

Victor Anselmo Costa

**Não há vida fora da diferença:
gesto, solidão, alteridade**

Trabalho de Conclusão do Curso de Graduação em Ciências Biológicas do Centro de Ciências Biológicas da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para a obtenção do Título de Licenciado em Ciências Biológicas.

Orientador: Prof. Dr. Leandro Belinaso Guimarães.

Ilha de Santa Catarina

2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Costa, Victor Anselmo

Não há vida fora da diferença : gesto, solidão,
alteridade / Victor Anselmo Costa ; orientador, Leandro
Belinaso Guimarães, 2018.

79 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências
Biológicas, Graduação em Ciências Biológicas, Florianópolis,
2018.

Inclui referências.

1. Ciências Biológicas. 2. Educação Ambiental. 3.
Cartografia. 4. Literatura. 5. Corpo e escola. I. Belinaso
Guimarães, Leandro. II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Graduação em Ciências Biológicas. III. Título.

Victor Anselmo Costa

Não há vida fora da diferença: gesto, solidão, alteridade.

Este Trabalho Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do Título de Licenciado em Ciências Biológicas e aprovado em sua forma final pelo Curso de Ciências Biológicas.

Ilha de Santa Catarina, 23 de novembro de 2018.

Prof. Carlos Roberto Zanetti, Dr.

Coordenador do Curso de Ciências Biológicas

Banca Examinadora:

Prof. Leandro Belinaso Guimarães, Dr.

Orientador

Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Elisa Helena Tonon, Dr.^a.

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Santa Catarina

Prof. Eduardo Silveira, Dr.

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Santa Catarina

Prof. Luciano Bedin da Costa, Dr.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Dedico este trabalho à minha avó Zulma, à minha avó Olga e a meu avô Martinho, que me educaram tanto, cada um à sua maneira. Também a meus pais, que me amam “como a um campo, como a um corpo.”

E ao mar - que não permitirá jamais que a noite caia no absoluto silêncio.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, sem a qual não teria tido o suporte afetivo e material para seguir nestes seis anos de graduação. À minha mãe Lene e a meu pai Telmo, obrigado por todo apoio e por me inspirarem com sua força e beleza em lidar com o mundo, obrigado por todo carinho e pelo acolhimento incondicional. À minha avó Zulma e à minha tia Gina, que sorte ter educadoras na família! Devo muito de minha formação a vocês e seguirei eternamente grato pelo amor que existe entre nós. À minhas irmãs e a meu irmão, Lara, Manu e Willian, que fizeram de minha infância uma alegria repleta de brincadeiras e incomodações, ufa! A meu tio Carlos, por sempre ter me incentivado a ler literatura.

A estas amigas que me encham de alegria, de vida, de vento, de coragem, desde muito tempo. Guiga e Carol, obrigado pela companhia, pelo afeto, pelas noites sem fim nas ruas de Sambaqui.

Às biozoeiras, que tornaram o cotidiano universitário uma intensa beleza. Cami, obrigado pela parceria, pelo carinho, pelos presentes (sem os quais não haveria esta pesquisa!) y por me enseñar esta fuerza latinoamericana de que tanto necesitamos ahora. Elô, obrigado pelo verde verdura que contagia sempre! Raque, que alegria ter compar-trilhado tantos caminhos, obrigado pela escuta e pelo apoio que sempre estivesse disponível a ofertar. Isa, obrigado por abrir um tempo de lentidão e repleto de arco-íris, mesmo nos dias mais cinzas e severos. Lina, obrigado por cada sorriso, também por cada implicância e por apostar corrida comigo. Mafra, Ju, Marília, Bá, Tais, Chris, Vitor, gratidão por tantos rolês de um real, por tantos encontros no R.U., por expressarem a vida de tantas formas, com tanta arte.

A todas estas amizades cultivadas entre a luta e os sonhos. Ana Lara, João Gabriel, Juliana Anselmo, Arthur Prado, Ariana Sarmiento, Bruno Castro, Daniel Andrés, Livia, Samantha Cauac, Amanda, Raíza, Angelo, André Amaral, Beatriz, Marina Pergher, Eduardo Cazon, obrigado por me ensinarem a força de estarmos juntos.

Ao Rinaldo Oriano, por todas as leituras partilhadas, por toda filosofia de boteco, por ter sido o primeiro leitor e o primeiro crítico deste trabalho.

Agradeço ao Centro Acadêmico de Biologia (CABio), ao Grupo de Educação e Estudos Ambientais (GEABio) e aos bolsistas PIBID da biologia, pela coletividade, pela autonomia, por instaurarem no agora outros mundos possíveis.

Às professoras das disciplinas específicas da licenciatura, em especial à professora Mariana Brasil, à professora Adriana D'Agostini e à professora Marina Bazzo, por

alimentarem em mim a paixão pela docência e pela resistência que constroem dentro de nosso currículo.

Às funcionárias terceirizadas desta universidade, que trabalham na limpeza, nas recepções, na jardinagem, nas construções, no Restaurante Universitário, e que sofrem prioritariamente os impactos das reformas neoliberais operadas pelos governos federais destes últimos seis anos. Obrigado pelas refeições, pelos corredores limpos, pela segurança, mas também por cada sorriso de manhã cedinho, por cada conversa de corredor, por cada visita demorada na horta para colher ervas para o chá da tarde, por cada história compartilhada.

Às escolas e sua equipe de profissionais, que me receberam ao longo de minha trajetória formativa, em especial a Escola de Ensino Básico Getúlio Vargas, a Escola Básica Municipal Beatriz de Souza Brito e o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Santa Catarina, que frequentei por meses a fio e onde dei minhas primeiras aulas. Agradeço também às estudantes por todo o afeto com que me receberam.

À CAPES e ao CNPq pelo investimento dedicado às minhas pesquisas de iniciação à docência e de iniciação à pesquisa.

Agradeço à Elisa Helena Tonon, a Eduardo Silveira e a Luciano Bedin da Costa por aceitarem avaliar este trabalho.

Agradeço, por fim, ao *Coletivo Tecendo: cultura, arte, educação*. Obrigado pelo acolhimento, por oferecerem um espaço e um tempo de liberdade dentro da universidade, por despertar em mim tanto desejo, por me lembrar da importância da literatura e da escrita, por cada encontro, por cada minúsculo gesto, pela hospitalidade.

Ao professor Leandro Belinaso Guimarães. Obrigado pela amizade. Também pela força, pela liberdade, pela coerência, pelo comprometimento com o que é público, por cada combate, pelo inesperado, pelo humor inabalável, pela atenção, pela entrega. Que alegria nosso encontro! Admiro-o cada dia mais. Agradeço por aceitar me orientar, pela troca de ideias, pela troca de leituras, pelos aconselhamentos. Gratidão.

Eu queria escrever um livro. Mas onde estão as palavras? Esgotaram-se os significados. Como surdos e mudos comunicamo-nos com as mãos. Eu queria que me dessem licença para eu escrever ao som harpejado e agreste a sucata da palavra. E prescindir de ser discursivo. Assim: poluição.

Escrevo ou não escrevo?

(Clarice Lispector, 1999)

Assim como quase não há mais substância que não tenha seu equivalente plástico, também não há mais gesto que não tenha seu equivalente técnico.

(Jean Baudrillard, 2009)

Escrever é deixar resíduos.

(Antônio Xerxenesky, 2014)

RESUMO

Este é um trabalho de Educação Ambiental. Questiona-se sobre os modos de narrar as experiências do processo formativo para a docência; para isso, empenha-se na construção de uma escritura fragmentária, tipo textual sensível às arrebentações que se operam em nossas trajetórias formativas. A partir de uma experiência pedagógica realizada na Escola de Ensino Básico Getúlio Vargas, no bairro Saco dos Limões em Florianópolis, este trabalho explora a temática dos descartes. Através do encontro com a literatura de Haruki Murakami, Clarice Lispector e Orhan Pamuk esta temática é revisitada e ampliada. Buscou-se deslocar os discursos sobre nossa relação com os objetos a partir de três conceitos suscitados pelos textos ficcionais destes autores: gesto, solidão e alteridade.

Palavras-chave: Educação Ambiental. Literatura. Objetos. Cartografia.

ABSTRACT

This is a monograph on Environmental Education. It questions the forms of narrating teaching experiences; for that purpose, it strives to construct a fragmentary literature, that's sensitive to the overturns that operate in teaching trajectories. Inspired by a pedagogical experience at the Escola de Ensino Básico Getúlio Vargas (located in the neighborhood of Saco dos Limões, Florianópolis), this work explores the theme of "discard". Through the encounter with writers such as Haruki Murakami, Clarice Lispector and Orhan Pamuk, the theme of "discard" is revisited and enlarged. The monograph intends to discuss human's relationship with "objects" from three concepts raised by these authors: gesture, solitude and otherness.

Keywords: Environmental Education. Literature. Objects. Cartography.

SUMÁRIO

1	Primeiros fragmentos.....	11
2	A escritura fragmentária.....	14
3	Escrever entre os canteiros.....	18
4	Corpo, escola e escritura.....	34
5	Uma coleção de sustos.....	45
6	Mortos-vivos entre nós [gesto].....	48
7	A coisa é muito só [solidão].....	55
8	Sacudir é um verbo que se assume com dificuldade	59
9	Existir é ser um Outro [alteridade].....	61
10	Ofereço a/o Leitor/a uma saída.....	69
	Referências.....	76

Primeiros fragmentos

Ângela. - Escrever – eu arranco as coisas de mim aos pedaços como o arpão fisga a baleia e lhe estraçalha a carne...

Autor. - ... enquanto eu gostaria de tirar a carne das palavras. Que cada palavra fosse um osso seco ao sol. Eu sou o Dia. Só uma coisa me liga a Ângela: somos o gênero humano.

Clarice Lispector, Um sopro de vida (pulsações).

As plantas são os seres mais elevados, elas sabem o silêncio, são a materialidade do silêncio. O silêncio que eu conheço é apenas o que me é imposto: o calar-se estapafúrdio diante de. É um silêncio-susto, vem de um lugar qualquer e se vai, rápido e rasteiro, para dentro da terra. Eu estou sempre cantando, a marca de um ser triste. Um dia vou ser planta alfinetada no chão e viver inteiramente o vento farfalhante. Antes disso, serei botânico carrancudo. Antes ainda serei professor, operário, sísifo feliz ajeitando jardins pelos cantos da escola.

* * *

Quando acabo de escrever, seja o mínimo trecho, mas que encerre em si uma ideia, uma força, uma potência, dou lugar em mim a um instinto de cachorrice pavoroso - corro, babão e pedinte, mostrar pra um ser amado. Faço esmola das palavras. Sou pior que um cão, sou um filhote.

Sinto que sou pouco sincero quando escrevo. Entendi isso lendo *O Livro de Ângela*¹: tenho medo das coisas grandes, de falar sobre elas. Então invento paisagens, faço descrições. Por exemplo, queria escrever sobre a ternura ardente e a impaciência que ela me suscita, escrevi um poema sobre as vacas no pasto. Mea Culpa. Escrever é como travar uma batalha, quando se busca encontrar aí alguma forma de redenção.

Queria me confessar e, no entanto, escrevo. Nunca trocaria um padre no confessionário por um analista e, no entanto, escrevo. A folha branca: a própria face de Deus ou o único lugar vazio da Sua onipresença? Queria viver em Estado de Escritura. O que eu quero dizer com isso?

¹ Clarice Lispector, *Um sopro de vida (pulsações)*.

* * *

Demorei para aceitar a ideia de me tornar professor; ainda me demoro. Primeiro uma inclinação científica, depois política. A faculdade, no início, e poderia parecer diferente visto de fora, não forneceu os estímulos necessários para enfrentar o caminho à docência, mas quando entrei para o curso de Ciências Biológicas, com 16 anos apenas, eu já tinha certeza (teria?), seria professor, sei porque levantei a mão quando perguntaram, apenas eu e um outro. As disciplinas, os professores, os colegas... desenrolaram-se no sentido de acabar com esta certeza, estraçalharam-na. Cheguei a dizer: “Professor? Nunca! Quero trabalhar com biotecnologia, ou ecologia, ou botânica!”, ambições que não se dispersam com facilidade, tampouco rapidamente.

Demorei para aceitar a ideia de me tornar professor e ainda me demoro.

Hoje entro na escola e alguns já me chamam professor. Sôr. “Ô sôr, a gente pode sair já, então?”, o garoto de 17 anos, perguntou aproveitando um lapso de silêncio, teriam acabado as questões da classe. Havia lhes apresentado o edital do vestibular da universidade. Eu, sôr? Olhei-o, todos prestavam atenção, mas não via. Soltei o ar que estava no pulmão, entre os dentes, entre um riso breve, um sorriso. Divagava; eu, professor? Seria seu colega se soubesse atuar propriamente. Me tomava de assalto uma autoridade que não me cabia. “Normalmente vocês saem antes do sinal?”, perguntei. Ele, franzido e suspeito acenou prontamente que sim. Que mais poderia dizer? “Então pode”, levantaram e se foram. E eu fiquei na sala vazia, eu professor.

Quantos espantos causam o diálogo do corpo com a sala vazia. O desejo pré-histórico de aninhar-se em cada canto, o instinto humaníssimo de se fazer medida e dimensão das formas. Não seria, entretanto, exatamente uma sala vazia; haveria, diante das vilosidades que delineiam o espírito em expansão, o espírito da docência cintilante, uma série de carteiras e cadeiras, ventiladores pendurados nas paredes, um retroprojektor, o típico cenário. Nem a presença destes objetos pode acalmar os múltiplos combates do corpo e da sala vazia.

* * *

Este trabalho é o desdobramento de um desejo: viver em Estado de Escritura. Oscila entre se saber e não saber nada, entre o grito e o silêncio (que é outra forma de se gritar), entre a escrita livre de edições e a escrita poluída, entre tirar da carne (da minha carne) as palavras e tirar delas o conteúdo de minha própria carne. É um movimento incontido, o romper de uma barragem, extravagância e afogamentos.

* * *

A mão, em um movimento rápido sobre a folha de papel, vai colocando palavras no mundo. Se lhe parece que as palavras surgem para a satisfação de um pensamento, existem vezes que elas o antecedem. A mão que escreve, a boca que fala, parecem saber mais que a mente que as patrocina. Então é isso: trata-se de responder uma pergunta, mas também de ir ao seu encontro, criá-la; ela não está, não estará, sempre evidente para nós.

A mão movimentando-se rapidamente sobre a folha de papel. As palavras surgindo como um susto. Na folha de papel está contida uma frase, ainda sem pontuações, uma frase curta. Uma frase irreconhecível. A mão que escreve, a boca que fala, querem anteceder a mente que as patrocina. Não é sempre assim, mas acontece. Guedali escreveu no guardanapo que “agora está tudo bem”² e se espantou. Não nos bastará encontrar respostas, escrevendo. Será preciso ir ao encontro das perguntas, aventurar-se em seu terreno emaranhado e sombrio; ou, ao menos, antever sua face esquiva.

² Moacyr Scliar, *O Centauro no Jardim*, no restaurante tunisino.

A escritura fragmentária

Por que, afinal, escrevo este trabalho em fragmentos? Fragmentos que se repetem, ou então que não dizem nada, que se contradizem, que perdem o fôlego no meio da frase, que rasgam qualquer esperança de chegar, que poderiam mesmo não estarem escritos. Fragmentos que variam de tema, de fonte, de afinação: uma voz distinta canta cada qual. Ora querem ser ensaio, ora poesia - ora pesquisa, ora ficção. Às vezes parecem elos de uma corrente, outras então, bolhas de sabão espalhando-se ao sol. Ora querem, ora são.

Escrevo em fragmentos primeiro porque de outra forma não poderia ser. Escrevo em fragmentos porque, em um susto, já estão escritos. Terrível admissão de sujeição. Depois a acolhida, o aprendizado, as justificativas. E então Rosane Preciosa, João Anzanello Carrascoza, Carlos Skliar, Roland Barthes, podem chegar.

* * *

Escrevo em fragmentos por aceitação. Da impossibilidade de dizer tudo, de saber-se todo, de contar uma história tim-tim por tim-tim, de segurar com as duas mãos um corpo de água, de completar a lista dos encontros que suportam o texto (e o corpo), de criar raízes, de ter um caminho de volta, uma morada para retorno, de ser um só. Da possibilidade de não chegar a dizer, de não chegar a saber, de inventar com minhas memórias, ali onde elas deixam aberta uma fresta, uma ferida, de lavar as mãos, sem posses por águas, de esquecer-se dos encontros, de casa, de si, de encarar o outono e desfolhar.

“O fragmento recolhe com simpatia nossas ninharias, falhas, contradições, disparates. Enfim, tudo que de residual a vida emana”³. Gosto de pensar que acolhe, também, essas insuficiências do texto. Aceita que o texto não chegará nunca a estar completo, fechado, suficiente, perfeito, algo evidente quando se trata de contar dos processos formativos ou do corpo em suas relações de alteridade; aceita do texto suas pontas soltas, estas palavras que parecem chegar à folha branca já arrependidas.

3 Rosane Preciosa, *O que isso quer dizer in Rumores discretos da subjetividade: sujeito e escritura em processo*, p. 24.

* * *

Algum fragmento pode exigir primazia em relação a outro? Existe um fragmento primeiro, antecedente, um por vir, um encadeamento? Uma leitura correta? Uma sequência factual? Como se ler um trabalho em fragmentos?

Aquilo que falta à escritura fragmentária, isto é, ser um texto bem arranjado entre seus sumários e capítulos, tudo isto que a escritura fragmentária não assume paga-se, recompensa-se com uma “inteireza de articulações”⁴. Esta jornada que o texto fragmentário inaugura é muito mais múltipla, aponta muitos mais caminhos, outros traçados, trajetos possíveis de se riscarem no mapa. A leitura elabora alças, atalhos, expõe ruas sem saída, tonturas, desertos, tempestades de areia.

Ler uma coleção de fragmentos exige do corpo que o performatiza uma exposição, uma entrega, a este lugar de incompletude teórica que um texto subitamente interrompido instaura; uma escritura fragmentária se reinventa exaustivamente na possibilidade de articulações entre seus partícipes, e aquele que se aventura em sua multiplicidade poderá fazer aparecer outros mundos imprevistos. Aprender um fragmento como aprender uma nova palavra, expandir o vocabulário de possíveis da linguagem.

Numerosas vezes as palavras – ignoradas num momento, logo decifradas e, em seguida, sistematicamente remanifestas – não apenas se incorporavam ao seu vocabulário, elas também reconfiguravam as anteriores, como se, em conjunto, estivessem o tempo todo a fazer e a refazer frases, sentenças, orações. Enfim, o texto de sua experiência.⁵

Para isso, no entanto, poderá ser preciso regressar, suspender a leitura porque em algum canto do texto há um ruído não resolvido cochichando: aquele pensamento que um fragmento inaugura pode fazer verter sobre os outros, mesmo os anteriores, potências festivas. Ou então, os esteriliza completamente. É, certamente, uma operação de risco apostar na tessitura de pensamentos libertos de filiações teóricas estruturantes.

* * *

Há que se falar também do intervalo, o entremeio que espacializa o texto e aparta os fragmentos. Há uma vacância que emerge após o palavrado, um silêncio cavernoso para o estabelecimento de ecos e ressonâncias; é também uma zona de suspensão da voz, que antecede o pronunciamento de uma nova narrativa. Um lugar para o restabelecimento do corpo que escreve e

4 Ibid, p. 23.

5 João Anzanello Carraschoza, *Diário das Coincidências*, p. 63 - 64.

do corpo que lê enquanto operadores comuns da autoria. Poderíamos falar em termos de oferecer um tempo de luto para as pequenas mortes necessárias à leitura e à escritura. Cerimoniais de celebração.

“A obra é feita somente de páginas avulsas”⁶. O corpo, de gestos abandonados.

* * *

Quisera escrever este trabalho em fragmentos como quem tem em mãos um diário, uma caderneta de anotações capaz de acolher mesmo os acontecimentos mais desimportantes da trajetória de uma pesquisa, os pensamentos delirantes que parecem não ter lugar na interioridade da escritura. “No século XVI, quando se começava a escrevê-lo [o diário] sem repugnância, chamavam-no *diaire: diarrhé e glaire* (diarréia e ranho)”⁷. Tudo aquilo que do corpo é rejeição, é colocar para fora, o negativo exposto da interioridade.

Quisera, apenas. Muito mais constricta é a escrita deste trabalho e não posso identificá-lo com a forma do diário. Compartilha apenas o entendimento de que em qualquer lugar em que o desejo desponte há a pertinência necessária para o germinar de um pensamento, ou então, de um verso:

O germe do fragmento nos vem de qualquer lugar: no café, no trem, falando com um amigo (surge naturalmente daquilo que ele diz ou daquilo que digo); a gente tira então o caderninho de apontamentos, não para anotar um “pensamento”, mas algo como um cunho, o que chamaria outrora um “verso”⁸.

A pedra-de-toque para a inclusão de um elemento de desejo para a escrita e para o pensamento é justamente a afetação, e sobre ela não vem atuar os agentes limitantes das “boas” ou “maiores” justificativas, nem exercem poder algum as prescrições metodológicas e discursivas improfanáveis. De que se trata então? “La cuestión es saber si algo conmueve más allá de su contorno, lejos de su perfil. Saber si hay existencia más acá de una presencia”⁹.

6 Roland Barthes por Roland Barthes, p. 102.

7 Ibid, p. 103.

8 Ibid, p. 101

9 Carlos Skliar, *Hablar con desconocidos*, p. 32.

* * *

E se eu falar, que eu me permita ser descontínuo: não tenho compromisso comigo. Eu vou me acumulando, me acumulando, me acumulando - até que não caibo em mim e estouro em palavras. (...) O principal que eu quero é surpreender-me a mim mesmo com o que escrevo.
Clarice Lispector, *Um sopro de vida (pulsações)*.

Escrever em fragmentos expressa também uma paixão incontida pelos começos. Há que se iniciar uma história para que a novidade surja, mesmo que para elas não ofereçamos as *últimas palavras*. Para flagrar o pensamento, que não é nosso, nem surge por esforços desgastantes de extração petrolífera, é preciso flagrar a si mesmo. “Eis porque ele escreve em fragmentos, tantos começos, tantos prazeres”¹⁰. O prazer do estouro, de um corpo que se expande, se multiplica.

* * *

Escrevo em fragmentos para limpar o ar. Tirar a poeira dos móveis. Botar os pés nus no chão. Diminuir as luzes. Desfocar. Misturar cor e som. Descansar. “Ese instante que la vida está aquí y todo lo demás en ningún otro sitio”¹¹.

10 Roland Barthes, *op. cit.*, p. 102.

11 Carlos Skliar, *op. cit.*, p. 24.

Escrever entre os canteiros

Um canteiro de obras. A paisagem está habitada por grandes máquinas adormecidas: tratores que erguem suas mandíbulas aos céus e betoneiras em seu sôfrego silêncio noturno, mesas com serras embutidas descansam de seus giros e zunidos e no horizonte um pequeno grupo de caminhões se aninham lado a lado; em todo lugar há o resto do trabalho diurno, são placas de madeira que se acumulam nas bordas, telas de arame enrodilhadas sobre sua própria oquidão, sulcos de pneu no barro exagerado. Por este cenário de exposições e feridas atravessamos.

Não raro buscamos esquivar o corpo dos componentes bagunçados e afoitos dessas paisagens em construção. Não nos detemos, jamais nos detemos. Buscamos sair incólumes de seus fluxos atabalhoados, apesar da areia que se ergue a cada passo e já se ajunta à nossa pele úmida; o pé se retorce entre os buracos da estrada de chão batido, não se rende ao desnível, mas escorrega; o ouvido reclama do barulho das máquinas sem lhe oferecer o tempo necessário para a emergência de sua canção; e o olho? estará fixo no horizonte, antecipando o escape, ou se rende aos giros hipnóticos da feitura do cimento, da fratura da madeira?

Nossa predileção por “espaços limpos, civilizados, esteticamente profiláticos, imperturbáveis”¹² não se basta para nos proteger da contaminação invariável destes terrenos remexidos. Atravessar um canteiro de obras requer do corpo outra disposição dos sentidos, a postura se estranha, é preciso estar atento, vacilar. Nestes últimos anos de minha graduação, grande parte do trajeto de minha casa à universidade se fez entre canteiros-de-obras e, por insistência do cotidiano, não pude desapegar a atenção destas transformações que o caminho sofria dia-a-dia, paulatinamente. Pude observar a passagem das semanas, dos meses, na cadência desordenada das construções.

Com o tempo, mesmo o caos do canteiro se assenta. A poeira se esfuma. As máquinas se escondem, migram. O corpo do passante se alivia, monotoniza-se. Pelas bordas das construções e dos caminhos iniciam-se os trabalhos de jardinagem, a grama coloniza a terra seca e o lodaçal, as ervas ruderais são retiradas, uma a uma, substituídas por arbustos, árvores frutíferas e flores coloridas - plantas referenciadas na memória como elementos da paisagem urbana. Os retalhos de madeira, ferro, aço e tela que se espalhavam por todo lado deixam a cena, resta agora apenas o cenário sem ninguém a atuá-lo, é proibido pisar na grama.

12 Rosane Preciosa, *O que é uma casa?* in *Rumores discretos da subjetividade: sujeito e escritura em processo*, p. 41.

* * *

Para a escritura deste trabalho, me apoiei nas pistas que o método cartográfico oferece. Como ficará evidente ao longo deste texto, tenho me interessado pelos descartes, estes objetos que a mão humana abandona no mundo, mas também pela relação corporal que instauramos com os objetos em geral (esta garrafa vazia, esta agulha, este telefone sem fio *etc.*), mesmo os que ainda retidos na rede de utilidade para o qual foram planejados.

Ora, mesmo este anúncio (a definição, mesmo que imprecisa, sobre qual a investigação desta pesquisa) só posso fazer agora, em que muitos desdobramentos da pesquisa já aconteceram: grande parte dos escritos neste trabalho buscam dar a ver um pensamento, uma pergunta, que não esteve previamente colocada. “Nessa medida, o cartógrafo se encontra sempre na situação paradoxal de começar pelo meio, entre pulsações”¹³, começar uma investigação justamente aí onde algo rumoreja, vibra, e um corpo novo deseja brotar para a experiência: “brotar pelo meio é opor-se a um destino que progride em direção a algo, é acariciar riscos, (...) é aprender a avançar com a fatal coragem de não saber o que esperar dos encontros”¹⁴. Toda a trajetória desta pesquisa só foi possível mediante minha disponibilidade enquanto investigador-aprendiz de me entregar a um determinado fluxo movente do território cartografado, neste caso, a literatura ficcional. Com os textos de literatura me lancei a lugares imprevistos, para deslocar o possível a ser dito sobre essa relação com as coisas (este papel amassado, este travesseiro, este molho de chaves *etc.*) que nos rodeiam.

O objetivo da cartografia é justamente desenhar a rede de forças à qual o objeto ou fenômeno em questão se encontra conectado, dando conta de suas modulações e de seu movimento permanente. Para isso é preciso, num certo nível, se deixar levar por esse campo coletivo de forças¹⁵

Em que sentido, no entanto, considero a literatura ficcional um território? Na medida em que aí há o outro em multiplicidade festiva me chamando, eu que acredito na potência geradora e movente destes encontros com a multiplicidade. Sempre acompanhado de romances, poesias e contos, como uma paixão e um desejo de ordem pessoal e existencial, já não seria possível ignorá-los, “era preciso dar atenção a este chão que em sua inumana hospitalidade acode essa subjetividade em devir”¹⁶. Atenção, receptividade afetiva; os romances e enredos que lia despreziosamente passaram a invadir meu pensamento e derivá-lo para outros lugares. “Estar ao lado sem medo de

13 Laura Pozzana de Barros e Virgínia Kastrup, *Cartografar é acompanhar processos in Pistas do Método da Cartografia*, p. 52.

14 Rosane Preciosa, *Nascer pelo Meio*, *op. cit.*, p. 37.

15 Laura Pozzana de Barros e Virgínia Kastrup, *op. cit.*, p. 57.

16 Rosane Preciosa, *Bem-vindo à vida*, *op. cit.*, p. 19.

perder tempo, se permitindo encontrar o que não se procurava ou mesmo ser encontrado pelo acontecimento.”¹⁷

Algo da ordem do acontecimento passou a operar em mim através da leitura de ficção, arranhando certa disposição discursiva sobre os descartes assentadas no corpo - este corpo que desde há algum tempo se aventura a habitar o ambiente escolar. Justamente estes pensamentos colocados à deriva pelo inesperado da ficção só puderam aparecer, encher-se de significado, ressoar na atenção do olhar, porque pude retomar e revisitar experiências prévias que se engendraram na minha própria vivência de formação para a docência. Pude encontrar na literatura ficcional matéria para delirar o pensamento e o corpo no que tange a questão de nossa relação ética, estética e política - portanto, ecosófica¹⁸ - com os objetos (esta caneca com fundo de café, este tênis de cadarço arrebitado, esta geladeira *etc.*) porque havia, como uma marca recente e aberta na minha experiência, realizado em uma escola pública estadual de Florianópolis, com o suporte do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID), proposições de ensino com a temática dos descartes.

Gostaria, neste capítulo do trabalho, de narrar brevemente o desenrolar desta proposição pedagógica, buscando expor algumas de suas reverberações na minha formação, bem como realizar pontuações avaliativas do projeto desenvolvido na escola.

* * *

Retomo agora a imagem do canteiro-de-obras e seu jardim. Se o jardim aparece para enfeitar os caminhos e apagar as marcas de processualidade arraigadas ao território posto em agitação pelo canteiro-de-obras, poderemos aproveitá-lo para explorar tudo aquilo que ele esconde, o que faz invisível, o que busca ocultar. Sob as folhas, na borda de seus vasos, estarão os registros frágeis dos processos que o antecederam. Escrever como chafurdar os jardins que se avizinham: é com este intuito que narro sobre as atividades da escola apenas agora - este é o último capítulo que estou escrevendo - , o corpo do texto se ajeita, as máquinas estão sendo desligadas, os restos se consomem, toda uma história se interrompe.

¹⁷ Johnny Alvarez e Eduardo Passos, *Cartografar é habitar um território existencial* in *Pistas do Método da Cartografia*, p. 137.

¹⁸ Félix Guatarri, *As Três Ecologias*, p. 08.

* * *

No primeiro semestre de 2017 um grupo de sete estudantes retomava seu encontro com a Escola de Educação Básica Getúlio Vargas - chamada simplificada e com certo carinho de G. V. -, localizada no bairro do Saco dos Limões, em Florianópolis. A escola manteve firme sua parceria com o PIBID - UFSC durante muitos anos de vigência do projeto. Nesta época, já atuava como bolsista de iniciação à docência no subprojeto de biologia pelo segundo semestre consecutivo. Nosso anseio, enquanto coletivo, era de efetivar alguma prática no chão da escola que se estruturasse enquanto um projeto de muitas mãos, diferente da perspectiva que havíamos experienciado anteriormente, em vivências pontuais e individualizadas do exercício docente. Ansiávamos por produzir um espaço para a coletivização de nossos desejos, apostando na potencialidade formativa dessa atuação em grupo na escola.

Estávamos ainda no começo do ano, realizando exercícios de reconhecimento do território escolar, produzindo narrativas escritas e imagéticas desse lugar que nos acolhia. Acompanhávamos a professora em sala de aula, com observações e trabalhos de monitoria; por vezes, a auxiliávamos nas aulas práticas realizadas no laboratório da escola - onde, durante o intervalo das crianças, sentávamos e esperávamos a chegada dos pequenos, cheios de curiosidade pela coleção zoológica, pelas modelagens do sistema solar e pelos painéis informativos sobre a anatomia humana. Semanalmente, realizávamos reuniões com a professora supervisora, funcionária em regime de contrato temporário na escola e com os professores coordenadores do subprojeto vinculados à Universidade Federal de Santa Catarina; no espaço universitário também nos reuníamos semanalmente para compartilhar nossas experiências (havia outros dois coletivos atuantes em outras duas escolas públicas da cidade) e realizar exercícios formativos com o que nos chegava enquanto demanda das escolas.

Logo no início do ano, fomos convidados, por parte da direção, a inserir no escopo de nossas atividades *a temática do lixo* e os impactos ambientais relacionados à sua gestão precária. Professoras dos ensinos fundamental e médio já se dedicavam a esta tarefa, e podíamos encontrar pelo pátio escolar cartazes construídos pelas crianças sobre a inserção dos descartes nos ciclos biogeoquímicos e também informações sobre os modos adequados de se descartar os diferentes materiais - plástico, vidro, metal, papel e orgânicos. Rapidamente acolhemos esta proposta e nos dedicamos a um mergulho formativo nisso que passamos a chamar de *a questão do lixo*.

Nós, bolsistas do PIBID que atuamos na Escola de Educação Básica Getúlio Vargas, recebemos com alegria o convite para a elaboração de *práticas pedagógicas* para a comunidade escolar que buscasse ensinar sobre o “Lixo”. Em

pouco tempo todos do subprojeto de Biologia do PIBID-UFSC estavam envolvidos na tarefa de pensar "a questão do lixo". Mas afinal, nos perguntamos, o que é a questão do lixo? Podemos afastá-la do consumo no mundo contemporâneo? Podemos desvinculá-la de suas dimensões social, ambiental e cultural? E aqueles que trabalham com o lixo? Enfim, o que era a "questão do lixo" cresceu para nós, encheu-se de desafios, de significados. Mas e os estudantes? Para eles "a questão do lixo" terá significado? Como averiguar os atravessamentos que este assunto provoca nelas e neles? Como lhes atingir com esses questionamentos?¹⁹

Neste breve relato podemos acompanhar um pouco das angústias e dos desejos que passaram a nos rondar com a feitura desse trabalho. Para muitos de nós, começávamos uma entrada neste lugar chamado de Educação Ambiental, com todos os acúmulos teóricos de um campo que é tão vasto quanto sua relevância para a contemporaneidade; ainda assim, existia uma marca ruidosa em nossos corpos provenientes de nossa própria trajetória escolar que identificava aí, nesta educação ambiental tradicional, centrada na modulação e valoração dos comportamentos individuais, uma discursividade cansada, repetitiva, exaustiva. Aquilo que tínhamos aprendido sobre educação ambiental ao longo de nossas vidas nos espantava: como desviar dessas narrativas que se repetem? como escapar desta autoridade professoral que busca normatizar os hábitos e modos de vida? como variar esta educação que insiste em ser informativa e normativa, que "se propõe a espalhar slogans e modismos 'ecologicamente corretos', nos impedindo de pensar e (re)construir nossas próprias percepções"²⁰?

Na busca por uma resposta a estas perguntas, apostamos em abordar a temática do lixo vinculada com o universo socioeconômico, político e cultural que o atravessa, atentando para sua relação intrincada com a maquinação do consumo de nosso modo de vida no ocidente, e também para as trabalhadoras vinculadas a esta trama do consumo e do descarte - como Estamira e estes que vivem o Jardim Gramacho, que "como sendo marginalizados, são também, de certa maneira, descartados do convívio da sociedade 'civilizada', dos hábitos dessa tal sociedade, dos padrões, dos desejos e mesmo dos direitos atribuídos a ela"²¹; também como Júlio Cou Camara, cujo trabalho consiste em mergulhar nos esgotos da metrópole mexicana a fim de garantir seus fluxos invisíveis²², e as funcionárias têxteis que tem sua força de trabalho explorada à exaustão no oriente para a produção de roupas de grife, como exposto no documentário *The True Cost*²³.

19 Excerto introdutório retirado de relato de uma de nossas formações na Escola de Ensino Básico Getúlio Vargas, no primeiro semestre de 2017. Acervo do autor.

20 Ana Paula Tridapalli de Almeida *et al*, *Quando o cinema faz pensar sobre o ambiente: notas sobre uma oficina com crianças*, p. 02. Texto utilizado na época como inspiração em nossos planejamentos - nesta citação, as autoras estão pensando junto com Ana Maria Hoepers Preve.

21 Ibid. Aqui, as autoras fazem referência ao premiado documentário brasileiro *Estamira*, de Marcos Prado.

22 Julio Cou Camara, *Mergulho no Esgoto* in **PISEAGRAMA**, nº 05, p. 39 - 41.

23 Andrew Morgan, *The True Cost*. Página oficial: <<https://truecostmovie.com/>>. Este audiovisual foi utilizado em uma das oficinas realizadas na escola no escopo deste projeto.

Ainda, nos parecia urgente que uma etapa antecedente para a exploração desta temática seria de oferecer um espaço de estranhamento, uma solicitação corporal para um objeto de estudo aparentemente tão corroído e redundante. Neste sentido, e inspirados pelas leituras que fazíamos na época, com especial destaque para a quinta edição da Revista PISEAGRAMA, de Belo Horizonte, um dossiê intitulado *Descarte*, e seu ensaio fotográfico *Pendurados*²⁴, optamos por consolidar uma primeira etapa do projeto na elaboração de proposições estéticas que ocupassem o cotidiano escolar de objetos descartados e suas narrativas possíveis e impossíveis:

Trata-se de um processo expositivo, uma perturbação estética capaz de criar ruídos sobre o tema entre os estudantes (este é nosso objetivo esperado). Aproveitaremos de recursos artísticos (performáticos, museográficos, como queiramos rotular), através da produção de artefatos expositivos [...] para provocar uma incomodação, sutil, pelos que por eles passam.²⁵

Queríamos, com o suporte de uma intervenção no espaço e no tempo da escola, mobilizar e estranhar o corpo das estudantes que por ali atravessavam, na busca por criar uma *disponibilidade* para o tema.

* * *

Suspendo momentaneamente a escrita do texto. Que educação ambiental é esta que buscávamos construir? Certamente se contaminava pelo anseio de não deixar escapar do horizonte da prática pedagógica sua centralidade política, de evidenciar a infiltração das estruturas capitalísticas em nossos modos de operar nossa relação com o ambiente, e também com o outro: seja ele o outro próximo e entregue à nossa visibilidade no cotidiano escolar e na comunidade, ou este outro invisibilizado que padece com uma política da produção, do consumo e do descarte, nas margens do urbano, ocidental e globalizado.

Entretanto, o desafio não se esgota na conquista dessa identificação de nosso compromisso com o exercício docente. Há também a necessidade de uma atenção a esta rede de forças em que os sentidos são disputados, em que nossa educação pode se tornar um instrumento na produção de discursos *do verdadeiro* (o verdadeiro sobre a crise ambiental, o verdadeiro sobre o combate à crise ambiental), de uma valoração do que é certo, bom ou justo; afinal, a hegemonia das narrativas da

²⁴ Marcelo Prates, *Pendurados* in PISEAGRAMA, nº 05, p. 16 - 20.

²⁵ Excerto retirado de relato de uma de nossas formações na Escola de Ensino Básico Getúlio Vargas, no primeiro semestre de 2017. Acervo do autor.

crise ambiental pululam por toda parte, e seus efeitos discursivos, “sutil e cotidianamente, nos captura”²⁶.

Olhando em retrospectiva, me parece que estas questões, mesmo que não anunciadas propriamente, nos angustiavam e nos exigiram uma postura de experimentação. “Se não nos vemos como disseminadores de um saber privilegiado ou detentores de uma teoria vanguardista ou, simplesmente, necessária, são outros os modos de falar, postar a voz, o corpo, o olhar na prática educativa”²⁷, mesmo que se torne uma docência gaguejante, balbuciante. Talvez seja preciso se arriscar nos tropeços de nossas próprias narrativas, para esquivar momentaneamente, intempestivamente, desse *dispositivo da sustentabilidade*²⁸ que insiste em maquinar nossos dizeres no exercício da educação ambiental. Certamente tropeçávamos.

* * *

Decidimos, então, construir uma exposição no pátio e nos corredores da escola²⁹. Rapidamente todo o coletivo de bolsistas de iniciação à docência do subprojeto de Biologia - UFSC, atuantes em três escolas da cidade, se engajaram nesta elaboração.

Nos encontramos todos na biblioteca da escola. Estávamos em muitos, talvez em 15. Para um PIBIDiano da G.V., como eu, foi lindo ver tanta gente interessada em discutir uma atividade para a escola; vê-los transitar por este espaço pelo qual passo toda semana, e com o qual estou construindo alguma intimidade. Observar juntos a escola, vê-la com olhos coletivos: estava repleta de novos significados.³⁰

A partir de nossas discussões, estávamos curiosos em *expedicionar* o pátio escolar em busca dos restos e objetos descartados que porventura o habitassem; atentos aos cantos absconditos que beiram as estruturas prediais do colégio, partimos coletivamente em um caminhar lento pela escola e de olhos aumentados: munidos com as câmeras fotográficas dos celulares capturamos seus descartes. Uma geladeira desbocada. Uma cadeira sem estofa. Embalagens de achocolatado. Mexericas mastigadas. Uma sacola de farinha de milho abarrotada no furo do muro. Pneus

26 Paula Hénning *et al.*, *Mobilizar o medo para disciplinar as práticas: uma análise dos modos de persuasão das campanhas ambientais*, **Rev. Eletrônica Mestr. Educ. Ambient.**, volume especial, p. 187.

27 Leandro Belinaso Guimarães e Shaula Sampaio, *Educação ambiental nas pedagogias do presente*, **Em aberto**, v. 27, p. 131.

28 *Ibid.*

29 Planejamos, na verdade, a construção de três diferentes composições expositivas, da qual apenas uma se efetivou; isto se deu pela demanda corporal, portanto afetiva, que esta ação nos demandou - ao escolher essa abordagem, não faltaram questionamentos sobre sua pertinência curricular vindos de toda parte -, demanda que não teríamos como dimensionar previamente.

30 Excerto retirado de relato de uma de nossas formações na Escola de Ensino Básico Getúlio Vargas, no primeiro semestre de 2017. Acervo do autor.

reutilizados na jardinagem. Uma caçamba de tralhas aleatórias - junto dela, um tabuleiro de xadrez miúdo e empoeirado...

A Escola de Ensino Básico Getúlio Vargas é bem antiga, sua inauguração remonta à 1940, quando o presidente homônimo a visitou para a cerimônia que daria início a seus trabalhos, plantando no coração do pátio escolar uma muda de pau-brasil. Assim como esta árvore, agora com seus mais de 78 anos, de tronco vistoso e vasta galhada (nela se enroscam fiapos de linha, apartados de sua função prévia de hastear pipa, e também um bambolê deformado e multicolor), perguntávamos sobre a origem e datação destes objetos encontrados: qual a sua história? A quanto tempo se acomodaram neste lugar? Que tipo de vivências compartilharam com estes sujeitos que atravessam a escola? Já teriam criado raízes ou são desejosos por outros ares e - porque não - por outras funções? A cotidianidade vivida³¹ destes descartes estava embebida de mistério, compondo uma história menor e inalcançável deste lugar em que ensaiávamos a docência. Se estas questões nos moviam, certamente não as buscamos responder com a dedicação de quem escreve um livro de história - não nos interessava mergulhar numa busca da realidade experimentada por cada um destes objetos fotografados. Antes, apostávamos na potência de delirar com as possibilidades destas histórias.

Foi então que decidimos nos arriscar com a escrita de narrativas ficcionais. A partir de uma imagem, a fotografia de um descarte-habitante desta escola, nós, bolsistas do subprojeto Biologia do PIBID - UFSC, experimentamos compor escritas livres que contassem sobre esses objetos. Cada um escolheu para si uma imagem, aquela que, por algum motivo desconhecido, nos chamava. A fim de auxiliar na inspiração desta escrita, compus na época um pequeno chamamento, que funcionou como um convite aos colegas para que embarcassem nesta nossa proposição inusitada.

A articulação das fotografias com suas narrativas correspondentes compôs a exposição que desejávamos, ocupando por duas semanas os corredores da escola.

31 A expressão é utilizada aqui, de maneira ruidosa e imprecisa - portanto despreziosa (afirmo-o como quem pede uma licença poética) -, tendo inspiração no conceito elaborado por Jean Baudrillard em *O Sistema dos Objetos*. Nos diz o autor, já no prefácio: “[as investigações do objeto no que concerne sua linguagem técnica pouco diz sobre] a questão de saber como os objetos são vividos, a que necessidades, além das funcionais, atendem, que estruturas mentais misturam-se às estruturas funcionais e as contradizem, sobre que sistema cultural, infra ou transcultural, é fundada a sua cotidianidade vivida. (...) Não se trata pois dos objetos definidos enquanto sua função, ou segundo as classes em que se poderia subdividi-los para comodidade da análise, mas dos processos pelos quais as pessoas entram em relação com eles e da sistemática das condutas e das relações humanas que disso resulta” (p. 10 - 11).

* * *

*Chamamento para a escrita*³²

Ser lixo exige um nascimento: este nascimento é o descarte. Antes o lixo é objeto sonhando, não se sabe lixo; ainda dentro do mundo do consumo, é vazio de identidade. A garrafa de Coca-Cola é igual a sua irmã, chame-se ela Vera ou Júlio. A propaganda a faz objeto do desejo, e, todos aprendemos um dia, todo desejo acaba. Então é isso, pré-vida de lixo: fabricação, desejo, consumo e descarte. (Nascimento) e vida de lixo: aqui não podemos elencar etapas, aqui começa a identidade do lixo.

A garrafa de Coca-Cola no canto do terreno-baldio não é igual a esta no canto da mesa; uma quer acumular água da chuva, a outra, água da torneira. A garrafa-lixo é muito solitária, seja na vastidão do aterro sanitário, seja na vastidão do terreno-baldio. O aterro sanitário tem o lamúrio da solidão dos lixos. O lixo no terreno-baldio é livre como o último grilo de sua espécie. Poderíamos ainda elencar a vastidão do mar (o lixo do mar sabe o azul da solidão), a vastidão do mangue (o lixo do mangue duvida da sua solidão), a vastidão do espaço-sideral (o lixo do espaço...

A reciclagem é a morte do lixo. Tem lixo que é bem resolvido com essa questão. Tem lixo angustiado. Lixo devoto de santo e divino. Lixo que sonha com a vida após a morte; tem até lixo que sonha com a reencarnação de lixo! Reencarnação de lixo é o carrinho de garrafa-PET-reciclada esquecido na vastidão do pátio da escola (o lixo da escola sabe a solidão de ser brinquedo).

* * *

As escritas que se seguiram foram proliferantes e festivas. Cada objeto vestiu-se de um sonho distinto: alguns, cansados de sua imobilidade, imaginavam-se levados para bem longe, onde poderiam ser utilizados por outras pessoas; outros rememoravam os tempos de sua juventude utilitária e funcional, com saudosismo. Encontramos também crônicas diárias destes pequenos seres, que comentavam da maneira mais rotineira possível seu dia-a-dia de resto. Houve também quem se incomodasse com a audácia deste coletivo de jovens professores em formação que atrapalharam sua privacidade ao expor sua estadia invisível. A fim de ilustração, compartilho a narrativa que ensaiei na época, em que uma sacola de farinha de milho assume a voz da contação para nos assombrar com seus delírios:

³² Uma versão deste texto encontra-se publicada na revista **ClimaCom** [on-line], n. 9, com o título *Narrativas Intempestivas: quantos gritos cabem no silêncio?*. Disponível em: <<http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/?p=7236>>

Tempo de lixo é outra coisa...

Olha, você não me pergunte como eu vim parar aqui. Sou uma sacola de farinha-de-milho muito, muito velha, sou fora de linha! Minhas antigas colegas, todas, estão no lixão lá em Biguaçu, so-ter-ra-das, você sabe o que é isso? Estão afundadas numa montanha de lixo – quando penso nisso, sinto até um arrepio, é como se um vento soprado do canto mais longe do mar viesse de lá só pra borrifar em mim seus sais de maresia, e eu me empalideço. E é justamente por isso que eu não reclamo da minha condição, ah, isso não: pelo menos eu posso me assombrar com esses delírios que o mar venta em mim.

Aliás, vocês já se deram conta disso? O mar está aqui do lado de fora da escola, e antes dos aterros - sim, eu já estava aqui antes dos aterros! Antes mesmo de ter aquele túnel que fura o Morro da Queimada! - antes dos aterros o mar estava ainda mais pertinho...

Sabe, eu vou viver muito mais tempo que vocês, a gente que é lixo decompõe para morrer, não o contrário, e quando eu penso nisso fico sonhando de ver o mar devorando as estradas... as primeiras casinhas à beira-mar; os ranchinhos de pescadores... estes prédios horrorosos que vão crescendo como espigas de milho numa monocultura transgênica... os postes, as placas, e por fim, os muros da escola. A água salgada virá, um pouco misturada de mangue-esgoto, mas eu não me importo, eu vou me banhar, vou virar um lixo do mar, variar outras solidões.



* * *

A geografia da exposição guiou-se pela geografia da escola: no pátio central, próximo à cantina e ao pau-brasil, local de passagem obrigatório para toda a comunidade escolar, mas com especial vinculação ao cotidiano do ensino fundamental, levantamos nossas peças expositivas; também no corredor do ensino médio, no primeiro piso do último prédio, já nos fundos da escola. Construídas com as impressões A3 das narrativas ficcionais e das fotografias (coloridas) decorrentes de nossa expedição pela escola, eram painéis suspensos no ar, constituindo uma visualidade dupla: às costas da imagem, o texto, e vice-versa. Estas impressões firmavam-se umas às outras com placas de papelão, e estavam protegidas das intempéries por um plástico transparente, que as envolvia. Afixamo-las no teto com barbante.

Além destas peças que constituem majoritariamente a exposição - podemos chamá-las de *composições narrativas* -, foram construídos dois murais, um para cada segmento da exposição, contendo 1. a impressão do *Chamamento para a escrita*, 2. algumas outras fotografias não ficcionadas na escrita, 3. cartões postais de papelão decorados, com convite para preenchimento e 4. um largo papel pardo com uma pergunta singela “*Lixo? Conte uma história...*”; junto do mural se encontravam disponíveis canetas coloridas.

Nossa exposição se manteve pelo pátio escolar por duas semanas, período em que nós, bolsistas PIBID atuantes na G. V., nos dedicamos a observar a relação instaurada corporalmente pelas crianças e adolescentes com este novo elemento do cotidiano escolar.

* * *

I

Chego à escola no meio da manhã, 09h:17min. Algumas moças varrem as folhas do pátio: faz sol após dias de chuva que pareciam não ter fim. A porção da exposição localizada no corredor do ensino médio está capenga: resta apenas o que se esgueira pelas paredes. As narrativas penduradas que atravancavam o caminho foram ar-ran-ca-das (ou caíram voluntariamente?).³³

³³ Estes fragmentos textuais compõem relato de observação referentes ao quarto dia da exposição na escola, em 02 de julho de 2017. Acervo do autor.

II

Aguardo ansiosamente o recreio das crianças no pátio principal da escola, junto da porção principal da exposição. Aqui, as narrativas penduradas resistem – uma delas tive que realocar, estava enrolada nas vigas do teto que a sustentam. Algumas frases curtas foram escritas no largo painel de papel pardo que lhes oferecemos. “Era uma [vez?] um menino... ele catou todos os lixos fim”.

III

Estes que atravessam o pátio enquanto as aulas acontecem, correndo de cá para lá e para lugar nenhum, não interagem muito com a exposição; passam por ela como se atravessassem o cenário habitual da escola. As narrativas penduradas e invisíveis, parecem não causar estranhamentos... Intrigado, me questiono: “pode ser verdade, quatro dias seriam suficientes para que a exposição se misturasse à paisagem?”

IV

“Não pode ser verdade...”

V

A primeira menina vem. Seu interesse parece ser na imagem, é o *Pneu Amigo*. Pega a narrativa no ar com os braços esticados: está muito alto para ler. Mas não é só isso, parece que as narrativas *querem* ser agarradas. Agora um menino, alto, olha a imagem; apesar da altura certa, a imagem e o texto encarando-o de frente, apesar disso, agarra-os com as duas mãos. É como se, sem o gesto das crianças, *de agarrar*, as narrativas penduradas saltassem festivamente pelo pátio, fugindo de seus olhares.

VI

Assim penduradas, as narrativas, suspensas por uma única linha de barbante amarrada às vigas do teto, apartadas do chão por metro ou mais, é como se convidassem as crianças a um gesto ofensivo (e apaixonante), aparentemente irresistível. Correm, os pequenos, por debaixo da exposição, atravessando-a; antes de chegar ao outro lado, saltam e, com as mãos espalmadas, PÁ!, acertam o

centro da imagem. Trata-se de uma conquista olímpica. Desejo fortemente ser pequeno para imitar o gesto. Lembro-me que sempre fiz igual, com os arcos das portas, as placas de trânsito, os galhos torcidos das árvores.

VII

Os mais altos privados dessa possibilidade – o salto e o tapa, o feito olímpico -, caminham melancolicamente entre as narrativas, deixando-as escorrer de encontro ao próprio rosto, simulando chateação.

VIII

Algumas crianças brincam de pega-pega ao redor do painel central. Como um *cartoon* antigo.

IX

Após o tapa é gostoso contemplar a narrativa girando. Tonta de si.

X

Quando ficam sozinhas, as imagens se olham.

* * *

Muito rapidamente o espaço dedicado na exposição para a expressão dos que por ela passavam foi preenchido: os cartões postais endereçados, o papel pardo povoado. Estas anotações se deram de forma bastante distinta entre os pequenos do ensino fundamental e os adolescentes do ensino médio: aqueles construíram narrativas curtas, mínimas, de uma frase no máximo, que refletiam em alguma medida a questão dos descartes e sua destinação, como esta registrada nos fragmentos acima: “era uma [vez?] um menino ele catou todos os lixos fim”, anotações que transparecem os valores de cuidado comumente associados aos trabalhos de sensibilização ambiental. Os estudantes adolescentes, no entanto, demonstraram mais expansividade ao rasurar nossa proposição, utilizando o espaço dedicado à escrita para as expressões mais diversas de seus

desejos e de suas angústias, de seus referenciais sociais e culturais; foram frases de músicas *pop* transcritas, *tag's* e pixos reproduzidos, piadas, mensagens endereçadas aos colegas, ora com amor e empatia, ora com chacota e este humor agressivo que insiste em aparecer nas escolas, menções breves ao conteúdo de matemática e de história, críticas ao cenário político nacional... A profusão de mensagens foi tanta que ainda na primeira semana precisamos substituir o mural de papel pardo - que também se recheou rapidamente com as vozes anônimas destes estudantes.

Ainda no setor do ensino médio, os cartões postais. Encontrávamos uma sequência numerosa e exaustiva de cartões postais com os dizeres *fulano é um lixo! beltrano é um lixo! ciclano é um lixo! etc. etc.* Por vezes, a frase estava acompanhada do desenho de corações, conferindo uma amigabilidade ao endereçamento e esta ambiguidade ao sentido conotativo do *ser um lixo*. Entre os cartões postais, um se destacava por romper com sua linhagem, estendendo-a: *agora eu entendo porque as pessoas são um lixo, porque estão por toda parte!*, refletindo com acidez e incisividade a ubiquidade dos modos de vida centrados no consumo e no descarte.

Em um primeiro momento, essas respostas dos estudantes nos causaram estranhamento. Alguns de nosso coletivo demonstraram frustração com o descompasso entre a proposição ambiental e ficcional que colocamos em circulação e a multiplicidade de dizeres dos adolescentes que não pareciam corresponder em nenhuma medida com a exposição. Havia um peso de negatividade que rondava o olhar para essa forma de expressão extremamente livre e supostamente despreziosa dos estudantes. Entre nós, houve também quem se permitisse acolher a chegada dessa profusão de palavras e imagens como a expressão da singularidade desses corpos que estavam retidos no espaço escolar ao longo de todo um dia, desde a manhã até o entardecer, e que encontravam naquele pequeno pedaço de papel pardo uma oportunidade de escape à monotonia rígida da rotina pedagógica.

Uma resposta tão imprevisível e incontrolável dos estudantes pode mesmo estranhar, e a aposta em metodologias que não estão centradas na explicação (como é o caso dessa ação estética que propusemos) exige de nossos corpos docentes receptividade e disponibilidade para acolher e redistribuir os afetos colocados em circulação. Afinal, nada mais arriscado do que apostar na possibilitação, isto é, apostar no esforço de abrir espaço para que aquilo que não está dito, visto ou nítido apareça. De fato, foi preciso um esforço da parte de nosso coletivo em perfurar a negatividade que quisera se instalar entre nós e aquilo que parecia ser o resultado analisável de nossa exposição. Este esforço esteve colocado desde a primeira conversa após a instalação dos painéis e nos rondou de forma incontestante por uma semana longa e exaustiva.

De um lado, nos assustamos com a agressividade de alguns dizeres, despreparados em lidar com a enunciação de determinados afetos. De outro, nos alegrava conhecer um pouco mais dos

estudantes através dessas expressões tão livres e múltiplas. Ficava evidente, aos poucos, que havia uma demanda no espaço e no tempo escolar para que estes estudantes pudessem se colocar em voz e palavra. A tal ponto que, ao terminar a segunda semana de exposição e retirarmos dos corredores da escola todo o material de intervenção, pudemos acompanhar a chegada de novos cartazes nas paredes brancas, desta vez não aficcionados por nós, bolsistas PIBID, mas sim de forma autônoma e anônima pelas estudantes do ensino médio. Estes novos cartazes, sobre os quais não possuíamos mais gerência alguma, entoavam novas questões, talvez muito mais pertinentes aos desejos emergenciais daqueles corpos escolares - eram elas: *O que você ama? Do que você tem medo? Escreva uma poesia.*

Essa movimentação imprevista e decorrente de nossa ação estética na escola nos permitiu deslocar aquelas primeiras impressões de frustração e negatividade que ameaçavam reger nossa avaliação do processo expositivo. Em certo sentido, me parece, uma outra relação ética e política se instaura com o espaço escolar - especificamente com o muro branco e desértico que delineava o trajeto cotidiano dessas estudantes - quando a ação de intervir na sua visualidade é tomada; e nos encheu de alegria que a nossa proposição, mesmo que não objetivasse essas reverberações, tenha funcionado de disparador para este gesto tão corajoso e festivo quanto sutil, suficiente, preciso.

* * *

O semestre chegava ao fim e até a inauguração das férias de inverno os muros do corredor do ensino médio se enchiam de cores e texturas outras. Por hora, não retomamos com o corpo discente da escola a temática dos descartes, o que pudemos fazer com mais dedicação no semestre seguinte, com a realização de três oficinas temáticas. Estas experiências, no entanto, contam uma outra história...



Corpo, escola e escritura

Mas nós precisamos da dança, de qualquer coisa como a dança, porque precisamos nos desvencilhar da linguagem, de tempos em tempos, e estarmos mais próximos da presença do corpo. Mas isso colocaria imediatamente uma questão: o que quer dizer “se desvencilhar da linguagem” e “se aproximar da presença do corpo”?

Kuniichi Uno, *Este pequeno nada entre os limites*.

Quantas vezes começamos, neste nosso caminho para a docência, uma relação com a escola, este lugar que é sempre distinto e inapreensível, esta morada incontestada da multiplicidade e da autonomia? Quantas vezes começamos uma história, sempre nova, sempre outra, com este território de imprevisibilidades e profusão de atravessamentos? Quantas vezes, em quantas escolas, chegamos a pisar, se entremear em seus corredores, sempre com caráter passageiro, mesmo que o geotropismo positivo de nossos corpos docentes sinalize o desejo por enraizamentos, mesmo que seja sempre arbitrário o encerramento de um processo, a interrupção de uma experiência; isto é, quantas vezes partimos sem mesmo haver tido tempo de chegar?

Uma grande quantidade de escolas públicas fez parte de minha formação para a docência. Instituições co-formadoras, anunciam as professoras de Estágio. Mas desde muito antes dessas disciplinas do final do curso de Licenciatura estamos em passagem pelas escolas públicas de Florianópolis. Foram feiras de ciências pontuais organizadas pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência³⁴, iniciativas de professores em levar às Práticas Pedagógicas como Componente Curricular (PPCC) ao cotidiano escolar, exercícios de observação dos colegas atuantes na Rede de Ensino Municipal, troca de cartas com estes professores e professoras sobre suas experiências, suas demandas curriculares e seus desafios metodológicos... Inúmeras vezes nossos corpos-docentes-em-formação puderam se encontrar com o espaço escolar e todos os relevos, ambientes e geografias que o compõe.

E não é pouco, nem será tarde demais para dizer que aquilo que chega à escola é um corpo; um corpo, afinal, de materialidade inescapável, cujos movimentos refletem uma presença sempre anunciada, apesar dos exercícios, por vezes ingênuos e mal colocados, que nos exigem uma posição “apenas de observador”; estamos *aí*, quando estamos na escola, e mesmo que nossa postura seja toda esquiva, algum aluno virá, com seus olhos serpenteantes e alegres, o cenho interrogativo, o

³⁴ Programa que precisa ser reafirmado aqui como projeto excepcional de formação de professores, cuja elaboração possibilitou a invenção de relações *entre* discentes e professores do ensino básico e superior sem paralelos nas nossas políticas institucionais, reverberando para muito além do alcance de suas bolsas seus impactos formativos - apesar dos desditos e discursos falaciosos das forças mercantis que assolam à política educacional brasileira em nossos tempos.

despontar de um sorriso flagrante, e nos interrogará “tu também é professor?”. Estar na escola, retornar à escola (esta é sempre a nossa condição, daqueles que ousam retornar), é um barulhão.

Não se trata, aqui, de afirmar uma materialidade que seja a verdade do corpo enquanto condição antecedente à suas composições sociais e culturais, alguma forma de verdade orgânica imaculável, mas sim de entendê-la como uma dimensão nunca ausente, que nos recoloca a atenção para pensar seus efeitos de presença. Se é através dela que os dispositivos da modernidade vêm atuar seus mecanismos discursivos e não discursivos de disciplinarização, suas operações de poder, é também com os movimentos desse corpo (de carne) e tudo aquilo que lhe acontece enquanto possibilidade de afetação e fluxos de intensidade, que se produzem potencialidades para a singularidade e a diferença³⁵. Penso, por exemplo, no início de número 29 que Jean Luc-Nancy elabora sobre o corpo, a saber:

Um corpo, corpos: não pode haver um só corpo, e o corpo traz a diferença. São forças dispostas e estendidas umas contra as outras. O “contra” (de encontro, em recontro, contraposto “de perto”) é a categoria maior do corpo. Quer dizer, o jogo de diferenças, contrastes, resistências, capturas, penetrações, repulsões, densidades, pesos e medidas. Meu corpo existe contra o tecido de suas vestes, o vapor do ar que ele respira, o brilho das luzes ou o roçar das trevas.³⁶

Não pode haver um só corpo, não se encontrará apenas o corpo, mas sempre o corpo em contraste, em enfrentamento com o mundo, em enfrentamento com a escola. E penso de novo na criança, essa que não desgruda o olho desse corpo sem lugar - o corpo do docente em formação -, que insiste em habitar a sala de aula em “exercício de observação”, entregue às bordas do espaço no esforço do silêncio e da camuflagem inalcançáveis. Sim, há um corpo diferente em sala de aula, um corpo de roupagens confusas, um corpo em um vir-a-ser-professor que o trabalha em lentidão, um corpo disputado, de um lado pelas memórias da escola que florescem na pele paulatinamente, de outro, pela certeza de que essa escola que vivemos já não está aí, ela é *conosco*, e temos muito para experimentar com ela.

* * *

Sim, há um corpo diferente em sala de aula, não só dos corpos que o rodeiam, mas que não cessa de variar a si mesmo, com as forças da intensidade e dos afetos que o atravessam.

35 Wagner Ferraz e Samuel Edmundo Lopez Bello, *Corpo: materialidade corporal e intensidade corpórea*, **Alegrar**, nº 18.

36 Jean-Luc Nancy, *58 indícios sobre o corpo*, in **Rev. UFMG**, Belo Horizonte, v.19, n.1 e 2, p. 48.

Com a intensidade o corpo varia em si mesmo, movimenta, vibra, vaza, racha, escorre, desestrutura o que se estrutura na materialidade. Quando se pensa que se pode tornar um determinado corpo, a intensidade aciona tudo que for possível no pensar para mostrar que se pode se tornar muitos corpos³⁷

Porque existe uma ação da palavra, da linguagem, do pensamento, sobre a narrativa de si que é uma determinada maneira de eclipsar o corpo como essa variação incessante de si mesmo. “E as palavras, as palavras para justificar a história, a origem, o poder, a identidade, para preencher o vazio, para mascarar a realidade, decupando e falsificando a memória”³⁸, as palavras trabalham certamente o corpo, mas o que podemos enunciar aqui como um combate pertinente à certa política formativa do corpo para a docência, é justamente de que existem limites desconhecidos do corpo, em seu interior e na sua relação com o espaço em que se encontra, e mudanças que podem ser acionadas e potencializadas, vivificadas enfim, para além das contingências que a linguagem impõe. Saber da existência destes limites para rompê-los, extravasá-los, delicadamente, vez a vez, oportunizando o aparecimento de limites sempre novos, sempre outros; “nós descobrimos, no interior do nosso corpo, o dançarino que trabalha nosso corpo”³⁹. E como é chegar à escola com o corpo disponível a este dançarino que o trabalha? Qualquer coisa como um corpo afim de experimentar estados de intensidade que esburacam a linguagem, furos de possibilitação onde será possível adentrar e derivar os modos de agir e de narrar na experiência docente...

* * *

Não será estranho, a esta altura do texto, reconhecer as contribuições que os propositores da cena e da dança podem ter a nos oferecer. Penso, por exemplo, na *experiência n° 2* de Flávio de Carvalho, composição performática que é reconhecida como uma das práticas pioneiras no gênero em nosso país. O à época estudante de engenharia, interessado em investigar o que chamava de psicologia das massas, colocou seu corpo em risco ao atravessar provocativamente uma procissão de *corpus christi*, em sentido contrário, com um chapéu à cabeça e uma atitude blasfêmica; em risco iminente de violência, fora encurralado e apenas por muito pouco não foi linchado por uma população enraivecida. Nesta disponibilização radical do corpo à experiência, pode dar vazão a uma ideia e um sentimento de corpo outro, imprevisto, por ultrapassar justamente sua dimensão extensiva, oferecendo-lhe intensidade e liberdade.

³⁷ Wagner Ferraz e Samuel Edmundo Lopez Bello, *op. cit.*, p. 47.

³⁸ Kuniichi Uno, *Este pequeno nada entre os limites* in *A gênese de um corpo desconhecido*, p. 65.

³⁹ *Ibid*, p. 63.

O meu corpo não tremia; estava mais do lado imóvel; creio que sentia uma parte deslizar lentamente sobre a outra. Estava em pleno estado de pânico, tinha a impressão de que ia me desmanchar que desintegrava-me, as postas de carne em movimento moroso se separavam em todas as direções, a gravidade não parecia influir, com o mesmo desembaraço mexiam para cima e para os lados, impotente, preso por uma angústia profunda assistia emocionado ao meu desmanchar. Não sentia frio nem calor, parecia não ter temperatura; os ossos sem dúvida estavam ausentes pois não me era possível acreditar que tinha ossos mas contudo não tombava; o roçar da minha pele era que nem pano; não sentia o contato dos meus dedos na boca, me imaginava sem pulso e sem sangue e as partes em movimento se pareciam com pepinos em conserva. Coisa curiosa, no entanto, eu não consegui acabar-me, apesar do desmanchar, estava sempre inteiro, o meu cérebro não tinha nenhum controle sobre as coisas, era espectador passivo; as partes em movimento pensavam por si.⁴⁰

Mediado por afetos de densidade inigualável, o medo e o pânico, como expressa o autor da ação, já não havia controle sobre suas partes em movimento, que, apesar de negarem-se mutuamente enquanto unicidade material, não poderiam se acabar, acabar com o corpo. O corpo, aliás, foi o centro desta experiência, mas o corpo enquanto qualquer coisa que é mais - ou menos - que seus órgãos e sua apreensão orgânica. Algo além dos limites de sua materialidade corporal, mas que opera exatamente aí, nas *postas de carne em movimento moroso*; “a vida pode ser mais intensa que os órgãos (...). A vida é irreduzível”.⁴¹ E é desde este lugar que o autor narra a sua experiência, de um lugar em que é preciso forçar a linguagem para poder narrar o acontecido, seguir dizendo, porque algum elemento discursivo se rompeu, atravessou certos limites, “descobrimo certos usos singulares da língua no estado limite dos sentidos, de sua possibilidade de comunicação, de expressão e de articulação, forma e gramática, fonema, sintaxe etc.”⁴²

No entanto, retornar à escola, tendo em mente, ou melhor, tendo em corpo, essa disponibilidade para a intensidade, não significará nada de extravagante, monumental, violento. Porque o risco, ao qual é preciso se entregar para que algo aconteça, não está apenas nas operações de violência, mas também potencialmente em cada gesto, em cada pequena diferença que desponta ao redor e será preciso somente estar atento a ela, estar presente no exato momento em que ocorre uma perfuração - de onde decorre a exigência por movimento, do corpo e da linguagem.

Retornar à escola com a certeza de que naquele espaço nada é homogêneo ou estéril, e entre o corpo e suas múltiplas camadas de visibilidade e invisibilidade “existe ar, corrente de ar, luz e sombra, a respiração e o olhar, as densidades, as torsões, as distâncias e as profundezas, e as

40 Flávio de Carvalho, *Experiência n° 2 realizada sobre uma procissão de Corpus Christi: uma possível teoria e uma experiência*, p. 43. Publicado originalmente em 1931.

41 Kuniichi Uno, *op. cit.*, p. 68.

42 *Ibid*, p. 64.

sensações, e as memórias, e as trocas, e as circulações entre tudo isso”⁴³. E uma outra maneira de se portar, de oferecer a voz e a escuta, a carne e os sentidos, o pensamento e a narrativa, podem derivar.

* * *

Se o cavalo me incomoda, posso eliminá-lo. Há soníferos fabricados especialmente para esse fim.

Moacyr Scliar, *O Centauro no Jardim*.

Lembro-me, mais uma vez, da história de Guedali⁴⁴, nascido centauro no interior do Rio Grande do Sul, e cuja vida foi marcada pela angústia de conviver tão intimamente com sua porção equina, animal por excelência. No desenvolver da narrativa, o personagem vê a possibilidade de eliminar cirurgicamente essa porção orgânica que lhe atormenta e cede a esse desejo por normalidade e permissividade social. Entretanto, e aos poucos o próprio Guedali se torna capaz de reconhecer, existe certa animalidade impossível de ser silenciada, descartada, rejeitada, que desponta no corpo sem dar aviso. Esta animalidade certamente não se localiza em um órgão, em um desenho anatômico outro, em uma aparência bestial inscrita em nossa pele; é antes uma certa maneira de expor-se às pressões e densidades do tempo, das relações, dos sentidos, muito menos contingenciada pelas amarras pretensamente civilizatórias; afinal, “a animalidade não é bestialidade nem monstruosidade nem desumanidade. A animalidade põe a humanidade em seu lugar, mesmo que pareça sempre o contrário”⁴⁵.

E também a expressão e a vivificação desta animalidade em nós, como descobrirá dolorosamente Guedali - que em certa altura se arrepende de sua cirurgia de separação -, não é de nenhuma forma fluida e tranquila, não é uma ativação voluntária e devidamente controlável, e fazer com que ela apareça nos exigirá tanto quanto dedicamos de energia para abafá-la - ou ainda, mecanismos de ativação que anulem o efeito dos *soníferos* utilizados.

Duplicidade irreparável da existência humana, cujo desejo age como um pêndulo, que ora reprime violentamente o cavalo que o possui, ora anseia por seus galopes mais ferozes.

Há muita coisa desconhecida dentro de mim, muitos segredos. Não seria o caso de abrir a comportas, de deixar jorrar a torrente? Ontem vi na TV cenas de uma enchente. Animais nadavam nas águas barrentas, procuravam refúgio nas copas das

43 Ibid, p. 63.

44 Personagem de Moacyr Scliar, em *O Centauro no Jardim*.

45 Carlos Skliar, *Outros tempos in Desobedecer a linguagem: educar*, p. 167.

árvores que ainda emergiam. A cara molhada de um macaco, mostrada em *close*, me impressionou particularmente: a inocência desamparada.⁴⁶

* * *

Quantos limites internos não estão a ponto de ser rompidos e basta apenas uma torrente forte de águas turvas para desentocar de todos os buracos esta fauna diversa que habita o indivíduo. E que é este rompimento de barragens? “É o desassossego: o bicho grasna, esperneia e acaba sendo sacrificado; sua forma tornou-se mortalha. Se nos deixarmos tomar, é o começo de outro corpo que nasce imediatamente após a morte.”⁴⁷ Sem o desassossego o corpo se esgota e a vida perece na agonia e na tensão.

* * *

“Com nosso corpo volumoso, máquina gigantesca e exageradamente ruidosa, entramos nas salas de aula da escola violentamente. Aqui, também, todo gesto é demasiado e se faz sentir. Todo passo é um passo em falso e atrai toda a atenção do mundo. Sentamo-nos no fundo da sala, como se estivéssemos buscando exílio, acreditando que na borda da sala de aula estaremos menos presentes; queremos nos tornar corpos fronteiros.”

A primeira criança vem, chega bem próxima, não tem vergonha nenhuma, te olha como um exemplar raro da espécie humana, analisa este ser que é o limite da espécie humana, um centauro? Minotauro? Fauno? Vira-se e pergunta para a professora, à frente da sala “ele também é um professor?”

A segunda criança. Movimenta-se entre as outras sem ser percebida. Nos perguntamos o porquê. Não obteremos resposta. Com muito mais astúcia que nós, esta menina, que apesar de ser volumosa como nós, passeia silenciosamente pela sala. Apesar de seus passos desajeitados, o som que produzem é oco e imperceptível. Totalmente ignorada pelos colegas, chega ao nosso lado, ela que estava sentada na primeira carteira. Estende o braço, não quer nos tocar, tem na mão um adesivo infantil. Pergunta à minha colega (esqueci-me de contar, estamos acompanhados), também em exercício de observação, “você tem alguma sobrinha?” e indiferente à resposta, “Entregue a ela [o adesivo]”. Retira-se rapidamente para a execução de outro gesto profundo como este (que poderei contar em outra oportunidade), em seu mundo à parte, estanque e gracioso.

⁴⁶ Moacyr Scliar, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁷ Suely Rolnik, *Lygia Clark e o híbrido arte/clínica* in **Concinnitas**, vol. 01, nº 16, p. 104.

Não, de forma alguma estamos na posição de observadores. Se observamos alguma coisa é um acidente. Somos antes os observados, afinal, os estranhos neste espaço somos nós. Barulhentos, espalhafatosos, somos uma multidão num corpo só.”

Compus essa narrativa no início de 2017. Retornávamos à Escola de Ensino Básico Getúlio Vargas, colégio estadual e público localizado no bairro Saco dos Limões, em Florianópolis. Aí percorri grande parte de meu trajeto formativo, atuando pelo Projeto Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID), durante cerca de um ano e meio. O relato é decorrente de um “exercício de observação”, que objetivava um início de relação com as turmas e a nova professora substituta de ciências da escola.

Esta condição de passagem decorrente de nosso modo de habitar a escola, não mais estudante, nem ainda professor, deixara já na época um sentimento de desassossego. Algo poderia ser diferente. O corpo poderia ser outro. Nas palavras de uma colega, éramos sempre *o terceiro elemento* - assim nos referíamos a este não-lugar. Gosto, agora, de pensar em termos de que estivemos, ao longo desta trajetória formativa para docência, sempre *entre-espacos*, como elabora Renata Patrícia da Silva⁴⁸. A autora compartilha comigo desta angústia corporal no exercício de observação e sobre ele diz: “permanecendo apenas na análise objetiva deste espaço, não tem reconhecido a importância da corporeidade na formação deste/a professor/a”⁴⁹.

Neste trabalho a autora se apoia em referenciais provenientes da fenomenologia para amparar aquilo que chama de *devaneios operantes*, modos de pensar a relação do corpo com a escola que abriguem e acolham nossas potências imaginativas. “Pensar a formação do professor/a? Pensamento? Corpo? Imaginação? Sonhação...”⁵⁰ Nesta perspectiva, a memória e o sonho ganham proeminência. Aciono suas reflexões aqui, não tanto por buscar alinhar a discussão que realizava sobre o corpo com os acúmulos do campo fenomenológico, o que exigiria um esforço e um domínio argumentativo que não possuo, mas sim como quem se contamina e se movimenta com o impulso das proposições elaboradas pela autora, a saber: “Seria possível lançar um olhar para a escola, como lança o artista para o mundo, extraindo dele sutilezas não aparentes?”⁵¹ e “Quais as sensações provocadas por este espaço? Quais memórias o corpo guarda da escola? De que forma essa corporeidade interfere em sua futura prática pedagógica?”⁵².

48 Renata Patrícia da Silva, *Entre o porão e o sótão: devaneios em torno de ser professor/a de teatro* in **Alegrar**, nº 18, p. 71 - 82.

49 Ibid, p. 74.

50 Ibid, p. 71.

51 Ibid, p. 76.

52 Ibid., p. 72 - 73.

Também porque de minha parte elaborei um mecanismo de disponibilização corporal (um devaneio operante?), inspirado no romance *Após o Anoitecer*, de Haruki Murakami: um exercício ficcional para composição de narrativas sobre o ambiente escolar que meu corpo vivenciou nestes anos de formação para a docência. Compartilho-o aqui como uma defesa do valor ficcional nos modos de narrar a docência e a formação, sua potencialidade ao misturar memória e delírio, mas, em primeiro lugar, como uma marcação política e poética e um agradecimento à essas instituições públicas que me receberam tão prontamente e sem as quais não poderia ser o profissional que tenho me tornado.

* * *

*Propõe-se um exercício*⁵³

Haruki Murakami nos comove, no sentido mais íntimo da palavra. É junto que nos movemos sorrateiramente, *Após o anoitecer*, para o interior da Tóquio noturna, uma Tóquio que abriga personalidades fantásticas e histórias imprevisíveis, como a da jovem Eri Asai que se deitou para dormir há muito tempo e não mais acordou. Assumindo uma posição cinematográfica adentramos seu quarto “para observá-la em perspectiva. O melhor seria dizer que nossa real intenção é de espioná-la dissimuladamente. Nosso ponto de vista agora assume a forma de uma câmera a pairar no ar, capaz de movimentar-se livremente dentro do quarto.”⁵⁴

Somos um ponto de vista, a dimensão mais diminuta que nossa corporeidade poderia assumir. Dessa forma, a ânsia por um exercício de observação com uma presença inócua “se completa”:

Somos uma espécie de invasor anônimo, invisíveis. Nós podemos ver. E atentamente, ouvimos tudo. Sentimos os cheiros. Mas fisicamente não estamos aqui, não há vestígio de nossa presença. Pode-se dizer que respeitamos e seguimos as mesmas regras de uma autêntica viagem no tempo. Observamos, mas não interferimos.⁵⁵

Com esta qualidade inigualável de observadores dedicamo-nos longamente a conhecer o quarto de Eri: há poucos elementos ao redor, algumas fotografias sobre uma bancada, seu corpo na cama em sono profundo e de constância inquebrantável, apenas uma vibração sutil ressoa na pele,

⁵³ A primeira versão deste texto foi escrita no início de 2017 e então abandonada em pasta obscura no *desktop* de um *notebook Acer* preto.

⁵⁴ Haruki Murakami, *Após o anoitecer*, p. 29.

⁵⁵ *Ibid*, p. 31.

há também uma televisão, elemento que chama obstinadamente nossa atenção - algo acontece aí, sem que alguém comande, sua maquinaria trabalha, acende, apaga, chia.

Esse lugar que assumimos, isto é, ser um ponto de vista cinematográfico, só pode ser alcançado por estarmos inteiramente convencidos desta tarefa a que fomos destinados. Observar com lentidão e interesse os movimentos mais sutis que se efetivam neste quarto, entre a personagem e o ambiente, desde Eri à sua misteriosa televisão.

Isto não é tão difícil, quando a decisão já foi tomada. Basta distanciar-se do corpo, deixar para trás a substância e se transformar num ponto de vista conceitual, desprovido de matéria. Assim somos capazes de transpor qualquer tipo de parede. Podemos também saltar qualquer tipo de abismo. E, na prática, nos tornamos um único e genuíno ponto capaz de atravessar a tela da TV que separa esses dois mundos. Nós nos deslocamos do mundo de cá para o mundo de lá. Quando transpomos a parede e saltamos o abismo, o mundo se contorce, abre fendas, desmorona e desaparece por alguns instantes. Tudo se transforma em minúsculas partículas de pó que se espalham por todos os lados. Depois o mundo se reconstrói novamente. *Um novo corpo nos envolve. Isso tudo acontece num piscar de olhos.*⁵⁶

Distanciar-se então do corpo, apenas para reencontrar-se com ele em uma outra constituição, uma corporeidade ficcional que pode ser alcançada em um piscar de olhos, *blink!*, e que se move em total liberdade pelo espaço que habita. A proposição de exercício que gostaria de elaborar aqui é exatamente esta: comover-se para dentro da escola, transpor qualquer tipo de parede nesta corporeidade outra que nos apresentou Murakami, assumir o papel de quem espiona dis-si-mu-la-da-men-te. O silêncio e a invisibilidade de nossos gestos estão do nosso lado. Atuamos ou dançamos essa relação com leveza.

Sentamos em um canto da escola e iniciamos a transformação. Aos poucos nos livramos de nosso corpo exagerado, tomamos a forma que nos agrada: uma câmera (um drone), uma pequena ave ou borboleta, um redemoinho de vento. Escolhemos uma sala e entramos, sorrateiramente, em busca de uma história, de muitas histórias. Descreveremos o espaço, os indivíduos, os objetos; mais dissimulados do que nunca, encontraremos uma história tão magnífica e assustadora como a adormecida Eri Asai.

blink!

⁵⁶ Ibid, p. 112 - 113, grifo meu.

Instituto Estadual de Educação

Estamos em uma cúpula de vidro. Ao explorarmos atentamente este espaço encontramos fios desencapados e fusíveis obsoletos - o umidade, a semi-escuridão do espaço e seu cheiro desagradável de óleo para engrenagem denuncia onde estamos: no interior de um farol dianteiro de ônibus escolar. Há luz, mas ela nos chega apenas de uma fonte: à nossa frente um frondoso painel curvo com rajadas transversais sulcadas no vidro se aparenta a uma grandiosa janela. Nos aproximamos, do lado de lá o pátio largo de uma escola azul. Não há barulho nenhum ao redor, senão do vento leve sobre os ramos reprodutivos das gramíneas. Ao longe se pode ver o corredor escolar que dá acesso aos laboratórios de ensino. Podemos falar que se alternam instantes de correria e tranquilidade. Crianças entram e saem das salas periodicamente, materiais são transportados de um lado ao outro, algum retardatário passa sozinho pelo corredor destoando da rotina deste cenário. Devido a distância que estamos do não podemos ouvir o barulho dos passos e as vozes desafinadas dos estudantes. Também não podemos ver o trabalho incessante das formigas, cujo empenho de jardinagem opera minúcias pelos cantos da escola desde tempos imemoriais.

blink!

Escola Básica Municipal Beatriz de Souza Brito

Com uma rajada de vento somos empurrados para dentro da sala de aula. Somos agora um pequeno grão de poeira a oscilar em diferentes camadas de altitude. A pressão irregular no ar, causada pelo fechamento abrupto da porta pelo professor, nos soergueu para o nível mais alto e quase podemos sentir a rugosidade do teto. Desde aqui podemos ver uma turma agitada que produz um movimento incessante entre quatro paredes rosas. Nenhum elemento se destaca longamente de seu coletivo, o que torna os fluxos pelo espaço bastante contingenciados, parecido com pulsações descentralizadas que se encontram, se fundem e se repelem. É uma visão bonita, semelhante ao desenho que o fluido do mercúrio é capaz de fazer quando manipulado. Mas aqui, na sala de aula, não existem instrumentos que conduzem suas ondulações, trata-se de um movimento autônomo, independente, cujo jogo segue suas próprias regras secretas.

Nos chama a atenção, porém, uma criança que esgueira próxima à janela. Não havíamos notado até então, mas trata-se da única criança negra na sala de aula; talvez não terá sido assim desde a nossa chegada, mas agora ela aguarda silenciosa algum sinal vindo lá de fora. Um feixe de luz alaranjado irrompe pela janela e desenha um risco sobre seu olho esquerdo, seguindo caminho

pela bochecha e lábio. Sombras de folhas arredondadas aparecem e dançam neste retângulo laranja. Não podemos afirmar com certeza, mas nos parece que a criança está longe com seus pensamentos. O cenho franzido resiste à iluminação intensa que lhe invade, mas não lhe ocorre desviar. Seu brinco de argola prateado produz centelhas disformes nas paredes do outro lado da sala.

Uma coleção de sustos

*Aí estão postos os insetos
variados, múltiplos, ínfimos
a maior coleção! - que jamais será completada...*
Diário de fragmentos, acervo do autor.

A literatura oferece encontros. Com paisagens, com personagens os mais variados, com objetos ordinários e cotidianos, com culturas distantes, com segredos guardados a sete chaves por ocultistas orientais, com violências vizinhas, com o óbvio e exagerado aos nossos olhos em cada canto, por todo lugar. Encontros, enfim, com o outro que se esquivava, que quer se aproximar, que nunca poderá estar ao nosso lado, que não pode ser, que não é como gostaríamos que fosse, ou que é exatamente isso que esperávamos, onde nos refugiamos, como velhos amigos a que é dado poder se rever e escutar.

Pesquisar com a literatura, então, não como quem procura por resultados esperados. Pesquisar com a literatura justamente porque algo de novo pode estar acontecendo aí. Pesquisar com a literatura como quem atravessa: o texto, as próprias experiências, o que está engavetado há meses, o que nos acaba por acontecer, nossas próprias convicções, o discurso inesperado de outra pessoa, o gesto desconhecido de outro corpo. Pesquisar através da literatura como quem possibilita o aparecimento de resultados inesperados.

* * *

Com os livros estanques nas prateleiras, um universo de mistério se encerra no silêncio e na escuridão. Apartados da leitura, os territórios despovoados se alastram pelo cotidiano e os sonhos emudecem. A pressa, a urgência por continuar dizendo, o desejo por se manter firme e preciso em seu próprio tempo, este tempo em escassez, corroendo-se no interior das instituições de ensino e pesquisa, capturado, controlado, destinam aos livros de literatura grandiosas e empoeiradas estantes.

* * *

Escrevo apressadamente. Estou *em trânsito*. Entre a universidade e a escola. Olho para o lado: a minha biblioteca pessoal, com os livros que não li, que me esperam. Os que li guardam rabiscos e anotações, agora inatingíveis. São ideias adormecidas: barcos que zarparam desde muito tempo, assentando no fundo dos mares, fazendo morada a uma fauna abismal e desconhecida.

* * *

A mobília, o vestuário, os utensílios da cozinha, os badulaques espalhados pela casa. Seu silêncio está dizendo alguma coisa. A imobilidade das cadeiras me espanta; terão estado aí desde o início dos tempos e seguirão impassíveis com a minha partida. Bato a porta ao sair e nada ou ninguém exigirá retorno. Essas garrafas plásticas que amontoamos sobre a mesa da sala jamais se decomporão, não importa o que dizem os manuais de educação ambiental, Ângela Pralini me ensinou:

Eu tenho um problema: é o seguinte: quanto tempo duram as coisas? Se eu deixar uma folha de papel num quarto fechado ela atinge a eternidade? Tem uma hora em que as coisas não acabam nunca mais. Sua aura é petrífica. Se bem cuidado, um pedaço de papel não acaba nunca. Ou se transforma?⁵⁷

O que nos atormenta é essa anunciação de nossa impermanência enroscando-se nas tampas das garrafas, nas folhas de papel.

* * *

Em seu pequeno ensaio intitulado *Como dormir quando os móveis falam?*, o escritor turco Orhan Pamuk segreda a nós, leitores, as aflições que o atormentam, em certas noites, quando o cano da fornalha, as garrafas vazias, as tesouras, os telefones, o cinzeiro, a geladeira, insistem em compartilhar consigo seus movimentos, desejos e sentimentos mais profundos. São sinais, murmúrios, *imagens hiper-reais*, que não se contam com facilidade: “Vocês jamais admitem que pensam essas coisas. Nem eu. Não conto a ninguém”⁵⁸. As aflições do autor parecem estar justamente nesta solidão: “Tento me acalmar dizendo a mim mesmo que as pessoas não podem ter tão pouco interesse por esses sinais.”⁵⁹

Como se pode dormir frente a um segredo tão grandioso e mágico?

⁵⁷ Clarice Lispector, *Um sopro de vida (pulsações)*, p. 108.

⁵⁸ Orhan Pamuk, *Como dormir quando os móveis falam?* in *Outras Cores*, p. 46.

⁵⁹ *Ibid*, p. 47.

* * *

Alguma vez vocês já olharam para a franja do tapete? Ou para os sinais ocultos no seu desenho?

Quando o mundo vibra com tantos sinais e tantas coisas curiosas, como que é se consegue dormir?

Orhan Pamuk em *Como dormir quando os móveis falam?*

Arrisco: nestas noites em os móveis falam e a insônia vem habitar a casa, poderemos ler. Ler para ser tomado por outras vozes. Ler como exercício de esquecimento e abandono. Ler para descobrir um novo silêncio, um tempo novo. Ler apenas porque a noite se dilata impassível, e todas as janelas foram abertas, nenhum convite vindo do lá fora. Ler para alunar, se anular. Ler para encontrar-se no outro, este outro tão alheio, e se espantar: também eu tenho algo a dizer sobre o sofrimento do cinzeiro; também eu me espanto com a inalcançabilidade das garrafas. Se espantar com a intertextualidade possível entre uma voz que vem da Turquia, uma que vem do Japão, uma outra ainda, que vem desde o hemisfério sul, desde aqui, do Brasil.

* * *

Este trabalho é uma tentativa de colecionismo. Colecionar em pequenos fragmentos o susto que os livros de literatura nos oferecem, o susto de descobrir uma nova possibilidade de olhar e atuar a nossa relação com os objetos ao redor, sua impassibilidade conosco, seus silêncios, sua sólida permanência. Este susto de não estar jamais sozinho, mesmo quando a noite vem e já não se pode mais dormir.

Mortos-vivos entre nós

[gesto]

- *O que vocês querem fazer na represa?*

- *O funeral.*

- *De quem?*

- *Do quadro de distribuição, ué.*

Haruki Murakami, *Pinball 1973*.

Fazer com que o jogo volte à sua vocação puramente profana é uma tarefa política.

Giorgio Agamben, *O Elogio da Profanação*.

Em *Pinball 1973*, segunda novela escrita por Haruki Murakami, expressivo ficcionista japonês de nosso tempo, há uma sequência de imagens espantosas suscitadas pelo narrador, cenas marcantes e imprevistas cuja estranheza propulsora arrebatou os caminhos desta pesquisa.

Inicialmente, na história, há um acontecimento breve, que bem poderia passar despercebido. Poderíamos até nos aventurar a dizer, se fizéssemos uma leitura desatenta, que se trata de uma passagem irrelevante; mais tarde descobriríamos, no entanto, nosso erro. Logo no início da narrativa bate à porta do personagem principal um representante da companhia elétrica lhe avisando acerca da obsolescência de seu quadro de distribuição, o qual precisaria, portanto, ser substituído. A falência do quadro de distribuição causa espanto aos moradores da casa: ao personagem principal, que exclama "- Não queria deixar ele morrer"⁶⁰, e, de seu modo silencioso, às irmãs gêmeas com a qual mantém um atípico e incômodo relacionamento. Então, comovidos à sua maneira pelo falecimento do quadro de distribuição, incapazes de evitar o seu descarte, optam por fazer seu funeral. Em um dia de domingo, pegam de empréstimo um fusca azul, distanciam-se da cidade e realizam a cerimônia à beira de um lago de águas calmas formado por uma represa.

Trata-se de um breve ritual, em que o calar-se é mais expressivo que o verbo. Os personagens se demoram no silêncio, que é rompido apenas por uma reza improvisada, um dizer que o clichê da cerimônia funerária exige. Ao fim das citações avulsas e filosóficas lançadas em homenagem ao objeto disfuncional, o quadro de distribuição é lançado ao lago, no qual afunda inevitavelmente.

O cenário apresentado por Murakami para este episódio, um domingo encharcado por uma chuva perene, gelada e silenciosa, é [REDACTED] cinematográfico (quem o aponta é o próprio narrador, que diz "Era o tipo de chuva que costuma cair nos filmes de Claude Lelouch"⁶¹); o

⁶⁰ Haruki Murakami, *Pinball 1973* in *Ouça a canção do Vento*; *Pinball 1973*, p. 194.

⁶¹ Ibid, 203.

ambiente funesto, ao qual poderíamos construir paralelos com a experiência de melancolia experimentada pelos personagens, não deixa nada a desejar enquanto componente central para este tipo de cerimônia. Como nos diz, por fim, o narrador: "Vistos de longe, devíamos ser um elegante monumento funerário"⁶².

A história toma seu curso sem novas menções ao quadro de distribuição.

Eventualmente, o personagem principal se vê agarrado por uma obsessão avassaladora: seu coração é tomado de assalto por uma determinada máquina de *pinball* (a *Spaceship* de três *flippers*) que lhe cruza o caminho. Esta obsessão ele não poderia prever, sequer explicar. Entretanto, a força dessa relação é tão potente que redireciona o rumo da narrativa. O personagem inclui na sua rotina os encontros com a máquina, em um fliperama próximo do trabalho, o que não dura muitos meses: o fliperama é fechado e ele se vê privado destes encontros. Abalado, entra em uma jornada para encontrar a máquina perdida. Descobre que há apenas três em todo o país, e que as outras duas não podem ser mais rastreadas. Entra em contato com outros aficionados por *pinball* e, enfim!, sendo este o clímax da história, é capaz de encontrá-la, sendo-lhe permitido um último encontro com ela. A *Spaceship* de três *flippers*, resgatada de um ferro velho por um exótico colecionador de fliperamas, está em um armazém afastado da cidade, junto de suas 77 companheiras descartadas.

Mais uma vez Murakami nos narra imagens extraordinárias: o armazém que se parece com o "interior de uma geladeira gigante"⁶³, as máquinas enfileiradas em oito colunas, sem o mínimo desvio; um odor insuportável, impregnado no terreno desde a época em que no local funcionava o frigorífico de uma granja. Mais uma vez o autor, proporcionando uma continuidade para a passagem apresentada anteriormente, evoca elementos próprios de um ritual funerário. Como nos diz o narrador, trata-se de um XXXXXXXXXX cemitério: "Olhando com muita boa vontade, talvez aquele lugar lembrasse *um cemitério de elefantes*"⁶⁴, onde habitam "Setenta e oito mortes, setenta e oito silêncios", um "exército de *gárgulas*"⁶⁵.

O que quero destacar com estas passagens é exatamente esta relação recorrente que o autor traça entre o ato do descarte e o ritual funerário, entre o objeto descartado e o corpo morto, velado, entre o gesto de abandono às máquinas obsoletas e a sacralização deste gesto.

Inicialmente, o leitor é tomado pela estranheza de conceber um velório para um aparelho metálico que se torna obsoleto; entretanto, a naturalidade com a qual os personagens exprimem essa relação (descarte - ritual funerário), e a riqueza de sentimento e imagem que o autor confere aos episódios, são contagiantes. Chegamos mesmo a nos questionar: não deveria de fato ser assim? O

62 Ibid, 204.

63 Ibid, 245.

64 Ibid, p. 245, grifo meu.

65 Ibid, p. 246, grifo meu.

que há de estranho nisso? A pertinência da vinculação entre estes dois elementos, o ato do descarte e o ritual funerário, parece emergir justamente do fato de querer se tornar uma vinculação obrigatória, óbvia, evidente.

As imagens proporcionadas pelo autor japonês evidenciam a pertinência de transferir ao ato do descarte uma acentuação, um destaque, uma abertura possível para entendermos nossa relação com os objetos que nos rodeiam. O ato do descarte como sendo o elemento chave na criação de uma nova categoria: o objeto descartado, resíduo, lixo etc., em oposição ao objeto útil, completo, prático, que são tão distintos entre si como são distintos os corpos vivos e os corpos mortos.

De maneira precisa, Murakami captura a atmosfera religiosa da ocasião vinculando insistentemente ao descarte uma imagética cerimonial dos ritos funerários. São cemitérios, gárgulas, monumentos fúnebres, que vem povoar o repertório metafórico da contação, interpondo-se entre o olhar do personagem e seus objetos metálicos tão estimados; mais do que isso, tudo aquilo que pode um corpo, na dimensão de seus movimentos, de seus gestos, ao se aproximar ou afastar dos objetos que nos rodeiam a fim de os descartar, é colocado em dúvida por essas imagens. Afinal, estamos atentos agora, mesmo o ato de descarte pode ser elaborado em seus rituais. Somos, então, obrigados a nos questionar, enquanto seres que descartam: que movimentos, gestos e ritos são estes que elaboramos diariamente, mesmo que mínimos? Estamos satisfeitos com suas particularidades?

* * *

Em um texto anterior defendo que o descarte é o nascimento do lixo e não a sua morte derradeira. Evidentemente, só pude escrever isso porque não conhecia a obra de Murakami. Continuo, no entanto, acreditando alcançar com essa inversão alguns aproveitamentos poéticos, mesmo práticos. A questão, [REDACTED], é irrelevante, exatamente porque o acento está colocado ao ato do descarte; é a sua capacidade de fazer do vivo, o morto, ou o contrário, que merece atenção.

Mas para incentivar esta brincadeira de inverter e em minha defesa: um visitante estrangeiro, digamos extraterrestre, não poderia levar um susto semelhante ao do personagem de Murakami, que ao se deparar com as máquinas enfileiradas pode ver um cemitério de elefantes, ao adentrar um supermercado moderno? As fileiras inumeráveis com produtos enlatados e empacotados, não se pareceriam com um mortuário abarrotado? Que susto não levaria este visitante ao conhecer, então, um *shopping center* multinacional?

* * *

No ensaio *O Elogio da Profanação*, de Giorgio Agamben, o autor nos apresenta um olhar incisivo para o caráter religioso deste capitalismo moderno que nos maquina; religioso porque instaura uma separação. Diz o autor:

Pode-se definir como religião aquilo que subtrai *coisas*, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada. Não só não há religião sem separação, como toda separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso⁶⁶.

Esta bipartição em duas esferas, aquilo que é sagrado e próprio ao divino *versus* aquilo que é profano, mundano e habilitado ao uso dos seres humanos (estamos no lugar próprio do comum), se constitui através da prática ritualística de consagrar ou profanar, e a defesa da centralidade política deste último ato, cuja escassez é diagnosticada espantosamente por Agamben, é o objeto de seu elogio.

Tudo isto que se pode querer, estas mercadorias que são objeto de nosso desejo para posse ou domínio, que nos invadem por todos os lados alarmadas pelas propagandas, mas também “toda coisa, todo lugar, toda atividade humana (...) também o corpo humano, também a sexualidade, também a linguagem”⁶⁷, encontram-se inopinadamente deslocados para o interior de uma sociedade do consumo, em que já não se escapa nada ao fetiche de uma propriedade enquanto direito inalienável. E o consumo é o ato instantâneo que dá cabo ao seu objeto, o consumo “destrói necessariamente a coisa, não é senão a impossibilidade ou a negação do uso”⁶⁸; consumir é parte inerente deste dispositivo religioso que nos aparta de um uso comum, mundano, porque se firma em uma durabilidade inalcançável, faz do uso sempre passado ou futuro, existe apenas enquanto ato que se encerra em si mesmo. O consumo como esfera inescapável à existência e às práticas humanas relega o corpo humano a um lugar *entre* a expectativa e o saudosismo, cujo chão-batido duro e indócil dá por florescer apenas a frustração. Nas palavras de Agamben,

se hoje os consumidores na sociedade de massas são infelizes, não é só porque consomem objetos que incorporaram em si a própria não usabilidade, mas também e sobretudo porque acreditam que exercem o seu direito de propriedade sobre os mesmos, porque tornaram incapazes de os profanar⁶⁹

66 Giorgio Agamben, *Elogio da Profanação* in *Profanações*, p. 65, grifo meu.

67 Ibid, p. 71.

68 Ibid, p. 72.

69 Ibid, p. 72 - 73.

Mas de que se trata essa profanação, esta prática tão apartada da nossa cotidianidade? É no comportamento da criança e do animal que o autor vai buscar pistas para responder a esta questão; porque a criança brinca com os resíduos do mundo adulto, assim como o gato o faz com o novelo, e através do jogo esvazia a funcionalidade e objetividade de seu próprio fazer, bem como do resto que foi feito brinquedo (ou da presa fictícia que é a bola de lã). Profanar é um uso tal das coisas que desarticula suas finalidades, que favorece um *esquecimento alegre de seus objetivos*⁷⁰; é na brincadeira, na festa, na dança, que o corpo irreverente pode reinventar o uso das coisas, mesmo que momentaneamente, episodicamente. E veja, a força de arrasto desta sociedade do consumo vem agir justamente aí; e se há escassez de gesto, de jogo, de rito é porque “na sua fase extrema, o capitalismo não é senão um gigantesco dispositivo de captura dos meios puros, ou seja, dos comportamentos profanatórios”⁷¹.

* * *

O consumo e o descarte estão colados um ao outro, amálgama inseparável. Se o consumo é aquilo “que destrói necessariamente a coisa”⁷², o descarte não é outra coisa senão sua extensão óbvia e constitutiva, chegue ele tardiamente ou seja fulminante, consciente ou despercebido de si. Consumo e descarte não se opõem, não se afastam, são frestas laterais que lançam luz sobre o mesmo uso impossível.

Entretanto, ao colocar o acento no descarte, tal como pudemos fazer com as reflexões provocadas pelos estranhamentos com as palavras de Haruki Murakami, estranhamentos que se atravessam justamente pela marcada atenção ao gestual e ritual que ao descarte se liga, ou ainda, a esta possibilidade de elaboração corporal da prática do descarte de que falávamos há pouco, poderemos identificar aí, não o exercício mesmo da profanação, da restituição ao uso comum - o que seria apenas um contra-senso -, mas uma ferida à mostra, pulsante, uma abertura passível de alargamentos, uma potencialidade profanatória que habita o descarte.

* * *

Se há potencialidade profanatória no descarte, não é porque o objeto descartado se encontrará acessível ou disponibilizado, afinal profanar “não restaura simplesmente algo parecido com um uso natural (...) não se limita a abolir a forma da separação para voltar a encontrar, além ou

70 Ibid, p. 75.

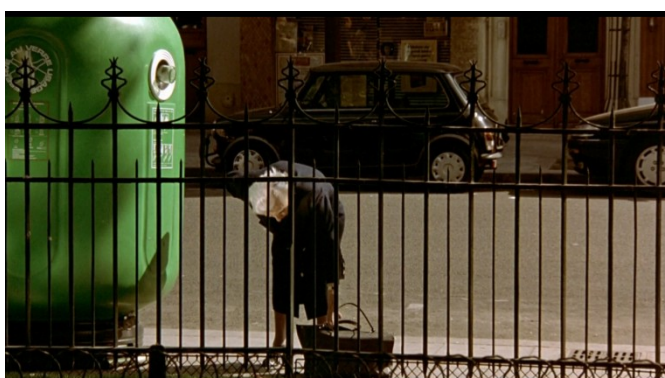
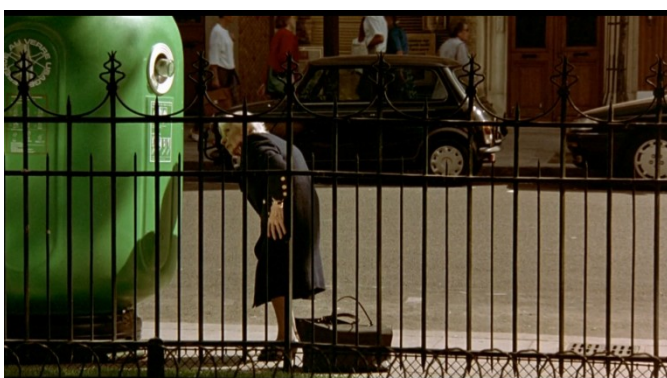
71 Ibid, p. 76.

72 Ibid, p. 72.

alguém dela, um uso não contaminado”⁷³, mas reside justamente no fato da prática do descarte oferecer espaço para o esgarçamento desta relação corporal que se efetiva entre nós e as coisas, no preciso instante que coloca em ameaça o discurso de funcionalidade dos objetos.

No descarte toda fisiologia do objeto é questionada, sua funcionalidade e pertinência estão sob escrutínio do mundo; seu discurso objetivo se amansa, perde protagonismo, dilui-se. No descarte o gesto se avoluma: porque é abandono, é despedida, é abrir mão. Na pequenez dos dedos que se abrem, está o corpo todo intencionado. Se o gesto se pretende inofensivo, é porque há disfarce de seu poderio; sua inapreensível presença é sua maior acusação.

73 Ibid, p. 74.



Fotogramas do filme A Liberdade é Azul (1993), de Krzysztof Kiwslowski.

A coisa é muito só
[solidão]

Quem é Ângela Pralini? Esta mulher cuja presença reverbera intensamente em mim. É no livro de *Um sopro de vida*, de Clarice Lispector, que somos apresentados a Ângela Pralini. Ângela é duplamente personagem: não é Clarice que lhe confere o sopro necessário para a vida, é antes um Autor inominado, sujeito angustiado e solitário, que encontra em Ângela seu oposto, sua contradição. Ângela é cria deste Autor, sempre maiúsculo, sem nunca, porém, apresentar-nos sua face ou seu nome. Ângela contrapõe-se ao seu Autor, é sua experiência negativa, surge justamente porque há uma potência pelo novo atuando no Autor. Ângela é “ágil, graciosa, cheia do badalar dos sinos (...) com a leveza de quem não tem um fim”⁷⁴ e seu Autor “parece que amarrado a um destino”⁷⁵, “[enclausurado em seu] pequeno mundo estreito e angustiante”⁷⁶.

O romance se desenrola em forma de diálogo, ou antes, nas falas alternadas de Ângela e seu Autor, falas urgentes e repletas, quase confessionais, cujo nexos de pergunta-resposta é apenas um rumor, um ruído, germes movimentando-se nas profundezas do texto. Ângela pode ouvir o Autor? Se não é assim, para quem está falando? Para si e para todo o gênero humano, arrisco. O Autor discorda e diz que Ângela “fala para o ar e nem sequer para si mesma”⁷⁷. E o Autor, para quem fala?

* * *

Ângela é duplamente personagem. Inominada é a força que forneceu ao Autor seu sopro de vida, de maneira semelhante acontece com Ângela, cuja liberdade e autonomia é tanta que não duvidamos de seu poder de autoria. Ocorrem a ela pensamentos e movimentos que não se encontram no Autor e nem em outro lugar, Ângela também é capaz de produzir sopros de vida. Ângela é tão inquieta e suas inquietudes tão íntimas que ela deseja escrever e escreve. Em determinado momento, o Autor já não sabe sobre a influência que possui sobre Ângela e questiona: “depende de mim o seu destino? Ou já estava bastante desligada de meu sopro a ponto de continuar-se a si mesma?”⁷⁸. Mais tarde revelará assertivo: “Noto com surpresa mas com resignação que Ângela está me comandando. Inclusive escreve melhor do que eu.”⁷⁹.

74 Clarice Lispector, *Um sopro de vida (pulsações)*, p. 33.

75 Ibid, p. 33.

76 Ibid, p. 22.

77 Ibid, p. 38.

78 Ibid, p. 57.

79 Ibid, p. 121.

Nós, que observamos de fora e silenciosamente, podemos nos questionar acerca do distanciamento que Ângela possui, não do Autor, mas de Clarice: quantos abalos sísmicos não circularam em volta do primeiro encontro entre estas duas mulheres, se é que chegaram um dia a se saber.

* * *

Ângela escreve sobre as coisas. Aproxima-se delas através de um olhar que esculpe, que tece, que dá palavra à coisa. Por exemplo, faz lata de lixo falar: “um dia vou pegar fogo”⁸⁰, faz carro uivar vermelho etc. Ou então pega o silêncio do objeto na boca quando diz da poltrona a sua mudez, do fósforo sua inquietação erótica, do anel de pérola seu sorriso e suas reticências.

Ângela se aproxima das coisas na busca da sua aura. Esta aura é, para Ângela, algo que vem do avesso da coisa, é um espírito, um hálito, um respirar, algo aéreo e imaterial que é propriamente a coisa e que rodeia esta materialidade que chamamos coisa, objeto, suas formas e funções, enfim, é uma manifestação fluída que se inscreve no mundo através disso que é feito pela “mão vazia do homem”⁸¹ e que é movimento contido na imobilidade dos objetos.

Ângela repete insistentemente que essa aproximação com o objeto e sua aura se dá pelo olhar. Mas que olhar é esse que nos permite ver algo do invisível? O Autor nos arrisca uma resposta:

De agora em diante estudarei a profunda natureza morta dos objetos vistos com delicada superficialidade, e proposital, porque se não fosse superficial se aprofundaria em passado e futuro da coisa. Quero apenas o estado presente da coisa (...). Quando eu olho eu esqueço que eu sou eu, esqueço que tenho um rosto que vibra e transformo-me todo num só forte olhar.⁸²

Olhar a coisa no seu estado presente, não em seu passado ou seu futuro, isto é, não na concretude da sua história, história tecnológica e de fabricação, nem sequer na possibilidade material de sua continuidade enquanto peça ou matéria-prima, mas sim olhar a coisa naquilo que a coisa emana, vibra, deixa de rastro no olhar que se lhe passa com delicada superficialidade. Um forte olhar que poderíamos chamar de um olhar menor. Um olhar que não busca a verdade do objeto, que não o coloca sob o escrutínio de ser visto longamente. Um olhar que cria a coisa, que a inventa e que ficcionaliza sua existência. Ângela diz: “Quando eu vejo, a coisa passa a existir”⁸³ e o

80 Ibid, p. 118.

81 Ibid, p. 107.

82 Ibid, p. 106.

83 Ibid, p. 105.

Autor sobre ela: “Ângela escreve sobre objetos assim como teceria rendas. Mulher rendeira.”⁸⁴. Um olhar que não se pergunta pela manufatura do objeto porque ele mesmo é manufatura.

Ângela invade o mundo silente dos objetos e arrisca escrever um livro sobre eles. É uma escrita descompromissada certamente, mas embebida de paixão e furor. Ângela se encontra entremeadada por grandiosas questões, e debruçando-se sobre os objetos debruça-se sobre o mundo e sobre si mesma. Olha, domina e é dominada pela coisa, escreve, diz, experiencia no pensamento a força de estar ligada aos objetos por uma linha frágil, mas sempre presente. Ângela compartilha sua solidão com a coisa.

Olhar com inocência, sim, como se esse olhar e essa inocência fossem a textura íntima da solidão; a solidão difícil e paciente, a que ofusca a fragilidade do desejo, a que conhece o inferno da paixão, a que reconhece suas próprias dores e se ruboriza pela ansiedade de fazê-los esfumaçar-se.⁸⁵

* * *

Atribuímos facilmente aos objetos descartados seu caráter solitário. Não duvidamos disso ao falar dos objetos esquecidos pelo pátio da escola, nem nos causaria estranhamento esta asserção quando nos deparamos com objetos esquecidos pelas praças públicas e nos terrenos-baldios. Aparentemente é uma solidão vizinha ao esquecimento e ao abandono.

Nos surpreendemos, no entanto, quando Ângela nos diz que

A “coisa” é a coisa propriamente estritamente a “coisa”. A coisa não é triste nem alegre: é coisa. A coisa tem em si um projeto. A coisa é exata. As coisas fazem o seguinte barulho: chpt! chpt! chpt! Uma coisa é um ser vivente estropiado. Não há nada mais só do que uma “coisa”.⁸⁶

Nos surpreendemos porque Ângela flagra no objeto que ainda não fora descartado, este objeto tão próximo de nós, tão íntimo a nós, prolongamento nosso nos espaços da casa, do trabalho, enfim, estes que conosco convivem a toda hora e em todo lugar, uma solidão. Uma solidão que não é, então, vizinha do esquecimento e do abandono, mas talvez atrelada, justificada, pela exatidão necessária em ser coisa, em ter para si um projeto. Ser antes a função que assume quando se está em mãos de outrem do que ser aquilo que vibra e se movimenta internamente ou ao redor.

84 Ibid, p. 105.

85 Carlos Skliar, *Escrevendo e lendo sobre a identidade, a diferença e a solidão* in **Leitura: Teoria & Prática**, v. 34, nº 66, p. 23.

86 Clarice Lispector, *op. cit.*, p. 106.

Resta então à coisa apenas essa condição aprisionada de variar-se em solidão: solidão de objeto funcional na casa, solidão de objeto descartado. O peso assertivo do pronunciamento de Ângela me remete ao estudo evolutivo que Jean Baudrillard desenvolve sobre os objetos, em evidenciar uma alteração significativa em seus modos de operar a agência nos espaços da casa, passando de um passado moral (a cama imaculada dos pais, por exemplo, adornada em seus materiais e desenhos e quase como imóvel na ambiência da casa - a ela se remetia toda a organização gestual e moral da família no cômodo) nos inícios de nossa modernidade, para uma atualidade funcional, cambiável, de significado valorativo e afetivo reduzido à sua função, nesta modernidade envelhecida em que nos encontramos:

Esta evolução “funcional” é somente, para retomar a distinção marxista, uma emancipação, não uma libertação, já que significa apenas a *libertação da função do objeto e não do próprio objeto*. Essa mesa neutra, leve, escamoteável, esta cama sem pés, sem caixilho, sem dossel, que é como que o grau zero da cama, todos esses objetos de linhas “puras” não têm nem mesmo a aparência do que são, ficam reduzidos à sua nudez e como que definitivamente secularizados: aquilo que neles se liberta, e que, libertando-se, libertou algo no homem (ou que o homem, libertando-se, neles libertou) é a sua função. Esta não é mais obscurecida pela teatralidade dos velhos móveis, desembaraçou-se do rito, da etiqueta, de toda uma ideologia que faziam do ambiente o espelho opaco de uma estrutura humana reificada. Hoje em dia finalmente os objetos transparecem claramente em sua serventia. São pois livres enquanto *objetos de função*, o que quer dizer que têm a liberdade de funcionar e praticamente só esta.⁸⁷

Não há nada mais só do que uma coisa, porque não há nada mais aferroado a sua própria existência e imutabilidade que a coisa. Este é o lugar que temos lhe dedicado em nossos ambientes contemporâneos, sob certo discurso de liberdade - que não deixa de ser verdadeiro, claro está. O lugar da funcionalidade, da operação precisa, do movimento ágil e útil. E será tão revelador simplesmente dedicar nosso tempo à olhar a coisa, olhá-la simplesmente, com atenção, buscando contrastes para que algo que lhe está por detrás apareça. “A única técnica – ai, essa expressão mortuária – é a humildade: a absoluta consciência de que alguém é totalmente incapaz e que terá de aproximar-se das coisas com o sigilo absoluto da mirada limpa”⁸⁸.

87 Jean Baudrillard, *O sistema dos objetos*, p. 24.

88 Carlos Skliar, *op. cit.*, p. 22.

Sacudir é um verbo que se assume com dificuldade

*é preciso parir uma poesia para afastar a insônia:
Sou madeira cheia de cupim.
Meu dia-a-dia é uma poeirada só.
Quero sacudir braços e pernas com a lua chovendo suas
luzes.
Meu corpo precisa mesmo sacudir.
Sacudir é um verbo que se assume com dificuldade.
Diário de fragmentos, acervo do autor.*

Como retomar a escrita? Se todo texto anterior já se deteriora, se das leituras que atravessamos fica apenas esse corpo mareado, se os estilhaços tomam conta de qualquer cenário da origem, de nossa origem, da origem deste texto.

Como retomar a escrita? Se este “mapa de solicitações textuais”⁸⁹ que nos possibilitou escrever se encontra engavetado, empoeirado, roído por traças. Se a própria processualidade do corpo que suplica se acomoda na escuridão e no silêncio. Se este corpo que um dia teve tanto a dizer já se estranha nos rastros que imprimiu pelos caminhos. Se este corpo é novo, uma vez mais, um corpo outro, começando.

Como retomar a escrita? Se se destina ao gesto de escrever apenas as ranhuras do dia, em que só há solidão na espera, no entre, no visco agitado de se surpreender não fazendo nada.

Como retomar a escrita? Se por todo lado nos cobram uma atitude monolítica, uma voz constante, um olhar reconhecível, segurança e certeza ao se aproximar, nada de bicho que nos tome o corpo, nada de obra que nos tome a alma, nada de outro que nos tome a voz.

* * *

As cartas cartográficas se enrolam, se armazenam, se encerram nos seus limites. Ou então se esticam, são pregadas nas paredes, oferecem suas bordas para os estudos. Aquelas acumulam poeira na invisibilidade, estas na visibilidade. Escrever em processo exigirá sacudir a poeira dos documentos arquivados, acolher seus estilhaços e recompor, inscrever nas cartas abandonadas (nossas cartas abandonadas) novas linhas, marcações, fraturas. Não para anular o distanciamento de quem já fomos e dos lugares que habitamos, mas para evidenciá-los, assumi-los, incorporá-los nas súplicas do agora. Do contrário a vida se afundará em papel amarelado e o corpo no esquecimento de si mesmo.

89 Luciano Bedin da Costa, *Ainda escrever: 58 combates para uma política do texto*, p. 31.

* * *

Retomar a condição de autor nos exigirá reconhecer no centro do “mapa de nossos próprios cansaços”⁹⁰ largas praças e avenidas destinadas ao nosso próprio texto, este texto que já me escapa, que só me resta seguir lendo e rasurando; o cansaço de se deparar com um texto que já não é mais suficiente, que está murchando, esvaziando; o cansaço de assumir, mesmo que em um único gesto, breve gesto, este lugar sem origem e sem futuro, que é a autoria.

Retomar a escrita, reencontrar o texto, este texto supostamente ligado a mim, este texto que escrevi, que seguirei escrevendo, retomá-lo, retomar esta condição de autor

apenas na recusa de qualquer filiação

com abertura ao estranhamento e à negação

habitando o interior de meus próprios cansaços, neste exterior que circunda o esgotamento, a planície desértica que se distende, impassível, ao beduíno e sua caravana satisfeita com a brisa e o silêncio.

* * *

Poderia dizer que existem outros tomando conta de mim e apenas por isso se pode retomar a escrita.

90 Ibid, p. 37 - 38.

Existir é ser um Outro

[alteridade]

Neste nosso país, ninguém pode ser quem é! Num país de oprimidos e derrotados, existir é ser um outro! Sou uma outra pessoa, logo existo!
Orhan Pamuk, *O Livro Negro*.

Dezenove palavras foram necessárias para Rüya anunciar a Galip sua partida. Quais terão sido? Breves palavras turcas, escritas apressadamente, com os materiais que se encontravam fortuitamente pela casa: um papelote qualquer e diminuto e uma caneta esferográfica verde. Dezenove palavras sustentando uma mensagem concisa, das quais chegamos apenas a conhecer: *entrarei em contato, não conte nada aos nossos pais!*. Galip admitiu-as como um pedido e as acatou, ao chegar em casa à tardinha, após mais um dia de trabalho no escritório, entregando-se a uma solidão impensável dias atrás. Nada em Rüya lhe acusava esse abandono e ele o descreditava, “era quase como se deixasse apenas o apartamento, e não Galip”⁹¹; seria uma brincadeira? Uma peça que sua prima e esposa o pregara, mais uma vez, em parceria com o irmão Cêlal (que também sumira misteriosamente, sem deixar bilhete algum)? Onde estaria ela – e quanto tempo levaria para encontrá-la, em que recanto, em que apartamento, em que jardim de Istambul se instalara, em que esconderijo recostava o corpo para ler e fumar?

Em *O Livro Negro*, o renomado e influente escritor turco Orhan Pamuk, narra a pungente solidão de Galip, que passa dias e noites vagando pela vasta Istambul a fim de compreender o desaparecimento de Rüya e Cêlal, em busca de pistas, sinais e segredos místicos gravados nos rostos de seus conterrâneos, capazes de lhe indicar um caminho que o levasse ao encontro dos primos; apostava nas palavras e imagens proliferantes ao seu redor, embebido em crenças exotéricas esquecidas poderia ler no rosto de seu povo letras árabes e latinas: marcas de alguma verdade maior e não-ocasional; atentava o olhar para os mais variados objetos que lhe foi dado encontrar em sua jornada: a mobília da própria casa, da casa dos outros, as sacolas e posses dos transeuntes, as máquinas simples e compostas dos escritórios, boates e mercearias, arrancando de sua materialidade uma boa dose de invisível; suspensas cardados de memória e delírio, que apenas uma busca apaixonada justifica. Esta narrativa caminhante, contada em terceira pessoa, tem seu texto periodicamente interrompido pelas crônicas que Cêlal publica no jornal *Milliyet*, cuja densidade de conteúdo e vinculação com a cotidianidade do povo turco fazem do autor uma celebridade sem

⁹¹ Orhan Pamuk, *O livro negro*, p. 65.

igual no cenário nacional – estas crônicas são denunciadas por sua estrutura em primeira pessoa e retornam sempre nos capítulos ímpares.

A jornada vertiginosa de Galip à multiplicidade pulsante de vida e história de Istambul desloca paulatinamente o sentido de sua busca: não procura apenas à sua esposa, mas também respostas acerca da constituição de sua identidade. Através dos encontros com os mais distintos sujeitos ocasionados pelo seu insistente vagar, em sua deriva citadina, com jornalistas internacionais, amigos de infância, amores fugazes, colegas de trabalho, escritores medíocres, vendedores ambulantes, guias turísticos, artistas e militantes de esquerda, vozes inomináveis do outro lado da linha telefônica, e de maneira significativa, através das reflexões impulsionadas pelas crônicas publicadas diariamente no jornal *Milliyet* por seu primo Cêlal, Galip se vê enredado em questionamentos intermináveis acerca da sua própria identidade e da consolidação identitária de seu povo. Perguntas como “existe algum modo de um homem ser apenas quem é?”⁹² e “afinal, não seria melhor viver como uma cópia ruim de outra pessoa do que ser alguém sem passado, sem memória e sem sonhos?”⁹³ chegam recorrentemente à Galip, como uma exterioridade insistente e incisiva, pelos escritos de outros, ou mesmo do interior de sua alma assustada com a solidão impassível que o cerca.

Os personagens de Orhan Pamuk apostam na existência de uma *verdadeira* constituição do eu e nutrem uma esperança de alcançá-la. Esta marcada crença em uma essência do sujeito, este ser que não chega nunca a completar-se, submete inúmeros personagens da história, inclusive Galip, a vivenciar um corpo fadigado e frustrado, um corpo pouco disponível à imprevisibilidade do encontro, ora buscando violentamente no Outro as mensagens capazes de auxiliá-los na consolidação de sua rígida e esperada subjetividade, ora acusando-o, ao Outro, desesperadamente, de constituir uma ameaça iminente a esta consolidação. “‘É por sua culpa que não posso ser eu mesmo!’ (...) ‘É por sua causa que acreditei em todas essas histórias que me transformaram em outra pessoa’”⁹⁴, pensa Galip, por exemplo, ao encontrar-se com a imagem do primo Cêlal.

A fim de ilustrar essa estranha e adoecida relação com o Outro que é feita central na narrativa de *O Livro Negro* – esses outros que habitam o mundo inesperadamente, mas também estes outros que nos habitam invariavelmente, incomodamente, inadvertidamente –, gostaria de destacar algumas histórias expostas nas crônicas do jornal *Milliyet*, escritas pelo colunista renomado internacionalmente Cêlal Salik.

92 Ibid, 209.

93 Ibid, 226.

94 Ibid, 221.

* * *

A primeira chama-se *Os filhos de Bedii Usta*⁹⁵ e nos conta de um incomparável escultor de manequins, que passara a vida estudando os gestos do povo turco e magistralmente os representava em suas obras de arte. Infelizmente, o artista não encontrava mercado nas vitrines das cidades, porque os lojistas desacreditavam na força de venda de manequins tão idênticos ao consumidor, pois buscavam vender “o sonho de se transformar em quem usava aquelas roupas”, em alguma “criatura nova e bonita de alguma terra distante e desconhecida”⁹⁶. Incapaz de construir manequins que competissem com a indústria estabelecida de corpos plásticos europeus, recolheu-se à sua oficina subterrânea (localizada em uma rede de cavernas e dutos obscuros sob o solo de Istambul) e a povoou de fantasmas únicos e expressivos.

Certo dia entristeceu-se. Sua crença de que “se podia mudar tudo na história de um país: o modo de vida, a história, a tecnologia, a arte, a cultura e a literatura, mas que os gestos nunca poderiam ser mudados”⁹⁷ se esgotava: saía para as ruas a fim de apreciar os gestos que passara décadas estudando e percebia que se encontravam em escassez. Atormentado e sem encontrar outra justificativa para o fenômeno, atinara:

era por causa dos malditos filmes – trazidos do Ocidente lata atrás de lata para serem exibidos em nossos cinemas por horas a fio – que os gestos do homem da rua começavam a perder sua inocência. E nosso povo, mais depressa do que o olho conseguia acompanhar, vinha abandonando seus gestos próprios; adotavam, imitavam os gestos de outros povos.⁹⁸

Em partes significativas da narrativa, esse encontro com o Outro não passa pela complexa relação política que os efeitos de colonização do oriente pelo ocidente significam. Isso é verdade para a relação passional de Galip com seu primo Cêlal, por exemplo. Entretanto, fica evidente nesta crônica sobre o escultor de manequins a crítica a essa violenta imposição cultural, que penetra incisivamente os modos de constituição subjetiva dos povos, seja através da moda, seja através do cinema; e não será banal reafirmar que “a relação entre Ocidente e Oriente é uma relação de poder, de dominação, de graus variados de uma complexa hegemonia”⁹⁹.

Não obstante, ao longo da narrativa, e não apenas nesta crônica específica, poderemos encontrar um efeito nocivo dessa estrutura complexa de dominação colonial operando sobre os personagens, mecanismo sutil e sub-reptício. De maneira exaustiva, os narradores enunciam

95 Ibid, p. 74 - 80.

96 Ibid, p. 76.

97 Ibid, p. 78.

98 Ibid, p. 79.

99 Edward W. Said, *Orientalismo: o Oriente como uma invenção do Ocidente*, p. 17.

elementos históricos e míticos de um determinado universo representativo do Leste, localizando aí identificações valorativas sempre inalcançáveis; esta “essência” ou “verdade” da identidade oriental que se esgota, perece, que não está mais aí, mas para o qual é desejável caminhar.

Porém, não há ponto de chegada, nem terreno para ancoragem, e os personagens de *O livro negro* tem seus corpos afligidos por angústia e frustração. O ponto de chegada é a “verdade” no interior dos intercâmbios culturais que constituem a identidade, mas aí “no interior de uma cultura o que costuma circular não é “verdade”, mas representação”¹⁰⁰. Quer dizer, não há um Oriente a ser alcançado, senão este que se dá no âmbito da discursividade e do poder hegemônico. Ou ainda

Houve sim (e há) um Oriente linguístico, um Oriente freudiano, um Oriente spengleriano, um Oriente darwiniano, um Oriente racista - e assim por diante. Mas nunca houve nada parecido com um Oriente puro ou incondicionado; do mesmo modo nunca houve uma forma imaterial de Oriente, e muito menos algo tão inocente como uma “ideia” de Oriente.¹⁰¹

É evidente que existe uma realidade correspondente aos povos do Leste e que ela “é obviamente maior que qualquer coisa que pudesse ser dita a respeito no Ocidente”¹⁰². Precisamos estar atentos, porque não se trata de negar essa realidade. Entretanto, os dispositivos de colonização não operam apenas por esta política maior que facilmente localizamos na economia e nas operações bélicas, mas também por um fato cultural do Ocidente, que reordena a rede semântica e poética das imagens do Oriente. A este complexo narrativo sobre o Oriente em que seus significados são negociados chamamos orientalismo:

ele é, em vez de expressar, uma certa *vontade* ou *intenção* de entender, e em alguns casos controlar, manipular e até incorporar, aquilo que é um mundo manifestamente diferente (ou alternativo e novo); é, acima de tudo, um discurso que não está de maneira alguma em relação direta, correspondente, ao poder político em si mesmo, mas que antes é produzido e existe em um intercâmbio desigual de vários tipos de poder¹⁰³

O que se deflagra com os argumentos de Edward W. Said é que interessa mais ao Ocidente que ao Oriente sua localização e representação, e que as instituições de saber e poder ocidentais têm dedicado intensos esforços materiais na sustentação desse orientalismo. Trata-se de uma operação objetiva de destinar ao Oriente esse lugar do diferente, do Outro sempre misterioso e, em algum sentido, místico, que precisa ser representado por forças externas - a se destacar a tradição europeia

100 Ibid, p. 33.

101 Ibid, p. 34.

102 Ibid, p. 17

103 Ibid, p. 24, grifos do autor.

e norte-americana -, e que está lá, imaculado, estanque. “Por causa do orientalismo, o Oriente não era (e não é) um tema livre de pensamento e de ação”¹⁰⁴.

Retomo a história do escultor de manequins. Sujeito comprimido entre a superfície cidadina de Istambul, em que as operações de colonização se expressam com nitidez e clareza, modulando e negociando os desejos de consumo, e sua oficina subterrânea, em que estes corpos sem-lugar, os expressivos manequins que evocam os gestos perdidos de seu povo, os personagens míticos das narrativas tradicionais, vem habitar, numa congregação de esqueletos que, apenas em sonho, poderão um dia começar “a se mexer e a adquirir vida, organizando uma gigantesca cerimônia para celebrar a vida e a morte, além do tempo, da história, dos tabus e das leis”¹⁰⁵. De um lado forças explícitas e superficiais¹⁰⁶, de outro, forças subterrâneas e fantasmagóricas, operam conjuntamente na constituição dessa relação de alteridade que nada tem de minoritária para pensar nosso tempo.

* * *

A segunda crônica que gostaria de expor trata da história do príncipe Osman Celâlettin Efendi, herdeiro da governança de Istambul em um passado não tão longínquo, e que ao final da vida obstinou-se em abandonar toda contaminação interna e externa que o afastava de ser quem era *verdadeiramente*, em abdicar de todas as

vozes dos outros, das histórias que os outros contavam e que volteavam pelo seu espírito enquanto percorria os aposentos do pavilhão de caça, e principalmente das ideias dos outros, das quais não se via a salvo nem mesmo entre os muros altos do seu jardim.¹⁰⁷

Queria, acreditava piamente na possibilidade, de “para ser quem [se] é, (...) ouvir em si somente sua própria voz, suas próprias histórias, seus próprios pensamentos”¹⁰⁸. Nesta jornada impossível isolou-se de toda relação amorosa e política, repetia e repetia a história de sua vida, de suas conquistas, de suas descobertas, se livrava dos livros e escritores que conhecera, queimava-os. Mas Osman Celâlettin Efendi “não se limitou a travar uma luta mortal”¹⁰⁹ com essas vozes estranhas que chegavam por todos os lados, na exterioridade das prateleiras e na interioridade de sua memória,

104 Ibid, p. 15.

105 Orhan Pamuk, *op. cit.* p. 224.

106 O adjetivo aqui não exprime sentido de banalidade. Refere-se, antes, àquilo que está em um plano da visualidade e aparência.

107 Ibid, p. 476.

108 Ibid, p. 476.

109 Ibid, p. 482.

também contra todos os objetos à sua volta que pudessem influenciá-lo como os livros: porque aqueles móveis, aquelas mesas, aquelas poltronas e aqueles aparadores podiam desviá-lo do seu objetivo, pelo conforto ou mesmo pelo desconforto que pudessem lhe proporcionar, porque todos aqueles candelabros e cinzeiros atraíam seu olhar, impedindo o príncipe imperial de se concentrar nos pensamentos que lhe permitiram transformar-se em si mesmo; porque os quadros das paredes, os vasos nos aparadores e as almofadas nos divãs conduziam o príncipe a estados de espírito que ele pretendia evitar; porque todos aqueles relógios de parede, aquelas travessas, aquelas canetas e poltronas antigas estavam carregados de memórias, de associações que impediam o príncipe de converter-se em si mesmo. (...) era uma experiência aterrorizante, absolutamente aterrorizante, ter seus pensamentos interrompidos pela memória de uma taça de morangos que comera na infância.¹¹⁰

Parece evidente, a nós leitores, o absurdo dessas suas operações de salvamento. De onde provém esse desejo de isolamento e fortificação do eu que expressa o príncipe? Não nos será dado descobrir. Mas seu empenho fervoroso nesta missão evidencia a crueldade que é não possuir esta escolha, quer dizer, não poder nunca estar, possuir um corpo, um pensamento, senão no embate e na relação com o Outro, com certa dimensão da exterioridade. Sim, porque não há pensamento sem exterioridade, nem corpo sem oposição.

O pensamento é cruel porque ele sempre afronta o que vem de seu exterior, o que é impensável, o que continua a ameaçá-lo, manifestando-se como caos ou desordem. A crueldade do pensamento é um signo da invasão do estrangeiro. O que é estrangeiro, como já vimos, é a matéria e o corpo sem os quais o pensamento não existiria, mas também todas as forças, todos os fluxos que atravessam o corpo e a matéria. No interior do pensamento, a crueldade significa a mutação de tudo o que caracteriza o pensamento, incluindo a linguagem. Mas a crueldade é, no fundo, o signo do que é estrangeiro ao pensamento, de uma cruel abertura do pensamento ao exterior.¹¹¹

Não há vida fora da diferença.

E a diferença pode estar entre o corpo e uma taça de morangos. O que a narrativa de Orhan Pamuk evidencia à exaustão é a influência dos objetos no extravasamento, na ruptura, no ruído, na bagunça, no escorrer, no ruir de nossa subjetividade, sua inserção premente na singularidade que nos constitui, que se enuncia com toda nitidez no texto sobre o príncipe atormentado. É uma afirmação desta diferença como agência de subjetivação, através de suas implicações discursivas e não-discursivas.

Porque assim como os rostos e as palavras, como as imagens estáticas ou em movimento, como as histórias e as contações deste outro que se avizinha, também os artefatos produzidos pelas

110 Ibid, p. 485 - 486.

111 Kuniichi Uno, *Variações sobre a crueldade* in *Gênese de um corpo desconhecido*, p. 34.

mãos de artesãs e artesãos, os objetos seriados que as indústrias oferecem a povoar o mundo, as embalagens – suspiros plásticos de finalidade tão vaga, mediadoras entre o corpo e a posse –, as roupas e acessórios que desejamos ou possuímos, também elas, as coisas, se enredam nesta trama a que chamamos diferença, em que a memória, os sonhos e o delírio vem se confundir aos nossos corpos.

* * *

Em *O escuro poço de ventilação*¹¹², Cêlal nos aproxima de sua infância ao nos contar sobre o prédio em que passara seus anos de menino. Um prédio marcado pelas intempéries do tempo, cinza e encardido. Ao lado do edifício se encontra um poço profundo e sombrio, origem de toda sorte de fantasias assustadoras para os moradores do edifício, e também de um odor insuportável. “Como descrever essa abertura terrível, que trazia o mistério e a morte para junto das nossas janelas? Alguns o chamavam de duto, outros de buraco negro, outros ainda de poço de ventilação”¹¹³.

Sobre este lugar vinham se aglomerar toda sorte de pequenos objetos lançados despreocupadamente pelos condôminos de suas janelas, que partilhavam do ambiente com pombos e toda sorte de pequenos e desagradáveis insetos. Meias desemparelhadas, pontas de cigarro, cacos de vidro, de lâmpadas, de espelhos, molas enferrujadas, pedaços retorcidos de brinquedos plásticos, retalhos de tecido, jornais e revistas que se desejam negar etc. Por vezes, tão grotescas que “nem se poderia chamá-los propriamente de lixo”¹¹⁴.

Havia quem ousasse recuperar um ou outro item do poço de ventilação, apenas para rumar escada acima balançando o objeto imundo e exigindo que o dono assumisse sua posse; mas o poço de ventilação, este lugar fora do mapa, este *lá embaixo* distante, se mantinha como o abrigo de toda vergonha e repulsa de uma certa intimidade não declarável; silenciava-se assim qualquer filiação com aqueles itens mínimos e variados, cuja proliferação ressoava no cotidiano daquele edifício.

As palavras *lá embaixo* representavam um medo do qual tentavam fugir e esquecer para sempre, ao mesmo tempo em que se resignavam com sua presença permanente. Falavam daquele lugar com a vergonha de quem tem uma doença contagiosa; o poço de ventilação era uma cloaca, onde eles próprios também poderiam cair caso não tomassem o devido cuidado, entre todos os tristes objetos que o poço tinha engolido; era um ninho incômodo, introduzido por malícia no meio deles.¹¹⁵

112 Orhan Pamuk, *op. cit.*, p. 238 - 243.

113 *Ibid*, p. 239 - 240.

114 *Ibid*, p. 241.

115 *Ibid*, p. 241.

As crianças, no entanto, estas sim, desrespeitando toda ordem civilizatória expressa nos ditames dos adultos, que horrorizados com o poço de ventilação, faziam de tudo para afastá-las de lá - apenas as crianças ousavam se aproximar. O esforço protetivo dos adultos não se referia apenas a uma possível contaminação com alguma forma de pestilência proveniente do abismo fétido que cultivavam, não, também não lhes era permitido olhar, sequer olhar, tamanho o perigo que este ambiente representava para o bem-viver da comunidade.

Graças a Deus, porém, sempre existe alguém que se dispõe à caça do tesouro percorrendo as páginas proibidas do passado. As crianças (ah, as crianças!), febris de medo e curiosidade na penumbra do longo corredor (mantido às escuras para economizar eletricidade), enfiavam-se entre as cortinas cuidadosamente cerradas e pressionavam a testa contra o vidro das janelas que davam para o poço de ventilação.¹¹⁶

E que tesouros são esses que se podem encontrar em meio ao lodo e ao esquecimento? Que porção de visualidade é essa que pode aparecer de onde não mais se espera nada, onde tudo aparentemente já foi dito e se acumula, de onde todo uso já parece ter esgotado os gestos do corpo? Será preciso escutar às crianças para descobrir, ou antes deixar-se levar por qualquer coisa como um devir, uma intempestividade¹¹⁷, que nos conduza sempre para além dos limites impostos por nossos excessos discursivos e por nossos sentimentos mais escusos, um devir que nos coloque - a nós, adultos - no tempo de uma infância.

116 Ibid, p. 242.

117 Aciono aqui o termo tal como o elabora Peter Pál Pelbart em seu ensaio *A Ecologia do Invisível*, publicado no livro *A nau do Tempo-Rei: Sete ensaios sobre o tempo da loucura*. Termina seu ensaio anunciando: “o invisível está entrelaçado aos saberes, poderes e modos de subjetivação bem como a seus dispositivos, que nos circundam e nos fundam e também nos afundam. Ele não pode ser programado, mas só explorado; não está reservado aos poetas nem aos videntes nem aos futurólogos, muito menos aos analistas ou estadistas. Requer, digamos assim, uma raça que sempre existiu e sempre há de existir, embora muitíssimas vezes em estado de invisibilidade total e de disseminação coletiva, impessoal, inumana: a raça dos intempestores.”

Ofereço a/o Leitor/a uma saída

Ao início da novela *Pinball, 1973* de Haruki Murakami, o narrador que começa a anunciar sobre sua vida e a contação a qual a submete, nos diz em um fragmento (cito-o por completo): “Onde há uma entrada, há sempre uma saída. A maioria das coisas é assim. Caixas de correio, aspiradores de pó, zoológicos, garrafas de shoyu. Também tem coisas que não são assim, claro. Ratoeiras por exemplo”¹¹⁸. E depois de dizer algo de sua experiência com ratoeiras, algumas páginas à frente, preocupa-se com a possibilidade de seu romance não possuir uma saída. Este é o risco de qualquer escritura: não saber onde se vai chegar, se poderá mesmo escapar a ela.

Me parece que uma escritura fragmentária potencializa este risco. Quando chegar a saber que já basta? Um texto convencional termina sob um título de CONCLUSÃO – não encontraremos isto por aqui. Mas lançar o leitor a uma ratoeira dessas, impiedosamente, isto não poderia fazer. Ao menos esboçar um fragmento que sinalize uma saída lateral a 500 metros. Dois parágrafos à frente. Algo assim.

* * *

Dedico-me a terminar este trabalho com a tessitura de uma carta.

A escolha pela carta não é acidental. A carta é um espaço de liberdade, se desgarra materialmente do corpo do texto: a carta se lança ao mundo, texto em trânsito, sem lugar. Com ela posso me dirigir intimamente a você, Leitor/a, para dizer as palavras finais necessárias para a despedida do texto. No espaço privado do envelope, as palavras se amontoam com o conforto de se saberem fugazes, leves, avoadas. Já não servem mais ao autor, nem ainda a seu destinatário. Carta tem gosto para os ares.

O Correio

É um lugar excepcional
em que estão suspensas
as leis vitais de utilidade.

(...)

existente durante um certo tempo
independentemente,
sem proprietário,
sem local de dependência,
sem função,
quase no vazio, entre o remetente e o destinatário,
em que um e outro

118 Haruki Murakami, *Pinball, 1973* in *Ouçã a canção do vento; Pinball, 1973*, p. ??.

permanecem impotentes,
sem significação,
privados de suas prerrogativas.¹¹⁹

É assim que quero terminar este trabalho: *quase no vazio*.

Mas o que é este vazio? É uma vastidão, uma amplitude, um silêncio. Um espaço aberto onde podem ecoar os dizeres. Uma fresta por onde pode ser que entre um ruído, um rasgo de luz, um sopro de vento frio.

* * *

119 Tadeusz Kantor, *O teatro da morte*, p. 53.

Querido/a Leitor/a,

Tomo consciência de que devo fazer alguma coisa com o objeto para que ele comece a existir; alguma coisa que não tenha nenhum laço com sua função vital; sinto que um ritual é necessário.

Tadeusz Kantor, *O teatro da morte*.

Esta escritura que se encerra é o resultado de minha pesquisa, realizada ao longo dos últimos dois anos, como o trabalho de conclusão de meu curso de graduação em licenciatura. Cheguei a um lugar muito diferente daquele em que imaginava que poderia chegar quando iniciei a pesquisa e gostaria de me despedir do texto e de você, Leitor/a, contando um pouco mais dessa trajetória. Entendo, que mesmo neste momento de despedida do texto, ainda se poderia perguntar: “mas, afinal, que tanto este trabalho tem a ver com a biologia?” ou “como pode esse tipo de trabalho acontecer na biologia?”. Com o exercício desta carta, gostaria de esboçar algum alívio para estas questões, mesmo que de forma provisória e parcial.

Inicialmente, minha pesquisa se destinava a investigar acerca dos *modos de narrar* a experiência neste período de formação para a docência e a escola. Buscava apreender as potencialidades de uma escritura fragmentária, capaz de expor as arrebentações a que somos submetidos nesta trajetória formativa. Arrebentações do sujeito, do corpo, da subjetividade. Não somos, afinal, os mesmos cada vez que algo *acontece* na escola. Os *Primeiros fragmentos* desta pesquisa abrem espaço para estes meus primeiros balbucios investigativos. Inspirado nos trabalhos (literário e acadêmico, respectivamente) de Carlos Skliar¹²⁰ e de Rosane Preciosa¹²¹ quisera construir um diário de anotações que compusesse, ele mesmo, o corpo da pesquisa. Tarefa que se mostrou muito mais difícil do que imaginava - abrir-se para a página em branco exige muita coragem. Também o cultivo de um hábito de escrita que seja liberto de “prerrogativas maiores”, isto é, esta escrita como ritual que se assume no diário, no caderno de anotações, demanda esforço e liberdade; demanda a entrega a um tempo de liberdade. O que fazia lentamente e com certa angústia.

Na época já visitava a escola cotidianamente, através do Projeto Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência, que rapidamente tomou centralidade nos meus escritos. Com a experiência pedagógica que elaboramos na Escola de Ensino Básico Getúlio Vargas, que expus no capítulo *Escrever entre os canteiros*, na qual me entreguei intensamente, produzindo uma boa quantidade de escritos e pensamentos sobre os descartes (os *lixos*), minha investigação fora se contaminando desta temática. Em certa altura, o professor Leandro Belinaso, meu orientador, me questionou se eu não gostaria de escrever um trabalho sobre os descartes, se me sentia confortável para assumir essa

120 Carlos Skliar, *Hablar con desconocidos*.

121 Rosane Preciosa, *Rumores discretos da subjetividade: sujeito e escritura em processo*.

discussão realizada há tempos pela Educação Ambiental. Minha primeira decisão foi negativa a esta proposta, me estranhava ver-me como um pesquisador desta área, identificava nela um universo pragmático e limitado para os meus interesses e desejos mais íntimos. Mas algo espantoso aconteceu, certamente uma arrebentação na minha trajetória acadêmica.

Desde que entrara para o *Coletivo Tecendo: cultura, arte, educação*, grupo de pesquisa com o qual realizei este trabalho, entendi que o ato de pesquisar exigiria de mim a retomada de meus desejos de ordem mais pessoal, que estes desejos contaminam inevitavelmente meus movimentos investigativos, minha escrita, meu pensamento, meu olhar para o mundo. Toda a trajetória da graduação me afastara dramaticamente da literatura, que eu já não lia senão de modo precário, apesar de sabê-la como uma paixão de ordem existencial. Em um tempo concomitante com o início desta pesquisa, retomei o hábito de ler literatura, de mergulhar no universo da ficção que havia abandonado por pelo menos quatro anos da minha formação. Digo que fora concomitante porque neste primeiro momento da pesquisa não estava claro para mim que pesquisaria *com* a literatura, *através dela*; neste primeiro momento eu lia literatura *apesar* da pesquisa, *apesar* das forças institucionais que representam a universidade e a escola. E aí é que reside o espanto. Na maneira como a literatura invadiu meu pensamento sobre o que acontecia na escola.

Algum tempo após receber a proposta do professor Leandro me dedicava à leitura das primeiras novelas de Haruki Murakami. O livro chegou até mim como o presente de uma pessoa muito amada, tratava-se da primeira edição brasileira de *Ouçã a canção do vento* e de *Pinball, 1973*. O livro me arrebatou rapidamente pelas coincidências que podia travar com a minha própria história. Em *Ouçã a canção do vento*, o personagem principal, um estudante de biologia de 21 anos - como eu! - se angustiava com o desejo de se tornar escritor. Já a segunda novela apresentava duas passagens brevíssimas, minúsculas, que conversavam muito com a discussão sobre os descartes que fazíamos na escola. Precisei escrever sobre isso e levei os rabiscos para meu orientador: “olha, acho que tenho algo a mais a dizer sobre os descartes, talvez eu possa entregar minha pesquisa para essa questão”.

Como explorei no capítulo *Mortos-Vivos entre nós*, a narrativa de Murakami em *Pinball, 1973* insiste em associar o descarte com o ritual funerário levando-o ao extremo - os personagens literalmente realizam uma cerimônia de enterro para um objeto - evidenciando a *escassez gestual e ritual* em que imergimos nossa cultura. Com o auxílio de Giorgio Agamben tentei apontar para a dimensão política dessa escassez, que faz fortalecer certo aspecto religioso deste capitalismo consumista e aparentemente inescapável que fundamenta nossos modos de vida.

Se existe alguma pertinência nessa argumentação, e isto caberá a você Leitor/a julgar, talvez precisamos incluir nesta lista de escassezes enfrentada pela Educação Ambiental (escassez de

recursos naturais, genéticos, ecológicos) também este apagamento insistente de gestualidade e ritualidade que media nossa relação com o mundo na contemporaneidade. Como diz Guattari, já em 1989, “não somente as espécies desaparecem, mas também as palavras, as frases, os gestos de solidariedade humana”.¹²²

Foi nessa condição de estranheza causada pela literatura que iniciei o que vim a chamar de uma *Coleção de sustos*, oferecendo espaço nesta pesquisa para a contaminação proveniente de outras leituras de textos ficcionais. Antes de continuar, um comentário sobre a natureza desses espantos. Certamente, existe uma dimensão de coincidência imbricada no encontro que pude ter com a novela de Haruki Murakami. Ainda assim, só pude capturar em sua narrativa a matéria para a abertura conceitual que efetivei porque *já estava corporalmente disponível* para esta questão dos descartes - só assim puderam aparecer para mim, saltar aos olhos. Quer dizer: com a literatura podemos reatualizar nossas memórias e experiências, oferecendo-lhes uma nova espessura, sempre imprevista.

Isto se torna evidente para mim ao considerar a chegada do segundo romance explorado nesta pesquisa, *Um sopro de vida (pulsações)*, de Clarice Lispector, que havia lido antes do trabalho pedagógico realizado na Escola de Educação Básica Getúlio Vargas. Nesta primeira leitura, não me ocorrera que a personagem principal, Ângela Pralini, estava exaustivamente preocupada com os objetos e tanto tinha a dizer sobre eles - apesar de isto estar enunciado de maneira evidente no texto, repetidamente. Foi preciso retomar a leitura, após a experiência na escola, para que pudesse me assustar com sua pertinência em relação à esta pesquisa. Com certa melancolia, Ângela denuncia a solidão na qual os objetos de nossa cotidianidade estão imersos, uma solidão decorrente da condição funcional a que lhes destinamos. Também por certa maneira de oferecer o olhar, de partilhar o espaço, de lhes dedicar nossa atenção, sem nos apercebermos de como sua existência está intimamente vinculada à nossa.

Oferecer um outro olhar para o objeto, para além de certa narrativa consolidada em nossas práticas de Educação Ambiental. Este foi o exercício constante desta pesquisa: alargar o universo de possíveis de nossas narrativas ambientalistas. Esta maneira de buscar inspiração para a elaboração conceitual possui não apenas implicações metodológicas e teóricas acerca do modo de efetuar nossas pesquisas nas áreas de ensino, mas também nossas proposições pedagógicas lá na escola: estar disponível para a multiplicidade de narrativas do vasto universo cultural (neste caso a literatura) nos permite inaugurar pensamentos imprevistos e potentes no interior da sala de aula, junto das crianças e dos adolescentes.

122 Félix Guattari, *As três ecologias*, p. 27.

A escolha pela literatura como território de minha investigação nada tem de receituário metodológico: não a defendo como lugar privilegiado da pesquisa em detrimento dos demais focos de produção discursiva da cultura, sejam eles as artes, as ciências ou as ruas. A escolha pela literatura é um gesto passional, um acolhimento a este sujeito-pesquisador que coleciona leituras com a mesma paixão de um entomólogo que sai à caça de seus insetos. Defender um modo de pesquisa que assume a potencialidade de elaborar pensamento também a partir daí, isto é, dos mais variados artefatos culturais, este sim, é o combate que gostaria de reafirmar aqui. O método cartográfico e os estudos culturais me oferecem o suporte teórico para este combate.

Por fim, o romance *O livro negro*, de Orhan Pamuk. Como chegou até mim? Também acidentalmente. Certo dia me encontrava na casa de um amigo e minha curiosidade literária me levou a explorar sua pequenina estante de livros. Chamou-me a atenção o espaçoso *Outras cores*, também de Pamuk, que compila ensaios escritos ao longo de sua trajetória de escritor. Um deles intitulado *Como dormir quando os móveis falam?* de apenas duas páginas me aguardava silenciosamente. Pedi uma fotocópia e o coleí na parede de meu quarto. Noite e dia segui acompanhado desse singelo ensaio, que acusa a barulheira que os objetos fazem quando a noite vem e nos recolhemos para o interior da casa. Acusa-lhes, afinal, de possuírem *uma presença*. Neste ensaio, Orhan Pamuk lamenta-se de ser o único a perceber que os objetos estão nos tentando dizer algo mais. Desde então senti uma vontade enorme de conhecer seus romances, bem como de lhe indicar a leitura do livro de Clarice Lispector - talvez lhe acalentasse o coração.

Em uma visita ao meu sebo favorito, no centro da cidade, encontrei *O livro negro*, um romance denso de 523 páginas. Até então não havia lido nenhum romance tão volumoso. De modo arriscado me entreguei a ele meses a fio e pude confirmar aquela desconfiança suscitada pelo ensaio colado na parede: Orhan Pamuk dá aos objetos uma atenção única na textualidade que compõe. Os objetos aparecem ao longo da narrativa portadores de uma agência sobre os personagens, em um fluxo de intensidades que os recoloca insistentemente em confronto com suas histórias, memórias e consequentemente com seus questionamentos identitários - esta relação de alteridade que nos constitui se expande também aos objetos.

Gesto, solidão, alteridade. Três aberturas conceituais para recolocar nossa atenção sobre os objetos que nos rodeiam, que povoam o mundo conosco. Este é o resultado desta pesquisa. Tenho consciência de que com ele não ofereço solução para a chamada “crise ambiental” provocada pelo modelo consumista que o capitalismo instaurou majoritariamente em nosso planeta - tampouco tive a pretensão de alcançar este objetivo.

Ficarei feliz, no entanto, se tiver conseguido demonstrar que sobre nossa relação com os objetos ainda se pode dizer muito mais. Que podemos explorar de modo mais atencioso as dimensões ética, estética e política imbricadas nos modos de habitar o mundo junto dos objetos. Que o corpo está implicado nessa discussão. Que os processos de subjetivação também são afetados pelo modo como organizamos nossa cotidianidade entre os objetos. Que nossas práticas educativas na escola com Educação Ambiental não se esgotam numa narrativa única e invariável. Que a literatura e as outras linguagens artísticas podem nos levar a lugares imprevistos e potentes. Que não há vida fora da diferença.

Sobre a mesa há cadernos, livros, garrafa plástica, isqueiro, caneca, computador, celular, folha de papel amassada, uma pedra vermelha e outra preta, lápis, selo, um pote azul com farelo de pão. Já é noite e escrevo em uma solidão compartilhada. Se está chegando ao fim.

Abraços e afetos,

Victor Anselmo Costa.

Ilha de Santa Catarina, 06 de novembro de 2018.

REFERÊNCIAS

Ler como quem imprime um futuro estranho ao mundo.
Luciano Bedin da Costa, *Ainda escrever.*

AGAMBEN, Giorgio. Elogio da Profanação. In: AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 65-80.

A LIBERDADE É AZUL. Direção de Krzysztof Kieślowski. Paris: MK2 Productions SA, 1993. 98 min, son., color, legendado.

ALMEIDA, Ana Paula Tridapalli de *et al.* Quando o cinema faz pensar sobre o ambiente: notas sobre uma oficina com crianças. In: Encontro Regional Sul de Ensino de Biologia (EREBIO-SUL), 05, 2011.

ALVAREZ, Johnny; PASSOS, Eduardo. Cartografar é habitar um território existencial. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Editora Sulinas, 2009.

BARROS, Laura Pozzana de; KASTRUP, Virginia. Cartografar é acompanhar processos. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Editora Sulinas, 2009.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução de L. Perrone-. Moisés. São Paulo: Cultrix, 1975.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. Tradução de Zulmira Ribeiro Tavares. 05ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. 230 p. (Coleção Debates, dirigida por J. Guinsburg).

CAMARA, Julio Cou. Mergulho no Esgoto. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, nº 05, p. 39 - 41, 2013.

CARRASCOZA, João Anzanello. **Diário das coincidências: Crônicas do acaso e histórias reais**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016. 107 p.

CARVALHO, Flávio de. **Experiência nº 2 sobre uma procissão de Corpus Christi: uma possível teoria e uma experiência**. Rio de Janeiro: Nau, 2001. 151 p.

COSTA, Luciano Bedin da. **Ainda Escrever: 58 combates para uma política do Texto**. São Paulo: Lumme Editor, 2017. 74 p.

FERRAZ, Wager; BELLO, Samuel Edmundo Lopez. Corpo: materialidade corporal e intensidade corpórea. **Revista Alegrar**, Curitiba: nº 18, p. 39 - 49, dez 2016.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Tradução de Maria Cristina F. Bittencourt. 3ª Ed. Campinas: Papirus, 1991. 56 p.

GUIMARÃES, Leandro Belinaso; SAMPAIO, Shaula. Educação Ambiental nas pedagogias do presente. **Em Aberto**, Brasília, v. 27, nº 91, p. 123 - 134, jan./jun. 2014.

HENNING, Paula *et al.* Mobilizar o medo para disciplinar as práticas: uma análise dos modos de persuasão das campanhas ambientais. **Rev. Eletrônica Mestr. Educ. Amb.** Rio Grande: volume especial, p. 185 - 196, jan./jun. 2015.

KANTOR, Tadeusz. **O Teatro da Morte**. São Paulo: Perspectiva: Editora SESC SP, 2008. 270 p.

LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida: (pulsações)**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. 159 p.

MURAKAMI, Haruki. **Após o Anoitecer**. Tradução de Lica Hashimoto. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. 204 p.

MURAKAMI, Haruki. **Ouçã a canção do vento; Pinball 1973**. Tradução de Rita Kohl. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016. 263 p.

NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo. **Rev. UFMG**, Belo Horizonte, v. 19, nº 1 e 2, p. 42 - 57, 2012. Tradução de Sérgio Alcides.

PAMUK, Orhan. Como dormir quando os móveis falam?. In: PAMUK, Orhan. **Outras cores**. Tradução de Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

PAMUK, Orhan. **O livro negro**. Tradução de Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 523 p.

PELBART, Peter Pál. *A Ecologia do Invisível*. In: PELBART, Peter Pál. **A nau do Tempo-Rei: sete ensaios sobre o tempo da loucura**. Rio de Janeiro: Imago, 1993. 132 p.

PIBID - Biologia - UFSC. Narrativas Intempestivas: quantos gritos cabem no silêncio?. **ClimaCom**, Campinas, nº 05, ago. 2017. Disponível em: <<http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/?p=7236>> . Acesso em: 26 outubro 2018.

PRATES, Marcelo. Pendurados. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte: nº 05, p. 16 - 20, 2013.

PRECIOSA, Rosane. **Rumores discretos da subjetividade**: Sujeito e escritura em processo. Porto Alegre: Editora Sulina: Editora da UFRGS, 2010. 96 p.

ROLNIK, Suely. Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. **Revista Conccinitas**, Rio de Janeiro: v. 01, nº 26, p. 104 - 112, 2015.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 370 p.

SILVA, Renata Patrícia da. Entre o porão e o sótão: devaneios em torno de ser professor/a de teatro. **Revista Alegrar**, Curitiba: nº 18, p. 39 - 49, dez 2016.

SCLIAR, Moacyr. **O Centauro no Jardim**. 10ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 233 p.

SKLIAR, Carlos. Escrevendo e lendo sobre a identidade, a diferença e a solidão. **Leitura: Teoria & Prática**, Campinas, v. 34, nº 66, p. 13- 29, 2016.

SKLIAR, Carlos. **Hablar con desconocidos**. 1ª Ed. Barcelona: Editorial Candaya, 2014.

SKLIAR, Carlos. Outros tempos. In: SKLIAR, Carlos. **Desobedecer a linguagem**: educar. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

THE TRUE COST. Direção de Andrew Morgan, produção de Michael Ross. Los Angeles: Life Is My Movie Entertainment, 2015. 92 min, son, color, legendado.

UNO, Kuniichi. Este pequeno nada entre os limites. In: UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. Tradução de Cristine Greiner com a colaboração de Ernesto Filho e Fernanda Raquel. 2ª Ed. São Paulo: n-1 edições, 2012.

UNO, Kuniichi. Variações sobre a crueldade. In: UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. Tradução de Cristine Greiner com a colaboração de Ernesto Filho e Fernanda Raquel. 2ª Ed. São Paulo: n-1 edições, 2012.

XERXENESKY, Antônio. F. Rio de Janeiro: Rocco, 2014. 239 p.