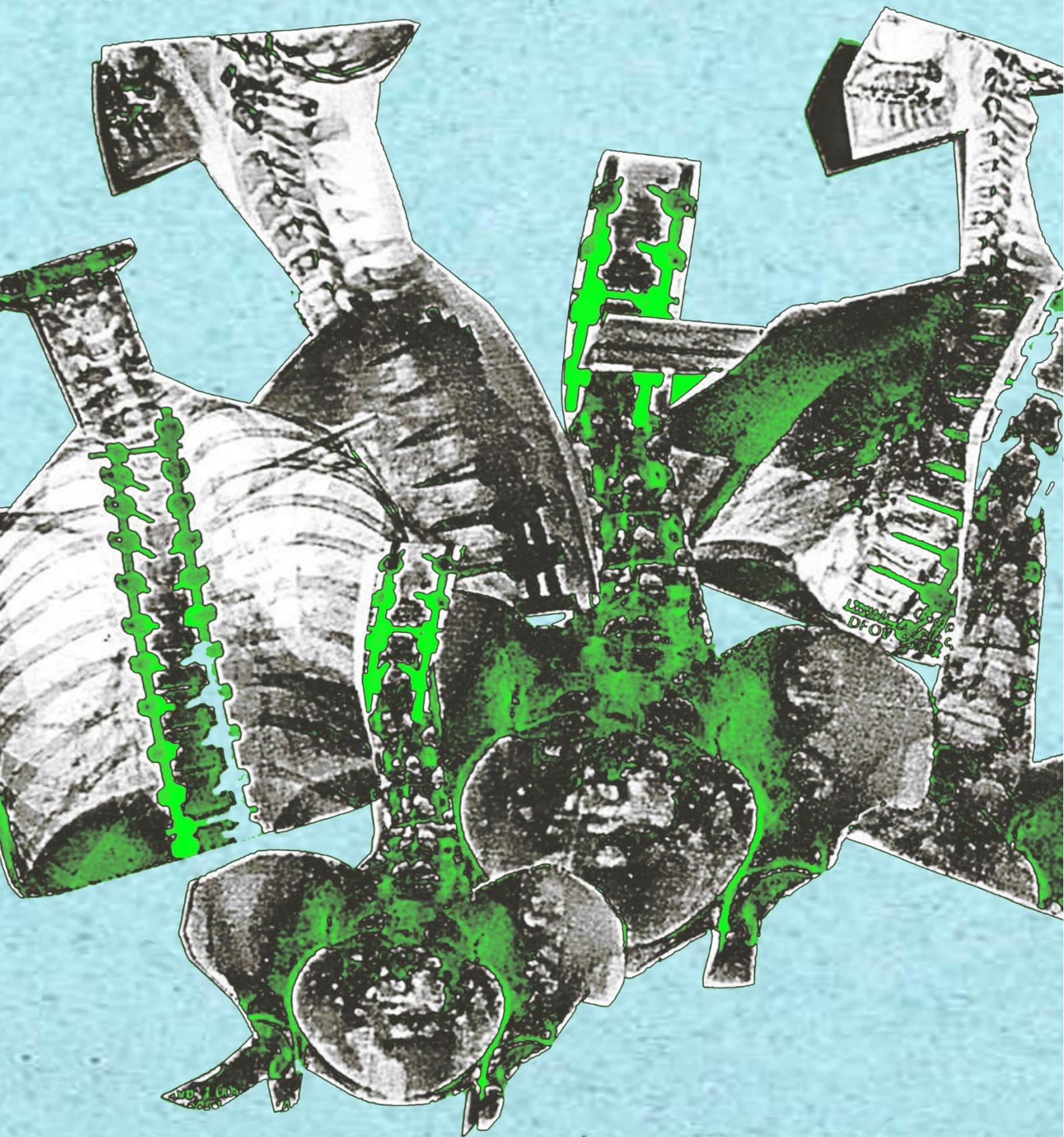


UMA DOCÊNCIA EM PREPARAÇÃO

histórias insólitas
e autoficções



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
MESTRADO ACADÊMICO

EDUARDA RITZEL

UMA DOCÊNCIA EM PREPARAÇÃO

histórias insólitas e autoficções

PORTO ALEGRE

2021

EDUARDA RITZEL

UMA DOCÊNCIA EM PREPARAÇÃO

histórias insólitas e autoficções

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Educação.

Linha de pesquisa: Filosofias da Diferença e Educação.

Orientador: Prof. Dr. Máximo Daniel Lamela Adó.

PORTO ALEGRE

2021

Defendida em 08 de setembro de 2021.

Prof. Dr. Máximo Daniel Lamela Adó (orientador)

Prof. Dr. Cristiano Bedin da Costa (PPGEdu/UFRGS)

Prof^a. Dr^a. Dóris Maria Luzzardi Fiss (PPGEdu/UFRGS)

Prof^a. Dr^a. Renata Ferreira da Silva (UFT)

CIP - Catalogação na Publicação

Ritzel, Eduarda
Uma docência em preparação: histórias insólitas e
autoficções / Eduarda Ritzel. -- 2021.
110 f.
Orientador: Máximo Daniel Lamela Adó.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de
Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Docência. 2. Roland Barthes. 3. Autoficção. 4.
Intertextualidade. I. Lamela Adó, Máximo Daniel,
orient. II. Título.

Ao meu avô Nelson (em memória);

À professora Sandra Corazza (em memória).

| AGRADECIMENTOS |

Pai, mãe, mano, cunhada, avós. Por estarem; Vô (em memória), por ter sido meu melhor amigo durante 21 anos; Arthur, Bernardo e Renan, por serem o melhor presente que alguém poderia receber nessa vida: sobrinhos;

PPGEdu/UFRGS e CNPQ, pelo financiamento dessa pesquisa; Máximo, meu orientador. Pelo trabalho sempre tão cuidadoso e incansável com as nossas pesquisas, por ter me ensinado muito do que hoje sei; AtEdPo/Poiein, meus colegas de grupo. Pelas leituras, trocas, figurinhas, besteiras, cafés pré-pandêmicos, cartazes perequianos. Dóris Fiss, Renata Ferreira e Cristiano Bedin, presentes na banca, e Paulo Petronílio, presente na qualificação, pelas composições, compartilhamento de afetos e amores;

Professora Sandra Corazza (em memória). Por abrir caminhos para que textos como este fossem possíveis dentro da academia; professor Luciano Bedin, pela amizade e cuidado de anos; Deise Schell, minha professora de História na escola pública, por ter sido o exemplo de persistência para seguir na academia;

Bruna, Bibi e Mariana. Pelo cuidado e acolhimento, tornando esse mestrado uma tarefa menos difícil; Coletivo bell hooks. Por me ensinarem tanto.

(a) Escrever sobre educação tem a ver com o que, nela se viveu ou se vive. (b) E se não viveu nem se vive nada que valha a pena ser escrito? (c) Como assim? Todo mundo vive; logo, todo mundo escreve. (d) Só que escrever é "um caso de devir", "sempre inacabado, sempre em vias de fazer-se" (...).

Sandra Corazza, Artistagens (2006, p. 26)

| RESUMO |

Este texto propõe questionar o sujeito-docente enquanto ser de identidade fixa, imutável, enquanto *Professor-Uno-Primordial* (Corazza, 2013). Para isso, opera com o fantástico de Júlio Cortázar e a morte do autor de Roland Barthes (2012) o que o texto chama de “a morte da professora”, colocando em evidência a possibilidade de um ressurgimento da mesma, enquanto identidade fictícia, através de biografemas e incidentes (Barthes, 2004a; 2005c). Texto feito a partir de uma série de emulações (Rocha, 2013), traz as memórias póstumas de uma professora em formação, que embora pouco conheça o que é ser professora, passa a habitar um bairro inusitado, ao modo de Gonçalo M. Tavares. Com isso, se depara com situações das mais diversas e costumeiras, que constituem a preparação de sua docência inexistente.

Palavras-chave: Docência; Roland Barthes; Autoficção; Intertextualidade.

| ABSTRACT |

This text proposes to question the subject-teacher as a being with a fixed, immutable identity, as a *Professor-Uno-Primordial* (Corazza, 2013). For this, it operates with the Julio Cortázar's fantastic and the death of the author of Roland Barthes (2012), which the text calls as "the death of the teacher", putting in evidence the possibility of a resurgence as a fictitious identity, through biographems and incidents (Barthes, 2004a; 2005c). Text made from a series of emulations (Rocha, 2013), it brings the posthumous memoirs of a teacher in training, which although little knows what it is to be a teacher, starts to live in an unusual neighborhood, in the manner of Gonçalo M. Tavares, when is faced with the most diverse and customary situations that constitute the preparation of her non-existent teaching.

Keywords: Teaching; Roland Barthes; Self-fiction; Intertextuality.

| P A R T E 1 |

TRAÇAR UM PLANO: A PREPARAÇÃO DE UMA DOCÊNCIA

| pequenas solidões | p. 14

| uma preparação: seria isso possível? | p. 15

| histórias insólitas, histórias fantásticas | p. 17

| instruções para ler biograf(ias)emas | p. 22

| autoficções | p. 23

| solilóquio | p. 26

| *run, as fast as you can* | p. 28

| a mulher soterrada | p. 29

| do ler ao escrever: trapacear a língua com Roland Barthes | p. 31

| nada | p. 35

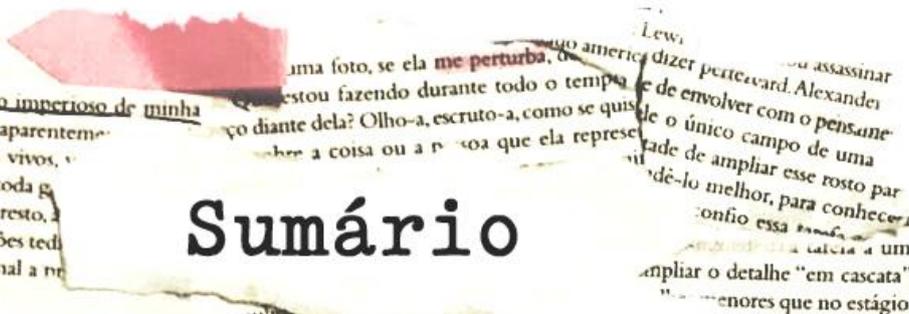
| o fantasma do não-lugar | p. 36

| escrever a si mesma, tornar-se um *clown* | p. 37

| o emplastro da emulação? notas intertextuais | p. 39

| tentativas de esgotar um prédio inabitado | p. 45

| matar a professora, fragmentar o sujeito | p. 47



Sumário

| P A R T E 2 |

VITA NOVA (OU A VIDA COMO ROMANCE): MEMÓRIAS PÓSTUMAS

| prólogo com um prólogo do prólogo | p. 53

| prólogo do prólogo | p. 55

| prólogo | p. 56

| estranho familiar | p. 58

| insônia | p. 59

| o professor inexistente | p. 61

| ciclo de conferências #1 – Senhor Cortázar e os arredores do fantástico | p. 66

| o sumiço | p. 78

| MORRER...não é disso que se trata? | p. 82

| ciclo de conferências #2: Senhor Barthes e suas considerações acerca do romance e da escrita | p. 85

| o defunto autor | p. 91

| assunto encerrado | p. 94

| ciclo de conferências #3: escrever sobre si, escrever fragmentos | p. 96

| a vida [não tão] solitária de uma escritora | p. 100

| encontro inesperado | p. 103

| atravessa-se, quase sempre | p. 105

| referências | p. 106

| P A R T E 1 |

TRAÇAR UM PLANO

a preparação de uma docência

| PEQUENAS SOLIDÕES |

Chego na sala de aula esperando que alguém me diga o que fazer. É minha primeira vez do lado de cá. Minha vida escolar foi constantemente marcada por essas ordens. Me deparo, no entanto, com um problema: sou eu, dessa vez, que preciso dizer o que será feito a seguir. Estão todos me olhando, esperando o desenrolar dessa história. É assim que se faz, supostamente.

Mas o que sei das coisas? Muito pouco. Nada posso, senão, aceitar e partir desse princípio: justamente disso tudo que não sei.

| UMA PREPARAÇÃO: SERIA ISSO POSSÍVEL? |

Há um problema muito específico relacionado aos professores em formação, que iniciam agora sua prática. Esse é um discurso de extrema solidão. Mas esse discurso talvez seja falado por milhares de pessoas (quem sabe?), embora não seja sustentado por ninguém; foi completamente abandonado pelas linguagens circunvizinhas: ou ignorado ou depreciado, ou ironizado por elas, excluído não somente do poder, mas também de seus mecanismos (ciências, conhecimentos, artes). Quando um discurso é dessa maneira levado por sua própria força à deriva ao inatual, banido de todo espírito gregário, só lhe resta ser o lugar, por mais exíguo que seja, de *uma* afirmação. Essa afirmação é, em suma, o assunto do texto que começa.

Não é um caminho fácil sustentar um discurso que visa falar de uma prática docente que leve em conta tão pouca, rara experiência. Esse é o problema de todo e qualquer sujeito em formação. Não há vida suficiente que sustente as palavras de alguém que não consegue, pela força do destino, estar em sala de aula. Insistem em te deixar no banco. Mas tu tá pronta pra jogar, entende? Embora nem tanto.

Como, portanto, colocar-se enquanto professora se a vida não permite que você pratique essa docência? Como, portanto, lidar com os anseios e inseguranças, com o medo de começar, se não há nada nem ninguém que sustente esse discurso?

Se nada nos resta, então nos resta muito. Simula-se aquela que é professora, como aquele que quer escrever uma obra (Barthes, 2005b). Em outras palavras, se sustenta esse discurso pela pulsão de simulação onde “essa pulsão leva não apenas a ser um outro, não importa quem: pulsão que faz emergir um Outro em mim mesmo” (Barthes, 2005b, p. 24), introduzir no “verdadeiro” o “falso”, introduzir no “mesmo”, o outro.

Essa é a história, portanto, de alguém que quer ser professora – mulher pseudonímica, que se chamará Sandra Corazza, Maria Goreti Machado, Raquel Weiss, Rejane Grohs, Luciana Rodrigues, Dóris Fiss, Deise Schell, Josiane Prates, Cláudia Pino, Renata Ferreira, entre outras. Mas como ousar misturar-se com esses nomes? Como autorizar-me em

nome delas? Eu me identifico, não me comparo. Meu imaginário não é psicológico, ele é amoroso, desejante.

Pois, “dizer que se quer escrever, eis, de fato, a própria matéria da escritura” (Barthes, 2005a, p. 16). A preparação do romance já é o próprio romance, nada mais justo que a preparação da docência já seja a docência em si própria, sendo vivida, constituída, pensada, discutida, chacoalhada, mesmo antes das instituições, da sala de aula: uma docência fantasmática.

| HISTÓRIAS INSÓLITAS, HISTÓRIAS FANTÁSTICAS |

Não se trata de pensar a docência como algo bom ou ruim. Este, me parece, é o problema: quando nos remetemos à docência como se ela possuísse apenas uma face. Procuo pensá-la como algo capaz de nos levar a infinitas possibilidades, diversas composições. Por isso, não fiquei surpresa quando desejei escrevê-la a partir do fantástico, ou seja, desse “momento em que o fantástico e o real se confundem de maneira tal que já não é possível distingui-los” (Cortázar, 2015, p. 87).

Mas isso me leva, primeiramente, a duas coisas: de que se trata o fantástico? De que se trata a docência? Como? Quando? Onde? Por quê(m) são ditas? Se há algo que podemos provar é que não há *O* fantástico, muito menos *A* docência. Assim como não existe *Aula* com *A* maiúsculo, nem *Professora*, nem *Educação*, nem *Pesquisa*. Mas você pode se perguntar “eu já não vi isso antes? Tenho certeza de que existe uma *Aula!*”. Bem, não discordo. Existe, é verdade. Mas não é das palavras com letra maiúscula que gostaria de compor este texto, muito menos das imposições que elas trazem, das palavras de ordem que elas empregam. A docência desse texto é a docência da letra minúscula. Não que ela seja melhor ou pior que qualquer outra, mas é que ela não se assume como nome próprio, como fixa.

Partindo dessa ideia, essa docência se propõe a ser uma docência-pesquisa, pelo viés de uma didática tradutora, como experimentação de pensamento, escritura e leitura (Corazza, 2013), pois, no campo da educação, não existe alguém que seja “O Professor Primordial (Uno, Padrão, Verdadeiro, Normal)” (Corazza, 2013, p. 22), mas outras possibilidades, que não essa, esmagadora, para se *estar* professora, para a prática de uma docência.

Na chamada docência-pesquisa, “os professores-pesquisadores reinterpretam os sistemas de pensamento moderno e suspeitam de suas verdades” (Corazza, 2013, p. 96). Dessa forma, pesquisa e docência não podem ser confundidas com trabalho de uma verdade embora saibamos

que qualquer produção de verdade sempre teve pacto com a ficção. Disso resulta dizer que o que se quer com o trabalho da docência não é o de uma produção de verdade, mas a instauração de um multiverso de possíveis” (Adó, 2014, p. 8).

É, portanto, com essa força que enfrentamos nosso maior inimigo, nesse texto: a tradição moderna pedagógica, que insiste em desenvolver receitas ou manuais de um como fazer, impondo qual a melhor forma de “se dar uma aula”, de montar um currículo, qual a melhor didática ou, até mesmo, qual a essência da identidade docente. Trata-se, assim, de pensar a prática docente na pós-modernidade, abrir mão da Verdade, “interrogar se tudo o que dissemos, até então, sobre pedagogia, currículo, escola, aluno, professor é tudo o que podemos dizer” (Corazza, 2013, p. 98), de forma que seja possível se desprender do que foi dado e do que foi feito na herança pedagógica, “para ser partícipe da força de transformação, transfiguração, procriação e criação da educação” (Corazza, 2005, p. 13). Com a didática tradutora, essa docência-pesquisa é feita com textos, enquanto discursos – a própria didática acaba funcionando como discurso, em que conduz uma determinada interpretação e avaliação (Corazza, 2015a). Essa tradução leva as matérias a “compartilharem espaços e tempos heterogêneos e simultâneos”, não ambicionando semelhança com o original, pois “ambas são transformadas e vivificadas pelas variações de leitura e variantes de escrituras, feitas com e por dentro dos textos e discursos (Corazza, 2015a, p. 110).

Se a proposta aqui é aproximar o fantástico de uma docência que encara, discute e briga com a tradição moderna, então isso só pode ser feito através de uma transcrição (Campos, 2013). É a partir de um processo de tradução enquanto criação que usamos matérias diferentes, que compomos esse texto.

Transcriar, para Haroldo de Campos (2013) é uma tradução criativa, em que, na medida que traduz a tradição, reinventa-a. Coloca, então, a tradutora não como comunicadora, mas como “tradutor-usurpador que passa, por seu turno, a ameaçar o original com a ruína da origem” (Campos, 2013, p. 57). Haroldo entende o texto literário como um discurso ficcional, ao passo que a transcriadora pode ser vista como ficcionista da ficção e a transcrição, dessa forma, não designa senão uma transficcionalização “onde o fictício se apresenta como figura de trânsito entre o real e o imaginário” (Campos, 2013, p. 121).

Pretende-se justamente inventar mais um modo de escrever a docência, partindo da ideia de que escrever é traduzir (Valéry, 1956), ou seja, que essa transcrição parece se dar a

partir do momento em que escrevo, pois quando escrevo, aquilo pelo qual fui tomada já se torna uma outra coisa. Nesse processo a prática docente vai se constituindo, no espaço de aula, no espaço de escritura, criação e leitura, havendo a possibilidade de pensar o que se faz em Educação. A tradução opera, dessa forma, como transgressora, dessacraliza o texto (e a docência enquanto instituição, a prática pedagógica moderna), rasura seu centro e sua origem, coloca “entre parênteses a intangibilidade do original, desnudando-o como ficção e exibindo sua própria ficcionalidade de segundo grau na provisoriedade do *como se*” (Campos, 2013, p. 124).

Escrever a docência, traduzi-la fantasticamente leva em conta uma educadora “que sabe que a criação é sempre um processo de auto-criação, de criação de si; ou seja, um diferenciar, diferenciando-se” (Corazza, 2013, p. 98). Para fazer isso, têm-se como ponto de partida a literatura fantástica de Julio Cortázar. Mas, é preciso deixar claro: não se trata de falar *sobre* literatura, ao invés disso, experimentá-la, afirmar esse espaço como tal, no sentido barthesiano do termo, enquanto prática de escritura (Barthes, 2012). O fantástico não enquanto gênero, mas enquanto transcrição, atmosfera insólita, desejo de escritura.

Todorov, em *Introdução a Literatura Fantástica* (2017) explica que é difícil denominar o que é o fantástico e que essa denominação se dá, justamente, entre os limites do maravilhoso e do estranho. Em outras palavras, o fantástico acontece na incerteza, na hesitação.

O conceito de fantástico se define, pois com relação aos de real e de imaginário. Há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas de tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico (Todorov, 2017, p. 31).

A noção de hesitação interessa, pois ajuda a fazer ver a docência como processo hesitante, ou seja, como um discurso que transita entre possibilidades, entre verdade e mentira, entre matérias, identidades, noções. No entanto, Todorov é muito rigoroso quanto ao termo, pois refere apenas como uma variedade da literatura, como um gênero. Ora, se o fantástico existe *apenas* nessa hesitação entre o natural (estranho) e o sobrenatural (maravilhoso), dificilmente consegue-se atingi-lo, seria algo muito frágil.

Em *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas* (2014), no entanto, David Roas amplia a noção de fantástico e posteriormente de neofantástico, afirmando que a hesitação não

pode ser aceita como único traço definitivo do fantástico, ficando apenas reduzido ao limite entre dois gêneros.

Para Roas, uma narrativa deve ser considerada fantástica quando nela se cria um “espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transformará sua estabilidade” (2014, p. 31). O fantástico precisa do sobrenatural para existir, pois é na confrontação do sobrenatural e do real dentro de um mundo estável e conhecido, que o fantástico provoca uma “incerteza na percepção da realidade e do próprio eu” (Roas, 2014, p. 32). Mas não estamos falando de figuras como gênios, fadas, sereias, entre outras criaturas extraordinárias, o sobrenatural de Roas é aquilo que não se consegue explicar, que não se aplica de acordo com as mesmas leis de um mundo ordenado. Essas criaturas não poderiam ser consideradas fantásticas justamente porque não fazem intervir na nossa ideia de realidade, no cotidiano. O fantástico sempre dependerá do que se considera real, deve ser o mais verossímil possível, sem situá-lo em um espaço onírico e ilógico. O fantástico se dá nessa relação conflituosa com a realidade empírica, tendo o objetivo de “questionar a possibilidade de um rompimento da realidade” (Roas, 2014, p. 53). Nesse sentido, importa a superação da linguagem, do indescritível porque impensável, da trapaça com nosso quadro de referência. Importa que se defina uma realidade extratextual, que seja comum ao leitor, para que o fantástico possa transgredi-la – mesmo que não exista uma linguagem propriamente fantástica, há maneiras de se usar a linguagem de modo que cause esse efeito, como a paráfrase, *mise en abyme*, entre outros.

Tudo bem, mas, e se com a pós-modernidade, não conseguimos mais definir a realidade, como então transgredi-la? Ora, o que caracteriza o fantástico na pós-modernidade é essa irrupção do anormal em um mundo que aparenta ser normal – esse mundo onde não se vomita coelhinhos, nem existem, a princípio, livros infinitos, ou cavaleiros inexistentes –, mas não para “demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade” (Roas, 2014, p. 67). A realidade não passa de uma construção fictícia, de uma simples invenção. O fantástico denuncia isso.

Júlio Cortázar, por outro lado, distante de fazer grandes declarações, ou assumir engenhosas teorias, em algumas entrevistas afirma que o fantástico é uma coisa muito simples, que pode acontecer em plena realidade cotidiana, “em um dia ensolarado como o de hoje (...), em condições muito comum e normais” (Bermejo, 2002, p. 33). Para ele, o

fantástico é simplesmente uma indicação de que, às margens das leis aristotélicas da racionalidade, situações irrompem e o cérebro lógico não as capta. Não há um momento onde Cortázar tenha definido precisamente o fantástico, para ele o fantástico acontece como “uma espécie de aceitação prévia de qualquer coisa que os demais consideravam inexplicável, como um jogo de causalidades, ou como uma brincadeira de coincidências” (Prego, 1991, p. 50). Ele não opõe real e irreal, mas “alarga” a realidade. O mundo fantástico de Cortázar está dentro do nosso. A nossa realidade abarca o fantástico, e dentro desta devem caber os sonhos, as fantasias, as desordens (Goloboff, 2014).

Uma docência que é pensada com o fantástico tenta, portanto, evidenciar que não se pretende estabelecer uma verdade sobre a prática docente, não pretende mostrar um como fazer que seja indiscutível, mas possibilidades, composições outras, além daquelas que já conhecemos. Alargar o que se entende por “real” na docência onde justamente nessa hesitação entre verdade e mentira, real e ficção, ela acontece. Trata-se de uma docência que se transforma e se transcria a partir de – em diálogo com – experimentações de outras docências (como um texto, que remete-se a outros textos) e experimentações da própria prática docente. Uma docência que tem como objetivo voltar-se a si mesma, de dentro do próprio discurso, para repensar-se constantemente. Ou seja, “um escrever como experimento de trabalho de alguém que escreve para conhecer, e não para dar a ver o que já conhece” (Adó, 2014, p. 10).

| INSTRUÇÕES PARA LER BIOGRAF(IA)S EMAS |

Sempre fui uma leitora de biografias, mas até os dez anos só lia biografias de animais. Fiquei viciada na história de um peixe que vivia no *Rio dos Sinos*, casualmente rio que corta minha cidade natal. Depois fui muito fã da história de um jabuti – cheguei a conhecer um pessoalmente, porque estava completamente obcecada. Mas, de modo geral, chega um momento em que a gente acaba se interessando por pessoas também, né? Esse, portanto, é o começo da minha história com as biografias de *gente* – interesse que surgiu quando já era uma adolescente.

Pois bem, primeiramente, não deixe que te digam como ler. Segundamente, leia duas biografias ao mesmo tempo, sempre. Caso esteja em um nível avançado de leituras biográficas, leia até três ou quatro. E então você saberá que Cortázar ou Félix Guattari não tinham uma boa relação com o pai. Talvez o pai de Barthes tenha morrido, ou foi o pai de Guattari que foi embora quando ele tinha seis anos? Qual dos dois escreveu com Deleuze? Talvez Borges tenha vivido na Inglaterra e tenha sido um dos primeiros homens a surfar e passou a vida escrevendo romances policiais. Ou Agatha Christie nasceu na Argentina, escreveu contos fantásticos e fantasiou um livro infinito, viu seu avô morrer por uma bala *Remington*, marca que a barbeia todas as manhãs. Não, espera, isso não faz sentido. Por esse motivo, nunca faça anotações sobre biografias. Deixe sua imaginação e sua memória fluírem. Barthes escreveu 200 ou 900 fichas sobre Michelet? Nasceu no mês de fevereiro e morreu no mês de novembro ou nasceu no mês de novembro e morreu no mês de março? Kafka gostava de nadar e Borges e Barthes e talvez Cortázar também. Por certo, pelo menos um deles sim. Se desse para medir as costas, eu provavelmente saberia qual. E o mais importante: procure apenas coisas úteis nessas vidas. É importante saber que Kafka tinha aversão a conversas telefônicas, ou que Cortázar sabia de memória todas as estações do metrô de Paris, ou que Barthes tocava piano todos os dias, às 14h30. Especulasse que as glândulas adrenais de Jane Austen não produziam hormônios o suficiente. Que Franco estava ganhando a guerra na Espanha na época em que Virginia Woolf tomou chá com Freud.

Diz Todorov (2017) que nem toda ficção é fantástica, mas que todo fantástico é ficção. Na obra de Cortázar, a verdade e a mentira são complementares, não opostas. É importante notar que “qualquer produção de verdade sempre tem um pacto com a ficção” (Adó, 2014, p. 8). No entanto, ao falar em ficção, a que estamos nos referindo? De modo geral, a ficção está constantemente localizada ao lado da mentira, de um “contrato” feito entre leitor e autor, em que há uma verdade apenas dentro da narrativa. Em outras palavras, a ficção pode ter força de verossimilhança¹ diante desse “contrato”, mas se vista de fora dele, volta a seu lugar de mentira. Desse modo, vale questionar: O que cabe dentro da verdade? O que ou *quem* determina um fato?

Nietzsche pergunta o que sabe propriamente um sujeito de si mesmo, afinal, “seria ele capaz de alguma vez perceber-se completamente, como se estivesse em uma vitrina iluminada?” (Nietzsche, 2009, p. 532). Ele parece querer questionar se podemos acessar, realmente, o que as coisas são, pois apenas *acreditamos* sabê-las, mas “no entanto, não possuímos nada mais do que metáforas das coisas, que de nenhum modo correspondem às entidades de origem” (Nietzsche, 2009, p. 534).

A verdade, para Nietzsche, são metáforas, metonímias, antropomorfismos, uma soma de relações humanas. As verdades são ilusões, embora na maioria das vezes se esqueça que são. Para nos constituirmos enquanto sociedade, estabelecemos “dizer a verdade”, ou seja, utilizamos de metáforas usuais para expressar moralidade, “mentir em rebanho”, como diz Nietzsche – designo que isso é vermelho, designo que isso é frio, desperto “uma emoção que se refere moralmente à verdade” (2009, p. 536). Já Linda Hutcheon (1991) trabalha com o conceito de *metaficção historiográfica*, onde conecta história e ficção e parte da ideia de que ambas são construtos linguísticos e nada transparentes em termos de linguagem e estrutura. Só conhecemos o passado por meio de vestígios textualizados, por isso, mais do que pensar a que objeto real (empírico) do passado se refere a história,

¹ Verossímil não como aquilo que pode ocorrer na ordem do possível, mas o que é aceitável pela opinião comum. (Compagnon, 2010).

trata-se de pensar a que contexto discursivo pertence essa linguagem, a que textualizações anteriores é preciso se referir.

Seguindo nesse caminho, Barthes muitas vezes citou a frase, segundo ele, de Nietzsche: “não há fato em si (...) não há estado de fato em si, é necessariamente, pelo contrário, introduzir primeiro um sentido antes mesmo que possa haver um estado de fato.” (Nietzsche apud Barthes, 2012, p. 251). Aspiramos perguntar *de quem* é a verdade que se conta.

Uma autoficção, pelo menos a que esse texto escreve, não tem a intenção de buscar uma verdade sobre a vida que é relatada. Podemos pensar a autoficção a partir de Doubrovsky, o primeiro a citar esse nome, ou a partir de Lejeune, aquele que abriu caminho para que se pudesse questionar a autobiografia (Faedrich, 2016). Por certo, o que se sabe é que não há consenso sobre a autoficção e na medida que esse texto de desenrola, é menos disso que se trata.

Trata-se de uma autoficção ao modo Ricardo Piglia, ao modo Roland Barthes, à muitos modos. Não que isso seja coisa simples, mas é um caminho outro que se pretende seguir: não gostaria de falar *sobre*, mas gostaria de *experimentar* o que esses caminhos e tantos outros podem traçar. Justamente a experiência, essa

multiplicação microscópica de pequenos acontecimentos que se repetem e se expandem, sem conexão, dispersos, em fuga. (...) incidentes mínimos, estar sozinho num quarto de hotel, ver seu rosto num instantâneo, entrar num táxi, beijar uma mulher, levantar os olhos da página e dirigi-los à janela (...). (Piglia, 2017, p. 16).

Barthes, no entanto, critica a autobiografia, principalmente em *Roland Barthes por Roland Barthes* (2017), mas está criticando a autobiografia tal como a conhecemos, essa dos grandes feitos, das grandes vidas. Nos presenteia, então, com os *biografemas* (2004a), os *incidentes* (2005c), com o ato de pegar com o próprio garfo a comida que está nos pratos sobre a mesa, com tanta rapidez que até parece um lagarto, com a tese que nunca termina, com os horários de trabalho meticulosamente traçados em folhas de papel coloridas, com o quinto lugar no prêmio em educação física na terceira série, com a ideia de que foi um impostor, durante a vida inteira. Talvez seja algo como as *Vidas Imaginárias* de Marcel Schwob (1997), onde a arte do biógrafo, seja de si mesmo ou do outro, “seria a de dar tanto valor à vida de um pobre ator quanto à vida de Shakespeare” (p. 24). Schwob teme

pelos biógrafos que acreditam serem historiadores, pois eles nos privam de retratos admiráveis, por acreditarem que só a vida de grandes homens seria capaz de nos interessar.

Barthes também questiona, de alguma forma: pode-se escrever sem se tomar por um outro? Para ele, não. Pois se começa a produzir justamente reproduzindo aquele que gostaria de ser, que desejo – algo como fantasmas que persistem. E mais do que o autor de quem falamos, mas antes aquilo que ele nos leva a dizer dele, pois o que digo dele ou dela me obriga a pensar de mim e não a pensá-lo propriamente (Barthes, 2017). O lugar de alguém que fala em si mesmo, amorosamente, em face do outro, que é o objeto amado, do qual não pode falar (Barthes, 2018). Assim diz Deleuze:

Dizer algo em nome próprio é muito curioso, pois não é em absoluto quando nos tomamos por um eu, por uma pessoa ou um sujeito que falamos em nosso nome. Ao contrário, um indivíduo adquire um verdadeiro nome próprio ao cabo do mais severo exercício de despersonalização, quando se abre às multiplicidades que o atravessam de ponta a ponta, às intensidades que o percorrem. (...) Falamos do fundo daquilo que não sabemos, do fundo de nosso próprio subdesenvolvimento (Deleuze, 2013, p. 15).

Dito isso, falar, mesmo quando se fala de si, é sempre tomar o lugar de alguém (Deleuze, 2013). Mas como fazer desse “falar algo” sem a pretensão de dar ordens, representar algo ou alguém? Trata-se de ser estrangeiro em sua própria língua, ou seja, “estar na própria linguagem como um estrangeiro, traçar para a linguagem uma espécie de linha de fuga” (2013, p. 58). Ser gago na própria linguagem; uma certa gagueira criadora, o uso estrangeiro da língua, em oposição ao uso dominante sobre o verbo ser. Desequilibrar o ser; desequilibrar o verbo. Para Deleuze, é isso que parece interessante nas vidas “os buracos que elas comportam, as lacunas, por vezes dramáticas, mas às vezes nem isso. (...) É, talvez, nesses buracos em que se faz o movimento” (Deleuze, 2013, p. 176).

Uma autoficção é também uma ficção do outro, daqueles que amamos, das vidas esburacadas que percorrem essas linhas, pois “mesmo quando se acredita escrever só, isto sempre se passa com algum outro que nem sempre é nomeável” (Deleuze, 2013, p. 181). Um vaivém entre mentira e verdade na vida, na formação, de uma professora. O falso não é um erro ou uma confusão, é uma potência que torna o verdadeiro indecível (Deleuze, 2013 p. 89). E quem se atreve a dizer o que é real ou não se nem ela própria se dispõe a definir?

| SOLILÓQUIO |

Tudo que posso dizer é que você entra nesse lugar com a esperança de que ele se pareça, mesmo que minimamente, com algo que você idealizou por anos. Você entra completamente exposta, lutando para não se despir e mostrar todas as inseguranças e incertezas que, ao colocar os dois pés para dentro dessa porta, surgem em sua mente. Você vê as paredes claras e as classes velhas, as cadeiras que mal parecem suportar mais um corpo, as rasuras, os nomes gravados na madeira, o quadro manchado, que não limpa mais. Você enxerga todas as vidas que passaram por esse lugar, você é só mais uma, apesar de estar do outro lado. Como e quando se cruza essa fronteira? Como se acostuma a ir de um lado para o outro? Você diz seu nome, finge que sabe exatamente quem é e que tem certeza de alguma coisa. Sente o suor escorrer pela testa. Atenção: Isso é um teste. Você sabe que vai passar, mas acha que provavelmente não. Você tenta se lembrar do que Marx falou, mas crê que não estudou o suficiente. Não sabe se é medo, delírio ou se realmente não estava preparada. Você tenta a todo custo construir uma linha de raciocínio, enquanto procura se concentrar para não deixar a face ser tomada por uma coloração vermelha, mas não sabe como fazer isso quando está na frente de mais de trinta pares de olhos, que esperam por algo. O que acontece? Nada. Tudo. Então nessa hora você se pergunta porque ninguém fala dos inícios, dos fracassos, das hesitações, das dúvidas. Você se dá conta que nada é automático como pensou que seria, que nada acontece por intuição, como pensou que aconteceria. Você sente que levou um soco no estômago, que se divide entre êxtase, adrenalina e medo. Você sabe muito pouco e quando sabe muito pouco, sente que pode perder o controle - controle que nunca teve, é claro, apenas desejou. Você enfrenta, porque não há outra saída. Tudo começa por algum lugar, a vida é feita de primeiras vezes. Você não sabe se o enfrentamento foi um sucesso ou um fracasso, pois não consegue sair do próprio corpo e enxergar a situação de fora - conhece apenas as sensações que viveu e há uma pluralidade delas.

Você se lembra de todas as vezes em que sentou em outra cadeira, a de aluna. Tudo que quer ouvir é sobre inícios, mas insistem em partir dos meios. Você é esperta, consegue montar parte do quebra-cabeças, mesmo sem muitas das peças, mas sabe que continua

faltando algo. Você continua querendo ouvir sobre os inícios, diabos, este é exatamente o lugar onde você e mais uma imensidão de gente se encontra - todo mundo está ou já passou por ele. Por que ninguém quebra o silêncio? E você escuta que cinco anos é o tempo mínimo para que as coisas fiquem um pouco mais fáceis, para que você *pegue o jeito*. Mas a verdade é que faz só três meses que você se vê nessa posição e honestamente não sabe onde se encontrará em quatro anos e nove meses - se alguém sabe, está mentindo. Nem faz sentido, no fim das contas. Cinco anos é muito tempo, o que diabos pode acontecer? Uma pandemia? Troca de carreira? A própria morte? Quem sabe? De qualquer forma, você se agarra a possibilidade de que, em cinco anos, talvez esteja no mesmo lugar (ou em algum lugar muito parecido com o atual) e tenta não se culpar pelos possíveis erros que virá a cometer nesse tempo todo.

Você se agarra à possibilidade de aprender a lidar, a conhecer essa profissão que, durante anos, só viveu pelo texto, do qual nem foi você quem escreveu, afinal, você mal sabe do que tudo isso se trata. A verdade? Depende da experiência, mas geralmente o que te disseram se parece muito pouco com o que você vai encontrar. É que o insólito, algumas vezes, é banal. Eu sei que não faz sentido, mas posso explicar. É insólito porque você nunca viveu o que está agora vivendo. É banal, porque as cenas dessa história são ordinárias; na maior parte do tempo, não passam pelo trágico, nem pelo maravilhoso. Ficam na hesitação. As duas sensações coexistem [o banal, o insólito] e resta a você tentar se encontrar, observar atentamente o cenário. Resta a você acreditar no pouco que sabe e no tanto que irá aprender; aceitar as incertezas, a plasticidade do caminho, a multiplicidade das existências e a pilha de desafios que já se encontra em sua mesa. Resta a você, no fim, aprender a lidar com tudo isso, com todas as coisas outras que estão para além da matéria do quadro, do fechamento de notas no fim do trimestre. Resta o tempo, restam os erros, os acertos, as insuficiências e tudo que você ainda não sabe e há de descobrir.

Você pensa tudo isso, durante os dois minutos em que apagava do quadro os resquícios da aula anterior. No entanto, quando se vira, felizmente, tudo que sai da sua boca é:

– Vamos começar a aula?

| RUN, AS FAST AS YOU CAN |

Em um dia comum, corre-se. Do outro lado do prédio, cronômetro ligado, partida. Pega tudo que puder, livro, maçã, cadeira, caderno, caneta, giz, apagador, mochila. A maratona começa e é preciso correr como se a vida dependesse disso, com tanta pressa tal qual a água da chuva que escorre de um morro muito íngreme. Metade do tempo já passou, enquanto pensava nisso tudo. Meio caminho andado, quase nenhum obstáculo. Segue mais um pouco, com muita velocidade, mas sempre contra o tempo. E no desespero, um aluno pára, diante da corredora, pede satisfação daquela nota que foi injusta, mas só resta gritar: “me procure depois!” e, infelizmente, mais um tanto de segundos passou. A corrida contra o tempo segue, as salas ficam em lados opostos do prédio, tudo passa tão rápido quando o sinal toca. Toda quarta é assim. O caminho parece tão longe. Opa, está faltando um pouco de ar, mas é preciso ser forte, falta pouco. Perde um tênis no meio do caminho, mas não vale a pena parar para buscar, dá de cara com o engravatado querendo vender livro didático, perde mais um tempo. Segue. “Não olhe para trás!”, diz a si mesma, pois sabe que dessa vez pode conseguir. A porta está logo a frente, parece miragem. Uma iluminação mística surge daquela fresta, é isso, muito bem, é isso, dessa vez vai dar certo. Estica o braço magro e longo, o máximo que pode, alcança, aos tropeços, o trinco cromado. Uma grande vitória se aproxima.

Entra na sala, ofegante. Felicidade estampada. Pela primeira vez restou um tempo. Faz a chamada, depois dos 47 nomes listados, olha o relógio. 12h. Estão guardando as mochilas, o período semanal de Sociologia acabou. Agora, só na próxima quarta. E corre-se outra vez. Uma hora, quem sabe, haverá tempo suficiente.

Mas, quem foi mesmo o maldito que inventou de colocar o único período de Sociologia no final da manhã?

| A MULHER SOTERRADA |

Tudo começou quando uma pandemia se instaurou no globo terrestre. Três meses isolada, apenas cercada por livros, leituras, processos de escrita. Nenhuma alma transitando pela casa. Para agravar, um texto por vir, que me encara como um cachorro que pede um pedaço do biscoito que estou comendo. Os dias transcorrem com certo tédio. Todo dia parece o mesmo dia – o *looping* eterno de uma segunda-feira sem compromissos. Semanas vêm, semanas vão. Algumas coisas permanecem. Às 8h30 da manhã, $\frac{3}{4}$ de xícara de café preto, sem açúcar, duas bananas cortadas em finas rodela simétricas, uma colher de sopa de aveia. À tarde tudo é igual: um pouco de piano, um pouco de leitura; 50 minutos de sono após o almoço; pausa para o noticiário e aborrecimentos que sucedem. À noite, mais leitura.

Minha vida tem sido essa nos últimos noventa dias, desde que fui impossibilitada de colocar os pés para fora de casa – perigo mortal. Mas, de uns tempos para cá, tudo mudou. Ora, começou com uma sensação estranha de estar sendo vigiada. Acreditei que fosse completamente normal, pois em função das atividades à distância, sinto que a câmera de meu *notebook* está ligada 24 horas por dia. Por esse motivo, tenho sempre andado de blazer e cabelo penteado pela casa, na emergência de que realmente alguém esteja me vendo. Não é fácil. O problema mesmo é que a sensação começou a ficar cada vez mais forte, então não pude evitar: pensei que estava enlouquecendo. Desmontei o *notebook* com uma chave *phillips*, que recomendo que tenham em suas casas, e constatei que a câmera estava realmente desligada. Depois disso, tudo veio por água abaixo. Coisas começaram a se mover sozinhas, como num certo dia que entro em meu escritório e um livro está caído no chão, há cerca de dois metros da estante onde repousava: *Crítica e verdade* – Roland Barthes. Estranho, pois era justamente um dos livros que precisava ler para a dissertação – entre muitos. Desnorteada, ligo a televisão. No lugar do telejornal famoso, uma mensagem, em letras garrafais, piscando sem parar: *As Estruturas Narrativas* – Todorov. Ah, que susto levei! Tive certeza naquele momento que estava delirando. Os dias foram passando e mais situações insólitas como essas foram ocorrendo. Em uma

certa noite, abro o tubo da pasta de dente, pressiono a embalagem contra a escova. Me espanto, pois pensei que fosse encontrar uma pasta cremosa e refrescante, mas no lugar, está *Curso de Linguística Geral – Saussure*. Em seguida, abro a geladeira, busco por uma garrafa de água para me acalmar, conto os ovos na caixa, quase como uma meditação. Meia dúzia. Um, dois, três, quatro, cinco. E o sexto? Não comi. Olho com mais atenção: lá está, *Introdução à Semanálise – Júlia Kristeva*. Isso parece um pesadelo.

Duas semanas depois, tenho que abdicar de metade de minha casa. Em meu escritório, uma guerra. *O Jogo da Amarelinha* briga com *Ficções*; *Valise de cronópio* corre solto pela casa. *Ensinando a transgredir* dá um pontapé em *Mitologias*. Quando abro a janela da cozinha, um ciclone. *A invenção do cotidiano*, *A história do estruturalismo volumes 1 e 2*, *Cenas da vida de professora*, *Cortázar: notas para uma biografia*, *A vida modo de usar*, *Jane Eyre*, *Os cantos de Fouror*, *O cavaleiro inexistente* e muitas outras tomam conta de onde costumava fazer minhas refeições. Restam-me o quarto e o banheiro, apenas. E assim vivo por mais algumas semanas. Sobrevivendo com migalhas que encontro no bidê ao lado da cama. Estou quase sem forças, possivelmente morrerei de inanição em pouco tempo. A água é a conta-gotas, para economizar a garrafa que havia esquecido no quarto já havia 3 ou 4 dias antes de tudo isso acontecer. Não posso ir até a cozinha, sequer abrir a porta, pois pelo buraco da fechadura, vejo *O Anti-Édipo*, *Transcrições*. Escuto *O espaço literário* sussurrando...*eu sou essencial, você precisa me usar, por que não me dá uma chance?...*então começa outra briga, pois *Nietzsche e a verdade* grita: *ah, cale a boca, todos pensamos que somos essenciais*.

Hoje, uma sensação claustrofóbica se apodera de mim. Noventa por cento da minha casa está tomada. Não vejo mais saída, mal posso me locomover e sei que elas vão derrubar a porta mais cedo ou mais tarde, e que estou morrendo de fome. Agora respiro fundo e vejo o trinco se quebrar. Corro para debaixo da cama, mas não há saída. *Por uma poética da emulação* já vivia há muito tempo ali, ao lado dos restos mortais de uma aranha. Começo a ser sufocada, *A ficção da escrita* vem e me toma, *Roland Barthes – o ofício de escrever* espera para me atacar. Em minha frente, *Gramatologia*, *Manifesto do partido comunista*, *A arte do romance*, *Linhas de escrita*. Fecho os olhos. Não posso mais fugir, serei soterrada. Estou sendo soterrada! Este é meu fim, só posso aceitar. Sim, esse é o fim da mulher que morreu pois eram muitas as, ah, eram muitas as malditas ref...

| DO LER AO ESCREVER: TRAPACEAR A LÍNGUA COM ROLAND BARTHES |

Em entrevista a Jacques Chancel, em 1975, quando Barthes é questionado sobre o ato de escrever, responde que esse ato pode tomar diferentes formas. No início de sua carreira, escrevia como uma forma de combate, mas com o tempo, percebeu ter chegado à ‘verdade’: se escreve, porque no fundo, isso dá prazer, porque no fundo se ama isso. É por um motivo de gozo que se escreve, para contentar um desejo (Calvet, 1993).

O desejo é essa dimensão essencial da escritura. Esse desejo, o *Desejo de Escrever* (Barthes, 2005a) tem como ponto de partida o prazer (júbilo), uma carícia produtora de efeito, que a leitura de certos textos provoca – textos escritos por outros. “Escrevo porque li”, diz Barthes (2005b, p. 11). Textos de prazer que provocam um movimento brusco da cabeça, fazendo-se ouvir indiretamente. Esse texto é vivo “pois ao ler, imprimimos certa postura dele. Essa postura é nossa invenção” (Barthes, 2012, p. 29). No entanto, o desejo de escrever não vem da leitura em si, mas de leituras particulares, tal qual um encontro amoroso. E o que define esse encontro? A esperança, ou seja, no “encontro com alguns textos lidos, nasce a Esperança de escrever” (Barthes, 2005b, p. 13). Mas não é que se deseja escrever exatamente como o autor que agrada, o que se deseja é “apenas o desejo que o escritor teve de escrever, ou ainda: o desejo que o autor teve do leitor enquanto escrevia” (Barthes, 2012, p. 39). Há um querer-escrever (Barthes, 2005a) que é propriamente uma atitude, uma pulsão, um desejo, ainda mal definido, mal situado, diretamente ligado à fantasia de escritura, um eu que produz um objeto literário, “isto é, escrevendo-o (...) ou então quase terminando de o escrever” (Barthes, 2005a, p. 20).

Barthes, portanto, diz que um texto se reescreve à medida que é lido, e a leitura é a condição da escrita, não o inverso, como muitas vezes foi postulado (Perrone-Moisés, 2005). O prazer de ler é condutor do desejo de escrever e isso só pode ser feito, segundo Barthes, através da mediação de uma prática de imitação. Mas o autor pede que abandonemos essa palavra assim que ela nos surja, pois, do ler ao escrever, o que se

produz é tão particular, tão rebelde, tão deformante, que já é uma outra coisa que não o que foi a matéria da imitação. Por isso, para que a obra do outro passe para mim, é preciso que “eu a defina em mim como escrita por *mim*, e que ao mesmo tempo, eu a deforme, a torne Outra, por amor” (Barthes, 2005b, p. 18). Há, nesse sentido, uma imitação muito difusa, que mescla autores amados, levando em conta o estrangeiro adorado à uma condução ativa do estrangeiro que existe em nós, o estrangeiro que somos para nós mesmos. Em relação a imitação, Barthes fala da simulação: introduzir o “verdadeiro”, o “falso”, introduzir no mesmo, o outro. Como uma pulsão de cópia, que leva não apenas a ser um outro, mas a ser outro não importa quem, pulsão que faz emergir um Outro em si mesmo.

Sabendo que não é qualquer leitura que nos faz escrever, Barthes chama de *escriptível* (2005a) o texto que pede, a partir da leitura, uma outra escritura. Esses textos não podem ser representados, suscitam um prosseguimento inventivo, onde a leitura dá vida ao escrito – um pouco do que faz em *S/Z* (1992), esse texto que escreve a partir da novela *Sarrasine*, de Balzac, sobretudo, levantando a cabeça.

Estar com quem se ama e pensar em outra coisa: é assim que tenho os meus melhores pensamentos (...). O mesmo sucede com o texto: ele produz em mim o melhor prazer se consegue fazer-se ouvir indiretamente; se, lendo-o, sou arrastado a levantar muitas vezes a cabeça, a ouvir outra coisa (Barthes, 2015, p. 32).

Entramos em um ponto crucial para Barthes: a prática de escritura. O que muitas vezes se desconhece é que Barthes irá chamar essa prática de escritura de *literatura*. Essa associação dirá muito sobre sua obra, pois para ele a literatura é o que pode trapacear com a língua (Barthes, 2013).

Entendo por literatura não um corpo ou sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela, visto o texto, isto é, o tecido de significantes que constitui a obra, porque é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que é instrumento, mas pelo jogo de palavras que ela é o teatro (Barthes, 2013, p. 17).

A escritura faz do saber uma festa, as palavras não são mais instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, sabores. A língua, como desempenho de toda linguagem e a linguagem como objeto em que se inscreve o poder desde toda a eternidade humana. Dessa forma, Barthes parte para uma crítica ao discurso cientificista, entendendo tanto a literatura quanto a ciência como discurso (esse lugar onde o poder está emboscado), mas

onde o modo como assumem e professam a linguagem que as constitui não é o mesmo (Barthes, 2012). Tenta entender o que do discurso científico se diferencia do discurso literário. Mas, mais uma vez, é preciso se descolar do conceito de literatura enquanto obra literária, e como Kristeva, entender a literatura como “ato mesmo que apreende como a língua funciona e indica o que ela amanhã tem o poder de transformar” (2005, p. 9).

Tenhamos em mente que para a ciência (Barthes, 2012), que quer se tornar tão neutra e transparente possível, a linguagem não passa de um instrumento. Há, supostamente, os conteúdos da mensagem científica que são tudo, e por outro lado, posteriormente, há a forma verbal encarregada de exprimir esses conteúdos, como se a ciência existisse *fora* da linguagem, a precedesse e assim, a linguagem estivesse a seu serviço, pura e simplesmente. Para Barthes, pois, a instituição científica, o discurso cientificista, recusa a soberania da linguagem.

Mas se a liberdade está na potência do subtrair-se do poder, não pode haver liberdade senão fora da linguagem. No entanto, a linguagem não tem exterior, é um lugar fechado, sugere Barthes (2013). Só resta, portanto, trapacear com a língua – fazer literatura. Acreditar na convicção de Barthes de que a língua deve justamente ser combatida do interior, desviada por gestos de deslocamento (Perrone-Moisés, 2013) e permitir que a literatura assuma (e para Barthes, nada pode ser assumido se não for associado a um trabalho de transformação; assumir uma perda, um luto, transformar em *outra coisa*) que a linguagem é seu ser, seu próprio mundo e ao contrário do que explicita o discurso científico, a literatura não assume a linguagem como instrumento, mas ela está *na* linguagem – “a literatura é como uma arma assassina pela qual a linguagem realiza seu suicídio” (Todorov, 2013, p. 165). A literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe *de* alguma coisa, que sabe algo das coisas (Barthes, 2013).

É nessa constatação que a literatura, para fazer-se, não somente mata o que a gerou, mas ainda “para esse assassinato, não tem outro instrumento à sua disposição que não seja essa mesma linguagem que deve destruir” (Barthes, 2012, p. 291). Trata-se, pois, de pegar a linguagem com a mesma mão que o gozo, engajar-se, assumir uma filosofia plural das linguagens. Não há como fugir dela, nós sabemos, não há como atacá-la de frente: é preciso trapacear, dissimular, parodiar, simular o sentido. Mas isso não depende diretamente da pessoa civil ou do engajamento político do escritor e sim do trabalho de deslocamento que se exerce sobre a língua, ou seja, essa trapaça se dá com o Texto “que se mantém

linguagem, só existe no discurso” (Barthes, 2012, p. 67), que já não é obra, mas é produção de escritura.

Só a escritura, enfim, pode desdobrar-se sem lugar de origem, só ela pode frustrar qualquer regra retórica, qualquer lei de gênero, qualquer arrogância de sistema: a escritura é atópica, com relação à guerra das linguagens, que não suprime, mas desloca, ela antecipa um estado das práticas de leitura e de escrita, no qual é o desejo que circula, não a dominação (Barthes, 2012, p. 137).

A escritura recusa-se a designar ao texto uma espécie de segredo, ou sentido último, ela “libera uma atividade propriamente revolucionária, pois a recusa de deter o sentido é finalmente recusar Deus e suas hipóteses, a razão, a ciência, a lei” (Barthes, 2012, p. 63). Falar de escritura é falar de “um conceito (abstrato) operatório que não pode nem pretende recobrir exatamente nenhuma obra ou trecho de obra concretos” (Perrone-Moisés, 2005, p. 29). Com Barthes, “escrever é fazer escorrer palavras no interior dessa grande categoria do contínuo, que é a narrativa” (1970, p. 114). Escrever é um verbo intransitivo. A literatura não é mensagem, é fim em si mesma. A linguagem não diz o mundo, pois ao dizê-lo, estaria criando outro – a linguagem literária aponta apenas si mesma (Perrone-Moisés, 2012).

Essa relação da literatura com a linguagem age também na compreensão da origem do sujeito, pois, para nos dizermos sujeitos, precisamos de uma linguagem. Ou seja, da própria cultura. O sujeito não preexiste a linguagem, jamais atingiu um estado onde estivesse separado dela, nós não a definimos, ela nos define.

Na escritura, o sujeito individual cede seu lugar a um sujeito de enunciação que se constitui e se desconstitui incessantemente, em seu próprio trabalho, colocando em situação de crise (em situação crítica) o sujeito subjetivo e todo o contexto em que irrompe seu texto (Perrone-Moisés, 2005, p. 27).

Trata-se, também, como sugere Perrone-Moisés (2005) do trabalho do texto ao encontro do sujeito com a língua (com o código), onde nesse trabalho o sujeito se critica, se pluraliza e se pulveriza, pois o sujeito da escrita é vazio, flutuante, impessoal (Perrone-Moisés, 2012).

Quando coloquei os pés neste lugar, percebi que nada nele acontecia. A não ser a vida, a não ser todo o resto. A não ser todas as banalidades do viver-junto. Os resquícios de diferentes cores de giz, de Textos que já foram. A data que adormeceu na sexta-feira, para ser trocada apenas na segunda. O furor dos hormônios que habitam a sala quando o relógio bate 12 horas. As certezas que se dissipam, como castelos de areia, a cada planejamento que funciona ou que não funciona. Todas as questões que surgem na cabeça, quando se é necessário revisitar aquilo que só viu em uma aula, no primeiro semestre da graduação. A felicidade do ego quando percebe alguém prestando atenção. Os cadarços desamarrados. Os olhos - na sala cheia, muitos pares deles. A linguagem do corpo, esse que se espalha pela cadeira, que pede para estar em outro lugar. Os encontros e desencontros. O medo de que a aula meticulosamente pensada dure menos do que se previu. As gerações - às vezes a mesma, às vezes muito distantes. Os rabiscos nas mesas antigas - vidas que passaram por esse lugar. Os pensamentos soltos, as frases que se escrevem na cabeça.

Esse lugar é o suposto ensaio da vida? Ou é a vida, por si mesma?

| O FANTASMA DO NÃO-LUGAR |

Essa é a história de minha busca pela docência. Sou ou não sou professora? A docência cria meu corpo ou o mortifica? Que lugar ocupo? Que histórias são essas em que não me reconheço? Como posso jamais coincidir com minha própria imagem?

Eu leio minha inexistência nos planejamentos que não fiz, nas horas que não cumpri, nas vagas que não ocupei, nas vidas em que não estive presente. Consulto imagens em vão, na tentativa de encontrar meu lugar. Mas será que realmente *me reconheço*? Será que realmente consigo encontrar o exato momento em que me senti professora? Encontro-me apenas em pedaços, portanto, toda vez me escapo. Como posso olhar para essas memórias e dizer: “isto não sou eu!” e, no entanto, elas não pertencerem a mais ninguém?

Há vezes que penso: ser professora é “quase isso”. Em outros, “não, não é de modo algum isso.” O que posso nomear não pode, na realidade, me ferir. Lugar do Intratável.

| ESCREVER A SI MESMA, TORNAR-SE UM *CLOWN* |

Piglia disse, certa vez: “é claro que não há nada mais ridículo do que a pretensão de registrar a própria vida. Você imediatamente vira um *clown*” (Piglia, 2017, p. 11). Mas, se não tivesse começado a escrever aqueles diários, naquela mesma tarde, talvez nunca tivesse escrito mais nada. Em uma nota, n’*Os diários de Emílio Renzi*, Piglia diz que Renzi não tinha nada a contar em seus diários. Sua vida era totalmente trivial, por isso começou a roubar a experiência dos desconhecidos, “as histórias que ele imaginava que eles viviam quando não estavam por perto” (Piglia, 2017, p. 11), afinal, para Renzi, o estilo não era nada mais do que a convicção de se ter um.

Relatar a si mesma. A autobiografia como autocriação. A autocriação como criação docente. Mas, relatar o quê, quando não há nada? No entanto, o nada também precisa ser dito (Barthes, 2004b). Como relatar o nada? Ora, os modos de vida inspiram maneiras de pensar e escrever e os modos de pensar e escrever criam maneiras de viver (Corazza, 2006).

Há sempre o que escrever sobre uma vida, mesmo que nela só se passe o mais básico dos dias, mesmo que nela só se encontre trevos de três folhas.

E me agrada, e sou terrivelmente feliz em meu inferno, e escrevo. Vivo e escrevo ameaçado por essa lateralidade, por essa *paralaxe verdadeira*, por esse estar sempre um pouco mais à esquerda ou mais ao fundo no lugar onde deveria estar para que tudo calhasse satisfatoriamente num dia a mais de vida sem conflitos. (Cortázar, 2008, p. 167).

É certo, porém, que não se trata de grandes feitos, grandes histórias, grandes relatos. Uma vida ordinária que se desenrola é tudo que há para ser contado. Uma professora que pouco sabe sobre ser professora. A inquietude de dias tão normais. As incertezas de um caminho que não se sabe bem como ser trilhado. As hipóteses que enlouquecem. Os amores e desamores, afetos e desafetos, de uma vida que aqui existe na medida em que é escrita, pois é preciso

afectar e ser afectado para poder escrever. Escrever é ser desmembrado. É metamorfose constante. É abertura de um futuro que nunca começou. Errância total (Corazza, 2006, p. 29).

Um pouco, talvez, como Emílio Renzi. A dificuldade de reconhecer aquilo que viveu.

Há episódios narrados nos cadernos que ele esqueceu por completo. Existem no diário mas não nas suas lembranças. E por outro lado, certos fatos que persistem em sua memória com nitidez de uma fotografia estão ausentes, como se ele nunca os tivesse vivido. (...) São imagens, cenas, fragmentos de diálogos, restos perdidos que renascem a cada vez. Nunca coincidem em acontecimentos mínimos que se dissolvem na confusão dos dias. (Piglia, 2017, p. 11)

Relatar a si, nesse caso, é começar pelos restos, por aquilo que não estava escrito. Esses “fatos mínimos que misteriosamente haviam sobrevivido à noite do esquecimento. São visões, *flashes* enviados do passado, imagens que perseveram isoladas, sem moldura, sem contexto, soltas [...]” (Piglia, 2017, p. 17). Uma vida inteira feita de incidentes. Uma vida que se cria e que, ao mesmo tempo, se descola *de mim*, na medida em que parece trilhar seus passos autonomamente, pois não é à toa que Barthes exclama: “mas eu nunca me pareci com isto!”. Movimento este, onde um outro imaginário avança: o da escritura (Barthes, 2017, p. 13).

| O EMPLASTRO DA EMULAÇÃO? NOTAS INTERTEXTUAIS |

Tantos copiam e copiaram Machado de Assis. Machado de Assis copiava Shakespeare. Shakespeare, por sua vez, copiava Thomas Kyd. A sequência poderia muito bem seguir. Quem é o original? Como escrever uma obra quando tudo já parece ter sido escrito? Imaginar que todas as histórias já foram contadas ou todos os modos de narrativa já foram explorados é comum.

Vamos imaginar, então, que Brás Cubas não teve a brilhante ideia de inventar um emplastro que combatesse a melancolia, mas sim, o emplastro que torna o sujeito suscetível à cópia: o emplastro da emulação.

Nesse emplastro, a emulação tem a imitação como primeiro passo, sendo ela diferente da pura e simples cópia como resultado. O emplastro permite ver a literatura com os mesmos olhos que Machado de Assis: como um diálogo de textos, sem originalidade absoluta, que rompe com a tradição mimética e “dá livre curso à imaginação e à fantasia” (Fiorin, 2019, p. 121).

A imitação, no emplastro da emulação, não é julgada como falta de inventividade, mas vista como elemento indispensável da invenção. O passo seguinte, a emulação, essa que torna o imitador não um simples copista, busca deformar ou acrescentar elementos antes ausentes na obra; busca transformar a tradição, não pois isso “somente se realiza ao afirmar sua diferença” (Rocha, 2013, p. 262). A emulação, enquanto poética, trabalha com elementos utilizados anteriormente na época pré-romântica, ou seja, antes da explosão do Romantismo, que tinha o autor e a afirmação da originalidade como questão central. Um dos termos pré-românticos roubado pela poética da emulação é a *aemulatio*: uma prática artística que costumava adotar modelos consagrados pela tradição, por vezes, uma imitação deliberada de algum aspecto de determinada obra-prima. A *aemulatio* pressupunha um diálogo contínuo e imprescindível entre gerações – questão central para a poética da emulação. Mas trata-se de entender que há diferenças entre a *aemulatio* e a poética da emulação: a primeira, é uma técnica fundamental no sistema literário e

artístico pré-romântico, a segunda, é “um esforço deliberadamente anacrônico, desenvolvido especialmente em circunstâncias não hegemônicas” (Rocha, 2013, p. 154). Também indispensável para a definição da emulação é a distinção entre *inventio* e *creatio*. Criar, do latim, *creare*, implica produzir um novo, criar a partir do nada, romanticamente, partir exclusivamente de si mesmo. Já inventar, essa utilizada pela poética da emulação, do latim, *invenire*, significa encontrar, descobrir, por vezes, casualmente. Inventar pressupõe a existência de elementos prévios, “que devem ser combinados em novos arranjos e relações” (Rocha, 2013, p. 206).

Por que Machado de Assis é tão importante nesse processo? Por que enxergar a literatura com os seus olhos? Não só ele, como Brás Cubas, o defunto autor. O criador do emplastro. Sua rivalidade com Eça de Queiroz é catalisadora da própria insatisfação com seus escritos. Eça, leitor de Flaubert, escreve *O Primo Basílio* como imitação de *Madame Bovary*. Machado, nos artigos dedicados a criticar a obra, tem uma nova ideia, embora fosse já antiga: a ideia da *aemulatio*. Machado, um escritor brasileiro, portanto, que escrevia em português, tinha de lidar com os cânones das tradições inglesa e francesa, que formaram o romance moderno no século XIX, esse certamente era “o dilema de todo romancista de país periférico ou cultura não hegemônica²” (Rocha, 2013, p. 95). A questão de Machado e, talvez, de tantos outros autores de países periféricos se tratava de “como transformar a secundidade em princípio de invenção?” (Rocha, 2013, p. 104). A tentativa e, com isso, a reinvenção de sua literatura veio efetivamente com a técnica da *aemulatio*, tornando o anacronismo um gesto deliberado e não involuntário, fundando, assim, a poética da emulação.

O emplastro da emulação, lida com acumulação de elementos, onde a escrita e a leitura “demandam a apreensão simultânea de tempos históricos diversos. Tal simultaneidade estimula apropriações anacrônicas, tornadas produtivas através do caráter sincrônico dos atos de leitura e de escritura” (Rocha, 2013, p. 172). A leitura então se impõe como “matriz de toda invenção, capaz de romper hierarquias, imaginando temporalidades inesperadas e por vezes de ponta-cabeça” (Rocha, 2013, p. 205). Assim, a condição de secundidade passa a ser o primeiro passo do processo artístico e não mais um obstáculo.

² “Ao destacar a tensão entre culturas hegemônicas e não hegemônicas, refiro-me a existência concreta de literaturas favorecidas por determinada circunstância histórica que beneficia esta ou aquela língua na difusão de obras. A ‘universalidade’ de determinado autor depende mais da língua de sua obra do que da própria qualidade intrínseca de sua obra” (Rocha, 2013, p. 98).

Desenvolver uma literatura com base na imitação sistemática, ou seja, nessa atitude que se abre para desdobramentos críticos, produzindo novidades na tradição, supõe “assimilação, apropriação, transformação do modelo” (Rocha, 2013, p. 197-198). A poética da emulação, apesar de não alterar a desigualdade estrutural na circulação e legitimação de conhecimento, tem como tarefa mostrar, teoricamente, que somos periféricos, não hegemônicos, ao fim e ao cabo e por isso, “podemos reler radicalmente o conjunto da tradição” (Rocha, 2013, p. 208).

Baudelaire traduz Poe; Mallarmé retornará à tarefa poética como um legado a Baudelaire. Mas, Mallarmé também traduz Poe; Poe, por sua vez, parte de De Quincey. Essa rede, que pode ser multiplicada, produz um movimento de afirmação e negação de um outro texto, trata-se de uma imitação intertextual que “atua ao mesmo no sentido de afirmar – textual e hermeneuticamente – o vínculo com o passado” (Hutcheon, 1991 p. 164). A intertextualidade, noção desenvolvida por Júlia Kristeva a partir do conceito de *dialogismo* de Bakhtin, tem a palavra (texto) como um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê outras palavras (texto).

Trata-se, agora, de traçar um caminho ao conceito de dialogismo, proposto por Bakhtin (1981). Ao analisar a poética da obra de Dostoiévski, Bakhtin sugere que a autoconsciência do herói, em sua obra, é totalmente dialogada, sempre voltada para o fora. O diálogo, em Dostoiévski, está situado não como meio, mas como fim. Todorov (2013) afirma que mesmo os monólogos de Dostoiévski são diálogos mascarados. O diálogo é a própria ação, por onde o homem se torna aquilo que é. Ser significa, portanto, comunicar-se pelo diálogo – um dos vários exemplos que Bakhtin traz é o diálogo entre Raskólnikov e Porfiri, personagens do romance *Crime e Castigo*, publicado em 1866. A finalidade de Porfiri é forçar Raskólnikov a ouvir sua voz interior, irromper e criar uma dissonância. O objeto das aspirações de Dostoiévski é justamente fazer passar por várias vozes um conjunto de ideias, pensamentos, palavras, de modo que em cada voz, exista diferença, ou seja, uma espécie de polifonia e dissonância dos temas.

A pergunta que fica não poderia ser diferente: mas do que se trata o dialogismo? Ora, não é fácil ler a obra de Bakhtin, afirma Fiorin (2019). O autor costumava construir ideias e conceitos ao longo de vários textos, não produziu uma “súmula” e muito de seus textos nunca foram finalizados. De modo geral, segundo Fiorin (em sua leitura de Bakhtin) todo discurso que fale de qualquer objeto não está ligado à realidade, mas aos discursos que a

circundam. Isso significa que “o enunciador, para constituir um discurso, leva em conta o discurso de outrem, que está presente no seu” (Fiorin, 2019, p. 22). Em Bakhtin, todo enunciado é dialógico, pois constitui-se a partir de outro enunciado: se enuncio que mulheres e homens têm a mesma capacidade intelectual, isso só faz sentido porque existe outro enunciado sexista que afirma a inferioridade da mulher. Um enunciado pode contrapor ou concordar com outro enunciado, o que não pode, aliás, não consegue, é existir sem ele. Não se trata de um destinatário imediato, em muitos casos, mas de um superdestinatário, pois a “circulação das vozes numa formação social está submetida ao poder” (Fiorin, 2019, p. 36). O discurso dialógico, esses enunciados que dialogam com outros enunciados, se opõe ao discurso monológico, pois, “enquanto o centro regulador do monologismo é fixo (lei, verdade, Deus), o centro regulador do dialogismo é móvel (constituído pelos entrecruzamentos do sujeito enunciador com a palavra poética)” (Perrone-Moisés, 2005, p. 66). Segundo a leitura de Kristeva (2005), em Bakhtin o diálogo não é só a linguagem assumida pelo sujeito, mas uma escritura onde se pode ler o outro. O indivíduo constitui-se em relação dialógica com o outro. E se o discurso dialógico se opõe ao estável, então esse sujeito dialógico pressupõe devir.

Mas apesar de nos aproximarmos do que pode vir a ser o dialogismo em Bakhtin, a partir das leituras de Kristeva, Fiorin e Perrone-Moisés, deve-se destacar que na obra do autor não existe o termo intertextualidade e que esse termo pode ter sido uma atribuição errônea de Júlia Kristeva. Bem, mas não é das atribuições errôneas que gostamos? E das propositais. Quem pensa que o cunho do termo foi um equívoco é José Luiz Fiorin, um dos estudiosos de Bakhtin, pois acredita que, para o autor, *enunciado* e *texto* significam coisas diferentes. *Grosso modo*, o enunciado seria um sentido e o texto, manifestação desse sentido – um conjunto de signos. Ora, não cabe nesse momento dizer se o termo é apropriado ou não para a obra de Bakhtin, pois o que nos interessa é o que Júlia Kristeva criou a partir do dialogismo e não tirar a prova de que ele é equivalente à intertextualidade.

Contextualizando, Kristeva foi quem trouxe o pensamento de Bakhtin para o Ocidente, a partir de 1967, quando publica um artigo sobre o autor e antes disso, quando participa de um seminário de Roland Barthes, em 1965. Sugere Leyla Perrone-Moisés (2005) que, se dermos um sentido largo para o termo “intertexto”, trata-se sempre de um texto sobre outro texto. Mas não uma metalinguagem; não um texto que se constrói *sobre* outro, no

sentido de superposição, mas *a partir de*, ou *com*. Quem escreve nunca encontra palavras neutras ou puras, mas palavras habitadas por outras vozes. Por isso, a primeira condição para que a intertextualidade exista, é que as obras sejam consideradas como inacabadas, pois “o intertexto tem como única lei a infinitude de suas reprises” (Barthes, 1992, p. 228). Kristeva, portanto, afirma que para Bakhtin todo texto se constrói como mosaico de outros textos, sendo o diálogo a única esfera possível de vida na linguagem, sendo o diálogo não só uma linguagem assumida pelo outro, mas também de “voltar-se a sobre si mesmo (dialogar). Em suas estruturas, a escritura lê uma outra escritura, lê-se a si mesma e se constrói numa gênese destruidora” (Kristeva, 2005, p. 81). O interlocutor do escritor é, então, o próprio escritor como leitor de outro texto, o que nos remete a teoria de Barthes, quando trata da leitura como “esse texto que escrevemos em nós quando lemos” (Barthes, 2012, p. 28), nos levando de volta à poética da emulação. O texto literário é, portanto, um duplo: leitura-escritura, sendo a escritura, uma escritura-réplica de outros textos.

A intertextualidade, como sugere Hutcheon (1991), substitui a relação autor-texto, fortemente defendida por Barthes (2012), situando a relação entre leitor e texto, negando a originalidade da obra, pois, do contrário, essa não seria acessível ao leitor, isto é, não teria sentido. Dessa forma, a intertextualidade é a própria condição da textualidade, ou seja, “a impossibilidade de viver fora do texto infinito – quer esse texto seja Proust, ou o jornal diário, ou a tela de televisão” (Barthes, 2015, p. 45). O que podemos chamar de paródia ou imitação intertextual, por sua vez, se apresenta como sensação de presença do passado, um passado que só pode ser reconhecido a partir de seus textos – vestígios –, sejam eles literários ou históricos. Hutcheon situa a dependência do uso do cânone no pós-modernismo, ao mesmo tempo que revela uma rebeldia, pois a paródia intertextual dos clássicos canônicos é uma das formas de se apropriar da cultura dominante branca, masculina, classe-média, heterossexual, eurocêntrica, reformulando-a, com mudanças significativas, pois rejeitá-la não é possível, estamos imersos nela, mas trapacear através da imitação, sim. Nesse sentido, não há originalidade, pois escrevemos a partir de outros textos, assumimos que a palavra literária não é um sentido fixo, mas “um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras, do escritor, do destinatário, do contexto cultural atual ou anterior” (Kristeva, 2005, p. 66).

Afirma Perrone-Moisés (2005), que o uso da citação é um dos processos mais clássicos e esboça uma certa intertextualidade. Para Compagnon (1996), a leitura e a escritura são formas derivadas da experiência do recorte e da colagem com o papel e “no texto, como prática complexa do papel, a citação realiza, de maneira privilegiada, uma sobrevivência que satisfaz à minha paixão pelo gesto arcaico de recortar-colar” (Compagnon, 1996, p. 12). Quando leio, extraio. Há nesse texto que li, uma frase que interrompe minha leitura. Poderia ser um *punctum* (Barthes, 1984)? Essa flecha que, salta do texto e me perfura? Penso que sim. Esse fragmento escolhido torna-se “membro amputado; ainda não o enxerto, mas já órgão recortado e posto em reserva” (Compagnon, 1996, p. 13).

A produção de Georges Perec, por exemplo, enfatiza a citação como criação (Adó; Munhoz, 2017). Faz de si, com a produção de outros autores, um leitor que se torna escritor e “desautoriza o discurso de original e cópia” (Adó; Munhoz, 2017, p. 157). Nesse sentido, toda citação é primeiro uma leitura, e portanto, o trabalho da escrita é uma reescrita – citação que reproduz na escrita uma paixão da leitura, “faz com que a leitura ressoe na escrita: é que, na verdade, leitura e escrita são a mesma coisa, a prática do texto que é a prática do papel” (Compagnon, 1996, p. 29).

A citação é trivial para a intertextualidade. Mas a citação não pressupõe aspas, não se trata de uma citação direta ou indireta. Se trata de um *trabalho* da citação, daquilo que ela provoca em mim; é o que resta do livro – o fragmento, relevo que é transportado alhures (Barthes, 2005b).

Mas por que utilizar de uma poética da citação no discurso educacional? Importa o que as citações provocam: o deslocamento de forças, “pelo menos a do meu punho” (Compagnon, 1996, p. 45); a desconstrução da originalidade, da essência, da interpretação; um espaço privilegiado do trabalho do texto; o simulacro: toda citação é cópia da cópia, é sempre questão de discurso, e todo simulacro, bem, todo simulacro está distante da Verdade.

| TENTATIVAS DE ESGOTAR UM PRÉDIO INABITADO |

(ao modo Georges Perec)

As portas são grandes, de longe se vê a entrada. Os trincos são redondos, ou é apenas uma barra que se puxa? Ou empurra? Mais certo que puxa. Difícil de lembrar, mas definitivamente, os vidros têm, nas suas extremidades, uma moldura na cor preta, que forma a porta, uma porta – é o que parece. Tem tapete? Nunca foi visto, mas pode ser que só esteja lá em dias específicos. Bem, passa-se a porta, panfletos grudados nas paredes amarelas, são verdes? Ou azuis? Não importa, a cor da parede é de tom claro e os panfletos existem, esses com certeza, inclusive é possível ver um panfleto das duas próximas conferências do bairro. Em frente, dois porteiros, geralmente muito gentis e uma quantidade de chaves, canetas para quadro branco, controles de ar-condicionados velhos, controles para ligar máquinas que projetam imagens de coisas. Do lado esquerdo, um auditório, local de eventos importantes, como as conferências do bairro, uma brinquedoteca colorida, dois banheiros *unissex*, com as fechaduras estragadas, por isso o local oferece aulas de contorcionismo, arte imprescindível para segurar a porta enquanto faz xixi. Do lado direito, uma entrada secreta, ninguém sabe o que existe para além daquela porta, ao lado, uma sala com grandes janelas. Logo na entrada você observa dois elevadores, que nunca, em hipótese alguma, funcionam concomitantemente. Para corpos com histórico atlético, as escadas são uma ótima opção. Cada andar pressupõe dois lances de escadas. São 18 lances de escadas, ao total. Até o sexto andar, a configuração arquitetônica é basicamente a mesma. Termina-se os lances de escada até o respectivo andar e a primeira visão é o elevador – comprovando que talvez fosse ele a melhor opção, afinal de contas. Entre as escadas e o elevador, um vaso grande de plantas, alguns conhecedores sabem o nome delas. Três colunas de janelas um pouco embaçadas mostram, do alto, um lugar movimentado, barulhento, cheio de formigas – é o que parecem de cima. Seguindo em frente, um curto, mas largo corredor, com uma mesa de jantar para 12 convidados, se tivessem cadeiras, que leva a duas direções repletas de salas-de-aula, do lado esquerdo, maior número de salas, do lado direito, geralmente duas ou três. À frente, banheiros. Cada andar tem uma configuração de banheiros diferente,

com o tempo é possível decorar qual configuração fica em qual lugar, mas de antemão, recomenda-se o uso geral dos banheiros do quarto e sexto andar, atualmente com os melhores serviços, segundo pesquisa entre a comunidade.

Os andares mais acima, sétimo, oitavo e nono, estão atualmente em descoberta por quem observa: se chega neles após um tempo de permanência no prédio. Nesses andares os bebedouros têm três ou quatro botões azuis, a água corre que é uma maravilha. Uma placa, dizendo: proibido colocar restos de erva mate e borra de café. Nesses andares não têm sabonete, um diferencial dos andares de baixo, por exemplo, que apresentam sabonetes em seus banheiros, dentro de tubos de detergente de procedência desconhecida. As plantas do sétimo para cima, são mais da ordem das folhagens. Salas com vidros, tecnologias digitais, parquês amarelo-alaranjados, marcas redondas de café, em cima das mesas-cadeiras de tom cinza, formando eclipses. Quadros brancos manchados permanentemente. No sétimo andar, uma sala com palquinho - etimologicamente: pequeno palco; cadeiras pretas com assentos fofos e pernas com rodinhas - que lembram muito aqueles sapatos usados por quem trabalha em supermercados e precisa chegar com pressa em algum local -, uma parede em branco, cortinas persianas, agora a memória falha mais um pouco, mas quem, afinal, se lembra da cor das persianas?, uma porta que abre para dentro, não para fora. No corredor, uma janela que possibilita a vista de vários telhados, um banco de espera, duro, cor madeira, ao lado, um bebedouro específico para encher garrafas térmicas, mais a frente, um quadro verde escuro, moldura marrom, com nomes de pessoas prestes a passarem por um período de grande nervosismo. No fundo, os banheiros, masculino e feminino, local onde sempre se esbarra em algum(a) professor(a). Área comum. O que mais tem nesse lugar? Salas, sim, salas com portas de vidro, talvez secretarias, mais bebedouros, plantas, muitas janelas, janelas demais. Alguns computadores, sim, uma sala com computadores, é isso mesmo, uma roleta que impede que os não-associados acessem o local, alguns armários espalhados, estilo colegial, bege-esverdeados, não há como definir uma cor, tão velhos, pobrezinhos. A memória falha. Cansaço. O prédio não esgotou e pouco se sabe se essas lembranças são mesmo lembranças, ou sonhos, ou delírios, ou apenas pedaços de alguma outra coisa.

| MATAR A PROFESSORA, FRAGMENTAR O SUJEITO |

Há mais de vinte anos, Tomaz Tadeu (2000) dizia que o sujeito crítico, racional, consciente e emancipado entrava em crise. Lamentava informar, mas o sujeito da educação não era mais o mesmo. Duas décadas depois, essa ainda é uma questão que percorre nossas pesquisas, nossas escritas, nossos discursos.

Para Tomaz Tadeu (2015), nossas noções de educação, pedagogia e currículo ainda estão enraizadas nas ideias modernas, na própria Modernidade, ou seja,

seu objetivo consiste em transmitir o conhecimento científico, em formar um ser humano supostamente racional e autônomo e em moldar o cidadão e a cidadã da moderna democracia representativa. É através desse sujeito racional, autônomo e democrático que se pode chegar ao ideal moderno de uma sociedade racional, progressista e democrática (Silva, 2015, p. 111-112).

Com Sandra Corazza (2005), ser educadora não é só acumular, guardar, conservar, usar, mas é também abandonar, largar e muitas vezes retomar, para poder revitalizar. É preciso abandonar as verdades que se herda sobre ser professora, pois, como Corazza nos lembra, existe no campo da Educação um estereótipo de professor, como se houvesse algo ou alguém que fosse O Professor-Primordial (Uno, Padrão, Verdadeiro, Normal) e assim todos os outros professores derivassem dele e seu maior aliado é a tradição pedagógica moderna, expressa nas “receitas” e “manuais”:

(...) qual a melhor forma de organizar e desenvolver um currículo; quais os mais eficazes métodos e técnicas de bem ensinar; qual é a didática cerca do ensino de...; e tantos outros conselhos, orientações e imperativos sobre conteúdo, metodologia, planejamento, aluno, identidade docente, etc (Corazza, 2013, p. 97).

Mas, do ponto de vista de uma pesquisa que parte da pós-modernidade, trata-se de questionar essas pretensões totalizantes do saber moderno, colocar em dúvida a noção de progresso que está no centro da concepção moderna de sociedade, colocar em dúvida o sujeito moderno que é um sujeito centrado, que não admite contradições, sujeito centro da ação social. Não é que “pós” signifique superação, mas uma combinação de teorias em

que podemos compreender “os processos pelos quais, através das relações de poder e controle, nos tornamos aquilo que somos” (Silva, 2015, p. 147). Para o pós-modernismo, o sujeito não pensa, fala e produz: ele é pensado, falado e produzido, é dirigido a partir do exterior, pelas estruturas, instituições, discursos (Silva, 2015). Além disso, o que a teorização pós-estruturalista do currículo faz é problematizar as concepções de “conhecimento”, “verdade”, “real”, destacando justamente seu caráter artificial e produzido (Corazza; Tadeu, 2003, p. 38). Não há nenhuma verdade a ser descoberta, a não ser a que nós criamos. Dessa forma, não podemos mais olhar o currículo com a mesma inocência de antes, aqui, sobretudo, o currículo que forma docentes, pois “o currículo é autobiografia, nossa vida, *curriculum vitae*: currículo é texto, discurso, documento. O currículo é documento de identidade”. (Silva, 2015, p. 150).

Ora, mas uma docência com o fantástico enxerga a identidade de uma professora como fictícia. Para isso, essa professora sofre uma morte: a morte de sua identidade fixa. De seu ser Uno, essencial.

No entanto, como matar essa identidade fixa e fazer ressurgir a identidade fictícia? Com Barthes, podemos dissolver esse sujeito Professor-Primordial pela escritura.

Não posso *me escrever*. Qual é esse eu que se escreveria? À medida que ele fosse entrando na escritura, a escritura o esvaziaria, o tornaria vão: produzir-se-ia uma degradação progressiva, na qual a imagem do outro seria também pouco a pouco arrastada (*escrever sobre alguma coisa é destruí-la*). (Barthes, 2018, p. 150).

Poderíamos dizer que se trata de matar o autor, ou o professor. Isto é, desassociar a voz de uma só e mesma pessoa: o autor, da explicação de uma obra; o professor, de um modo uno, padrão, verdadeiro de uma prática em aula. Como Barthes tinha extrema e constante preocupação com as afirmações paralisantes de um sentido que seria o bom, o correto (Perrone-Moisés, 2012), aqui se tem com o que se entende por docência. Por isso, é preciso matá-los enquanto instituição, autor e professor, fazer com que sua pessoa civil, passional, biográfica desapareça (Barthes, 2015).

Existo pois antes de minha linguagem? Quem seria esse eu, proprietário precisamente daquilo que o faz existir? Como posso viver minha linguagem como um simples atributo de minha pessoa? Como acreditar que, se falo, é porque existo? Fora da literatura é talvez possível cultivar essas ilusões; mas a literatura é precisamente o que não o permite (Barthes, 1970, p. 203).

A escritura se cria em um entrelaçamento perpétuo, um texto-tecido, onde o sujeito se desfaz, tal qual uma aranha que se dissolve em sua teia (Barthes, 2015). O sujeito, esse que escreve, não escreve por si mesmo, mas por uma procuração indevida. O eu que escreve o texto, é o eu do papel. O eu que escreve, não é o mesmo eu que é lido por tu (Barthes, 2012). Portanto, retira-se o eu de sua concha imaginária, do código científico, para lançá-lo ao branco da página, pois a escritura é “esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual se foge nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (Barthes, 2012, p. 57). Para a professora, a docente, que está em constante movimento em sua prática, esse entrelaçamento acontece.

Mas é claro que professores não são robôs, o leitor pode se perguntar. Nesse sentido, Barthes faz uma operação que nos interessa. Ele mata o autor, para trazê-lo de volta. Ele propõe a morte do autor em um texto de 1968³, mas em 1971, com a publicação de *Sade, Fourier, Loyola*, retoma o autor, a partir do que chama de biografema – embora, possamos recordar que em *S/Z*, publicado em 1970, com o material de aula entre 1968 e 1969, Barthes já escrevia:

O próprio Autor, pode ou poderá, um dia constituir um texto como os outros: bastará renunciar a fazer de sua pessoa o sujeito, o núcleo, a origem, a autoridade, o Pai, de onde derivaria toda a sua obra. (...) Bastará considerá-lo como um ser de papel e sua vida como uma biografia (no sentido etimológico da palavra), uma escritura sem referente, matéria de uma conexão, e não de uma filiação (Barthes, 1992, p. 228).

No entanto, essa volta não se dá com a volta do Ego, esse sujeito que “reassume” o seu papel, reassume como emissor do discursivo, com “uma salutar desconfiança com relação a seu poder, a seu saber e à universalidade de seus valores...” (Perrone-Moisés, 2005, p. 200). É importante destacar que mesmo com essa volta, o que se desejava com a morte do autor no final dos anos 60, era o questionamento dos conceitos de “homem”, “sujeito”, “autor”, de modo que esses não fossem tomados como uno, consistentes, como sujeitos psicológicos essencialistas, racionalistas, como donos absolutos de suas obras.

Alguém escreve, é claro. Há desejo na escrita, portanto, há um corpo que deseja. Assim como quem escreve esse texto nesse momento. Embora meu corpo não tenha as mesmas ideias que eu. Matar o autor, como matar o professor, é pensar que apesar de, o texto ou,

³ Texto publicado em: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

nesse caso, a prática de uma professora, não têm um significado último, não obedecem à uma moral, não instauram uma verdade. O eu, não nasce antes do texto ou antes da prática, mas *com* ele. Retomar o sujeito como ficção, ou seja, inventar uma última ficção – o fictício da identidade; essa ficção enquanto “teatro da sociedade na qual fazemos comparecer nosso plural: nosso prazer é individual – mas não pessoal” (Barthes, 2015, p. 73), pois tudo retorna, “retorna como ficção, isto é, numa outra volta da espiral” (Barthes, 2017, p. 82).

O *biografema* é o retorno possível desse autor antes morto. Isto é, a experiência sob uma nova iluminação, não escrita de vida, mas a vida escrita, tendo como princípio “a divisão, a fragmentação, ou até mesmo a pulverização do sujeito” (Barthes, 2005b, p. 172). As vidas nos biografemas são vidas esburacadas, alguns pormenores (Barthes, 2004a).

Os textos biografemáticos emitem, assim, ordens fantásticas (fantasmáticas), desde que a ideia de autor voltou à cena com algum valor. Mas não se trata de um autor chapado em documentos de identidade; herói das biografias; o grande narcisista das biografias (...). O autor que sai do texto e entra na vida do leitor, não tem unidade, mas é plural de encantos, lugar de pormenores sutis, fonte de vivos clarões, canto descontínuo (Corazza, 2015b, p. 27).

Barthes também utiliza outro termo, o *incidente*, etimologicamente, aquilo que cai sobre alguma coisa (Barthes, 2005c), esse algo já muito mais fraco que o acidente, embora mais inquietante, “simplesmente aquilo que cai suavemente, como uma folha, sobre o tapete da vida; é a dobra leve, fugaz, acrescentada ao tecido dos dias, é o que *mal* pode ser notado” (Barthes, 2004c, p. 208), que se propõe a não dar ao sentido, um sentido; o incidente, que se põe nu, que assume sua futilidade, quase como um ato heroico. Mas que, no entanto, é uma potência de escritura: são estilhaços de romance, coisas que caem, num movimento que é infinito: *contínuo descontínuo do floco de neve* (Barthes, 2012, p. 284). Com o incidente, acontece nada, mas esse nada, entretanto, é preciso dizê-lo.

Tratemos, portanto, o ressurgimento da professora não como um sujeito, mas como um processo de “subjetivação”. Sair da crença de um “eu” unificado e permanente, um “eu” que é a causa e origem da ação. O sujeito é pura identidade. Identidade que exige permanência, estabilidade. O sujeito “não é menos artificial que o objeto” (Corazza, Tadeu, 2013, p. 51). No entanto, através da leitura de Foucault por Deleuze, a subjetivação trata

de uma relação de força consigo (ao passo que o poder era a relação da força com outras forças), trata-se de uma “dobra” da força. Segundo a maneira de dobrar a linha de força, trata-se da constituição de modos de

existência, ou da invenção de possibilidades de vida que também dizem respeito à morte, a nossas relações com a morte: não a existência como sujeito, mas como obra de arte (Deleuze, 2013, p. 120).

Inventar modos de existência, modos docentes de existência, em que esses modos ou possibilidades de vida não cessem de se recriar, surgindo novos. Por isso, esse processo de subjetivação, isto é, essa produção de um modo de existência, não pode ser confundida com a constituição de um sujeito, a não ser que o destitua de toda interioridade, de toda identidade. A subjetivação não tem a ver com uma “pessoa”, “é uma individuação, particular ou coletiva, que caracteriza um acontecimento (...). É um modo intensivo e não um sujeito pessoal.” (Deleuze, 2013, p. 127-128). Deleuze lê em Foucault que não há sujeito, portanto, mas uma produção de subjetividade. E a subjetividade deve ser produzida, segundo regras facultativas, justamente porque não há sujeito. É uma operação artista, que se distingue do saber e do poder, em Nietzsche “a última dimensão da vontade de potência, o querer-artista” (Deleuze, 2013, p. 151).

Uma discussão de mais de vinte anos pode parecer esgotada, mas o que é que se pode esgotar nessa vida? Enquanto as palavras de ordem existirem, ou as licenciaturas, currículos que não incluem a diferença, o detalhe, como tanto diz Barthes em *A Câmara Clara*, com manuais de bom-senso, doxas, valorações, instruções pragmáticas de como agir, então ainda precisamos questionar o sujeito centrado, unificado e homogêneo da tradição humanista que insiste em termos que designam o sujeito como “consciente”, “reflexivo”, “participante”, “informado”, “integral”, como Tomaz Tadeu da Silva (2000) nos alertou, mesmo que há tanto tempo. O que se deseja, pelo menos nesse texto, é uma inclinação à incerteza, a desconfiança das afirmações, a emergência de uma identidade que pode ser chamada pós-moderna: descentrada, múltipla, fragmentada (Silva, 2015).

| P A R T E 2 |

VITA NOVA (OU A VIDA COMO ROMANCE)

memórias póstumas

| PRÓLOGO COM UM PRÓLOGO DO PRÓLOGO |

Vita Nova.

Roland Barthes começava seu último curso no Collège de France no dia 2 de dezembro de 1978. Começava esse último curso retomando algo que justamente tinha como título programático de sua aula inaugural (Barthes, 2013) no Collège, pronunciada no dia 7 de janeiro de 1977: “Acredito sinceramente que, na origem de um ensino como este, é preciso aceitar que se coloque sempre uma fantasia, que pode variar de ano a ano” (Barthes, 2005a).

Sua fantasia era a escrita de um romance. O curso que passaria a ministrar nada mais era do que a preparação para a escrita deste romance (Barthes, 2005a;2005b).

Seriam aparentemente planos de um romance autobiográfico, que começaria por um luto, seguindo de um momento de ausência de desejo e depois pela decisão de ter uma vida nova e as tentativas de levar adiante essa vida. (Pino, 2010, p. 42).

Ele tinha por certo que já não havia mais tempo de experimentar várias vidas. Era preciso escolher sua última vida, sua vida nova, ou *Vita Nova*, título do romance que fantasiava escrever. Uma *vita nova* significava “sair deste estado tenebroso a quem me levam o desgaste dos trabalhos repetidos e do luto”, sair da sensação de “estar imóvel em areias movediças, esta morte lenta no mesmo lugar” (Barthes, 2005a). Mas, para Barthes, não poderia haver mudança de vida, pelo menos da sua, se não fosse pela descoberta de uma nova prática de escritura. Essa descoberta era o romance: sua mudança consistia em uma prática de escrita que rompesse com as práticas intelectuais antecedentes. Nesse caso, “a fantasia de escritura serve de guia à Escritura: a fantasia como guia iniciático” (Barthes, 2005a, p. 22). Tratava-se de uma “Fantasia de Ruptura: ruptura de gênero de vida, ruptura de hábitos, de ligações” (Barthes, 2005b, 175).

Barthes passou dois anos falando da preparação desse romance, *Vita Nova*, em seu último curso. Mas os poucos manuscritos do romance só foram revelados quase duas décadas depois, com a publicação de suas *Obras Completas*, organizadas por Eric Marty.

Não se sabe ao certo se Barthes nunca terminou o romance, se de fato o começou, se fracassou, ou se o teria escrito, caso a camionete da lavanderia que passava pela rua, não tivesse colidido com ele que também a atravessava, no dia 25 de fevereiro de 1980. O mistério acerca da escrita do romance continua e, embora Compagnon (2019) afirme que *A câmara Clara* tenha sido o romance do qual Roland se preparava para escrever e que por fim, escreveu, só ele mesmo poderia nos dizer o que aconteceu. Ou não.

Mas, o que *Vita Nova* nos diz, mesmo que talvez seja um romance, para nós, inexistente, é a força de um enlutado que sente a necessidade de mudar de vida. *Vita Nova* não parece ser uma vida melhor ou pior, mas uma vida diferente. *Vita Nova* nada mais era do que “alguém que faz diversas tentativas para sair de um amargo período de luto, como a procura de novos casos amorosos, a pintura e a música” (Pino, 2015, p. 40). O luto era, portanto, o que seria melhor de sua vida, “o que a divide irremediavelmente em duas partes, *antes/depois*” (Barthes, 2005a, p. 8).

Barthes sabia que a aventura do romance não terminaria no romance, mas em uma vida nova de escrita (Pino, 2015). Sua *Vita Nova* de escrita, portanto, contaria sua vida cotidiana, diários, narrativas, incidentes, sua vida “secreta”, seu desejo por “pintar aqueles que ama”⁴ e, sobretudo, sua história com o luto.

⁴ “No colóquio de Cerisy, de 1977, Barthes teria confessado que o desejo de escrever um romance era também um desejo de ‘pintar aqueles que eu amo’” (Pino, 2010, p. 52).

| PRÓLOGO DO PRÓLOGO |

Não sei se devo começar a contar essa história por meu nascimento ou...bem, o que posso afirmar, apenas, é que não sei ao certo como cheguei aqui. Aqui? Sim. Aqui, nessas memórias póstumas. Morri, não foi? Quer dizer, me mataram. Mas ao mesmo tempo parece que eu mesma causei isso.

– Olá, tem alguém aí? Pode me explicar o que está acontecendo? Isso é uma espécie de limbo? Purgatório? O que aconteceu comigo? Câncer? Acidente vascular? Ah, não...não vai me dizer que fui atropelada também!?

– Ora, você já chega roubando frases, não? Essas memórias eram minhas, mas tudo bem – diz Senhor Brás Cubas – Por enquanto só posso dizer duas coisas: Um – levanta o dedo indicador –, você estava fadada a morrer. Morrer faz parte do processo. E dois – levanta o dedo médio –, essa é a sua *vita nova*.

– Não estou entendendo nada, para variar – digo.

– Bem-vinda ao Bairro, defunta autora, digo, professora – diz Senhor Brás Cubas, abrindo os braços e apontando para a entrada do Bairro.

| PRÓLOGO |

Em um bairro, a vida repercute, distante e regular. Esse bairro [o Bairro] é composto por apenas 4 ruas que se cruzam, um prédio, uma praça e vinte e três casas. O Bairro ainda não tem calçamento, são ruas-paralelepípedos, com pedras que por vezes se desencaixam do todo. Os lugares comuns do Bairro são, especificamente, a praça abandonada, as ruas que se cruzam - e nelas, a cada esquina encontra-se alguém pronto a conversar - e não menos importante, um prédio antigo, que talvez pudesse ganhar uma segunda mão de tinta, que tem 9 andares, muitas janelas, às vezes pouco ar.

São muitos os(as) moradores(as) e são muitas as vidas, até mesmo seres inexistentes que percorrem as ruas, as casas, os espaços do Bairro. O que os conecta, é, ainda, algo a ser descoberto, se possível, ao longo do caminho, pois também são múltiplas as vozes, as histórias, as vidas, as fantasias que nele existem. O que se sabe é que a leitora encontrará, uma série de narrativas, fragmentos-estilhaços, incidentes, questionamentos, diários de uma professora moribunda em formação, manuscritos, diálogos, que compõem um todo. A vida nesse lugar é ordinária, mas fantástica. Muitas vezes está distante do sentido, questiona uma verdade, tem na ficção um modo de existir. É por isso que, do que se passa por trás das pesadas portas das casas só se percebem no mais das vezes os ecos perdidos, os fragmentos, os esboços, os contornos, os incidentes, ou acidentes.



Ao verme
que
primeiro roeu as frias carnes
do meu cadáver
dedico
com saudosa lembrança
estas

MEMÓRIAS PÓSTUMAS

| ESTRANHO FAMILIAR |

[na entrada do bairro]

– Senhor Cortázar? SENHOR BARTHES?! Não, não pode ser. Você – aponto para Senhor Cortázar – morreu em 84 e você – aponto para Senhor Barthes – morreu em 80. Leucemia e consequências de um atropelamento, respectivamente. Eu tenho certeza disso, li em alguns livros! Não parece ser possível uma coisa dessas.

– Ora, e você acredita em tudo que lê nos livros? – pergunta Senhor Borges, sério. – Não parece, minha querida, mas é.

– O que?! Você também? Que lugar é esse, afinal? Meu fantasma?

– Que pergunta! Você está no Bairro – afirma Senhor Tavares – e como você chegou aqui, bem, só a vida pode dizer. E essa, minha cara, essa vida é um grande mistério.

Devagar, Senhora Brontë se aproxima e diz:

– Querida, venha, pegue suas malas. Agora somos vizinhas. Ah, que maravilha!

– Você só pode estar no milênio errado! Em que ano estamos? Não, isso tudo é uma loucura! – digo, me afastando.

– Ah, não seja boba! Você ficará na casa 47, entre minha casa e a casa de Senhora hooks. Talvez precise de alguma pintura, alguma pequena reforma, mas tenho certeza de que irá gostar. A casa tem muitas janelas – explica Senhora Brontë com calma.

* * *

Foi dessa maneira que aceitei meu destino, embora soubesse pouco – na verdade quase nada – do que viria a acontecer. Peguei minhas malas e segui meu caminho, rumo à casa azul, quase ao fim da terceira rua do Bairro.

| INSÔNIA |

[casa número 75, Senhor Kafka]

Ele está acordado há algum tempo, pensando em como terminar esse manuscrito. Em cima de sua mesa, as cartas de Felice – cartas que nunca foram abertas, repousando no mármore frio.

– Devo escrever por cima de tudo? Fingir que algum dia as palavras que estavam aqui não existiram? Assumo um palimpsesto? Essa é uma boa ideia, mas estou tão cansado. Maldito dia em que resolvi reescrever este texto – reflete, consternado, Senhor Kafka.

A obra inacabada é uma angústia, mas é o que a mantém viva. Ele, portanto, decide terminá-la amanhã.

Domingo, 08h34.

Já tem três dias que estou no Bairro. Senhor Poe bateu em minha porta, hoje, às 7h, com uma máquina de escrever em mãos. Sugeriu que eu escrevesse algumas coisas sobre o Bairro, como forma de arquivar a experiência. Não sei ao certo como fazer isso, nunca aprendi a datilografar. Mas, falando a verdade, mal entendo como vim parar aqui, na terceira rua, na casa número 47.

Senhora Montero e Senhora hooks têm sido boas comigo. Penso que é sobretudo ao lado delas que consigo pensar. Delas e de tantas outras que já encontrei por aqui. Tenho uma forte afeição por Senhor Cortázar e Senhor Barthes, mas não é a mesma coisa. Aliás, os dois estão planejando algumas conferências no Bairro, o que pode ser divertido. Estou curiosa, confesso.

NATAÇÃO

COMEÇAR FICHAMENTO CÂMARA CLARA

MANHÃ

REUNIÃO GRUPO (9H)

TARDE

NATAÇÃO (15H)

TERAPIA (14H)

REUNIÃO DISCENTE (17H)

| O PROFESSOR INEXISTENTE |

[nas ruas do Bairro]

No Bairro acontece uma coisa estranha. Vive alguém, pelas ruas, que na verdade não existe. É um professor inexistente, que veio viver sua aposentadoria no Bairro. A sua história é a seguinte: Era um fantasma que costumava viver no segundo andar de uma escola. Bem, não exatamente um fantasma. Um professor que queria dar aula. Queria fazer um concurso, mas eles não existem mais. Resolveu, então, tentar um contrato temporário do estado, mas nem isso conseguiu. Frustrado em não poder ser docente, vivia rondando os corredores da escola. O problema, na verdade, é que esse professor não existia. “Por que não me mostra o rosto?”, perguntava a diretora da escola. “Porque não existo, senhora.”, respondia o fantasma. Sim, é isso mesmo. Por baixo do chapéu e dentro do paletó, não havia ninguém. Já tinha um mês que ele vivia nessa escola, que rondava pelos corredores. Ele *passava atento, nervoso, hierático: o corpo das pessoas que tinham um corpo de verdade dava-lhe um mal-estar semelhante à inveja.*⁵ No início as crianças ficaram horrorizadas, teve confusão, teve reunião de pais, e alguns alunos desistiram. Um deles chegou a perguntar: “mas, professora, eu não entendo...*o que é esse homem?*”. E só restava à diretora responder “Ah, querido. *É alguém que existe sem existir, entende, aprendiz?*”⁶

O problema é que a história toma um rumo difícil. A solução, para o corpo escolar, era simples: expulsar o professor inexistente. Mas como? Não poderiam pegá-lo pelo braço, é claro – ele não existia. Então tiveram de aceitá-lo e convencer pais, alunos e professores que essa era a melhor opção. Com o tempo, ele foi apelidado carinhosamente de Não-Professor. Seguidamente, era esmagado por outro professor ou professora na cadeira, porque insistia em se sentar no lugar onde sonhava ocupar. Às vezes o giz começava a riscar sozinho no quadro, mas logo todo mundo lembrava que era o Não-Professor, que estava sem roupas e por isso era impossível identificá-lo. Não se tratava de giz mágico,

⁵ (Calvino, 2005, p. 13)

⁶ (Calvino, 2005, p. 18)

seria um absurdo existir algo desse tipo. Sim, era só o professor inexistente. O Não-Professor passou a acompanhar os intervalos, na sala dos professores, mas sempre fugia para alguma sala vazia, como ele, para treinar suas habilidades docentes. O mais triste da história desse homem é que ele até tinha formação e só queria um emprego, mas como ele não existia (principalmente para certas formas de governo), as coisas ficaram difíceis. Uma vez, no entanto, encarando um professor existente, ficou transtornado, perdido em suas meditações.

– Oh, *you have what I never had: this profession. Or rather, you don't have: you are this profession, it is, that at times, in moments of melancholy, surprises me in envying existing men.* E é bem verdade que quem existe e é professor põe sempre alguma coisa de seu no que faz, um sinal particular, que não conseguirei jamais imprimir.⁷

O Não-Professor não podia fazer coisa alguma, justamente porque não existia, mas repetia tudo de mecânico que um professor existente precisava fazer no seu cotidiano. Ele também fazia chamadas, assinava atas, colocava notas em planilhas, assistia a reuniões, tomava café com muito açúcar na sala dos professores, apagava o quadro, escrevia no quadro, apagava de novo, buscava livros na sala de livros didáticos.

Devo dizer que, depois de quase um ano habitando essa escola, foi decidido que todos que a habitavam, de uma maneira ou de outra, pertenciam a ela, ou seja, faziam parte dela.

– Mas devo considerar igual a mim, esse professor que nem sabe se existe ou não? – chegou até mesmo a perguntar uma professora, chateada.

– Sim, pois *até ele aprenderá... Nem nós sabíamos que estávamos no mundo... Também a existir se aprende...*⁸ – respondeu uma outra.

⁷ (Calvino, 2005, p. 49-50)

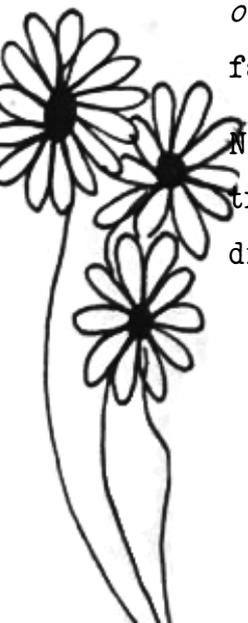
⁸ (Calvino, 2005, p. 113)

Terça-feira, 14h24.

Nesse tempo que tenho vivido no bairro, comecei a escrever um texto. Outro, não este. Às vezes não sei mais se estou escrevendo o texto - nesse caso, se tenho controle sobre isso - ou se ele tem vida própria. Devo explicar. Sinto que o tal texto tomou devidas proporções aterrorizadoras, pois parece que a qualquer momento pode me engolir. Quando pequena, costumava ter uma sequência de sonhos iguais: estava na beira do mar, pulando ondinhas, com meu avô. Até que uma onda maior do que o esperado vinha e ameaçava nos engolir. A sorte mesmo é que eu acordava antes que isso acontecesse. Escrever esse texto às vezes traz a mesma sensação. É verdade que, como no sonho, nunca deixo ele me engolir. Também é verdade que há algum tempo, costumava cutucar o texto com uma vara, de longe, com medo de me misturar demais nele. Aí o maldito me escapava toda vez. E retomá-lo era sempre uma batalha, pois ele continuava fugindo, e eu correndo atrás, como quem corre em busca de um sentido. Então tive de me aproximar, pensei: "essa pode ser uma boa estratégia"; abrir mão da fantasia de abismo entre mim e o tal texto. Ainda fico em dúvida se sou eu que escrevo o texto ou se ele que me escreve. Tenho pensado que esse texto é como um monstro, sabe? Que no primeiro contato, é visivelmente esburacado, fedorento, horroroso, amedrontador, não-digno de compaixão. Precisei me aproximar da criatura para acabar sentindo algum afeto. Sei que isso pode soar estranho, eu mesma ainda não sei como isso aconteceu exatamente, mas conforme fui me aproximando, passei a sentir algum tipo de familiaridade nessa estranheza que vinha do texto. Em algum momento *chutei o balde* e me senti disposta a abraçar a coisa, pois ela finalmente parecia fazer parte de mim.

Nossa relação ainda é estranha e ainda está sendo construída, entre transbordamentos, buracos, vazios, exageros. É que agora a gente vive-junto, divide a casa e tenta preservar, na maior parte do tempo, a idiorritmia⁹.

⁹ (Costa, 2017).



perguntas que a acompanhavam não
qualquer exame deliberativo da sua
e investigação a que se destinavam.
s necessidades daqueles que
necessidades do tipo
s deferimos. Onde p
e o fluxo incessant
n deve *eo ipso sigr*
a intelectualmente a
imentos.

que noutras épocas, os fundadores da soc
ram a ideia geral de uma mudança social
referindo-se estreitamente a evidências em
ou de outro tipo. As teorias da evolução, p
grandes biólogos do século XIX, foram ap
ta; e, como agora sabemos
um passo em direcção co
os cientistas começaram a
a mutabilidade observada a

CICLO DE CONFERÊNCIAS DO BAIRRO



Senhor Barthes

Senhor Cortázar

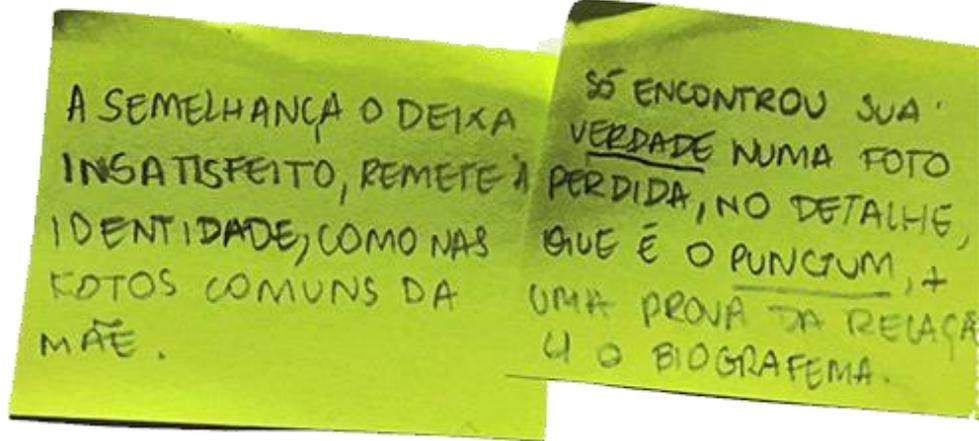
Arredores do fantástico

Como escrever um romance

... e um exemplo anterior
tação. Estes davam grande impor
dem imanente de mudança. Certa
recursos, porém

... os pior
XIX estavam ob
uma ordem nova e melhor,
acreditavam que surgisse num futuro
te. Consideravam como um axioma q
futura da humanidade deveria ser melhor
sua época. Como uma espécie de religião
vam a crença de que a sociedade evoluía e
ideias que t

Terças | 20h | no prédio (rua
infraordinária, nº 99)



Sexta-feira, 12h19.

Senhor Brás Cubas pensa que pode coordenar essas memórias. Insiste que eu as plagiei. Ele pensa que é o único que pode escrever a partir de sua morte e não de seu nascimento. Como se não soubéssemos que ele copia incansavelmente de Shakespeare. Não gosto de fazer fofocas, mas é a verdade. E Shakespeare? Outro copião. E aí a culpa é minha? Negativo.

Eu era uma professora em formação e morri. Agora escrevo essas memórias póstumas, minha *vita nova*, uma professora moribunda que se recria através dos incidentes de uma vida esburacada. Talvez seja nesses esburacamentos que exista o movimento, não é mesmo? A força produtora de uma outra maneira de existir.¹⁰

Não escolhi isso, não me acho mais nobre, não me acho diferente. Aconteceu. Vim parar aqui, não sei bem como, não sei bem por quê. Quem é que, afinal, escolhe seu destino?

¹⁰ (Deleuze, 2013)

| CICLO DE CONFERÊNCIAS #1 – SENHOR CORTÁZAR E OS ARREDORES
DO FANTÁSTICO¹¹ |

[número 99, hall de entrada do prédio, terça, 20h]

Senhor Cortázar, um dos moradores do bairro, está promovendo uma conferência sobre literatura fantástica, no *hall* de entrada do prédio que costumava ser abandonado, localizado ao sul do Bairro, número 99 – lugar oficial dos grandes – talvez não tanto – eventos. Fiquei sabendo apenas hoje, pois aparentemente houve uma confusão com os cartazes. Parece que essas conferências ocorrem toda terça à noite. Minha decisão de participar é imediata, pois ouvi nos corredores uma conversa entre Senhor Borges e Senhora Schweblin sobre as intenções de Senhor Todorov, sujeito de outro bairro que constantemente se infiltra em nossas conferências. Cheguei e resolvi me sentar na primeira fileira. Cumprimento Senhor Borges, ao lado Senhora Ocampo e mais a frente Senhor Calvino. “Senhor Perec não veio”, cochichou em meu ouvido esquerdo Senhor Tavares, não pude ouvir direito, mas parece que está muito ocupado com o sumiço, infelizmente não sei exatamente do quê.

Senhor Cortázar começa nos dizendo que acha estranho esse tipo de coisa, não se sente um conferencista, é, na verdade, apenas um latino-americano escritor.

– Vamos começar? – diz Senhor Cortázar, um tanto inseguro – Eu não sei bem quando tudo começou, mas um belo dia, após escrever seis ou sete contos e que ainda não haviam sido publicados, percebi que todos eram fantásticos. Ora, de imediato questionei-me se a ideia que tinha de fantástico era a mesma que todo mundo ou se via o fantástico de modo um pouco diferente. Sei que Senhor Barthes é o mestre das anedotas, mas dou-me permissão para contar-lhes uma. Imaginem vocês que sou um grande fã de outro Julio, sim, o Verne. Bem, de qualquer maneira, para meu assombro, um colega de escola achou fantástica demais a história de Wilhelm Storitz que eu, o outro Julio, havia lido com absoluta suspensão da incredulidade. Ora, como duvidar de Verne, justamente ele, meu chará? Fiquei apavorado, pois, se alguém havia escrito sobre um homem invisível, isso não

¹¹ Todo o conteúdo do diálogo de Senhor Cortázar foi roubado de *Julio Cortázar - Aulas de Literatura - Berkeley, 1980* (2015). Exceções são indicadas ao longo do texto.

bastava? Não seria sua existência refutável? Acho que na infância nunca vi ou senti o fantástico, palavras, frases e relatos foram o destilando, como uma escolha, na vida externa.¹²O fantástico, desde pequeno pude o ver, não era de fato o que as outras pessoas consideravam como tal. Para mim, sempre foi uma forma de realidade em que determinadas circunstâncias podem se manifestar, tanto faz a quem, através de um livro ou de um acontecimento, mas nunca sendo como um escândalo dentro da realidade estabelecida. Acreditem, caros e caras, mas vivi muito tempo em total familiaridade com o fantástico, sem sequer saber, pois ele me parecia tão aceitável, possível e real. Aceito, é verdade, uma realidade maior, mais elástica, em que tudo cabe. O fantástico nunca me pareceu fantástico. O fantástico é para mim, tão real quanto o fato de tomar sopa às oito da noite, ou de Senhora Christie ser fascinada demais por desvendar assassinatos, ou então de Senhor Barthes tomar seu desjejum todo dia, às sete. Meus contos, devo confessar, geralmente surgem em sonhos, é claro que depois, acordado, componho personagens, traços, mas a ideia central sempre vem em forma de sonho...

– Sim, temos uma pergunta – diz Senhor Cortázar, fazendo uma pausa em sua exposição – Diga, querida!

– Mas Senhor Cortázar, diga-me uma coisa. Já havíamos, eu e você, conversado sobre sonhar com contos. Logo após nossa conversa, fui para casa dormir e decidi que sonharia com um conto. Foram mais ou menos oito horas de sono e alguns sonhos completamente estranhos, dos quais lembro-me apenas algumas partes, inclusive aquele do qual conversamos outro dia, que ninguém aparecia em minha banca de qualificação, inclusive nem eu mesma. Senhor Cortázar, o que acha que devo fazer? – pergunto a ele.

– Análise? – sugeriu Senhor Cortázar – Bem, talvez seja melhor prosseguir, quero estar na cama às dez, para assistir um pouco de boxe. Seguindo, então...No início, meus contos valiam-se mais por seu conteúdo fantástico, onde os personagens estavam a seu serviço, o resto, não me interessava muito. Hoje não aceito mais esse tipo de fantasia de ficção e imaginação que gire sempre em torno de si mesma. O escritor, ousado dizer, não pode escapar da realidade que o cerca, a realidade o enfrenta e pede um diálogo em seus livros. Este é o momento em que o real e o fantástico se confundem de tal maneira que já não é possível distingui-los. Prestem atenção, pois já não se trata mais de uma irrupção onde os

¹² (Cortázar, 2014).

elementos da realidade se mantêm e existe uma espécie de fenômeno inexplicável que é produzido. Ora, é uma transformação total. Vejam, o real passa a ser fantástico, portanto, o fantástico passa, também, a ser real, tudo acontecendo ao mesmo tempo. Já não podemos mais distinguir qual elemento corresponde a quem, ou melhor, o quê. Mas é claro, isso para mim não é teoria literária, são sempre hipóteses, garrafinhas ao mar que podemos jogar...

– *Cof..cof...* – tosse, de maneira falsa, Senhor Todorov. – É agora! – sussurra Senhor Calvino, em tom de fofoca.

– Não concordo com o senhor, Senhor Cortázar. Tudo isso me parece pura bobagem, devo dizer. Salvo alguns pontos, o senhor não sabe nada. – começa Senhor Todorov, em tom de discórdia – Primeiro, te esqueces do gênero. É claro, não é a primeira vez que fazes isso. Depois, não citas o estranho, nem o maravilhoso. Ora, inaceitável. Pois bem, farei o teu trabalho. O conceito de gênero literário é fundamental para discutir o fantástico. A expressão “literatura fantástica” refere-se a uma variante da literatura, ou seja, a um gênero literário. O que quero dizer é que é importante descobrir uma regra que funcione para diversos textos e que nos permita chamá-los de “obras fantásticas”.¹³

– Temos o direito de discutir um gênero literário sem, de fato, termos estudado todas as obras? – questiona Senhor Cortázar, triunfante.

– Sim, temos. Esta é a uma atitude muito romântica para com a matéria observada. – continua Senhor Todorov – Um dos primeiros traços do procedimento científico é que ele não exige a observação de todas as instâncias de um fenômeno para que possa ser descrito, ele procede primeiramente por dedução. O texto, como sabem, não é somente o produto de uma combinatória preexistente, é também uma transformação dela. Portanto, pode-se dizer que todo estudo da literatura participará, queira ou não, de um duplo movimento: da obra em direção à literatura e da literatura em direção à obra.

É da própria natureza da linguagem mover-se na abstração, no genérico. Vejam bem, o individual não pode existir *na* linguagem. Logo, não se pode rejeitar a noção de gênero, pois tal rejeição implicaria uma renúncia à linguagem, portanto, não poderia, por definição, ser formulada. O importante é estarmos cientes do grau de abstração das noções que estamos elaborando, certo? Saibam que, o discurso literário não pode ser

¹³ Na fala de Senhor Todorov foi utilizado o livro *Introdução à Literatura Fantástica*. (Todorov, 2017)

verdadeiro ou falso, pois só pode ser válido com relação às suas próprias premissas. A literatura, em geral, forma um sistema: nada é por acaso! A literatura é, portanto, criada a partir da própria literatura, não a partir da realidade, como sugeres, em alguns momentos, Senhor Cortázar.

– Que cara chato, né? – exclama Senhora Schweblin, meio alto demais.

– Por favor, parem de me interromper. Isso me dá nos nervos. – continua Senhor Todorov

– Tudo bem, a questão sobre gênero literário é a seguinte: O conceito de gênero deve ser matizado e qualificado. A definição de gênero será, sempre, um vaivém contínuo entre descrição dos fatos e a teoria em sua abstração, situam-se, portanto, a um nível abstrato, independente do das obras existentes. Uma obra, em geral, manifesta um gênero, mas ele não existe na obra. Resolvida a questão do gênero literário, falarei da definição do fantástico, pois a hora de ir me deitar já se aproxima. Pergunta a ti mesmo: “realidade ou sonho? Verdade ou ilusão?” Somos assim, transportados ao âmago do fantástico. Em um mundo tal qual o conhecemos, produz-se um acontecimento insólito, que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Reparem que, nós que percebemos este acontecimento, precisamos optar por duas possibilidades: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, um produto da imaginação ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte da realidade, mas essa realidade é regida por leis das quais não conhecemos. Se escolhermos qualquer um dos lados, o fantástico não existe, pois ele existe na incerteza. A possibilidade de hesitar entre o real e o imaginário criou o efeito fantástico. São os acontecimentos estranhos, as coincidências insólitas, onde a hesitação dá lugar ao fantástico. Tanto a fé absoluta quanto a incredulidade nos afastam do fantástico. No entanto, além da existência de acontecimentos estranhos, o fantástico implica, também, uma maneira de ler, que não pertence ao poético, nem ao alegórico.

O fantástico apresenta algumas condições, apesar de ser difícil de encaixá-lo em qualquer descrição fechada. Bem, de qualquer forma, é preciso que o texto fantástico obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como mundo de criaturas vivas e claro, hesitar entre uma explicação natural e uma sobrenatural dos acontecimentos. Essa hesitação pode ser experimentada por uma personagem e desta forma o leitor é confiado a esta personagem, e a hesitação vira um dos temas da obra. O leitor, então, precisa adotar uma atitude para com o texto, recusando interpretações alegóricas ou poéticas. O fantástico, como havia dito anteriormente, dura apenas o tempo de uma hesitação, pois

tomar uma decisão, optar por uma solução é sair do fantástico. Vejam bem, se decidimos que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os acontecimentos insólitos, então a obra se liga a outro gênero: o estranho. Se, por outro lado, decidimos admitir a existência de novas leis da natureza, pelas quais o acontecimento possa ser explicado, então estamos mais uma vez em outro gênero: o maravilhoso. Reparem, portanto, que o fantástico leva uma vida cheia de perigos, ele se localiza precisamente entre esses dois gêneros, muito mais do que é um gênero autônomo.

– Senhor Todorov, fale um pouco mais sobre o estranho e o maravilhoso, sim – solicita Senhor Poe.

– É claro! – prossegue Senhor Todorov – Estou com um pouco de pressa, então direi de maneira geral que o maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, jamais visto, um por vir: logo, a um futuro. Apresenta sempre a aceitação do sobrenatural. Já no estranho, o inexplicável é reduzido a fatos conhecidos, a uma experiência prévia, portanto, o passado. No estranho, acontecimentos que parecem sobrenaturais ganham um desfecho de explicação racional, seja um sonho, a própria loucura, drogas, acaso, fraude, ilusões, entre outras possibilidades.

– Seria meu conto, *William Wilson* um conto fantástico, Senhor Todorov? – questiona Senhor Poe.

– Ora, a história hesita o tempo todo, é claro. Enquanto lemos seu conto, questionamos: é ou não é? Será isso verdade? Será William Wilson produto da imaginação de William Wilson ou há um duplo, de fato? Mas, o desfecho do conto sai do fantástico. Bem, não direi o desfecho, pois vocês devem ler o conto. Aliás, um belíssimo conto, Senhor Poe. Diria, apenas, que fica no estranho – diz Senhor Todorov. – Bem, voltando a questão do fantástico. Para finalizar, é importante que entendamos que nem toda a ficção está ligada ao fantástico, mas o fantástico depende da ficção para existir. E com isso, chegamos a alguns traços do fantástico, mas não devemos levá-los todos como obrigatórios, sem seus mínimos detalhes, esses são traços muito gerais. O enunciado tem como traço um certo emprego do discurso figurado, mas é precisamente quando as palavras são empregadas em sentido figurado que devemos tomá-las literalmente. O enunciante, no fantástico, é um problema estrutural da narrativa, mais especificamente, um problema do narrador. No fantástico, o narrador diz habitualmente “eu”, pois no caso de um narrador-personagem,

de um narrador que diz “eu”, é preciso que este seja submetido à prova da verdade, pois enquanto narrador, apenas, escapa à prova da verdade, mas enquanto personagem, este pode mentir ou falar a verdade, como no discurso cotidiano; além da possibilidade de uma fácil identificação do leitor com o personagem, já que o pronome “eu” pertence a todos.

– Como ousa? Tenho certeza que estamos falando coisas muito parecidas, mas age como se não soubesse que escrevi contos fantásticos durante trinta anos de minha vida. – indaga Senhor Cortázar, furioso – Que visão reducionista do fantástico! Quem, nessas condições consegue escrever um texto fantástico diante de tantas regras?

– Ora, eu prefiro chamar isso tudo de fantasia. Me deem licença, mas digo-lhes que a figura da fantasia tem a força do desejo, essa da qual posso *interrogar, interpelar, aquela que conheço em mim, embora através do logro do imaginário*.¹⁴ A fantasia é esse romancinho de bolso que a gente leva sempre junto e que pode abrir em qualquer lugar, entendem? Vejam, a fantasia nunca está separada do real (e isso se parece muito com o fantástico) ela é esse algo que permanece, portanto, concomitante à consciência da realidade, criando um espaço duplo, desencaixado, onde algo se trança e é um começo de escritura.¹⁵

Silêncio.

– *Eh, muy bien...*que climão – diz Senhor Poirot.

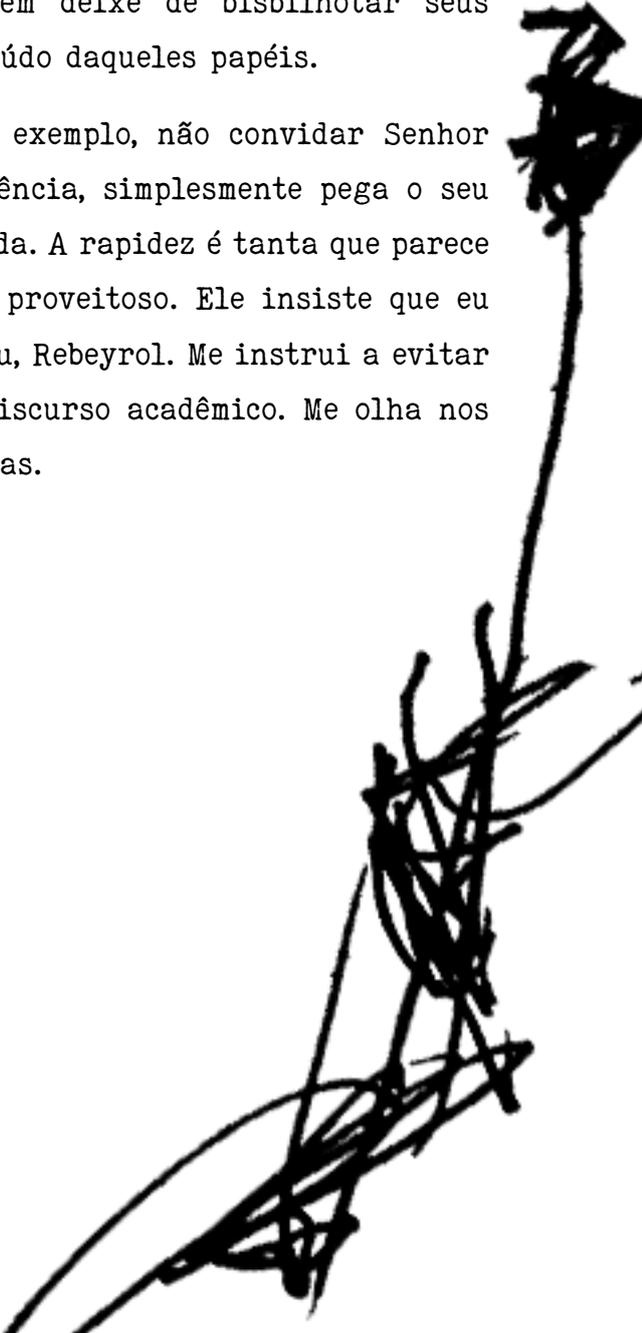
¹⁴ (Barthes, 2003, p. 8)

¹⁵ (Barthes, 2017)

Quarta-feira, 15h17.

Pela manhã, passei pela casa de Senhor Kafka. Vi que sua lixeira estava cheia de manuscritos. Fiquei tentada a vasculhar, mas devo respeitar sua privacidade. Embora duvide muito que alguém deixe de bisbilhotar seus pertences. Sei que em breve conhecerei o conteúdo daqueles papéis.

Hoje aprendi uma série de coisas. Como, por exemplo, não convidar Senhor Barthes para almoçar. O homem não tem paciência, simplesmente pega o seu garfo e espeta em todos os pratos onde há comida. A rapidez é tanta que parece um lagarto. De qualquer forma, o almoço foi proveitoso. Ele insiste que eu não cometa o mesmo erro que um velho amigo seu, Rebeyrol. Me instrui a evitar o uso da linguagem acadêmica, os vícios do discurso acadêmico. Me olha nos olhos e pede que eu siga minhas próprias ideias.



I

Certa manhã, ao despertar de sonhos intranquilos, Gregor Samsa encontrou-se em sua cama metamorfoseado num professor de química com contrato temporário do estado. Estava deitado sobre seu contracheque de \$45,00, quando levantou um pouco a cabeça, viu a quantidade de provas a corrigir.

Suas muitas perguntas lamentavelmente desesperadoras, vibravam desamparadas ante seus olhos.

“O que terá acontecido comigo?”, ele pensou. Não era um sonho. O olhar de Gregor dirigiu-se então para a janela, e o tempo nublado – ouviam-se os pingos da chuva baterem sobre a calha da janela – deixou-o bastante melancólico. “Que tal se eu seguisse dormindo mais um pouco e esquecesse de toda essa bobajada?” “Oh, Deus”, pensou ele, “que profissão extenuante que fui escolher! Entra dia, sai dia, e eu sempre com dificuldade. As agitações da profissão são muito maiores do que propriamente o trabalho, e ainda por cima impuseram sobre mim essa praga de ter de viajar até o outro lado da cidade, conexões de trem, a condição de trabalho ruim e desregulada, contatos humanos sempre cambiantes, que nunca serão duradouros e jamais afetuosos, pois toda vez que criar laços, meu contrato chegará ao fim!”

II

Primeiro quis fazer um planejamento, que ele aliás ainda não sabia como e a respeito do qual sequer conseguia ter uma ideia um pouco mais precisa, tarefa que mostrou-se demasiado difícil de ser movimentada;

Porém quando — depois — de passar pelas mesmas dificuldades — voltou a estar, suspirando, na mesma posição de antes, tornando a ver suas inseguranças quanto a docência moverem e lutarem umas contra as outras, talvez ainda mais nervosas do que antes, não encontrando paz, tornou a dizer para si mesmo que era impossível continuar na cama e que o mais racional seria sacrificar tudo — ainda que a esperança que restasse fosse mínima — para enfim se livrar do contrato temporário.

Samsa, que antes tinha um emprego de caixeiro-viajante, estava atrasado, justamente porque fora metamorfoseado em professor. — Gregor — dizia agora seu pai, do aposento ao lado esquerdo —, o senhor gerente chegou e quer se informar porque tu não foste com o trem das cinco. Nós não sabemos o que podemos dizer a ele. Aliás, ele quer falar contigo pessoalmente. Portanto, faça o favor de abrir a porta. Ele haverá de ter a bondade de desculpar a desordem do quarto.

— Bom dia, Senhor Samsa — interrompeu o gerente, de modo amável.

— Ele não está se sentindo bem — disse a mãe ao gerente, enquanto o pai continuava a falar na porta.

— Ele não está se sentindo bem, acreditai em mim senhor gerente. Pois caso contrário não perderia o trem!

Gregor percebeu que não poderia de modo algum deixar o gerente ir-se embora no estado de espírito em que se encontrava, caso não quisesse ver seu emprego na firma em perigo extremo. Os pais não compreendiam tudo isso muito bem; Mas o gerente já havia virado as costas.

III

Apenas no crepúsculo Gregor despertou de seu sono pesado, semelhante a

um desmaio; pareceu-lhe, contudo, que fora acordado por um passo fugidio e um trancar cauteloso da porta que levava à sala de espera. Só quando chegou à porta percebeu o que o havia atraído até lá; era a promessa de um salário em dia.

Só mais tarde, à noite, a luz na sala de estar foi apagada, e de momento parecia fácil constatar que os pais e a irmã haviam ficado acordados por todo esse tempo. Com certeza ninguém mais viria até Gregor antes da manhã seguinte; ele tinha, portanto, bastante tempo para refletir, sem ser perturbado, como haveria de arranjar sua vida a partir de então.

Foi desse jeito que Gregor passou a receber quatro meses depois de começar a trabalhar. Claro que também os pais não queriam que Gregor morresse de fome, mas talvez não tivessem suportado saber qualquer coisa a respeito do salário mais do que por ouvi-lo falar; talvez a irmã também quisesse poupá-los de mais uma pequena tristeza, uma vez que eles de fato já sofriam o suficiente. Quando a conversa chegava à necessidade de ganhar dinheiro, o primeiro que deixava a porta era Gregor, e se atirava sobre o fresco sofá de couro parado ao lado da porta, pois ficava ardendo de vergonha e tristeza.

Embora dissesse continuadas vezes a si mesmo que nada de mais aconteceria, a não ser continuar recebendo o salário parcelado, trabalhar em 3 escolas diferentes, para fechar as 40h semanais; ele tinha de confessar a si mesmo que por mais forte que fosse, não seria capaz de aguentar aquela situação por muito tempo.

Gregor ficou espantado com o número de turmas que devia dar conta. Mas não ficou nisso, sabia já desde o primeiro dia de sua nova vida que

quando terminasse de decorar os nomes dos 220 alunos, seu contrato com a escola já estaria chegando ao fim.

IV

A grave situação de Gregor, que o fez sofrer por mais de um semestre letivo, pareceu lembrar inclusive ao pai que Gregor era um membro da família, que não devia ser tratado como um inimigo, mas diante do qual o mandamento do dever familiar impunha engolir a aversão e suportar. Quem tinha tempo de se preocupar com Gregor, mais do que o estritamente necessário, nessa família sobrecarregada e esgotada? O orçamento doméstico era reduzido cada vez mais.

Gregor passava as noites e os dias praticamente sem dormir nada, pois havia contraído uma forte gripe em uma das escolas onde trabalhava.

– Nós temos de procurar nos livrar disso – disse a irmã, agora dirigindo-se apenas ao pai, pois a mãe não ouvia nada em sua tosse. – Isso ainda vai acabar matando nós dois, vejo o momento em que isso acontecerá.

“E agora?”, Gregor perguntou a si mesmo e olhou a escuridão à sua volta.

V

Quando a faxineira chegou na manhã seguinte, bem cedo, não encontrou, a princípio, nada de estranho em sua curta e costumeira visita. Mas depois disso o senhor e a senhora Samsa, cada um do seu lado, levantaram da cama rapidamente.

– Morto? – disse a senhora Samsa, e ergueu os olhos de modo interrogativo para a faxineira, embora ela própria pudesse avaliar tudo e compreendê-lo.

E pareceu-lhes uma espécie de confirmação: era covid-19.

FIM.

EXAMES DIVERSOS
2013/14/15/16

Segunda-feira, 16h55.

O que escrever em um diário? O que é relevante o suficiente para estar nessas linhas? Em minha vida, quase nada. De minha docência, muito pouco. Eu *mal fui* professora. Devo escrever sobre o que? Diz *Emílio Renzi*¹⁶, um conhecido meu, que ao começar a escrever diários, também não tinha nada a dizer, tamanha era a trivialidade de sua vida. Por isso, começou a roubar histórias, experiências de desconhecidos.

Mas se, por acaso, acabar cometendo o erro de roubar histórias de quem costuma roubar histórias? De quem serão as histórias que contamos?

¹⁶ (Piglia, 2017)

| O SUMIÇO |

[casa número 54, Senhor Perec]

Soube que há algum tempo o leitor foi convidado a entrar no Bairro, mas tem um tempo que não é visto. Depois de três dias de sumiço, Senhor Poirot, mais do que puramente bigode, paletó, chapéu e valise, mas também ex-detetive, convida Senhor Perec, leitor assíduo de romances policiais, para juntos desvendarem esse enigma. Mas, uma vez que o leitor some, leva alguns anos, talvez nunca, para voltar.

– Diabos, o leitor sumiu! – diz Senhor Poirot, desnorreado.

– Ora, é normal que se perca pelos cantos das páginas, Poirot. Nada é linear da maneira que você gostaria – afirma Senhor Perec.

– Mas se não aparece há tanto tempo, algo deve ter acontecido. Seria o estilo de escrita? A falta de enredo? A insensatez das não-afirmações?

– Não creio que deva se preocupar tanto, homem. Sua cabeça está fervilhando, consigo ver a vermelhidão da careca. Muito lustrosa, por sinal.

– *Eh, muy bien*. Está certo – concorda Senhor Poirot, finalmente.

* * *

Algumas semanas se passam e o sumiço do leitor continuava em suspenso. Dali para frente, isso seria esquecido por muito tempo, pois havia coisas mais originais e importantes do que isso. Em um dia qualquer, Senhor Perec bate à porta da casa número 55:

– Poirot, acorde!

– *Ahn?!* – De pijamas, Poirot se levanta da cama, mal-humorado, sem entender porque Perec acordava tão cedo aos domingos.

– Um assassinato, no bairro. Vamos, levante-se! – exclama Senhor Perec, entusiasmado.

– *Mon ami*, mas isso é extraordinário. Quem morreu? Devemos de imediato investigar! – diz Senhor Poirot.

– Dizem as más línguas, que o autor – afirma Senhor Perc.

– Temos que descobrir quem foi. Sabe, desconfio de algumas pessoas, na verdade, de praticamente todas que vivem no Bairro, mas tem uma pessoa maligna aqui, ah, sim, com certeza tem. Vive com suas palhaçadas, bagunça os textos, não tem respeito pelo cânone, diz que só lê o que ama, mas eu, Poirot, acredito firmemente que uma jovem bem instruída deve ler apenas Flaubert, Balzac, Thomas Mann, essas coisas, entende? É, sim, com certeza é uma grande suspeita desse crime – diz Senhor Poirot, com convicção.

No dia seguinte, Senhor Poirot e Senhor Perc vão em busca de algumas pistas que levassem ao assassino do autor. Mas quem teria matado o autor? Senhor Barthes foi o primeiro suspeito, é claro. Embora tivesse alguma culpa, não tinha, necessariamente, nesse caso dentro do Bairro.

– Poirot, você não acha que o sumiço do leitor e o assassinato do autor têm alguma relação? Digo, isso parece muito estranho, não? – pergunta Senhor Perc, preocupado.

– Sim, acho. Já desconfiava disso há algum tempo, mas estava em busca de provas. Sim, isso parece muito suspeito – responde Senhor Poirot.

– Talvez seja hora de chamarmos ela.

– Ela? *Eh, muy bien*. O caso é sério mesmo. Precisamos chamá-la.

Senhor Poirot e Senhor Perc batem à porta número 23, ansiosos. Senhora Christie abre a porta, os cabelos branquinhos, o rosto redondo.

– Sim, meus amigos. – responde ela.

– Senhora Christie, algo terrível aconteceu. Você se lembra do sumiço do leitor, certo? Pois então, agora o autor foi assassinado e pensamos que talvez essas duas situações estejam relacionadas.

– Ah, a natureza humana... – diz Senhora Christie – como vocês são bobinhos. É claro que as situações estão relacionadas. Não está na cara? Foi o leitor quem matou o autor!

– O que?! – exclamam apavorados, Senhor Perc e Senhor Poirot.

– Sim, é isso mesmo que ouviram. Quando o leitor sumiu, eu resolvi investigar, pois havia alguma coisa de errado nisso. Percebam, o leitor nunca some sem deixar rastros de sua leitura. E pelo caminho, acabei encontrando suas impressões, suas reescrituras. Ele nunca foi embora, na verdade. Apenas teve a brilhante ideia de não ficar em evidência, como o autor costumava ficar. Quando vocês chegaram e me contaram sobre o assassinato, bem, tudo fez sentido.

– Mas como descobriu? – perguntam os dois, incrédulos.

– Como disse, o leitor nunca some sem deixar rastros. E um assassinato sempre tem suas motivações. Ele estava cansado de se submeter à pressão de uma interpretação única e verdadeira, via no autor uma ameaça à sua invenção. Primeiro, então, resolveu acabar com o Ego, e com isso foi muito esperto, pois fragmentou o sujeito. Mais tarde, questionou o seu poder. Sua carta final foi recusa-se a fazer do autor a origem, o núcleo, o Pai. Com a intenção de acabar com a filiação, só restou matá-lo e assim, o autor jamais poderia tratá-lo como propriedade. Um golpe de mestre, meus amigos. – diz Senhora Christie, enquanto fecha a porta lentamente na cara dos dois.

Quinta-feira, 09h31.

Mais um dia ensolarado no Bairro. Aqui tudo ocorre na mais alta normalidade.
É claro, depende do que se entende por normal.

Me sinto bem.

• Barthes 2009b - pup.

|| 2009a - "

Corazza 2013

Adó 2014

Corazza 2005

Corazza 2015a

Campos 2013

Valéry 1956

• Barthes 2012

Todorov 2017

| MORRER...NÃO É DISSO QUE SE TRATA? |

[na praça do Bairro]

Senhor Barthes está sentado no banco cinza que há na praça do Bairro. É um homem muito organizado, metucioso. O vejo mexendo em suas folhas de papel, fixando programas de horários de trabalho em cores diferentes, escrevendo nas margens dos textos batidos à máquina. Ele costuma deixar um espaço nas margens para fazer essas anotações.¹⁷ Em cima das folhas, um estojo luxuoso de giz pastel.

Não gosto de interrompê-lo quando está concentrado, mas me sento ao seu lado no banco. Ele fica feliz em me ver. É um solitário que não aguenta ficar sem companhia.¹⁸ Está usando seus sapatos de couro pecari e um casaco estilo *trench coat*. Deixa a papelada de lado e pega um charuto. Senhor Barthes fuma em qualquer lugar, a qualquer horário. Faz o charuto rolar entre o polegar, o indicador e o dedo médio, enquanto o acende lentamente, absorvido pelo ritual.

– Precisava de uma pausa. Minhas enxaquecas. As demandas. Elas me impedem de viver – lamenta, tão conhecido por suas recorrentes reclamações, pela vaga tristeza que o acompanha em todos os gestos.¹⁹

– Sim, as enxaquecas. Também as sinto. Embora não entenda. Dizem que morri – digo, um pouco confusa.

– Sim, naturalmente. Todos nós – ele responde, tirando do bolso a cadernetinha em espiral e a caneta *Bic* cinza que leva consigo em todos os lugares. Anota uma frase, que não pude ler, embora tenha tentado.

¹⁷ (Calvet, 1993).

¹⁸ (Compagnon, 2019).

¹⁹ (Compagnon, 2019).

Decidimos caminhar em direção ao restaurante. É hora do almoço e ele está ansioso para comer. Precisa almoçar às 11h30, pontualmente. Quase chegando, paro um instante, ele nota e olha para trás. Não aguento e decido perguntar:

– Mas você já morreu também? – pergunto um pouco incrédula. Ele gosta de pregar peças.

Nos sentamos à mesa e fico aflita, esperando sua resposta. Alguém traz os nossos pratos.

– Ora, é claro. Que pergunta! – responde, visivelmente irritado, embora nunca bravo – Cada vez que você fala comigo neste Bairro, é mais uma vez que morro e ressurjo, de outra maneira.

– Reencarnação? – fico em dúvida, não sou muito religiosa. Achei que ele também não era.

– Não, querida. Biografema. Você me revive, nos detalhes que escolhe de minha vida, naqueles que justamente lhe ferem, que lhe atravessam como uma flecha – diz Senhor Barthes, enfiando o garfo na última azeitona no *bowl* em cima da mesa, ela lhe escapa e saltita pelo restaurante, penso, talvez, que possa ser um cronópio. Há sempre a chance.

Quarta-feira, 14h26.

Como vencer a vontade de, o vício pelo sentido? Como vencer a sensação de necessitar uma constante continuidade? Como abandonar a busca por certezas? Como deixar de acreditar que isso seria uma tarefa fácil, quando a linguagem me puxa o tempo todo para o significado último?

diário da enxaqueca - hoje.
pressão 138/112. dor na testa, às 18:30 dor
no lado esquerdo, descendo p/ o olho. um
pouco de náusea. precisei tomar um remédio
para continuar lendo - 1000mg.

| CICLO DE CONFERÊNCIAS #2: SENHOR BARTHES E SUAS
CONSIDERAÇÕES ACERCA DO ROMANCE E DA ESCRITA²⁰ |

[número 99, hall de entrada do prédio, terça, 20h]

O Senhor Barthes, organizador da conferência, cumprimentou o Senhor Borges, o Senhor Calvino, a Senhora Schweblin. Hoje não está muita gente – disse ao Senhor Barthes a senhora Ocampo, desculpando-se. O Senhor Barthes sorriu. Já passava muito da hora combinada para o início da conferência – o senhor Barthes subiu, então, para o estrado de onde iria falar. O Senhor Poirot e a Senhora Christie, acompanhados naquela noite pelo Senhor Oliveira, sentaram-se em seus lugares. O Senhor Péric estava há muito sentado, de olhos fixos, atentíssimo. Estava já se concentrando mentalmente em suas próprias investigações. Senhora C. Bronte entrou, espreitou a sala e saiu. O Senhor Cortázar, depois de apresentar o senhor Barthes, sentou-se numa das cadeiras da primeira fila do auditório.

– Quero agradecer a todos presentes nessa conferência, que gostaria de chamar de seminário, se me permitem – começou Senhor Barthes, um pouco nervoso. – “Trata-se de um lugar real ou fictício?”, vocês provavelmente estão se perguntando agora. Ora, nem um, nem outro. Uma instituição é marcada pelo modo utópico: traço um espaço e o chamo – seminário.²¹ Esclarecendo essa marcação, partimos daí. Pois bem, como preparar um romance, então? Para isso, nos debruçaremos agora à dimensão da escrita. Aliás, quase me esqueço! Devemos lembrar que não se trata de coletar informações sobre as técnicas de diferentes romancistas, por vezes, creio que nem seja possível chamar de “romance”, pois o termo foi usado por comodidade, para referir a ideia de uma “obra”, que tem vínculos com a literatura e com a vida. Façamos de conta que iremos escrever um romance, então.

²¹ (Barthes, 2012, p. 412)

“Por que escrevo?” começo com essa pergunta e os deixo pensando por um momento. Mas posso dizer: sei que escrevo para contentar um desejo, esse desejo é o Desejo de Escrever²². Não sei se o desejo é a origem do escrever, pois não conheço inteiramente meu desejo, mas o desejo de escrever tem sim um ponto de partida e posso localizá-lo: é o prazer, a satisfação que me dá a leitura de certos textos, escritos por outros. Resumidamente, escrevo, porque li.

– Tudo bem, mas é simplesmente isso? Leio e por isso, saio escrevendo? Para mim não acontece de maneira tão fácil assim. Tenho um medo, um medo terrível de escrever, às vezes – questiona Senhor Kafka.

– Não, não é tão simples assim. Veja bem, para passar do prazer de ler ao desejo de escrever, não se trata de ler um texto e sentir-se alegre, é uma outra coisa: é um êxtase, uma jubilação, um abalo, que produz um deslumbramento, que acaricia. Então respondendo à sua pergunta, o desejo de escrever vem, não simplesmente da leitura em si, mas de leituras particulares. Que textos eu aceitaria escrever, neste mundo que é o meu?²³ Bem, continuando. No rastro do desejo, passar do ler ao escrever só pode ser feito por uma prática de imitação. Prestem atenção, pois isso é importante para o seminário. Devemos ter cuidado, é claro, com essa palavra, pois a imitação é tão particular e deformante, que é preciso inventar outra palavra. Mas também, que de alguma maneira, essa obra escrita por outro, torne-se minha, escrita por mim, e que eu a deforme.

– Então a gente copia e tá tudo bem? Espero que sim – diz Senhor Borges.

– Não sei se entendi a pergunta, mas posso lhe dizer que a literatura não nasce de uma imitação direta, mas de um movimento de espelhos, isto é, estou falando de uma imitação muito difusa, não única e maníaca.

– Como a noção de emulação?²⁴ – pergunta outro morador, mas não dá para distinguir a voz.

– Não posso dizer que se aplica definitivamente, mas creio que possa ser uma opção, claro – afirma Senhor Barthes – Se eu puder não ser interrompido pelos próximos minutos, agradeço muito, pois gostaria de concluir o pensamento. Sim, estava falando sobre

²² Essa e todas as próximas referências são de Roland Barthes – A preparação do romance vol. II (2005b). Salvo exceções indicadas.

²³ (Barthes, 1992).

²⁴ (Rocha, 2013)

imitação. Falo de um lugar de simulação, de alguma forma. Esse verdadeiro e falso, que são introduzidos no mesmo. Bem, mas assim que se passa do desejo de escrever à, de fato, escrever alguma coisa, dolorosas dificuldades começam, decisões a serem tomadas, dúvidas, desânimos, bloqueios. Não há como escolher a forma da obra, essa a ser feita, da qual fantasio, sem antes decidir qual é minha filosofia, em que acredito. A escrita é meu próprio sangue. Pode-se até pensar por inspiração, mas bem na verdade, meus caros, a escrita exige labor. Alguém aqui já teve alguma pane na hora de escrever?

– Sim – responderam todos os presentes, em uníssono.

– Então sabem do que estou falando, com certeza. A pane, esse monstro de sete cabeças, é provocada pelo olhar imaginário do Outro (o Grande Outro, sabem?), sobre aquilo que fazemos, como se esse Outro nos vigiasse, como, por exemplo, me contava Senhor Oliveira, há algumas semanas, que toda vez que alguém pergunta a ele que horas são, fica nervoso, e esquece como se olha os ponteiros. Por isso, muitas vezes, inventa uma hora que acha mais verossímil. Bem, é mais ou menos isso: aquela angústia de executar uma tarefa difícil enquanto estão nos olhando. O que sugiro para liberar a escrita é imaginar que estamos escrevendo, mas que o que está sendo escrito não será publicado.

Há coisas que, por vezes, consideramos banais: como é a alimentação de um escritor? Como combate o cansaço, a preguiça, de modo a acordar o corpo, sem necessariamente excitá-lo tanto a ponto de não poder dormir por dias, como as insônias terríveis de Proust (60 horas sem apagar a luz)? Eu, por exemplo, nunca pude trabalhar durante a noite, porque depois não consigo dormir. Também não consigo escrever sem que minha mesa de trabalho esteja organizada. E quanto as roupas? Onde se instala? Em que horário escrevem? Como Valéry, escritor da manhã, café, abajur, ou Flaubert, escritor da noite. Eu, Senhor Barthes, sou um escritor da manhã, nunca da noite, como já disse, apesar de ter vontade de trabalhar à noite, meu corpo não a acompanha. Como se escolhe o título? Uma coisa engraçada é que muitas vezes, quando encontramos um ótimo título, não se faz o livro e quando se faz o livro, aceita-se um título neutro, no final, por cansaço. Mas, por último, quero falar da solidão, coisa que sinto há um bom tempo. Não falo de uma solidão metafísica, falo da solidão empírica do escritor.

– Eu preciso de muita solidão para escrever – afirma Senhor Kafka.

– Vejamos a questão dos amigos, – continua Senhor Barthes – o que complica, realmente, é o tempo que a amizade exige. Vemos nascer um conflito entre o Tempo da Obra e a Amizade. É claro que existe aquele “tempo da alma”, do qual é necessário, e que damos àqueles que amamos: pensar neles, às vezes ser afetado por suas angústias, mas tudo isso entra em conflito com a preocupação egoísta da Obra. Mas *cá entre nós*, mesmo na perspectiva monstruosa de um sacrifício total à obra, é preciso que essa fenda hemorrágica, aberta pela amizade, nos tome, em algum momento, pois ela é necessária, essa pulsação amorosa, para que a Obra se abra ao Mundo, pela mediação do outro. Queridos vizinhos, já me estendi demais, estou cansado. Deixo para um próximo momento, podemos marcar uma data, pois gostaria ainda de entrar na questão dos fragmentos, sei que muitos aqui apreciam. – finaliza Senhor Barthes, desabotoando o casaco de *tweed*, tomando um longo gole de água. Em seguida, acende um cigarro e se dirige à porta do prédio. Está visivelmente cansado.

Sexta-feira, 11h36.

Chove muito lá fora. Penso em minha relação com Senhora Montero e Marie Curie. Certa vez fui em sua casa e vi, espalhadas pela mesa, cópias de um diário de Marie. Era um diário muito específico. Senhora Montero disse que estava trabalhando em um novo projeto. Também havia recolhido alguns diários de Senhor Barthes.

Me senti completamente fisgada. Mas o que nos aproxima, realmente? Marie Curie, de alguma forma, foi a mulher que tornou possível que hoje, eu, uma pessoa completamente desastrada, pudesse obter imagens de meus dedos quebrados, minha coluna torta. Minhas fraturas e meus pinos estão ligados à Marie, a primeira mulher que ganhou um prêmio Nobel. Minha trajetória de mulher que pesquisa também está ligada à Marie, guardadas as devidas proporções, é claro. Ela abriu caminhos para novas cientistas, quaisquer que sejam as demandas, as áreas de conhecimento. Ela nos fez pensar: "Ei, então é possível fazer isso. Então é possível estar aqui."

Mas tudo isso é muito visível. É o *studium*²⁵ desse encontro. O que me atravessa, realmente, é uma relação outra. É, sobretudo, a relação do luto. Senhora Montero poderia ter escolhido, entre os diários de Marie, as partes em que ela mais fala dos descobrimentos do rádio e do polônio, das pesquisas, das dificuldades enfrentadas por ser mulher. Tudo isso é de uma preciosidade sem tamanho. Mas escolheu os diários onde Marie passa a escrever sobre sua vida após o atropelamento de Pierre, seu marido e companheiro de laboratório. Por que? Essa pergunta requer muitas respostas. Acredito que Senhora Montero tenha encontrado nesses diários, algo que a tenha feito pensar em Pablo, seu marido que faleceu em decorrência de um câncer. E eu cheguei até aqui. Até a mesa de Senhora Montero, até essas cópias espalhadas, uma terceira via enlutada, formando mais uma peça desse tabuleiro chamado luto.

²⁵ (Barthes, 1984).

O que nos une é uma espécie de punctum²⁶, o encontro dos pequenos detalhes que nos ferem, em uma vida enlutada. Eu posso citá-los aqui, mas eles são recorrentes. Não há nada de especial. A casa vazia, a cama ainda desarrumada, o roupeiro de madeira avermelhada onde as roupas costumavam repousar. O desaparecimento, com o tempo, dos traços do rosto, do som da voz. A caligrafia torta em poucos papéis. Os documentos de identidade de alguém que não os usa mais, que não precisa mais de nenhum número. O vazio. Sempre o vazio. Alguém deveria estar ali. Um vácuo deixado, um lugar que ninguém pode ocupar. A maneira como olhamos para esses traços recorrentes é o que nos atravessa, nos marca e faz ferida. Seria mais fácil se pudéssemos evitar olhar para esses traços? Duvido. Talvez fosse, apenas, menos bonito.



²⁶ (Barthes 1984).

| O DEFUNTO AUTOR |
[casa número 70, Senhor Poe]

Depois de toda essa história do assassinato do autor, Senhor Poe ficou um pouco neurótico. Sempre foi conhecido por pensar demais na morte. Bem, qual o problema disso? A morte nos assola. Não é ela que nos lembra que podemos sair para comprar um jornal às oito da manhã e nunca mais voltarmos para casa? Não é ela que nos lembra de viver? Não são essas memórias, justamente, póstumas?

Em uma noite qualquer, Senhor Poe gira a chave na fechadura até o fim, já havia providenciado três novas com corrente e cadeado. Após seu ritual de trancamento da casa, toma um copo de água e escova os dentes, assim finalizando a rotina noturna. Afofa o travesseiro, deita na cama. Começa a escutar um barulho muito específico de passos pela casa. Vai para baixo das cobertas, parece mais seguro. O barulho recomeça, é quando sente um calafrio, tira a cabeça debaixo da cobertura azul com florezinhas amarelas, apenas até a altura dos olhos, somente para observar, estrategicamente. Não! Não! Enxerga uma silhueta, mas não pode ser! Senhor Poe fica da cor do palmito que preparou hoje pela manhã: pálido. Completamente pálido. Mas sim, é isso mesmo: Um defunto! Um defunto!! Volta para baixo das cobertas, três sinais da cruz repetidamente, pois nunca se sabe, sempre disseram a ele para ter medo de gente viva, mas sempre teve medo era de morto, criaturas estranhas. Levanta a cabeça, ele ainda está ali!

– Espere, não se assuste! Sou eu...o defunto autor.

– Mas que história é essa? Por que me assombras, demônio?

– Ora, não fale assim. Estou aqui com um único intuito, preciso que faça uma vingança, por mim...para isso, criei um emplastro: o emplastro da originalidade.

– Mas justo por você? Você e seus cinco leitores?

– Escute bem, você precisa disseminar por aí que a originalidade é a melhor opção. Conduza os outros moradores a dizerem “Eu, Eu, Eu”. Pegue o emplastro, distribua

amostras pelo Bairro. Eu te peço, por favor, é preciso voltar ao Romantismo, caso contrário, ficarei apenas vagando por aí.

– De maneira alguma! – responde finalmente, Senhor Poe, voltando a dormir.

– Originalidade...inflação da subjetividade...autoria...origem...sagrado... – sussurra o defunto autor, nos ouvidos de Senhor Poe.

Durante uma semana inteirinha o defunto autor vinha visitar Senhor Poe em seu leito. Senhor Poe decidiu se reunir com os moradores do Bairro afim de convencê-los que aceitassem o defunto de volta – e seu emplastro da originalidade. O leitor, que havia sumido do Bairro, reapareceu para a reunião.

– Por favor, aceitem essa criatura de volta. Utilizem o emplastro. Não aguento mais ser torturado! – suplica Senhor Poe, desesperado.

– Não aceito!! – responde o leitor.

– Digamos, hipoteticamente, que aceitamos o defunto e o emplastro. O que isso causaria?

– questiona Senhora Plath.

– Ah, tem um monte de efeitos colaterais...mas, *grosso modo*, vocês precisariam instaurar um significado último e um sujeito psicológico essencialista, logocêntrico e eurocêntrico.

– Não. Inaceitável. Só aceitaremos a volta do defunto autor com algumas condições. – explica Senhor Barthes, calmamente – Essa volta não pode ser do Ego. E desconfiaremos completamente de seu poder, de seus valores. O defunto autor deve estar disperso. Deverá renunciar o *núcleo, a origem, a autoridade, o Pai.*²⁷

– Tudo bem. Eu aceito – consente o defunto autor, sem muita certeza. – Prefiro estar aqui com essas condições do que completamente fora.

– Ficarei de olho, então – afirma Senhor Barthes.

– E eu também, é claro – diz Senhor Perec.

Eles se dispersam e vão cada um para as suas casas.

²⁷ (Barthes, 1992, p. 228)

Sábado, 22h57.

Será que estou no caminho errado ou todos os professores que existem nessa vida já se questionaram se deveriam estar em outro lugar, ou ter escolhido outra profissão?

Fico em dúvida se isso tudo deveria ser mais simples. *Mamão com açúcar*. Você escolhe uma profissão e num passe de mágica, nenhuma outra possibilidade parece viável. Quem foi que vendeu essa ideia? Tudo que tenho são dúvidas. O que fazer? O que escrever? Como dar aula? Como me expor à tantas pessoas de uma só vez? Por que não me lembro exatamente do que foi ensinado no segundo semestre da graduação? De que maneira traduzir isso? Por que diabos escolhi esse caminho? Por que, mesmo com tantas dúvidas, ainda o desejo tanto?

Se tem uma coisa que não sinto, é paz. Mas talvez a docência seja esse lugar: um lugar para os inconformados. Os inconformados com o rumo que as coisas têm tomado, principalmente nos últimos anos.

EMPLASFO
ANTI-MELANCOLIA
DOCENTE



| ASSUNTO ENCERRADO |

[*casa 47*]

Em uma discussão acalorada com Senhor Brás Cubas, novamente, sobre a autenticidade dessas memórias, ele me diz:

– Acha mesmo que é fácil estar aqui? Caminhando por essas ruas? Se engana se pensa que essa não é a *própria* vida. Colocarei isso em outras palavras: É a escola, por exemplo, preparação para a vida? Não, é a vida em si mesma acontecendo. É a licenciatura, o currículo preparação para a docência? Não, mas a docência por si mesma se constituindo. Não é, pois, a preparação de um romance que não será escrito, o próprio romance?

Ele sai pela porta e eu fico pensando: “será mesmo?”

Quarta-feira, 16h40.

Será que deveria publicar estes diários? Será que, durante todo esse tempo, estive escrevendo com a intenção de que alguém os lesse? Sim, sim, é claro, Senhor Barthes vive dizendo: a gente escreve para ser amado.

Ora, se Stendhal teve cem leitores. Quantos eu teria? Sete? Pelo menos seria mais do que Senhor Brás Cubas. Sou cem por cento favorável às pequenas vitórias. É por isso que continuo participando das competições de natação do Bairro.

Aliás, Senhora Christie quer me ensinar a surfar. Dizem por aí que ela foi a primeira mulher britânica a surfar de pé. É possível quebrar alguma parte do corpo dentro da água? Vinte e três me parece um número suficiente de pinos.



| CICLO DE CONFERÊNCIAS #3: ESCREVER SOBRE SI, ESCREVER
FRAGMENTOS |

[número 99, hall de entrada do prédio, terça, 20h]

São 19h30. Faltam trinta minutos para a continuação da conferência de Senhor Barthes. Decido passar um café, pois sei que o homem fala bastante. Vejo Senhor Cortázar passando na frente de minha casa e grito:

- Que noite estrelada, não acha? Está a caminho da conferência de Senhor Barthes?
- Oh, não. *Eu não tenho tempo. Gostaria muito de frequentar o curso de Senhor Barthes, mas não posso*²⁸ – diz Senhor Cortázar, apressado.

Espero alguns minutos e me encaminho para o prédio, no número 99. Chego e estão sentados Senhor Borges, Senhora Woolf, Senhora O. Butler e Senhor Perec. Na mesa do conferencista, uma garrafa d'água, um maço de cigarros, uma caderneta velha e um pedaço de uma costela quebrada (humana ou animal?). Senhor Barthes chega e cumprimenta a todas e todos, diz que o clima da noite está agradável e sugere que a gente pegue um pouco de café - que fica na mesa ao lado -, se eu soubesse, não teria passado o café em casa, mas tudo bem. Senhor Poe chega e me pergunta se o café está bom, tomo um longo gole sem ter sido avisada do que encontraria: o gosto era horrível. De qualquer maneira, sorrio e digo “Está maravilhoso...”.

Senhor Barthes começa a conferência pontualmente, é um homem metódico. Do bolso interno do casaco retira 900 fichas – todas no sentido horizontal, 7cmx12cm.

- Caras e caros, devo avisá-los: tudo isso deve ser considerado como dito por um personagem de romance.²⁹ O Texto, para mim, nada pode contar. Ele carrega meu corpo para longe do “eu” imaginário. Meu corpo só está livre de todo imaginário quando reencontra seu espaço de trabalho. No entanto, outro imaginário avança: o da escritura. E com a intenção de fazer esse outro imaginário desabrochar, não posso estar retido pela

²⁸ (Prego, 2002, p. 82)

²⁹ O diálogo de Senhor Barthes foi montado a partir de *Roland Barthes por Roland Barthes* (2017).

representação de um indivíduo civil, por isso, o texto deve seguir sem imagens, exceto as da mão que traça. Entendem?

– Não muito... – diz Senhor Tavares, confuso.

– Bem, me refiro a dois tipos de textos dentro do próprio Texto. Esse primeiro tipo é reativo, moído por indignações, pequenas paranoias, medos. Mas percebam que o segundo Texto é movido pelo prazer, embora no desafio autobiográfico, ou seja, ao escrever-se, ao submeter-se à ficção do Estilo - a escritura começa por ele, de alguma forma -, o Texto I torna-se ativo, perde sua pele reativa. Escrever sobre si pode ser uma ideia pretenciosa, mas é também uma ideia simples.

– Ok. Mas por que escrever fragmentos? Digo, por que esse tema no título da conferência?
– pergunto, um pouco agitada, desconfiada do que havia dentro do café.

– Porque gosto de escrever começos e tendo a multiplicar esse prazer. Não gosto dos fins, pois o risco da cláusula retórica é muito grande. Receio não saber resistir à última palavra, à última réplica. Os fragmentos são pedras sobre o contorno do círculo, onde espalho-me à roda. *Todo meu universo em migalhas; no centro, o quê?* O que gosto na escrita do fragmento é que ele pode vir de qualquer lugar. Atenham-se a isso, pois creio que seja uma das coisas mais interessantes dessa conferência. O germe do fragmento vem no café, no trem, falando com um amigo – surge daquilo que alguém diz ou que eu digo, me fazendo tirar um caderninho do bolso, para anotar não um pensamento, mas um verso. O modo como gosto de viver: passear com uma caderneta no bolso e uma frase na cabeça.

– E qual o fio que conduz vários fragmentos? – pergunta Senhora Brontë.

– Nenhuma organização é possível. O fragmento é como um ciclo, cada peça se basta. Nem sempre precisamos de um fio condutor específico, às vezes podemos juntar coisas completamente diferentes e fazermos delas uma outra composição, cada vez diferente. Bem, para finalizar o pensamento, pergunto: pode-se escrever sem se tomar por um outro?

– Mas é claro que não! – exclama Senhor Péric, animado.

– Concordo, pois começa-se a produzir justamente reproduzindo aquele que eu gostaria de ser. Desejo. Uma espécie de “sistema” de fantasmas que persistem, mais do que o autor de quem falamos, mas antes aquilo que ele nos leva a dizer dele, pois o que digo dele (ou

dela) me obrigada a pensar de mim, e não a pensá-lo propriamente – responde Senhor Barthes.

– Algo como o intertexto – diz Senhora Kristeva.

– Sim, sim. Embora não exatamente – afirma Senhor Barthes – Prossiga, fale-nos um pouco mais sobre o intertexto, por favor. Já terminei minha exposição.

– Claro, com prazer – responde Senhora Kristeva, feliz. – Bem, comecei a pensar no termo intertexto, ou melhor, intertextualidade, a partir do conceito de um autor russo, chamado Bakhtin. Não vos contarei aqui a história da intertextualidade, apenas alguns pontos gerais que considero interessantes. Um deles é que quando escrevo um texto sou sempre remetida a outros textos que se remetem a outros.

– O texto infinito – consente Senhor Barthes.

– Não, o livro infinito – afirma Senhor Borges.

– Será que um homem consegue ficar cinco minutos sem interromper uma mulher? Bem, continuando. Como disse, o texto insere-se em um conjunto de textos, sendo uma escritura-réplica desses. E sendo esse interlocutor um texto, o sujeito também o é. Nesse sentido, o interlocutor de quem escreve é o próprio escritor enquanto leitor de outro texto. Ou seja, *ele próprio não passa de um texto que se relê ao reescrever-se*.³⁰ É dessa maneira que estamos sempre em diálogo com um Outro. Tanto nós mesmos enquanto Outro, quanto propriamente outros sujeitos. Ou seja: um diálogo de diversas escrituras. Todo texto se dá na absorção e transformação de uma multiplicidade de outros textos. Enfim, podemos falar detalhadamente sobre isso em outro momento. Por ora, agradeço o convite para expor mesmo que rapidamente, Senhor Barthes – diz Senhora Kristeva, se despedindo.

– Obrigada, Senhora Kristeva. Realmente, primoroso. Devo dizer que todo texto é um intertexto, pois *outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, com formas mais ou menos reconhecíveis, ora, todo texto é um tecido novo de citações passadas*.³¹ E com isso, finalizamos essa conferência. Obrigado – despede-se Senhor Barthes, pegando a costela de cima da mesa e jogando pela janela.

³⁰ (Kristeva, 2005, p. 92)

³¹ (Barthes, 2005a, p. 275-276)

Segunda-feira, 18:49.

Não é a vida, feita de segundas-feiras? Não é a vida, feita de trevos de três folhas? O que nos sobra a não ser o resto e, todas as outras coisas mais?



| A VIDA (não tão) SOLITÁRIA DE UMA ESCRITORA |

[casa número 33, Senhora Evaristo]

– É que eu não sei o que escrever quando pego um pedaço de papel. Não sei sobre o que falar, a não ser que o sol está lindo e muito quente e que ontem à noite senti um pouco de dor nas costas. Mas isso não é escrever. Vivi pouco, tenho pouco a escrever. O que faço?

– *Digo isto apenas: escrevo o que a vida me fala, o que capto de muitas vivências. Escrevivências. Ah, digo mais. Cada qual crê em seus próprios mistérios. (...) Sei que a vida está para além do que pode ser visto, dito, ou escrito.*³² – diz Senhora Evaristo.

– Ora, escreva sobre o que se sabe, sobre o que se vive. Mesmo que essa vivência não tenha nada de extraordinário. Veja Senhora Austen. *O que mais de natural então que Jane Austen, com essa capacidade de penetrar na profundez alheia, decidiu escrever sobre as banalidades do dia a dia, as festas, os piqueniques, os bailes na roça?*³³ Tire a experiência de guerra de Tolstói e veja o que acontece. Você sabe que nós, mulheres, há muito tempo e muitas vezes ainda hoje fomos limitadas a vivências de dentro da sala de estar. E escrevemos, mesmo assim. E nos potencializamos. Pensemos também em Senhora Brontë, *ela não tenta resolver os problemas da vida humana; (...) toda a sua força, que é mais tremenda por estar contraída, se vai com uma assertiva: “eu amo, eu odeio, eu sofro.”*³⁴ Cada qual escreve com sua força. – diz Senhora Woolf, decidida.

– Muitas vezes se escreve sobre o outro. O que da vivência do outro fica em mim. Por esse motivo, *amo as pessoas. Todas elas. Amo-as, creio, como um colecionador de selos ama sua coleção. Cada história, cada incidente, cada fragmento de conversa é matéria-prima para mim.*³⁵ As vezes basta que você escreva tomado por um outro. – afirma Senhora Plath.

³² (Evaristo, 2017, p. 17)

³³ (Woolf, 2019, p. 41)

³⁴ (Woolf, 2019, p. 48)

³⁵ (Plath, 2017, p. 21)

– Olha, eu sei que escrever as vezes parece uma tarefa mais difícil do que é, porque ela vem com muitas outras forças que não só colocar palavras em uma página. *Pessoalmente, eu não tinha ambições. Sabia que não me destacava em nada. Gostava de jogar tênis e croqué, mas nunca joguei bem nenhum dos dois. Como seria muito mais interessante se eu pudesse afirmar que sempre quis ser escritora e que estava determinada a ser bem-sucedida um dia.*³⁶

– Você precisa saber que *para viver, temos de nos narrar; somos um produto da nossa imaginação. Nossa memória é, na verdade, um invento, uma história que reescrevemos a cada dia (o que lembro hoje da minha infância não é o que lembrava há vinte anos); o que significa que nossa identidade também é fictícia, já que se baseia na memória.*³⁷ O que espera que aconteça, para escrever a vida? Ela transcorre nos dias mais normais, não se engane.

Tomo um gole de chá enquanto elas continuam falando. O que se escreve quando parece que nada acontece na vida de uma mulher comum? Essa sempre foi minha dor. Talvez devesse partir dela, como Senhora C. Brontë (conforme afirmou Senhora Woolf). Talvez seja afirmar: sim, eu escrevo sobre tudo que não sei, sobre coisas das quais vivi pouco, sobre pessoas que sequer conheci. *E me agrada, e sou terrivelmente feliz em meu inferno, e escrevo. Vivo e escrevo ameaçado por essa lateralidade, por essa paralaxe verdadeira, por esse estar sempre um pouco mais à esquerda ou mais ao fundo no lugar onde se deveria estar para que tudo calhasse satisfatoriamente num dia à mais de vida.*³⁸

³⁶ (Christie, 2017, p. 128)

³⁷ (Montero, 2019, p. 94)

³⁸ (Cortázar, 2008, p. 167)

| ENCONTRO INESPERADO |

[nas ruas do Bairro]

Em um dia qualquer, estou caminhando distraída pelo Bairro, chove muito e fico atrapalhada com meu guarda-chuva amarelo que parece teimar comigo em não querer abrir. Um pouco confusa, enxergo, de longe, uma pessoa conhecida. “Não, não deve ser!” penso. “Só posso estar vendo um fantasma!”. A pessoa se aproxima e me dou conta que se realmente se trata de Senhor Deleuze, entrando no Bairro.

– Oi? Você mora aqui? – pergunto, um pouco incrédula.

– *Ãhn?* Ah, sim... – responde Senhor Deleuze, um pouco confuso.

– É que...olha, me desculpe. Isso não faz muito sentido, faz? Eu nunca te vi por aqui! – digo.

– Não, querida, não faz. Mas não estamos do lado do sentido. Além do mais, você sabe, eu não sou das palavras de ordem, costumo habitar o Bairro nas entrelinhas e mesmo assim, você sempre pareceu amedrontada.

– Sim, ainda estou.

– Olha, você tem que parar de ter medo de mim, de assumir que sou um monstro. Não escute o que tanto falam de mim. Escute apenas o que você deseja. Escute outras possibilidades e, bem, talvez, dessa forma, possamos ser amigos, não?

– Mas você é muito difícil de lidar! – digo, com a voz um pouco alterada.

– *Há há há!* – Senhor Deleuze cai na gargalhada – Vai dizer que você também não é?

7 de maio de 1906

Meu Pierre, a vida é atroz sem ti, sinto uma angústia que não tem nome, um desalento sem fim, uma desolação sem limites.

(...)

Ontem, pela primeira vez desde aquele dia fatídico, uma palavra engraçada dita por Ivène me fez rir, mas eu me sentia mal mesmo vindo.

10 de junho de 1906

Não te esqueço.
Tudo é triste ao meu redor.

6 de novembro de 1977

Primeira manhã de domingo sem ela.
Sinto o ciclo dos dias da semana.
Empunto a longa série dos tempos sem ela.

14 de maio de 1906

Meu pequeno Pierre, quena te dizer que as chuvas-de-ouro estão em flor, que as glicínias, o espinheiro branco e os lírios estão começando a florescer.

12 de fevereiro de 1978

Nere, muita neve sobre Paris;
é estranho.

Digo a mim mesmo e insisto-me daí: ela não estará nunca mais aqui.

para vê-lo
contar a

30 de abril de 1906

Entro no salão. Dizem-me: "Morreu alguém entender tais palavras para Pierre morreu. Ele, a quem eu partir pela morte."

20 de março de 1978

Diz-se que: o tempo acalma o luto.
o tempo não faz parar nada; só a emoção do luto.

22 de novembro de 1978

Toda "mundanidade" vifoneja o berço do mundo onde ela não está mais.

| ATRAVESSA-SE, QUASE SEMPRE |

[alguma esquina do Bairro]

Senhor Barthes está sempre com um cigarro entre os dedos, blusão de lã sintética, com gola da camisa branca para fora. Quando o anoitecer cai, disse certa vez, não consegue continuar a escrever. Diz também que quando criança, entediava-se frequentemente. Leitor de Proust.

Senhor Oliveira, é cheio de peculiaridades, não suporta ficar em casa, gosta mesmo é de passear pelo Bairro, sempre a encontrar alguém, para desenterrar os mortos, os esquecidos. Não tem uma pessoa que não conheça o homenzinho. “Senhor Oliveira? Sim, claro. O sujeito mais gentil do Bairro!”, escuta-se falar frequentemente. Fato engraçado: Senhor Oliveira é muito organizado. Toda vez que vai viajar, arruma suas roupas de forma sistemática, delicada e cuidadosamente dobradas, em formato de rocamboles, na pequena mala que possui há mais de vinte anos; e para cada assunto de sua vida, um caderno de anotações diferente. Um pouco como Senhor Barthes e suas fichas.

Em uma manhã ensolarada Senhor Barthes e Senhor Oliveira decidem sair para caminhar pelo Bairro. Dois aposentados, amigos, que há um tempo fazem essa atividade matinal juntos. Estão os dois em uma das esquinas do Bairro. Prontos para atravessar a rua, acenam para o motorista de uma van que faz o serviço de lavanderia. Parece, no entanto, que o motorista não os vê.

“As ruas precisam ser atravessadas”, alguém uma vez disse.

“Nem sempre”, a vida responde.

Ela é assim, feita de instantes. Trinta segundos são suficientes.

| referências |

ADÓ, M. D. L. **Educação da diferença: possibilidades de composição.** In: X ANPED Sul, Florianópolis, outubro de 2014. Disponível em: http://xanpedsul.faed.udesc.br/arq_pdf/855-0.pdf

ADÓ, M. D. L.; MUNHOZ, A. V.; **Criação poética e currículo da diferença.** Revista Proposições, v. 28, p. 147-159, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/pp/v28s1/0103-7307-pp-28-s1-0147.pdf>

BAKHTIN, M. M. **Problemas da poética de Dostoievski.** Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BARTHES, R. **Crítica e verdade.** Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BARTHES, R. **A câmara clara: nota sobre a fotografia.** 12a.ed. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, R. **S/Z.** Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

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

BARTHES, R. **Sade, Fourier, Loyola.** Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.

BARTHES, R. **Inéditos, I: teoria.** Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

BARTHES, R. **O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos.** Trad. Mário Laranjeira. 2a.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004c.

BARTHES, R. **A preparação do romance I: da vida à obra.** Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

BARTHES, R. **A preparação do romance II: a obra como vontade.** Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.

BARTHES, R. **Incidentes.** Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005c.

BARTHES, R. **O rumor da língua.** Trad. Mario Laranjeira. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BARTHES, R. **Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada no dia 7 de janeiro de 1977.** Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

BARTHES, R. **O prazer do texto.** Trad. J. Guinsburg. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BARTHES, R. **Roland Barthes por Roland Barthes.** Trad. Leyla Perrone-Moisés. 2.ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

- BARTHES, R. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Hortência dos Santos. São Paulo: Editora UNESP, 2018.
- BERMEJO, E. G. **Conversas com Cortázar**. Trad. Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- CALVET, L. J. **Roland Barthes: uma biografia**. Trad. Maria Ângela Villela da Costa. São Paulo: Siciliano, 1993.
- CALVINO, I. **O cavaleiro inexistente**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CAMPOS, H. **Haroldo de Campos: Trancriação**. (Org. Marcelo Tápia, Thelma Médici Nóbrega.) São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CHRISTIE, A. **Autobiografia**. Trad. Bruno Alexander. Porto Alegre: L&PM, 2017.
- COMPAGNON, A. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Machado Mourão; Consuelo Fortes Santiago. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- COMPAGNON, A. **A era das cartas**. Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019
- CORAZZA, S. M.; TADEU, T. **Composições**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- CORAZZA, S. M. **Uma vida de professora**. Ijuí: Ed. Unijuí, 2005.
- CORAZZA, S. M. **Artistagens – filosofia da diferença e educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- CORAZZA, S. M. **O que se transcria em educação?**. Porto Alegre: UFRGS; Doisa, 2013.
- CORAZZA, S. M. **Didática da tradução, transcrição do currículo (uma escrita da diferença)**. Revista Pro-Posições, v. 26, n. 1, jan./abr. 2015a. p. 105-122 Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/pp/v26n1/0103-7307-pp-26-01-0105.pdf>
- CORAZZA, S. M. Discurso do método biografemático. In: CORAZZA, S. M.; OLIVEIRA, M. R.; ADÓ, M. D. L. **Biografemática na educação: vidarbos**. (Org.) Porto Alegre: UFRGS; Doisa, 2015b. p. 25-46
- CORTÁZAR, J. **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arriguci Jr e João Alexandre Barbosa. Org. Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. 2a.Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CORTÁZAR, J. **A volta ao dia em 80 mundos – tomo I**. 3a.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- CORTÁZAR, J. **Aulas de literatura**: Berkeley, 1980. Trad. Fabiana Camargo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

COSTA, C. B. **Roland Barthes e a aula como fantasia idiorrítmica**: Proposições para um viver junto. Revista Teias, v. 18, n. 51, p. 149-63, out./dez. 2017. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/184375>

DELEUZE, G. **Conversações (1972-1990)**. 3a.ed. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013.

EVARISTO, C. **Histórias de leves enganos e parecenças**. 5a.ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

FAEDRICH, A. **Autoficção**: um percurso teórico. Revista Criação & Crítica, vol. 17, p. 30-46, dezembro/2016. Acesso em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/120842> acesso em 30/06/2021.

FIORIN, J. L. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. 2a.ed. São Paulo: Contexto, 2019.

GOLOBOFF, M. **Cortázar**: Notas para uma biografia. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Editora DSOP, 2014.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KRISTEVA, J. **Introdução a Semanálise**. Trad. Lucia Helena França Ferraz. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MONTERO, R. **A ridícula ideia de nunca mais te ver**. Trad. Mariana Sanchez. São Paulo: Todavia, 2019.

NIETZSCHE, F. **Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral**. In: MARÇAL, J. (Org.). Antologia de textos filosóficos. Curitiba: SEED, 2009, p. 530-541.

PEREC, G. **A vida modo de usar**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

PERRONE-MOISÉS, L. **Texto, crítica, escritura**. 3a.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

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

PERRONE-MOISÉS, L. **Lição de casa**. In: BARTHES, R. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada no dia 7 de janeiro de 1977. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013

PIGLIA, R. **Anos de formação**: Os diários de Emílio Renzi. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Todavia, 2017.

PINO, C. **Em busca de uma vida nova**. Manuscrita: Revista de Crítica Genética, São Paulo, vol. 16, p. 41-55, outubro/2010. Acesso em: <https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/177626>

PINO, C. **A última aventura**. In: Dossiê Centenário Roland Barthes. Revista Brasileira de Cultura. São Paulo, vol. 200, ano 18, p. 40-43, abril/2015.

PLATH, S. **Os diários de Sylvia Plath: 1950-1962**. (Org. Karen V. Kukil). Trad. Celso Nogueira. 2a.ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

PREGO, Omar. **O fascínio das palavras: entrevistas com Julio Cortázar**. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991

ROAS, D. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. Trad. Julián Fuks. São Paulo: UNESP, 2014.

ROCHA, J. C. C. **Machado de Assis: por uma poética da emulação**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

SCHWOB, M. **Vidas imaginárias**. Trad. Duda Machado. São Paulo: Editora 34, 1997.

SILVA, T. T. Monstros, ciborgues e clones: os fantasmas da Pedagogia Crítica. In: SILVA, T. T. (Org.) **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 11-22.

SILVA, T. T. **Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 111-116.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 5a.ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

VALÉRY, Paul. **Variations sur les Bucoliques**. Paris: Gallimard, 1956.

WOOLF, V. **Mulheres e ficção**. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2019.