sentido, aprender com os próprios interlocutores/agentes poderia ser uma ação dos agentes políticos ligados à cultura: aqueles produzem eventos, saraus, feiras, programas em rádios etc. e se formam e se produzem sem necessariamente precisarem de instituições e ou instâncias legitimadoras dessa formação, algumas dessas ações já captadas por instituições governamentais, como era o caso dos programas literários que aconteciam mensalmente na Rede CUCA, em Fortaleza, ou os programas literários que ocorriam no centro Dragão do Mar. Entretanto, este tipo de ação precisaria ser continuada e ter uma prioridade em termos de políticas públicas, o que não vem acontecendo, pois, como dito acima, ainda pensamos nas instituições educativas (para além da escola) como instituições formadoras para o trabalho.

Em seguida, creio serem importantes algumas palavras sobre a necessidade de ampliarmos o que entendemos por formação: nesse sentido, parece-me que a ideia de formação-artista, mais uma palavra-potência para produzir ideias do que um conceito, dá conta do que vimos se configurar nas cenas: a ideia de agentes desejanter que buscam alhures respostas que façam ecoar suas inquietações interiores (a separação interior-exterior é mais metafórica do que conceitual): agenciadores que produzem agenciamentos e são produzidos por estes: *autopoiesis*: territorializações e desterritorializações que produzem paisagens existenciais.

Assim, vimos, a formação acontece (se agencia) pelos afetos: timidez, medo, raiva, revolta, alegria, acontece pelas relações familiares (num sentido bem amplo), acontece nos embates amorosos, nas relações amicais, no silêncio (e isso se torna mais bonito quando lembramos que se trata da formação de alguém que se usa das palavras para “delirar”, como diz Manoel de Barros). Desse modo, a abordagem biográfica (DELORY-MOMBERGER, 2014) que propõe uma definição de formação como algo que se dá ao longo da vida em todos os instantes e espaços afina-se bem com a ideia de biografização da experiência (*op.cit*): figura-se aquilo que nos marca, que passa para a memória de longo termo, mas também aquilo que não lembrávamos mais e de repente surge: a desmemória, para usar um termo de Dianton.

Nessa formação acontecem transformações silenciosas que podem ser sempre revistas, revisadas, é a biografização da experiência de que fala Delory-Momberger: em vários momentos de nosso dia-a-dia, sem nos darmos conta, nos recontamos para dar sentido ao que vivemos. São as hesitações dos interlocutores, os “talvez” fartamente utilizados, pois a formação – a figuração/biografização da experiência – é frágil, é gerúndio, é, em francês, presente progressivo “*en train de se faire*”, daí que uma teoria da formação deveria levar mais a sério as contradições não como deformações, mas como momentos críticos (de crise, transformação em pedra preciosa, transformação silenciosa) de transformação lenta, delicada, sem controle, com cuidado e delicadeza.

Deveria se levar mais em conta também o aspecto singular de cada formação: se está claro que tudo é coletivo, é social, deveríamos partir da delicadeza de cada vida que se configura, se forma, se transforma, tentando criar possibilidades mais livres, criativas para as manifestações singulares de dimensões atrofiadas por um social que insiste em matar dimensões não “domadas” pelo trabalho “com hora marcada”, pelo trabalho escravizador que não nos dá tempo nem de vermos a luz do sol, quanto mais criar outro sol, outra luz, outro tempo.

Em termos de desatropiamento, seria importante, enquanto postura para pensar e fazer a educação, a percepção do sujeito como processo, dobras que se fazem, refazem, se acoplam a outros materiais. Assim, tímida, educadora, alguém que escreve, zineira, mulher, jovem, estudante, lésbica, católica, geminiana, compõe um conjunto de dobras que formam – sujeito-origami – um agente numa certa configuração que pode se reconfigurar em outro momento, tirando-nos de nossas certezas, expectativas, essencialismos rasos, fundamentalismos que não permitem a ampliação da vida, da realidade, a existência de seres que não se adequam à nossa malha rasa com que intentamos engessar o mundo em expansão. O sujeito é agente, é legião, é possibilidade, é figuração que pode ser lida de uma maneira, mas essa leitura não pode se tornar uma prisão para o sentido nem a imposição deste sobre o outro.

Neste sentido, a ideia de literaturas subterrâneas, produções artísticas das palavras, agenciamentos do desejo que se manifestam em materialidades outras que o livro, refutam uma única definição da literatura, principalmente aquela que liga livro e literatura como única corporalidade possível para a produção que escorre em lugares e tempos outros que aquele institucionalmente reconhecido como “o lugar do literário”.

Trata-se de percebermos – alteração de nossa percepção – agentes que se emancipam, ou em todo caso buscam fazê-lo – da espera de instituições/empresas que lhes

dariam subsídios para expressarem em uma dimensão mais alargada – a edição em livro de uma certa maneira, como diz Tito de Andréa – é uma forma de afirmação social pelo social de um trabalho que se faz na noite, que leva semanas, meses, e que muitas vezes, pela alquimia social (LAHIRE, 2006), parece surgir quando da publicação em livro, apagando as diversas formas – materialidades e circuitos – com que estes agentes ensaiam de se emancipar em face ao mercado livresco-literário.

Desse modo, talvez caiba às instituições formadoras de professores de Literatura, como o curso de Letras, a renovação de suas percepções sobre o acontecimento literário: de um lado, a percepção da materialidade como algo que interfere nos sentidos da “obra literária”, a alquimia social que invisibiliza a força e as linhas de fuga traçadas por diversos escritores para serem produtores do processo que transforma o texto em “obra” apresentável, como mostra Dianton, e não como mero produto assinado, mas transformado – a matéria-prima que vira produto vendável – por um processo coletivo nem sempre acompanhado pelo artista. Além disso, discutir as diversas materialidades – impressos, inclusive – de que se servem os escritores/artistas contemporâneos para fazerem circular – criar e/ou aproveitar os circuitos existentes -, inclusive nas escolas, em que muitos estudantes já escrevem ou ensaiam escrever literatura.

Por outro lado, a percepção da literatura não como um “dom de gênios”, mas como um trabalho intelectual e sensível que envolve diversos materiais – memórias, palavras, gestos, cheiros etc. – que faz sujeitos perderem noites de sono, trabalharem durante semanas, meses, às vezes anos, para chegar a um ponto apresentável de seu trabalho. Desse modo, trata-se sim de um trabalho, ainda que não da forma exploratória e atrofiadora como o trabalho se apresenta em nossa sociedade.

Não saberia afirmar, ao fim deste processo, se todas as pessoas são capazes de escrever literatura. Seguindo o método da igualdade, eu diria que sim, mas isso constituiria sempre uma hipótese, um pressuposto para a produção da realidade. Entretanto, a partir do percurso que visou “reticenciar” aqui, ousou afirmar que muitas pessoas desejam isso: o trabalho artístico parece-me ligado à volição. Ele abre portas para que o desejo encontre novas questões, novos modos de ser, de fazer, de produzir. Parece-me ser isso que poderia ser aproveitado pelas instituições: motivar o desejo delirante de produzir arte, abrindo espaços institucionais para aqueles e aquelas que o desejam.

Neste sentido, penso que as questões iniciadas nesta Tese – respostas geram outras inquietações, outras cenas a serem figuradas – podem contribuir para a formação de produtores literários em espaços institucionais desde que estes não se oponham aos fluxos da

vida que atravessam e transformam os agentes sociais que desejam ampliar a vida através da escrita artística: laboratórios de criação literária, aulas de produção literária, oficinas em instituições sociais que entendessem que a vida é arte, e é por isso que dali ela brota, poderiam aproveitar as próprias experiências dos agentes interessados – como ficou claro, eles procuraram espaços de expressão de sua arte – não para ensiná-los como fazer, mas para, em meio aos afetos (afetar e ser afetado) ampliar a percepção, a concepção do que seja arte, literatura, escrita, vida, mundo, liberdade, criação, potencializando o desatropiamento de certas potencialidades humanas negadas e “gabinetezadas”.

Trata-se, segundo a tese, de valorizar a comunicação, o diálogo entre iguais, valorar a formação-artista que se faz silenciosamente e que pode ser figurada, refigurada a partir de exercícios de reflexão biográfica (biografização da experiência) para dali retirar pasto e ancorar o corpo de deus na terra: sentir é real e quem ousaria delimitar o real?

Além disso, seria muito interessante a oferta de espaços de aprendizagem/partilha de edição de textos (a “mise en page” de que falei anteriormente): desde a produção e manutenção de blogs e páginas literárias, até a produção de zines, livros manuais, direitos autorais, mercado editorial: trata-se de uma educação literária emancipadora dos artistas, para que estes possam, uma vez que já produzem, fazer circular mais facilmente seus trabalhos, deixando aos leitores a crítica e perpetuação do que seja considerado de qualidade ou não.

Devo, sem dúvida, estar deixando elementos para reflexão de lado, uma vez que a pesquisa envolve inúmeras dimensões, muitas das quais somente depois nos damos conta: mas afinal, quem estaria suficientemente “acordado” entre nós para dar conta da vida e suas múltiplas intensidades e fluxos que buscam continuar a se ampliar?

REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. Diferença e desigualdade: preconceitos em leitura. In: MARINHO, Marildes (Org.). **Ler e navegar**: espaços e percursos da leitura. Belo Horizonte, MG: Ceale, 2001. p.139-157.
- _____. História dos textos, história dos livros e história das práticas culturais – ou, uma outra revolução da leitura. In: CHARTIER, Roger. **Formas e sentido. cultura escrita**: entre distinção e apropriação. São Paulo: Mercado de Letras; Associação de Leitura no Brasil, 2003. p. 7-16.
- _____. **Os caminhos dos livros**. São Paulo: Mercado das Letras, 2003.
- _____. **Cultura letrada**: literatura e leitura. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- _____; SCHAPOCHNIK, Nelson (orgs). **Cultura letrada no Brasil**: objetos e práticas. São Paulo: Mercado de Letras; Associação da Leitura no Brasil, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALVAREZ, Johnny; PASSOS, Eduardo. Cartografar é habitar um território existencial. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da.(Org). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Editora Sulina, 201. p. 131-149.
- BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.
- BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Editora Cultrix, 2007.
- _____. **Diário de luto**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BATISTA, Antônio Augusto. Papéis velhos, manuscritos impressos: paleógrafos ou livros de leitura manuscrita. In: ABREU, Márcia; SCHAPOCHNIK, Nelson (orgs). **Cultura letrada no Brasil**: objetos e práticas. São Paulo: Mercado de Letras; Associação da Leitura no Brasil, 2005. p.87-116.
- BELINÁSIO, Adriano; TARIN, Bruno (orgs). **Copyfight** : pirataria & cultura livre. Rio de Janeiro : Beco do Azougue, 2012.
- BERTEAUX, Daniel. Une enquête sur la boulangerie artisanale par l'approche biographique. Rapport final, Vol. I. **Subvention C.O.R.D.E.S.** n° 43/76 Paris, 1980
- _____. **Le récit de vie**. Paris : Armand Colin, 1997
- _____. **Narrativas de vida**: a pesquisa e seus métodos. Rio Grande do Norte: EDUFRN, 2010.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida**: a arte moderna e a invenção de si. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. **Les règles de l'art**: genèse et structure du champ littéraire. Paris : Editions du Seuil, 1992.
- _____. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. São Paulo: Papirus, 1996.

_____. (Débat avec Roger Chartier). La lecture : une pratique culturelle. (CHARTIER, Roger dir). **Pratiques de la lecture**. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2003. p.277-306.

_____. **A produção da crença**: contribuições para uma economia dos bens simbólicos. Porto Alegre: Zouk, 2008.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. ; DARBEL, Alain. **O amor pela arte**: os museus de arte na Europa e seu público. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Porto Alegre: Zouk, 2007.

CANTON, Kátia. **Tempo e memória** (Coleção temas da arte contemporânea). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009a.

_____. **Corpo, identidade e erotismo** (Coleção temas da arte contemporânea). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009b.

CASTRO, Juan Carlos Pita. **Devenir artiste**, une enquête biographique. Paris: L'Harmattan, 2013.

CAUQUELIN, Anne. Teorias da arte. São Paulo : Martins Fontes, 2005. CHARPENTIER, Isabelle. Figures de Jean Cayrol au miroir de ses épigones (1947-2000). In : MAUGER, Gérard (Dir). **Droits d'entrée** : motalités et conditions d'accès aux univers artistiques. Paris : Editions de la Maison des Sciences de l'homme, 2006. p. 175-190.

CERTEAU, Michel. **L'invention du quotidien 1**. Arts de faire. Paris: Gallimard, 1990.

_____. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

_____. Une science pratique du singulier. CERTEAU, Michel ; GIARD, Luce ; MAYOL, Pierre. **L'invention du quotidien 2**. Habiter, cuisiner. Paris: Gallimard, 1994. p. 353-362.

_____. **La prise de parole** et autres écrits politiques. Paris : Éditions du Seuil, 1994b.

_____. **A invenção do cotidiano 2**. Morar, cozinhar. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

CHARPENTIER, Isabelle. Figures de Jean Cayrol au miroir de ses épigones (1947-2000). In : MAUGER, Gérard (Dir). **Droits d'entrée** : motalités et conditions d'accès aux univers artistiques. Paris : Editions de la Maison des Sciences de l'homme, 2006. p. 175-190.

CHARTIER, Roger. Du livre au lire. In : CHARTIER, Roger 5dir). **Pratiques de la lecture**. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 2003. p. 81-118.

_____. **Formas e sentido. cultura escrita**: entre distinção e apropriação. São Paulo: Mercado de Letras; Associação de Leitura no Brasil, 2003b.

_____. **Inscrire et effacer**. Culture écrite et littérature (XI-XVIII siècle). Paris : Gallimard /Le seuil, 2005.

_____. **Au bord de la falaise**: l'histoire entre certitudes et inquiétude. Paris : Albin Michel, 2009.

_____. O livro e seus poderes (séculos XV a XVIII). In: COUTINHO, Eduardo Granja et al (org). **Letra impressa**: comunicação, cultura e sociedade. Porto Alegre; Sulina, 2009, p. 15-52.

_____. “Escutar os mortos com os olhos”. **Revista Estudos Avançados**, São Paulo: USP, n. 69, 2010.

_____. **Culture écrite et société**. L’ordre des livres (XIV-XVIII siècle). Paris : Albin Michel, 1996.

_____. **O que é um autor?** Revisão de uma genealogia. São Carlos: Ed. UFScar, 2012.

_____. **La main de l’auteur et l’esprit de l’imprimeur** XVI-XIII siècle. Paris : Gallimard, 2015.

CHEVALLIER, Stéphane; CHAUVIRÈ, Christiane. **Dictionnaire Bourdieu**. Paris : Ellipses, 2010.

COLASANTI, Marina. **Rota de colisão**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

COMPAGNON, Antoine. **Le démon de la théorie**: littérature et sens commun. Paris : Éditions du Seuil, 1998.

_____. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COSSON, Rildo. **Letramento literário**: teoria e prática. São Paulo: Contexto, 2012.

COUTOIS-L’HEUREUX, Fleur. **Arts de la ruse**. Un tango philosophique avec Michek de Certeau. Bruxelles : Editions Modulaires Européennes, 2010.

DARNTON, Robert. **Edição e sedição**: o universo da literatura clandestina no século XVIII. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Pourparlers**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.

_____. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____; GUATTARI, Felix. **Mil platôs** : capitalismo e esquizofrenia 2. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____; PARNET, Claire. **Dialogues**. Paris: Flammarion, 1996.

DELORY-MOMBERGER, Christine. **Biographie et éducation**: figures de l’individu-projet. Paris: Ed. Economica, 2003.

_____. **Les histoires de vie**. De l’invention de soi au projet de formation. Paris: Anthropos, 2004.

_____. **La condition biographique**. Essais sur le récit de soi dans la modernité avancée. Paris: Téraèdre, 2009.

_____. Os desafios da pesquisa biográfica em educação. In: SOUZA, Elizeu Clementino de (org). **Memória, (auto)biografia e diversidade**. Salvador: EDUFBA, 2011. p. 43-58.

_____. **De la recherché biographique en education**: fondements, méthodes, pratiques. Paris: Téraèdre, 2014.

DELORY-MOMBERGER, Christine; NIEWIADOMESKI, Christophe (Org). **Vivre/survivre**. Récits de résistance. Paris: Téraèdre, 2009.

DIEB, Messias Holanda. **Móbeis, sentidos e saberes**: o professor da educação infantil e sua relação com o saber. 2007. 186 f. Tese (Doutorado em Educação Brasileira) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

DOMINICÉ, Pierre. O processo de formação e alguns dos seus componentes. IN. NÓVOA, Antônio; FINGER, Mattias (Org.). **O método (auto)biográfico e a formação**. Natal, RN: EDUFRN; São Paulo: Paulos, 2010. p.81-96.

DOSSE, François. **Michel de Certeau**. Le marcheur blessé. Paris: La Découverte, 2007.

_____. **O desafio biográfico**: escrever uma vida. São Paulo: EDUNESP, 2009.

ERIBON, Didier. **Théories de la littérature** : système du genre et verdicts sexuels. Paris: PUF, 2015.

FERRAROTTI, Franco. Sobre a autonomia do método biográfico. In. NÓVOA, Antônio; FINGER, Mattias (Org.). **O método (auto)biográfico e a formação**. Natal, RN: EDUFRN; São Paulo: Paulos, 2010. p. 31-58.

FINGER, Mattias; NÓVOA, Antônio. Introdução. In: NÓVOA, Antônio; FINGER, Mattias (Org.). **O método (auto)biográfico e a formação**. Natal, RN: EDUFRN; São Paulo: Paulos, 2010, p. 21-29.

FLICK, Uwe. **Uma introdução à pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Artmed/Bookman, 2004.

FONTENELE, Nayara (Org). **Olhar da gente**; minha terra, minha vida, minha gente. Fortaleza: Olhares daqui pra nós, 2014.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

_____. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens. 1992. p.129-160.

_____. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1993.

_____. Sobre a genealogia da ética: uma revisão do trabalho. In: RABINOW, Paul; DREYFUS, Hubert L. **Michael Foucault**, uma trajetória filosófica (para além do estruturalismo e da hermenêutica). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 253- 278.

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

_____. A vida dos homens infames In: FOUCAULT, Michel. **O que é um autor**. Veja: Passagens, 2002. p.89-126.

_____. **Ditos e escritos V**: ética, sexualidade, política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FREITAS, Maria Teresa. A perspectiva sócio-histórica: uma visão humana da construção do conhecimento. In: FREITAS, Maria Teresa; JOBIM, Solange; SOUZA, Sonia Kramer (Org.). **Ciências humanas e pesquisa**: leituras de Mikhail Bakhtin. São Paulo: Cortez, 2003. p. 26-38.

GARCIA, Regina Leite. A difícil arte/ciência de pesquisar com o cotidiano. In: Garcia, Regina Leite (org). **Método: métodos: contramétodo**. São Paulo: Cortez, 2003. p. 193-208.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, FAPESP, 2012.

GONÇALVES, José Eduardo (Org). **Ofício da Palavra**. Belo Horizonte : Autêntica, 2014.

GUATTARI, Félix. **Lignes de fuite**. Pour un autre monde de possibles. Paris: Éditions de l'Aube, 2011.

_____. **Caosmose** : um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 2012.

HADOT, Pierre. **Exercices spirituels et philosophie antique**. Paris: Albin Michel, 2002

HEINICH, Nathalie. **Ce que l'art fait à la sociologie**. Paris: Les Editions de Minuit, 1998.

_____. **Être écrivain** : création et identité. Paris: Editions La Découverte, 2000.

_____. Pour en finir avec l' "illusion biographique", **L'Homme** 2010/3 (n° 195-196) Paris: Éditions de l'EHESS, 2010. p. 421-430.

JONES, Kathryn; MARTIN-JONES, Marilyn; BHATT, Arvind. A construção de uma abordagem crítica, dialógica para a pesquisa sobre o letramento multilíngue – diários de participantes e entrevistas. In: MAGALHÃES, Isabel (Org.). **Discursos e práticas de letramento: pesquisa etnográfica e formação de professores**. São Paulo: Mercado das letras, 2012. p. 111-158.

JOSSO, Marie-Christine. Prefácio. In: SOUZA, Elizeu Clementino de ; ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto (Org.). **Tempos, narrativas e ficções: a invenção de si**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006. p. 07-13.

JOUVE, vincent. **Por que estudar literatura?** São Paulo: Parábola, 2012.

JOVCHELOVICH, Sandra ; BAUER, Martin W. Entrevista narrativa. In: BAUER, Martin W., GASKELL, George (orgs). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Rio de Janeiro: Vozes, 2013. p. 90-113.

LAHIRE, Bernard. Champs, hors-champ, contrechamp. IN : LAHIRE, Bernard (Dir). **Le travail sociologue de Pierre Bourdieu** : dettes et critiques. Paris: La découverte, 2001.

_____. **Homem Plural**: os determinantes da ação. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

_____. **La condition littéraire** : la double vie des écrivains. Paris: La découverte, 2006 .

_____. **Retratos sociológicos**: disposições e variações individuais. Porto Alegre: Artmed, 2004.

_____. **Dans les plis singuliers du social**: Individu, institutions, socialisations, Paris: La découverte, 2013.

LAJOLO, Marisa ; ZILBERMAN, Regina. **A literatura rarefeita: leitura e livro no Brasil**. São paulo: Ática, 2002.

_____. **O preço da leitura: leis e números por detrás das letras**. São Paulo: Ática, 2001.

LAJOLO, Marisa. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo**. São Paulo: Ática, 1993.

LARROSA, Jorge. **Apprendre et être: langage, littérature et expérience de formation**. Paris: ESF éditeur, 1998.

_____. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Campinas, n 19, p.20-28, jan./fev./mar./abr., 2002.

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

_____. Literatura, Experiência e formação: uma entrevista com Jorge Larrosa. In: COSTA, Marisa Vorraber (Org.). **Caminhos investigativos I: novos olhares na pesquisa em educação**. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2007. p. 129-156.

LINHARES, Ângela Bessa. **O tortuoso e doce caminho da sensibilidade: um estudo sobre arte e educação**. Ijuí: Ed. UNIJUÍ, 1999.

LOPES, Denilson. **O homem que gostava de rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

_____. **A delicadeza: estética, experiência e paisagens**. Brasília: Editora da UnB, 2007.

MACHADO, Maria Z. V. ; PAIVA, Aparecida ; MARTINS, Aracy Alves ; PAULINO, Graça (orgs). **Escolhas (literárias) em jogo**. Belo Horizonte: Ceale;Autêntica, 2009.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001./ 1993 (ed. française)

_____. L'Analyse du Discours et l'étude de la Littérature. In : MAINGUENEAU, Dominique et OSTENSTAD, Inger (Dir). **Au-delà des œuvres : les voix de l'analyse du discours littéraire**. Paris : L'Harmattan, 2010. p.13-33.

_____. Ecrivain et image d'auteur. In : DELORMAS, Pascale ; MAINGUENEAU, Dominique ; OSTENSTAD, Inger (Dir). **Se dire écrivain : pratiques discursives de la mise en scène de soi**. Paris: Lambert-Lucas, 2013. p.13-28.

MEIRELES, Cecília. Invenção. In: **Vaga Música**. Rio de Janeiro: Global Editora, 2001.

MEIRELES, Fernanda. Zines em Fortaleza (1996-2009). In: MUNIZ, Celina Rodrigues (Org). **Fanzines: autoria, subjetividade e invenção de si**. Fortaleza: Edições UFC, 2010. p. 98-120.

MENEZES, Melissa Silva ; CROCCO, Marco Aurélio. Sistemas de moeda local: uma investigação sobre seus potenciais a partir do caso do Banco Bem em Vitória/ES 1 In. **Economia e Sociedade**, Campinas, v. 18, n. 2 (36), p. 371-398, ago. 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ecos/v18n2/a06v18n2.pdf>>. Acesso em 16 jan. 16

MENGER, Pierre-Michel. **Être artiste: oeuvrer dans l'incertitude**. Paris: Al Dante/ Aka, 2012.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **O desafio do conhecimento**: pesquisa qualitativa em saúde. São Paulo: Hucitec, 2007.

MIGNOT, Ana Chrystina Venancio ; BASTOS, Maria Helena Camara ; CUNHA, Maria Teresa Santos (Org). **Refúgios do eu**: educação, história, escrita autobiográfica. Florianópolis: Mulheres, 2000.

NAJMANOVICH, Denise. O Sujeito Encarnado. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

_____. O feitiço do método. In: Garcia, Regina Leite (Org.). **Método**: métodos: contramétodo. São Paulo: Cortez, 2003. p. 25-62.

NÓVOA, Antônio ; FINGER, Mattias (Org.). **O método (auto)biográfico e a formação**. Natal, RN: EDUFRRN; São Paulo: Paulos, 2007.

OLINDA, Sahmaroni Rodrigues de. Pesquisa (auto)biográfica e análise (para a crítica) de discurso: formas de ser, formas de ler. In: **Anais VI Congresso Internacional de Pesquisa (Auto)Biográfica**, 2014, Rio de Janeiro. VI CIPA. Rio de Janeiro: BIOgraph, 2014. v. 1. p. 549-554.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta. Pesquisa literária em foco: tendências, possibilidades e impasses. **Nonada Letras em Revista**, Editora UniRitter, Porto Alegre, n. 12, 2009. Disponível em: <<http://seer.uniritter.edu.br/index.php/nonada/article/viewFile/149/77>>. Acesso em: 26 jan. 2014.

PAIVA, Antonio Cristian Saraiva. **Reservados e invisíveis**: o *ethos* das parcerias homoeróticas. Fortaleza: Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará; Campinas: Pontes Editores, 2007.

PASSEGGI, Maria da Conceição ; SOUZA, Elizeu Clementino de. O método (auto)biográfico: pesquisa e formação (Prefácio). In NÓVOA, Antônio; FINGER, Mattias (Org.). **O método (auto)biográfico e a formação**. Natal, RN: EDUFRRN; São Paulo: Paulos, 2010. p. 11-14.

PELBART, Peter Pál. Indivíduo e potência. In: NEUPARTH, Sofia ; GREINER, Christine (orgs). **Arte agora**: pensamentos enraizados na experiência. São Paulo: Annablume, 2011. p. 33-48.

PERROT, Michelle. Une éthique du faire. In : DELACROIX, Charles ; DOSSE, François et al (Dir). **Michel de Certeau** : les chemins de l'histoire. Bruxelles: Éditions Complexe, 2002. p. 209-218.

PINEAU, Gaston. As Histórias de vida em formação: gênese de uma corrente de pesquisa-ação-formação existencial. In: **Educação e Pesquisa**. V. 32, no. 02, maio/agosto, 2006, p. 329-343.

PROJETO CADAFALSO. Disponível em: < <http://projetcadafalso.blogspot.com.br/>> Acesso em 12 mai. 2014.

RAMALHO, V.; RESENDE, V. M. **Análise de discurso (para a) crítica**: o texto como material de pesquisa. São Paulo: Pontes, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **Le maitre ignorant**: cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle. Paris: Fayard, 1987.

_____. **La méésentente** : politique et philosophie. Paris: Galilée, 1995.

_____. **Le partage du sensible** : esthétique et politique. Paris: La fabrique éditions, 2000.

_____. **La haine de la démocratie**. Paris: La fabrique éditions, 2005.

_____. **Le philosophe et ses pauvres**. Paris: Éditions Flammarion, 2007.

_____. Será que a arte resiste a alguma coisa? IN. In: LINS, Daniel (Org): **Nietzsche Deleuze: arte, resistência: Simpósio internacional de filosofia**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, Fortaleza: Fundação de cultura, esporte e turismo, 2007. p.126-140.

_____. **Aisthesis**. Scènes du régime esthétique de l'art. Paris: Galilée 2011.

_____. **La méthode de l'égalité** (entretien avec Laurent Jeanpierre et Dork Zabunyan). Paris: Bayard, 2012.

RANGEL, Egon de Oliveira. Prefácio: tudo na língua é por acaso. In: BAGNO, Marcos. **Nada na língua é por acaso: por uma pedagogia da variação linguística**. São Paulo: Parábola editorial, 2007. p. 9-16.

RICHTER, Ivone Mendes. **Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das artes visuais**. São Paulo: Mercado das Letras, 2003.

RICOEUR, Paul. L'indentité narrative. In RICOEUR, Paul. **Cinq études herméneutiques**. Paris: Labor et Fides, 2013. p. 75-94.

ROCHA, Silvia Pimenta Velloso. Tornar-se quem se é – a vida como exercício de estilo. In: LINS, Daniel (Org): **Nietzsche Deleuze: arte, resistência: Simpósio internacional de filosofia**. Rio de Janeiro: Forense Universitária ; Fortaleza: Fundação de cultura, esporte e turismo, 2007. p. 292-303.

ROVINA, Márcia Regina Porto. **A Poética autobiográfica na arte contemporânea**. 2008. 175 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Unicamp, Campinas, 2008.

SALES, Celecina de Maria Veras. **Criações coletivas da juventude no campo político: um olhar sobre os assentamentos rurais do MST**. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2006.

SANTOS, OLIVEIRA, Juventudes nas ondas do rádio: A participação dos jovens nas produções da radiofônica Cuca (Barra do Ceará). São Paulo: **Anais COMUNICON**, 2015. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/8183358-Juventudes-nas-ondas-do-radio-a-participacao-dos-jovens-nas-producoes-da-radiofonica-cuca-barra-do-ceara-1.html>>. Acesso em 15 dez.15.

SARAIVA, F. R. dos Santos. **Novíssimo dicionário Latino-Português: etimológico, prosódico, histórico, geográfico, mitológico, biográfico, etc**. Rio de janeiro: Livraria Garnier, 2006.

SOARES, Magna. A escolarização da literatura infantil e juvenil. In: EVANGELISTA, Aracy Alves Martins ; BRANDÃO, Heliana Maria Brina ; MACHADO, Maria Zélia Versiani (Org.). **A escolarização da leitura literária: o jogo do livro infantil e juvenil**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. p.17-48.

SCHÜTZE, Fritz. Pesquisa biográfica e entrevista narrativa. In: WELLER, Wivian ; PFAFF Nicolle. **Metodologias da pesquisa qualitativa em educação** - teoria e prática. Rio de Janeiro: Vozes, 2013. p. 210-222.

SZYMANSKI, Heloisa. Entrevista reflexiva: um olhar psicológico sobre a entrevista em pesquisa. In: SZYMANSKI, Heloisa (Org.). **A entrevista na educação: a prática reflexiva**. Brasília: Liber Livro Editora, 2008. p. 9-61.

SILVEIRA, Rosa Maria Hessel. A entrevista na pesquisa em educação – uma arena de significados. In: COSTA, Marisa Vorraber (Org.). **Caminhos investigativos II: outros modos de pensar e fazer pesquisa em educação**. Rio de Janeiro: Lambarina Editora, 2007. p. 117-138.

VEIGA-NETO, Alfredo. As idades do corpo: (material)idades, (divers)idades, (corporal)idades, (ident)idades... In: LEITE, Regina Garcia (Org.). **O corpo que fala dentro e fora da escola**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p. 35-64.

VIALA, Alain. **Naissance de l'écrivain** : sociologie de la littérature à l'âge classique Paris: Les éditions de minuit, 1985.

_____. et al. **Le dictionnaire du littéraire**. Paris: PUF, 2002.

VIDAL-NAQUET, Pierre. **Os assassinos da memória: um Eichman de papel e outros ensaios sobre o revisionismo**. São Paulo: Papyrus, 1988.

ZILBERMAN, Regina. Letramento literário: não ao texto, sim ao livro. In: PAIVA, Aparecida; GRAÇA, Aracy Martins; PAULINO, Zélia Versani (Org.). **Literatura e letramento: espaços, suportes e interfaces – o jogo do livro**. Belo Horizonte: Autêntica/CEALE/FaE/UFMG, 2007. p. 245-266.