



ARTÍCULO | ARTIGO | ARTICLE

Fermentario V. 17, N° 2 (2023)

ISSN 1688 6151

Instituto de Educación, Facultad de Humanidades y Ciencias de la
Educación, Universidad de la República. www.fhuce.edu.uy
Faculdade de Educação, UNICAMP. www.fe.unicamp.br

Poéticas da Deterioração: Zona de Experimentação
Docente

*Poéticas de la Deterioración: Zona de Experimentación
Docente*

Poetics of Deterioration: Zone of Teaching Experimentation

Tiago de Moraes¹

DOI: <https://doi.org/10.47965/fermen.17.2.6>

Recibido: 4 de julio de 2022.

Aceptado: 17 de noviembre de 2022.

Resumo

A tessitura deste artigo se faz a partir da experiência com a Ação de Extensão *Poéticas da Deterioração: Zona de Experimentação Docente*, o que também implica na experiência da artesanía de uma poética em educação. A ação, enquanto curso, foi oferecida na Faculdade de Educação da UFRGS, na esteira do Ensino Remoto Emergencial, durante cinco semanas, entre março e abril de 2022. Este artigo é relevante, no entanto, não enquanto relato, como

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS.

fosse o texto que se apresenta a representação do acontecido, mas enquanto ação de tradução do ato, ou seja, a escritura que se desdobra apresenta-se como novo ato que transcriba a ação dita primeira, estrangeirizando-a. Almeja-se destacar não o que foi, por exemplo, esta determinada ação, mas sim aquilo que ela, realizada, tem de potência enquanto *práxis* em educação. Toma-se a noção de formação docente para problematizar suas possíveis estratificações, de maneira a compreender de que modos podemos vivenciar uma formação que não parta de ideais prévios de docência, didática ou de um conjunto fixo de saberes ou metodologias. Foi de interesse forjar um espaço de experimentação e de busca por novas práticas engendradas por outras relações, nas quais a conexão livre torna-se prática corrente e o pensamento é assumido errante. Uma zona de experimentação docente, portanto, abraça fluxos dispersivos, linhas tortas, conexões improváveis. De tal maneira, a tarefa de busca — enquanto prática de artesanía — se fez nos cruzamentos entre educação, filosofia, literatura, teoria literária e cinema e desde os assombros do contemporâneo, de maneira que uma poética da deterioração em educação agencia poéticas que assumam que vivemos em um espaço deteriorado para tornar visíveis, no campo educativo, nossas pulsões ocultas de destruição.

Palavras-chave: poética, formação docente, deterioração.

Resumen

La tesis de este artículo realizase a partir de la experiencia con la Acción de Extensión Poética de la Deterioración: Zona de Experimentación Docente, que también implica experiencia de artesanía de una poética en educación. La acción, a modo de curso, se ofreció en la Facultad de Educación de UFRGS, en la modalidad de educación remota de emergencia, durante cinco semanas, entre marzo y abril de 2022. Este artículo es relevante, sin embargo, no como un informe, como fuera el texto que enseña la representación de lo sucedido, sino como una acción de traducción del acto, es decir, la escritura se presenta como nuevo acto que transcribe el primero dicho acto, extrañándolo. Su objetivo es resaltar no lo que fue, por ejemplo, esta acción, sino lo que, realizada, tiene poder como *praxis* en educación. La noción de formación docente se toma para problematizar sus posibles estratificaciones, con el fin de entender cómo podemos experimentar una formación sin ideales previos de enseñanza, didáctica o un conjunto fijo de conocimientos o metodologías. Fue interés forjar un espacio de experimentación y búsqueda de nuevas prácticas engendradas por otras relaciones en que conexión libre se convierte en práctica común y el pensamiento se asume incierto. Una zona de experimentación docente, por lo tanto, abarca flujos dispersivos, líneas torcidas, conexiones improbables. De tal manera, la tarea de búsqueda — como práctica de artesanía —

se hizo en las intersecciones entre educación, filosofía, literatura, teoría literaria y cine, desde los fantasmas de lo contemporáneo, de modo que un deterioro poético en educación agencia poéticas que asumen que vivimos en espacio deteriorado para visibilizar, en ámbito educativo, nuestras pulsiones de destrucción.

Palabras clave: poética, formación docente, deterioración.

Abstract

This article was built from the experience with the Extension Project *Poetics of Deterioration: Zone of Teaching Experimentation*, which also implies the creation of a poetics in education. The action, as a course, was offered at the Faculty of Education of UFRGS, in the wake of Emergency Remote Education, for five weeks, between March and April 2022. This article is relevant, however, not as a report, as a text that presents a representation of what happened, but as an action of translation of the act, that is to say, the scripture presents itself as a new act that transcribes the act first. It aims to highlight not what was this particular action, but what, performed, has power as *praxis* in education. The notion of teacher training is taken to question its possible stratifications, in order to understand how we can experience a formation that does not start from a previous ideal of teaching or a fixed set of knowledge or methodologies. It was of interest to forge a space of experimentation and search for new practices engendered by other relationships, relationships in which free connection becomes a common practice and thought is assumed to be uncertain, a draft that does not stop making. A teaching experimentation zone, therefore, embraces disperse flows, crooked lines, unlikely connections. In such a way, the task of search —as a practice of creation— was done in the intersections between education, philosophy, literature, literary theory and cinema and since the haunts of the contemporary, so that a poetic of deterioration in education agencies poetics that assume we live in a deteriorated space to make visible, in the educational field, our hidden leaps of destruction.

Key Words: Poetic, teaching training, deterioration.

Na antessala do texto



Imagem 1: Cena do filme *Stalker* (1979), de Andrei Tarkóvski.

A tessitura deste artigo se faz a partir da experiência, enquanto ministrante, com a Ação de Extensão *Poéticas da Deterioração: Zona de Experimentação Docente*, o que também implica a experiência da artesanaria de uma poética em educação.

A ação, enquanto curso, foi oferecida na Faculdade de Educação da UFRGS, na esteira do Ensino Remoto Emergencial, durante cinco semanas, entre os meses de março e abril de 2022. Trata-se —pois a própria escritura deste texto dá a ver sua dimensão de presente— de um movimento de pesquisa enquanto *práxis*, enquanto criação de um campo (tempo-espaco-encontro-pensamento-linguagem) no qual sua própria manifestação instaura simultaneamente um caminho de experimentação, uma intervenção e um testemunho. O ato deste artigo é relevante, no entanto, não enquanto relato, como fosse o texto que se apresenta a representação do acontecido, mas enquanto ação de tradução do acontecido, ou seja, a escritura que se desdobra apresenta-se como novo ato que transcria a dita ação primeira, estrangeirizando-a, multiplicando-a. Almeja-se destacar não o que foi, portanto, esta determinada ação, mas sim aquilo que ela, realizada, tem de potência, aquilo que pode enquanto *práxis* em educação.

As cinco aulas, com duração de duas horas, tomaram lugar ao estilo de conferências — levando em consideração o docente enquanto produtor de um texto, de um ensaio que escreve, enquanto preparação, e que se performa em voz. Tomou-se a noção de formação docente para

tensionar suas possíveis estratificações, de maneira a compreender de que modos podemos vivenciar uma formação que não parta de ideais prévios de docência, de didática ou de um conjunto fixo de saberes ou metodologias. Foi de interesse forjar um espaço de experimentação e busca por novas práticas engendradas por outras relações com os saberes, nas quais a conexão livre torna-se movimento corrente e o pensamento é assumido como errante, um rascunho que não para de se fazer. A tarefa de busca —enquanto prática de artesanaria— se faz nos cruzamentos entre educação, filosofia, literatura, teoria literária e cinema.

A criação de zonas de experimentação, no campo da formação docente, abertas a esses princípios de conexão podem nos ajudar a produzir experiências pedagógicas que se tecem, irmanadas com Deleuze-Guattari, pela potência da diferença e da heterogeneidade. Em tal vivência, o verbo da educação fica sendo *fabricar*, em consonância com Adó (2013a, p. 27), que propõe uma “educação autofabricativa”, uma educação sem identidade, qualidades particulares, características fixas, que escapa das normatizações e dos automatismos, mas está comprometida conscientemente em se colocar em sintonia com o conjunto de afecções produzidas na vivência do trabalho intelectual, um trabalho de corpo-espírito, nos termos de Paul Valéry (1998).

É preciso destacar que uma poética da deterioração em educação é, antes de tudo, um produto do assombro, instrumento para contornar com a palavra nuances desconhecidas de uma realidade inédita. Esta poética começa a ser produzida no início do terceiro ano da pandemia, mas sua gestação, anterior, é constituída entre as atrocidades cometidas por diferentes instâncias governamentais, entre a violência dos ataques à educação e à pesquisa, entre os mais de seiscentos mil mortos, mas também testemunhando a força sombria da negação e da apatia, do boicote à vacinação e do absoluto descaso com a vida manifesto na resistência coletiva em suspender o curso da normalidade, dos modos de trabalhar, de produzir, de se divertir, de consumir, de se juntar socialmente, de estar só. Uma escritura que foi se gestando entre hospitais lotados, escolas vazias e bares ou festas clandestinas cheios, no isolamento povoado da pesquisa e da pandemia, na distância da vida social, e que emerge como prática nesse período, talvez, já pós-pandêmico, no qual parte da realidade desconhecida pode envolver a experiência de estranhamento com festividades de um retorno à normalidade que parecem mascarar que vivemos em um mundo deteriorado e, nos termos de Félix Guattari (2012, p. 7), em “progressiva deterioração”. Em meio às dificuldades de fabular um porvir, em meio a tantos retornos a posições subjetivas arcaicas e seus desdobramentos em ações

políticas arcaicas, uma poética da deterioração investe em exercícios fabulatórios, práticas de invenção de futuro, a partir de uma via que almeja transformar, em tema e problema da Educação, nossas pulsões de deterioração, tornar mais visíveis, para nós mesmos, nossas maneiras de deteriorar a vida, nosso gozo perverso em destruir, tanto em nível individual quanto em nível coletivo. Desde o contemporâneo, quando a devastação parece ter se tornado norma, podemos imaginar um futuro sem olhar nos olhos da morte e torná-la matéria de pensamento?

Fazer tais movimentos desde uma poética envolve fazer de um lugar distinto desse que quer apaziguar a realidade dizendo o que ela é. Muitos discursos que atravessam nosso tempo — e que, portanto, permeiam as salas de aula e as salas de professores— parecem satisfazer-se com análises de conjuntura de fatos, dados e informações para dizer, para afirmar o que está acontecendo no mundo e conosco mesmos agora; produzem, assim, uma realidade isenta de enigmas. É de um lugar de fragilidade e de assombro que se faz uma poética, no movimento de arranjar leituras, agrupar paixões, investir em forças fictícias, capturar porções da tradição e transformar tudo isso em corpo, um corpo textual que põe pontos de interrogação no corpo social, psíquico, político, econômico, familiar, educacional, enfim, no corpo da Terra.

O corpo textual que se experimentou enquanto ciclo de aulas, tomou, portanto, o signo da deterioração da vida e foi se fazendo sem pontos de chegada almejados, sem resultados ou metas esperadas, numa composição de matérias diversas que se, por um lado, distam do contemporâneo em termos de produção, por outro, buscam caminhos para digeri-lo em outros sítios, em outros tempos.

A poética em questão agencia o cinema de Andrei Tarkóvski, diretor nascido na União Soviética, que produziu seus filmes entre os anos de 1962 e 1986; a obra *Os irmãos Karamázov* (1881) de Fiódor Dostoiévski (2012), o ensaio-manifesto *As Três Ecologias* de Félix Guattari, publicado em 1989, bem como a prosa de Svetlana Aleksievitch, escritora nascida na Ucrânia, no livro *Vozes de Tchernóbil: a história oral do desastre nuclear* (2016). A conferência *Leveza*, ministrada por Italo Calvino, e integrante da obra *Seis propostas para o próximo milênio* (1990) também se constitui matéria indispensável na artesanaria desta poética.

Como entender onde estamos? O que aconteceu?



Imagem 2: Fotografia de David McMillan na zona de exclusão de Tchernóbil. Pripiat, norte da Ucrânia.²

Svetlana Aleksievitch foi testemunha do acidente nuclear de Tchernóbil, escreveu sobre a catástrofe em prosa que levou quase vinte anos para compôr.

Um ano depois da catástrofe, alguém me perguntou: “Todos estão escrevendo. Mas você, que vive aqui, não escreve. Por quê?”. Eu não sabia como escrever sobre isso, com que ferramentas, a partir de que perspectivas [...]. É claro que eu poderia ter escrito um livro rapidamente, uma obra como as que logo começaram a sair, uma depois da outra: o que aconteceu naquela noite na central, quem é culpado, como o acidente foi ocultado do mundo e da própria população, quantas toneladas de areia e concreto foram necessárias para construir o sarcófago sobre o reator mortífero... Mas havia algo que me detinha. Algo que me segurava a mão. O quê? Uma sensação de mistério. Essa impressão que se instalou como um raio em nosso foro íntimo impregnava tudo: as nossas conversas, as nossas ações, os nossos temores [...]. Em todos nós se instalou, explicitamente ou não, o sentimento de que havíamos alcançado o nunca visto [...]. Os fatos já não bastavam, devia-se olhar além dos fatos (Aleksievitch, 2016, pp. 42-43).

No livro *Vozes de Tchernóbil*, Svetlana, dentre outras narrações tecidas com muitas vozes, relata sua experiência, em 1986, com a cobertura midiática, com a produção de informações, divulgação de fatos, dados, números, gráficos, termos técnicos, bélicos, numa política de excesso das práticas de informação, que são aqui entendidas, também, enquanto práticas de produção de realidade. Para a autora —que dá a ver que ser testemunha também é fazer uma

² Fonte: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/05/29/cultura/1559120597_204230.html

tradução do vivido—, o excesso dificultava a escuta para as vibrações do real, para o presente em sua radicalidade. O que Svetlana propõe é que as vibrações do real comunicavam que nos encontrávamos diante de uma história nova, mas que poucos haviam percebido. “Mas o homem não quer pensar nisso, porque nunca ninguém pensou nisso antes. Escondem-se atrás do que já é conhecido. Atrás do passado” (p. 44).

O livro começou a se tornar possível quando a autora decidiu escrever a partir dessa sensação de mistério, buscando escutar nos outros, ou dos outros, o assombro que ela mesma sentia. Uma memória de extremo desamparo parecia comum a muitos dos que foram evacuados de suas casas em função do desastre nuclear. Svetlana conversou com ex-trabalhadores da central, cientistas, médicos, soldados, evacuados, residentes ilegais em zonas proibidas e tentou refinar uma escuta para o que identificou como “uma nova forma de pensar que poderia emergir desse abalo” (p. 42). O abalo de ter toda a sua vida colocada em movimento de caos —da noite para o dia— em função de alguma coisa invisível aos olhos.

O homem se surpreendeu, não estava preparado para isso. Não estava preparado como espécie biológica, pois todo o seu instrumental natural, os sentidos constituídos para ver, ouvir e tocar, não funcionava... Os sentidos já não serviam para nada; os olhos, os ouvidos e os dedos já não serviam, não podiam servir, porque a radiação não se vê, não tem odor nem som. É incorpórea [...]. Como entender onde estamos? O que aconteceu? Aqui... Agora... Não há a quem perguntar... (Aleksiévitch, 2016, p. 44).

Escrever sobre Tchernóbil, portanto, não é escrever sobre o passado, mas sobre o futuro. Escrever sobre Tchernóbil —e esse parece ser o paradigma ético e poético do livro— não pode ser apenas escrever sobre fatos, mas sobre o mundo de Tchernóbil, sobre a destruição do curso da vida, sobre o envenenamento da água, do ar e da Terra. Da experiência, da escuta e da escrita, o que Svetlana sugere é que a catástrofe nuclear é também uma “catástrofe da consciência”, no sentido de que um mundo de representações e valores, um mundo de formas de ver a realidade explodiu para os bielorrussos, de maneira que essa catástrofe da consciência teria ficado restrita.

Tal mudança de estar no mundo, envolveria assumir que “vivemos num espaço arruinado” bem como outra percepção do espaço. “Até hoje usamos os termos antigos: ‘longe-perto’, ‘próprio-alheio’... Mas o que significa longe e perto depois de Tchernóbil, quando já no quarto dia as suas nuvens sobrevoavam a África e a China?” (Aleksiévitch, 2016, p. 49).

O acidente nuclear, no entanto, não provocou uma reestruturação em larga escala dos afetos, não produziu uma maior percepção à realidade de que vivemos em uma casa comum e aquilo

que acontece aqui, agora, espraia-se pela Terra tal qual os radionuclídeos que estão espalhados sobre diversos cantos do planeta, em função do acidente, e que viverão por cem ou até duzentos mil anos. Tchernóbil é, escreve Svetlana, “um enigma para o século XXI, um signo que ainda não sabemos ler” (p. 41).

Três anos após o acidente, Félix Guattari publicou *As Três Ecologias*. Ensaio-manifesto, texto que almeja fabular estratégias de futuro. Tanto quanto Svetlana, Guattari escreve de um ponto de entendimento que julga necessária a ação ética e política de assumir que vivemos em um mundo deteriorado e de tomar essa ação como impulso para dissolver automatismos e se colocar em fabulação e experimentação de outros modos de existência.

A poesia árida de Guattari nos convoca a observar que a deterioração progressiva da vida não é visível apenas no caráter insano da estocagem de milhares de ogivas nucleares que no menor erro técnico ou humano instauraria um extermínio coletivo, não é somente aí que há deterioração. A vida se deteriora dos desequilíbrios ecológicos à vida mais íntima, tanto nos governos como nas famílias, deteriora-se no indivíduo com ele mesmo, em suas práticas de si para si. Para Guattari, há deterioração crescente na padronização de comportamentos, na homogeneização das subjetividades pelos modos de subjetivação de massas, na infantilização regressiva coletiva, nas crescentes práticas de negação da alteridade promovidas, dentre outras causas, pela lógica do Capitalismo Mundial Integrado que aplasta o desconforto como prática, tornando quase tudo um palatável objeto de consumo. É, portanto, sob uma ecologia de ervas daninhas e das ervas danosas que vivemos. Nesse quadro, não haverá —eis o clamor guattariano— resposta digna à crise ambiental, social e mental a não ser que se opere uma autêntica “revolução subjetiva” (Guattari, 2012, p. 13) em instâncias políticas, sociais e culturais.

Já não se era ingênuo, no entanto, no final dos anos de 1980. Entre muitos grupos de pensadores e pensadoras, a ideia de mudar o mundo já se tornara um ideal prejudicial. Na revolução que Guattari sugere não se trata mais de fazer rodar uma ideologia unívoca, mas trata-se da arte de “linhas de recomposição das *práxis* humanas nos mais variados domínios” (Guattari, 2012, p. 15). A ecosofia, proposta pelo autor, não está dada, seu livro não é um manual. Uma ecosofia é uma questão de invenção, de um fazer que se afasta das recomendações gerais, de normas e métricas muito rígidas e se aproxima da experimentação, do jogo, do movimento de se colocar em risco.

Para Guattari, todos aqueles em posição de intervir nas instâncias psíquicas individuais e/ou coletivas poderiam se engajar na responsabilidade de desenvolver práticas específicas capazes

de resgatar campos de virtualidade futuristas e construtivistas, capazes da criação de antídotos contra a uniformização produzida pelas mídias de massa. “O inconsciente permanece agarrado em fixações arcaicas enquanto nenhum engajamento o faz projetar-se para o futuro” (Guattari, 2012, p. 20).

É nesse ponto da construção de uma poética da deterioração em educação que se coloca um problema: como fazê-lo sem produzir também paralisia? Como olhar —enquanto prática— nos olhos de nossas pulsões de deterioração sem nos petrificarmos?

Uma resposta possível é encontrada em um texto produzido no século XX, num mundo pré-Tchernóbil. Uma escritura dedicada ao próximo milênio —este milênio!—. Tempo em que nossa relação com o mundo, no mínimo, coloca-se em profunda crise. A proposta de Calvino foi e ainda é, porque a atualizamos, a de que em cada momento que o reino do humano parecer condenado ao peso “é preciso ser como Perseu, voar para outro espaço, produzir um deslocamento, deslocar-se de lugar com fins de mudar o ponto de observação, com fins de considerar o mundo sob outra ótica, com outros meios de conhecimento” (1990 p. 37).

Para enfrentar a precariedade da existência da tribo – a seca, as doenças, os influxos malignos -, o xamã respondia anulando o peso do seu corpo, transportando-se em voo a um outro mundo, a um outro nível de percepção, onde podia encontrar forças capazes de mudar a realidade. Em séculos e civilizações mais próximos de nós, nas cidades em que a mulher suportava o fardo mais pesado de uma vida de limitações, as bruxas voavam à noite montadas em cabos de vassouras ou em veículos ainda mais leves, como espigas ou palhas de milho (Calvino, 1990 pp. 39-40).

Para Calvino, a literatura, enquanto função existencial, é a busca da leveza como reação ao peso do viver. Leveza não entendida enquanto defeito, frivolidade ou, tampouco, negação “da realidade do mundo de monstros que nos toca viver” (1990 p. 17), mas justamente como método para sermos capazes de olhar para o que nos amedronta e deteriora. A leveza, nesse tom, funciona como uma espécie de política ou mesmo de ética.

Uma poética da deterioração da vida pode apropriar-se dessa política e buscar, como tratamento estético, como o tom de sua prática, alguma leveza. Daí ser importante afirmar que essa poética que se propõe é uma prática de afirmação da vida, e, por sê-lo, quer escrever sobre aquilo que a deteriora, num tempo em essa vida grita por todos os lados.

Em nossa poética, o que interessa, no conceito de leveza, está justamente nessa prática da levitação do xamã, nesse anular o peso do corpo, nesse transportar-se em voo. Nas forças feiticeiras e xamânicas da literatura e do cinema forjamos nossas vassouras, na recusa da

visão direta (como enfrentamento) e na recusa de práticas de subjetivação que nos tornam corpos compulsivos por informações, dados e fatos, que se sustenta o mistério e se constrói um caminho de escuta, se inventa uma temporalidade distinta da temporalidade *burn-out*. Nessa prática poética, também buscamos escutar as vibrações do real e vasculhar melhor a sensação de mistério, a experiência do absurdo, a incapacidade —enquanto força criativa— de naturalizar muitos dos modos de viver naturalizados. O cinema de Tarkóvski e a literatura de Dostoiévski tornam-se esses sítios para onde nos deslocamos, para onde alçamos voo: lê-se nas obras desses autores a deterioração, a ruína, a degradação, o desejo de morte e de guerra, lê-se, talvez, caminhos para tratar (no sentido de *lidar com*) nosso próprio mal.

O cinema de Andrei Tarkóvski: uma poética da deterioração



Imagem 4: Cena do filme *Stalker*, de Andrei Tarkóvski.

O cinema de Tarkóvski é lido enquanto poética da deterioração da vida e tomado enquanto matéria de tradução e de apropriação, desde o contemporâneo. Não é pertinente a esta prática poética tomar esses filmes enquanto objeto de análise, enquanto produção de uma leitura que vincula o filme, que o explica, a partir de seu contexto histórico de produção. Busca-se a via da produção de sentidos *com* o filme, a produção de *uma* leitura. Acima de tudo, a experimentação ensaística acontecida no curso da ação de extensão buscou o exercício de um rascunho, de um certo modo de olhar o que este cinema em particular teria a nós fazer pensar

desde que esse pensar possa acontecer no entre-lugar espiritual no qual pensamos desde o lugar de um corpo que sente. Isso é dizer também que os resultados não necessariamente interessam uma vez que esses pequenos ensaios —matérias de escrita— produzidos e vocalizados com filmes, cenas, atmosferas chegaram aos integrantes —que compartilharam e tornaram possível dada zona de experimentação— de maneiras imprevisíveis e que não se buscou necessariamente prever ou descobrir. Tampouco esses exercícios de escrita-aula poderão aparecer neste artigo, mas o que interessa, em realidade, é dar a ver um modo de experimentar o espaço da formação docente. Esse modo de experimentar de que trato aqui pode ser trocado em palavras a partir da noção de “literatura potencial”. Tratada por Adó (2013b, p. 2), em diálogo com as práticas do grupo Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle), a literatura potencial se ergue na busca de “elevar as potencialidades da linguagem ao quadrado, pesquisar e inventar regras que ganhem aplicação na produção literária e na criação de modo geral”.

O filme de estreia de Tarkóvski, *A Infância de Ivan*, lançado em 1962, pode ser tomado como *locus* de um horizonte de sentidos que se desdobram como temas principais em toda sua filmografia. No longa-metragem, a infância tranquila do jovem Ivan é, em realidade, um universo que ficou na memória, visibilizada em *flashbacks* dissonantes em relação ao contexto de horror que o próprio Ivan —ainda um menino, com doze anos— vive nas montanhas áridas da União Soviética durante a Segunda Guerra Mundial. Ivan cresce em um espaço arruinado e sua psique, seu espírito e seu corpo vão se deteriorando nesse espaço. Bombas, corpos empilhados, o som aterrador dos aviões. Órfão, vive sob a guarda de três oficiais e serve como espião que atravessa os territórios de guerra para fazer o seu trabalho. Na textura das imagens, no tom da fotografia, na luz e na sombra podemos identificar algum tipo de tratamento estético onde se encontraria a leveza, já que a transmutação das cenas em fotografias ou em pinturas é justamente o que parece funcionar como modo de enfrentamento do peso dos acontecimentos. Ainda que a experiência com filmes como *Andrei Rublev* e *A Infância de Ivan* sejam especialmente áridas, por serem as obras onde a brutalidade da inconsciência e da violência coletiva é mais explícita, somos, de alguma maneira, protegidos por uma espécie de véu numinoso, alguma coisa que se aproxima do que poderíamos entender por beleza (nas suas infinitas variações e não como essência) e que nos protege ao mesmo tempo em que nos convida ao enfrentamento de uma realidade miserável. *Andrei Rublev*, grande obra do diretor, narra e filma a errância de um artista por uma terra devastada, entre a violência das invasões tártaras na Rússia, os estupros, a fome, a miséria, o gozo com a morte.

No último filme de Tarkóvski, *O Sacrifício*, o protagonista, Alexander, recebe, no dia de seu aniversário, a notícia do início de uma guerra com graves riscos de destruição nuclear. Experienciando o absurdo da nova realidade, Alexander, ex-ator, professor de estética e filosofia, homem de prováveis sessenta anos, afirma que esperou por aquele momento a vida toda. Alexander é um anômalo; estrangeiro em seu próprio mundo, fala do mundo que habita como estando fora dele, pois efetivamente assim sente-se. Em uma das primeiras cenas de *O Sacrifício*, caminhando por entre vastos bosques que cercam a sua casa fala ao filho, de prováveis cinco ou seis anos, sobre a disparidade entre o desenvolvimento técnico e bélico das sociedades e seu desenvolvimento espiritual. Para Alexander já é tarde demais, caminhamos na direção da catástrofe. No entanto, ainda que afirme ser tarde demais, parece ter em si mesmo motivação a agir para evitá-lo. Esse paradoxo, descrença e esperança, também é explorado no filme *Nostalgia*, de 1982. Não necessariamente esperança enquanto alguém que se põe a esperar, nem tampouco agir enquanto alguém que acredita que vai mudar o mundo a partir de uma ação apoteótica e revolucionária, mas enquanto um agir micro, o realizar de um movimento em prol de um porvir, um comprometimento com esse movimento. Alexander se deixar penetrar pelo caminho de cura sugerido pelo amigo Otto, quando este lhe afirma que toda a situação de horror poderia ser revertida desde que Alexander fosse à casa de Maria, uma das empregadas da casa. Maria em verdade é uma feiticeira, uma bruxa. Alexander precisaria ter relações sexuais com uma feiticeira para dar fim à guerra e à ameaça coletiva. É interessante notar que durante o momento em que Maria e Alexander dormem uns nos braços do outro, eles levitam sobre a cama, despidos dos pesos de seus corpos, como os xamãs de Calvino.

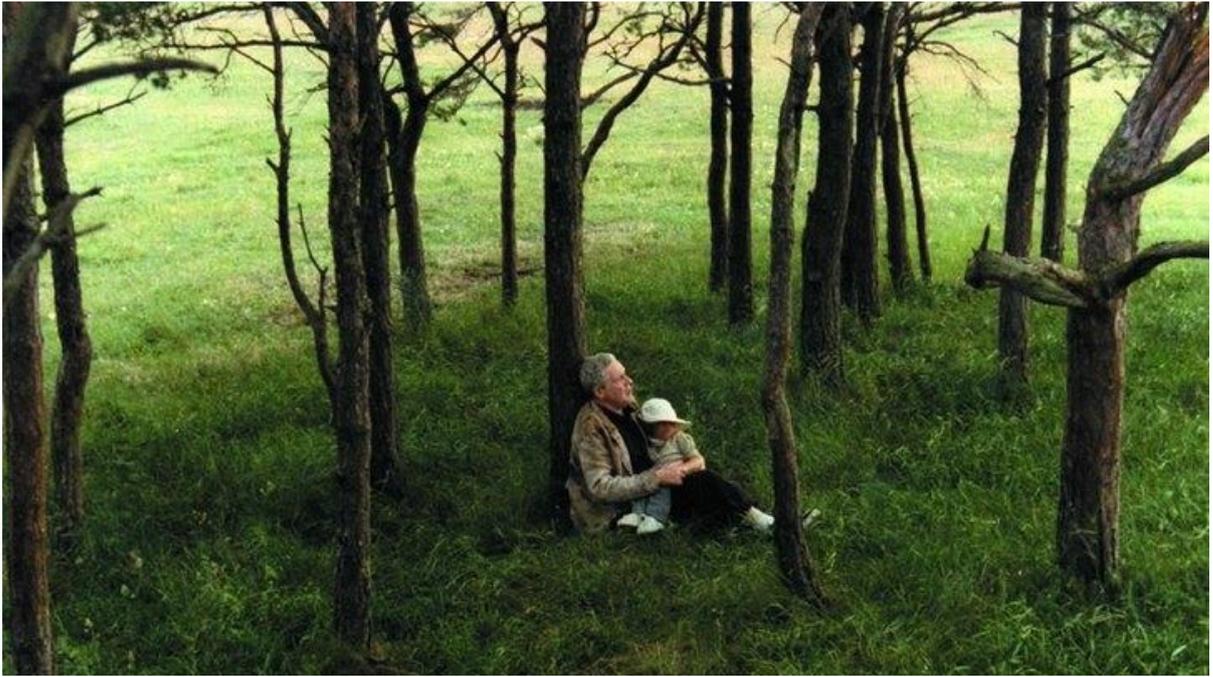


Imagem 5: Cena do filme *O Sacrifício*, de Andrei Tarkóvski

Se pensamos a produção cinematográfica de Tarkóvski a partir do nosso tempo, é inevitável considerar o quanto a experiência com sua obra produz estados de duração que, escrevendo desde o contemporâneo, escapam da hiperatividade mortal, tônica majoritária da sociedade do desempenho ou da sociedade do cansaço (Han, 2017). O próprio Tarkóvski considerava que parte fundamental de sua poética consistia em esculpir um tempo. Para ele, aliás, era esse o movimento do cinema. O tom dos filmes do diretor instaura-nos um estado de contemplação. Para os paradigmas contemporâneos são filmes que podem ser considerados demasiado lentos, demasiado silenciosos. Em Tarkóvski, a ação não é, de maneira alguma, um elemento central. Para acompanhar a filmografia do diretor, somos efetivamente convidados a uma suspensão e somos inclinados a uma temporalidade distinta; se a câmera se move lentamente é porque há muito a ser percebido. Justamente nesse ponto, parece que o cinema de Tarkóvski tem ainda muito a dizer ao contemporâneo se aceitamos que a velocidade da sociedade do desempenho e da ação escamoteia a absorção. Segundo Buyng-Chul Han (2017), “no estado contemplativo, de certo modo, saímos de nós mesmos, mergulhando nas coisas” (p. 36). Para o contexto da segunda década do século XXI, Han desloca o alerta nietzscheano: *por falta de repouso, nossa civilização caminha para a barbárie*. O inaparente, o invisível, o microscópico, só se abrem, porém, a uma atenção profunda. Há muito a escrever —e muito se tem escrito— sobre a deterioração da atenção coletiva. O espaço deste artigo não permitirá um maior desdobramento do tema, mas os autores tomados como poetas da deterioração, tanto Tarkóvski quanto Dostoiévski, com seus vastos romances de quase mil páginas, abrem

espaço —quando trazidos para o campo da formação docente e para o campo da educação— para a problematização da temporalidade. É possível forjar uma relação de entrega, é possível deixar-se penetrar em uma relação erótica, deixar-se transmutar, deixar-se ruminar na relação com essas obras específicas se nos é impedido sair de um padrão de alta aceleração, de alta produção no qual a contemplação —entendida como oposição à ação— torna-se quase um delito? Han, em seu livro *Sociedade do cansaço* (2017), apropria-se de um escrito de Hannah Arendt, *Vita activa*, no qual a filósofa propõe que aquilo que se entende, de maneira massiva, por uma vida ativa é, na verdade, uma degradação que compõe um modo de vida reduzido à “mera agitação” (Han, 2017, p. 39). A sociedade do trabalho reduz os sujeitos a tornaram-se animais trabalhadores, prelúdio à sociedade do desempenho, na qual a deterioração de si torna-se naturalizada. Nessa linha, a absolutização da *vita activa* —corresponsável por histeria e nervosismo constantes— embota nossas capacidades de ver, perceber, alongar-se, elaborar, sentir. A contemplação, para Han, é somente oposta à ação quando o agir, na sociedade contemporânea, deteriora-se em reatividade inquieta e hiperativa.

Os Irmãos Karamázov enquanto romance contemporâneo

Gilles Deleuze (2010) escreveu um pequeno ensaio sobre Carmelo Bene, dramaturgo, cineasta, amante do teatro. Bene foi um transcriador de clássicos. Desejoso de se apropriar das tradições, de cultivá-las sem submeter-se a elas, adaptou *Hamlet*, *Romeu e Julieta*, *Ricardo III*, e, ainda, *Calígula* de Albert Camus, peça na qual atuou como protagonista. Bene foi um operador da literatura, da música e do cinema. Deleuze destaca que, a respeito de sua adaptação de *Romeu e Julieta*, Bene afirmava ter produzido um ensaio crítico sobre Shakespeare, porém seu ensaio era uma peça de teatro.

O que haveria de inovador no teatro de Carmelo Bene encontra-se em seu método: ele procede por subtração, retira elementos da peça original, amputa alguma coisa do texto primeiro. Amputa Romeu, neutraliza sua presença na história e assim produz novo jogo de sentidos no texto original; tece a crítica enquanto operação de releitura, de subtração, de amputação, mas também da proliferação de algo inesperado. Carmelo Bene, para Deleuze, faz um teatro-experimentação que comporta mais amor por Shakespeare do que todos os comentários críticos que tentam dizer de maneira totalizadora o que é ou que foi a obra shakespeareana.

Tirar um autor de seu tempo! Esse o movimento afirmado por Deleuze. Em outras palavras, a transformação de um autor maior em um autor menor. Um autor maior é um autor que

retratou ou pensou o seu tempo e tornou-se grande por isso; é aquele, ou aquela, que diz o que é ou que diz do que foi. Um autor menor —e os autores menores seriam os verdadeiros grandes autores— não interpreta o seu tempo. Quando, enquanto agentes (da escrita ou da aula), minoramos um autor, justamente encontramos neles sua força ativa de minoridade, sua força de dizer o imprevisto e, assim, movimentar o pensamento para lugares inesperados. Nossa poética da deterioração torna-se sensível à deterioração em Dostoiévski especialmente porque uma leitura é feita desde esse tempo, no corpo contemporâneo. Assim, na construção de uma poética, como modo de operar com textos, com escrituras, busca-se forjar procedimentos de invenção, onde podemos fazer um texto dizer outra coisa. Essa outra coisa é dita no percurso da leitura, em um percurso leitor no qual nos dispomos a pensar (e a escrever) sobre o que lemos, sobre o que se passa em nós enquanto lemos.

Se em *Os Irmãos Karamázov*, em um primeiro exercício de escrita, amputarmos os três irmãos Aliócha, Ivan e Dimitri —que são personagens inamputáveis em alguma medida— aumentamos a figura do pai Karamázov. Se colocamos Fiódor Karamázov como o herói do romance, o que ele não é, fica muito mais evidente o tema da deterioração da vida nas relações e mais especificamente a deterioração da vida nas relações familiares. Esse personagem, aumentado, dá a ver uma profunda indignação ética, dá a ver o pior do ser humano, alguém que opera na vida a partir de sua potência de destruição. Karamázov é a expressão dominante daquilo que parece que vem se entendendo por Homem em sua forma dominante. Segundo o narrador do romance, Fiódor é um tipo desses encontrados com bastante frequência, um homem bronco que só sabia de duas coisas na vida: arranjar seus negociozinhos, suas propriedades, seus lucros e trazer destruição para a vida de todas as mulheres com quem partilhou a vida. Um homem do século XIX, segundo o narrador. Pai-homem-proprietário, Karamázov, morto por um de seus filhos, é possuidor daquilo que Walter Benjamin (1999, p. 211) chamou de um caráter destrutivo: “o caráter destrutivo não vive do sentimento de que a vida vale ser vivida, mas de que o suicídio não vale a pena”.



Imagem 6: Cena do filme *Nostalgia*, de Andrei Tarkóvski

Conclusão

Uma zona de experimentação docente abraça fluxos dispersivos, linhas tortas, conexões improváveis. É sempre a heterogeneidade que compõe a zona, na produção de uma política de conexões livres. Portanto, um território a ser cartografado. Nele, almeja-se novas percepções, novas práticas e outros sentidos possíveis. Uma zona de experimentação docente é uma fantasia de ação que instaura um campo relacional, uma superfície onde tomamos em nossas mãos a invenção de espaços de formação docentes enquanto práticas distintas de existência. Por isso, entende-se que uma poética da deterioração funciona enquanto prática poética e política em educação. Não há resultados, não se tem certeza daquilo que se passou; agimos dispostos a experimentar, a legitimar e a testemunhar práticas distintas de formação docente.

Referências

- Adó, M. D. L. (2013a). *Educação potencial: autocomédia do intelecto* (Tese de Doutorado, Universidade Federal de Rio Grande do Sul, Porto Alegre).
- Adó, M. D. L. (2013b). Literatura potencial. In C. G. Rodrigues (Org.), *Caderno de Notas 5. Oficinas de*

Escrileituras: Arte, Educação, Filosofia (pp. 23-38). Pelotas: Universidade Federal de Pelotas.

Aleksiévitch, S. (2016). *Vozes de Tchernóbil: a história oral do desastre nuclear*. São Paulo: Companhia das Letras.

Calvino, I. (1990). *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras.

Deleuze, G. (2010). *Sobre o teatro*. São Paulo: Zahar.

Dostoiévski, F. (2012). *Os irmãos Karamázov*. São Paulo: Editora 34.

Guattari, F. (2012). *As três ecologias*. Campinas: Papyrus.

Han, B-Ch. (2017). *Sociedade do cansaço*. Petrópolis: Vozes.

Valéry, P. (1998). *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. São Paulo: Editora 34.