

Escrita acadêmica e escrita de si: experienciando desvios

João Paulo Macedo

Psicólogo, Mestre em Psicologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte e Doutorando em Psicologia Social pelo Programa de Doutorado Integrado pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte e Universidade Federal da Paraíba. Bolsista CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.
Av. Ayrton Senna, 16, casa 24, Capim Macio. Natal-RN. CEP – 59080-100.
Telefone: (84) 88646845 <macedo_jp@yahoo.com.br>

Magda Dimenstein

Psicóloga, Mestre em Psicologia Clínica pela PUC/RJ e Doutora em Saúde Mental pelo Instituto de Psiquiatria da UFRJ. Professora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte/UFRN, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia/PPGpsi.

Resumo

Este ensaio problematiza os modos tradicionais de escrita acadêmica inspirado nas experiências de alguns intercessores que potencializaram escritas desubjetivantes a partir da interface pensamentos e afetos. Refletimos sobre o modo de operar nossos escritos acadêmicos de forma a exercitar uma escrita de si, uma escrita-potência. A ideia central é que na construção de nossos trabalhos acadêmicos podemos experimentar a nós mesmos por diferentes modos de ser, no ato em que produzimos tais textos. Essa possibilidade é uma ação definida por Foucault e demais intercessores do campo da arte e da filosofia da diferença como exercício de liberdade, pois trata, efetivamente, de investirmos um movimento sobre nós mesmos, em que estilizamos, no ato em que compomos nossa escrita, nossa própria existência.

Palavras-chave

Produção de conhecimento; Escrita; Governo; Subjetivação; Cuidado de si.

Mental - ano VII - n. 12 - Barbacena - jan.-jun. 2009 - p. 153-166

Cada um de nós está fabricando a si mesmo
na forma da narrativa que se faz.
M. Azert, *apud* Parente (2000, p. 130).

O objetivo deste artigo é pensar o trabalho de escrita acadêmica como uma produção que expresse as marcas ética, estética e política que compõem um fazer implicado e posicionado no mundo em que vivemos. Operar por uma marca ética na escrita significa escutar e experimentar a diferença em nós, como elaboramos nossos textos. Imprimir uma marca estética reside na possibilidade de acionar processos inventivos tanto em termos do pensar quanto do expressar, no ato mesmo em que a produção dessa escrita se realiza, aprofundando as possibilidades de nos relacionarmos ética e politicamente com aquilo que estamos produzindo. Por fim, a marca política se coloca como a possibilidade que temos em nossas atividades de produção acadêmica de imprimir forças que rivalizem com aquelas que tentam manter a ilusória experiência de nós mesmos como uma verdade, negando, portanto, nossas possibilidades de diferenciação e alteridade.

Diante disso, propomos pensar o trabalho de escrita como a possibilidade de um exercício pelo qual nos experimentamos por diferentes modos no ato em que produzimos nossos textos. Exercício de liberdade, pois trata efetivamente de um movimento sobre nós mesmos, no sentido não só de produzir desvios diante dos formatos vigentes (muitas vezes sufocantes) que as estruturas da escrita acadêmica requerem para a produção dos nossos artigos ou dos nossos trabalhos monográficos, dissertativos e de tese, mas também liberdade de estilização da nossa própria existência. Pretendemos, portanto, fazer uma reflexão a partir de alguns intercessores que manejam a questão da escrita de uma maneira singular em suas vidas. Trata-se de Frida Kahlo e Arthur Rimbaud, ambos do campo da arte, além, é claro, de outros intercessores do campo da filosofia, a exemplo de pensadores como Michel Foucault e Gilles Deleuze. Como forma de acionar potências para percorrer com mais intensidade as linhas que tecem este trabalho, invocamos uma curtíssima e poderosa expressão de Frida Kahlo, para dispararmos algumas digressões quanto à função da escrita, no sentido de não só transgredir as prerrogativas quanto ao lugar que a objetividade e a neutralidade ocupam no formato da escrita acadêmica, mas também de produzir interferências (ou fissuras) seja naquele que escreve, seja naquele que lê.

Mental - ano VII - n. 12 - Barbacena - jan.-jun. 2009 - p. 153-166

Estou escrevendo com meus olhos.
Kahlo (1995, p. 13)

A frase que transcrevemos anteriormente é uma das expressões que Frida Kahlo cravou em seu diário íntimo. Páginas em que a artista registrou uma série de diálogos, marcados essencialmente por passagens escritas que entrelinham gritos de dor, sofrimentos, amores e sonhos, bem como desenhos que ressaltam uma enorme vontade de viver, que se fez presente em toda a sua existência.

Os registros do diário de Frida Kahlo apontam que ela começou a escrevê-lo em meados da década de 1940, período em que sua vida emocional havia sido, até aquele momento, extraordinariamente turbulenta, em função de situações como o falecimento do pai; o divórcio com o famoso pintor e painelista mexicano Diego Riviera (com quem voltou a casar-se novamente pouco depois dessa separação); a impossibilidade de ter filhos, os sucessivos abortos que enfrentou; como, também, as inúmeras intervenções cirúrgicas que sofreu por causa de seu permanente problema de coluna, causado pelo trágico acidente de trânsito que sofreu ainda na adolescência (LOWE, 1995).

Daí a escrita dessa artista entranhar e infiltrar nas páginas de seu diário todas as fissuras e lacerações dos acontecimentos que violentaram sua vida, além de outros, mais como a convivência diária com os sinais de debilidade de sua saúde, a amputação de sua perna e os longos anos em que ficou acamada até encontrar a morte, em 1954. Sob esse contexto, restou-lhe unicamente a trágica tarefa de pintar a si mesma, até por que como ela própria dizia numa de suas frases mais célebres, que consta em seu diário, "Pinto a mim mesmo porque sou sozinha e porque sou o assunto que conheço melhor" (KAHLO, 1995, p. 106).

Sua obra íntima – o diário – manifesta, dentre outras coisas, os fragmentos de sua vida e os mais variados retalhos de seu pensamento, o qual carregava para onde quer que fosse e o utilizava como material para inventar a si mesma em meio aos conflitos e vicissitudes que enfrentava, os ideais políticos que defendia e o permanente desejo de manter viva a ancestralidade e a cultura de seu povo como forma de resistir aos padrões da cultura vigente, além das várias formas de opressão presentes em seu país, em função da influência americana.

Mas, apesar de ter escrito suas mais íntimas impressões em um diário, o que Frida produzia tratava muito mais de como ela experimentava e encarava sua vida do que simples expressão para si de relatos de sua memória ou do seu sofrimento, como se fosse um movimento de desvelamento de si própria. Sobre esse aspecto, Frida Kahlo falava não em nome próprio, mas em nome de muitos, ou de vários outros que nos seus diversos contextos também tentaram (e ainda tentam) enfrentar cruamente uma vida sofrível e insupportável que já não cabe nas linhas de uma existência atrelada a preceitos, pois transbordam seus limites em exercícios de potência.

Transformar a vida em luta ou em um combate sobre si e sobre as forças que nos configuram sujeitos. É para discutir isso que Deleuze (1992) retoma Foucault, referenciando a atitude que esse filósofo empreendeu para conduzir seu pensamento por reflexões e ações políticas sobre o modo com que foram tratados os homens tidos como infames no ocidente: o louco, o anormal, o apenado, etc.

Para Deleuze (1992), a forma com que Foucault imprimiu seu pensamento e sua escrita sobre as questões que lhe interessava – que no caso de Frida Kahlo entendemos que foi por meio da pintura e do desenho em seu diário – fez emanar de seus textos “potências impessoais, físicas e mentais” (p. 111) de quando se enfrenta e combate algo para se tentar atingir um objetivo: a vida.

Daí o motivo pelo qual as palavras, os gestos e os retratos que Frida Kahlo pintou em sua vida (como também os escritos dos filósofos e dos poetas considerados marginais) nos atravessam e contagiam de maneira ímpar. Entrar em contato com tais universos mobiliza em nós o desejo de olhar para as nossas próprias batalhas, de modo a nos conectar nessas lutas e emaranhar nossas existências.

Em sua “tela-manuscrito” – o diário, Frida Kahlo falava de suas experiências no momento mesmo em que essas ocorriam, devendo ser ressaltado que ao rascunhá-las, ou em forma de escrita, ou por desenhos, elas próprias se tornavam experimentações de si, de sua forma de perceber o mundo e as coisas que vivia e sentia. Gesto por demais percebido quando a artista esgotava-se ou calava-se diante de algumas palavras e imediatamente tentava continuar a expressar o que a atravessava, seja deslocando ou desviando a tinta da sua escrita e criando expressões que se misturavam umas às outras, inventando a sua própria linguagem através do uso de palavras da antiga

Mental - ano VII - n. 12 - Barbacena - jan.-jun. 2009 - p. 153-166

cultura *azteca*, seja criando figuras a partir de manchas ou borrões que obtinha ao derramar ou salpicar tinta sobre o papel do diário (LOWE, 1995).

Preso aos limites do seu quarto e cama, Frida Kahlo empregou diversos instrumentos, como lápis de cor, tintas aguadas, lápis de cera e grafites para proceder na escrita artística do seu diário e na produção de outras telas: criação estética como forma de ultrapassar os limites e sofrimentos que a vida lhe impôs.

Esse tipo de trabalho foi muitas vezes considerado pela própria Frida Kahlo como sendo de vidência, pois como ela mesma dizia: era com os olhos que escrevia, era com os olhos que imaginava e experimentava o mundo e as cores com que pintava seu diário, como também era com os olhos que nomeava suas pinturas, expressando os afetos ou pensamentos. É o que podemos acompanhar em uma das páginas do seu manuscrito¹, quando dá nome às cores ou à forma dos traços que utilizava em suas experiências de pintar sua vida: o amarelo = loucura; o verde = folha, ou ciência, ou boa luz; o azul de traços texturados = distância; o azul de traços em forma de onda = ternura; o azul de traços forte ao centro e ramificações nas laterais = elétrico, ou pureza, ou amor; o preto = nada, ou igual aquilo que era negro (realmente nada); e o vermelho = quando se interroga, meio que duvidando se é sangue realmente: “– Sangue? Pues, quien sabe!” (KAHLO, 1995, p. 211).

Movimento não muito distante ao que Arthur Rimbaud, poeta errante, empreendeu ao criar sua “Alquimia do Verbo” – poema que integra um conjunto de outros poemas reunidos na sua obra “Uma estadia no inferno” (RIMBAUD, 2002). Através das palavras, Rimbaud inventou formas e cores para traduzir ou acessar as paisagens ou os lugares que percorria em suas andanças intermináveis, como também sonhos, delírios, vertigens e o seu próprio silêncio.

Inventei a cor das vogais! – A negro, E branco, I vermelho, O azul, U verde. – Ordenei a forma e o movimento de cada consoante e, com ritmos instintivos, pretendi inventar um verbo poético acessível, mais dias menos dias, a todos os sentidos. Eu me reservava a sua tradução (RIMBAUD, 2002, p. 33).

¹ Algumas páginas do diário da artista também podem ser visualizadas no *site*: <<http://members.tripod.com/~Uminha/diafri.html>>.

A poesia e a vida de Rimbaud foram um voo radical à alteridade, sendo praticamente inconteste a opinião dentre os críticos do seu tempo e os da atualidade que tanto os versos escritos por esse jovem poeta quanto a infinidade de lugares por ele percorrido, através das andanças errantes que experimentou ao longo da sua vida, não tinham outro objetivo senão destruir em si mesmo qualquer tipo de tradição, seja a advinda da própria literatura, da cultura, ou mesmo qualquer coisa interior ou exterior à sua poética, seja pelos modos como se relacionou consigo e com o mundo.

Não muito diferente de Frida Kahlo, que experimentou anos de sofrimento por ter ficado imobilizada e aprisionada em leitos de hospitais e na cama de seu próprio quarto, restando-lhe apenas o embalo de sua dor, pensamento e imaginação diante das telas e do diário que escrevia, Rimbaud também experimentou o inferno e inclusive viveu nele. É o que retrata o conjunto de poemas do autor reunidos no seu "Uma estadia no inferno" (RIMBAUD, 2002). Ali o poeta expressou o permanente jogo de dados que tinha que constantemente lançar e que era tentado a todo momento a escolher para que lado encaminharia sua vida: o bem e o mal, o cristianismo e o paganismo, a razão e a loucura, o eu e o ele (ou o outro), o masculino e o feminino, a virtude e a luxúria, o vício e a saúde, e, principalmente, a danação e a salvação (MEIRA, 2002). E, ao contrário do fato de ter de fixar-se em um desses polos, o que Rimbaud fez na poesia e em sua vida foi justamente manter-se sempre na tensão aberta desses pontos, recusando qualquer marca de identidade, juízos, valores, como também prescrições de como deveria comportar-se ou se relacionar com a sua poética.

Afinal, para Arthur Rimbaud, conforme escreveu na carta endereçada a Georges Izambard, em 13 de maio de 1871, o "eu é um outro!" – permanente outramento de si – ou abertura, fenda, para o indeterminado, o instável, o imprevisível. O desejo desse jovem poeta de inspecionar o invisível e escutar o inaudito o fez reconhecer nos interstícios da sua própria linguagem e ato os desvios que são aí possíveis empreender na busca do sentir, do apalpar e de escutar as rotas e explosões do seu próprio pensamento e invenção. Esse era o trabalho de vidência que Rimbaud tanto buscava e que expressou de maneira magistral em outra carta, agora enviada a Paul Demeny em 15 de maio de 1871, e publicada em "Cartas do Vidente".

Porque Eu é um outro. Se o cobre se descobre clarim, não há aí nada de culpa sua. Isso é evidente para mim: assisto à eclosão do meu pensamento: vejo-a, escuto-a: lanço um movimento com o arco: a sinfonia vai abalando as profundezas, ou salta de repente para o palco.

(...)

Eu lhe digo que é preciso ser vidente, tornar-se vidente por meio de um longo, imenso e racional desregramento de todos os sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele busca a si mesmo, exaure em si mesmo todos os venenos para guardar apenas a quintessência. Inefável tortura em que é necessária toda a fé, toda a força sobre-humana, quando ele se torna entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito – e o supremo Sábio! – Pois chega ao desconhecido! Ele cultivou sua alma, já rica, mais do que qualquer outro! Ele chega ao desconhecido, e ainda que, enlouquecido, acabe perdendo a inteligência de suas visões, ele as viu! Que exploda em seu salto por entre as coisas inauditas e inomináveis: outros horríveis trabalhadores virão, e começarão pelos horizontes em que o outro se perdeu!

– a sequência de seis minutos” (RIMBAUD, 2002, p. 79-80).

Para Rimbaud, sua poesia esteve sempre à dianteira do seu tempo e na busca de encontrar ou inventar novas ideias e formas que dessem conta das experiências de desvio do que se é ou se pretendia ser. Para esse poeta, sua busca era sempre da ordem do outramento de si, e isso era o que realmente pretendia em cada instante de sua vida: experiência que desvia e que interrompe a comodidade ou a fixidez do que se é, numa ruptura que o lança ao infinito e cujo objetivo é o desconhecido.

Nesse sentido, o poeta considerava tal experiência de alteridade como possível somente através de ações de desregramento das formas com que vemos o mundo, ou como preferem chamar Deleuze e Guattari (1996) ação desterritorializante das formas de se conhecer as coisas, não por instâncias equilibradas, normatizadas, mas pelo desregramento de nossos próprios sentidos (percepção, sensações, pensamentos, afetos, etc.).

Diante disso, a tarefa do vidente se constitui não como uma ação de antevisão do futuro, mas de conhecer o presente em suas infinitas conexões possíveis, de modo a “enxergar” no instante mesmo em que os fatos ou os eventos se efetivam as relações prováveis e improváveis que se tecem

Mental - ano VII - n. 12 - Barbacena - jan.-jun. 2009 - p. 153-166

entre o conhecido (ou o já sabido) com o desconhecido e o indeterminado. Ou como Deleuze (1997) costumava referir: ser vidente ou ouvidor é deixarmos-nos ser atravessado por “visões e sonoridades explosivas” advindas dos interstícios ou desvios dos eventos ou acontecimentos que nos chegam, pois esses não tratam de “interrupções do processo, mas paragens que dele fazem parte, como uma eternidade que só pode ser revelada no devir, uma paisagem que só aparece no movimento” (p. 16).

Portanto, esse estranho em si que Rimbaud tanto buscava não era com o objetivo de encontrar uma verdade ou a verdade das palavras, ou mesmo a verdade de sua própria poética, mas desfazer a todo instante qualquer possibilidade de rostidade que desse um tom ordinário à sua produção-experimentação.

Muito cedo esse andarilho de mil lugares, de mil versos e de mil “eus” transgrediu e ultrapassou limites, sejam sociais, culturais, morais, ou mesmo aqueles referentes à sua própria língua e escrita. No tocante à sua produção poética, vale ressaltar o quanto a poesia de Rimbaud foi repleta de uma série de rupturas e invenções tanto do ponto de vista de sua métrica (versos alexandrinos clássicos) e em relação às imagens, aos temas e às alusões ali encontradas, quanto do ponto de vista do apagamento das fronteiras entre poesia e prosa (MEIRA, 2002).

Mas quando esse jovem poeta foi atravessado pela antevisão de que seu próprio verso também poderia ser um limitante da sua experiência de alteridade, preferiu radicalizar sua própria letra, pois tinha claro que apesar das invenções que poderia empreender na forma de compor sua escrita, de modo a não fixar ou tornar suas formas subjetivas caducas, ainda, assim, temia em algum momento de sua produção poética (ou de sua própria vida) limitar a expressão de novos outramentos, de não produzir mais esse permanente estranhamento que buscava em cada respiração, na tentativa de notar o inexprimível e fixar novas vertigens (MEIRA, 2002).

Desse modo, concretizou o que colocara no verso “É preciso ser absolutamente moderno”, no poema “Manhã” de “Uma estadia no inferno”, quando calou completamente num total silêncio diante da possibilidade de escrita do seu pensamento: – “não sei mais falar!” (RIMBAUD, 2002, p. 44). Após isso passou a considerar-se efetivamente “um efêmero” sob o sol e os ventos sem direção do norte da África (MEIRA, 2002). Essa atitude fez despontar infinitas suposições sobre a vida do poeta, já amplamente relatadas

e divulgadas por biógrafos, admiradores e críticos literários, de que Rimbaud teria se tornado um vendedor de escravos e armas, além de caçador de pedras preciosas no continente africano. Mas o fato é que em sua nova empreitada, seja ela qual tenha realmente sido, Rimbaud seguiu mais uma vez procurando ser um “estrangeiro de si” diante de tamanha errância e deriva percorridos na superfície e horizonte infinito do deserto do norte da África. Pois, sob a areia do deserto, imagina-se que ele tentou seguir completamente sem rastros ou marcas dos instantes que pudessem ligá-lo a qualquer direção ou referência ao seu passado, uma vez que agora qualquer vestígio do que foi estaria efetivamente apagado sob o julgo do por vir, consolidando assim sua fórmula – o Eu é um outro! (MEIRA, 2002).

Afirmção não tão distante daquela lançada por Frida Kahlo ao ser atravessada pela antevisão de que a vida era uma constante mutação de si: – “Eu sou a desintegração...” (KAHLO, 1995. p. 225). A forma que encontrou para lidar com a inconstância dos acontecimentos que atravessaram sua vida foi inventar a si mesma sob a experimentação das cores de sua palheta e traço.

O que nos faz pensar que as histórias desses dois personagens, Frida Kahlo e Arthur Rimbaud, cada um a seu tempo, se assemelham não somente pela forma como se perceberam e se insurgiram diante de um modo “naturalizante” de funcionamento de certos valores e modelos do existir de sua época, mas também pela própria forma como foram marcados em suas vidas pelo intenso desejo de experimentarem a alteridade pela via de suas expressões artísticas e literárias.

Outro detalhe importante que aproxima a vida desses dois inventores de si foi o fato de suas histórias serem marcadas pela trágica situação de terem a perna direita amputada.² Apesar de este fato ter gerado um profundo pesar, sofrimento e dificuldade para ambos, eles continuaram inventando outros mundos.

Amputaram-me a perna há seis meses, deram-me séculos de tortura e há momentos em que quase perco a razão. Continuo a querer me matar. O Diego é que me impede de o fazer, pois a minha vaidade faz-me pensar que sentiria a minha falta. Ele disse-me isso e eu acreditei. Mas nunca sofri tanto em toda a minha vida.

² Diferentemente de Frida Kahlo, que amputou a perna em função da debilidade de sua saúde, Arthur Rimbaud a amputou em função de um câncer no joelho.

Vou esperar mais um pouco... (...) Para que pés se tenho asas para voar? (KAHLO, 1995, p. 274).

(...) Passo noite e dia a imaginar meios de locomoção: um verdadeiro suplício! Gostaria de fazer isto ou aquilo, de ir aqui ou ali, ver, viver, partir: impossível, impossível pelo menos por muito tempo, se não para sempre! Só vejo ao meu lado estas malditas muletas: sem esses bastões, não posso dar um passo, não posso existir. Sem ter que fazer a mais atroz ginástica, não posso nem mesmo me vestir. Cheguei quase a correr com minhas muletas, mas não consigo subir nem descer escadas, e, se o terreno é acidentado, o desnível entre um ombro e outro torna o passo fatigante. Sinto uma dor nevrálgica muito forte no braço e no ombro esquerdos, agravada pela muleta que castiga a axila – uma neuralgia também na perna esquerda, e apesar de tudo é preciso bancar o acrobata o dia inteiro para ter um ar de existir [Carta de Arthur Rimbaud à irmã Isabelle Rimbaud].³

Portanto, acompanhar as mutações de Frida Kahlo e Arthur Rimbaud, quando da tentativa de produzirem outros de si, através da escrita, para lidarem com as circunstâncias de suas vidas, inspira-nos em nossos trabalhos acadêmicos uma escrita-experiência. Ou seja, buscamos produzir textos que permitam explicitar sobre os movimentos subjetivos e o fluxo incessante do nosso pensamento, no momento mesmo em que produzimos nossa escrita? Não são exatamente nesses momentos em que acompanhamos os nossos próprios pensamentos, e sentimentos, que transitamos por diferentes universos subjetivos? Não se trata, pois, de um exercício de si ou estilística de nossa própria existência?⁴ Enfim, é por essa via que queremos afirmar outro investimento de escrita no meio acadêmico, pois se trata de um tipo de produção, conforme coloca Machado (2004), que inventa possibilidades diante da neutralidade, do distanciamento da vida e do modo como nos relacionamos conosco e com o outro em nossos campos de trabalho. Com isso, desviamos das posturas que tratam a produção da escrita como somente

³ Escrita do hospital em Marselha, a 15 de julho de 1891, poucos meses antes de Rimbaud vir a falecer ainda naquele mesmo ano. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR67924-5856,00.html>>.

⁴ Refere-se a uma ascese ou a um trabalho sobre nossos atos e sobre o nosso pensamento como forma de indagar sobre por quais matérias ou alimentos (da alma e do corpo) constituímos ou produzimos nós mesmos (FOUCAULT, 2001).

da ordem do “asséptico e do triste” (MACHADO, 2004, p. 147) e de produções cujo resultado é a circulação de

Textos que nossos olhos percorrem por obrigação e que pouco depois esquecemos. (...) textos que não nos tiram do lugar, que não nos provocam, ou agradam ou desagradam, ou nos trazem alguma ideia ou nos deixam alguma indagação (MACHADO, 2004, p. 147).

Nesse sentido, precisamos operar com um tipo de escrita acadêmica de modo a também empreender uma escrita-potência, ou seja, uma escrita que mantenha a intensidade de quando foi produzida, através da afirmação das experiências, dos encontros e dos desvios que ocorrerem no pensamento e na rede de afetos, no momento em que é lida; ou, ainda, uma escrita que resista e insista na produção de conhecimentos que afirmem possibilidades de variação da vida.

No texto “A escrita de si”, Michel Foucault (2004) ressalta que a escrita nem sempre teve a função de representar ou de corresponder em livros ou manuais a visão que se tinha das coisas e do mundo de uma forma epistolar. Ou seja, que fazia coincidir o olhar ou a forma de perceber as coisas com aquele que se lançava sobre si mesmo ao comparar suas ações cotidianas com as regras ou formas de compreensão da vida.

Em uma série de estudos sobre o uso dos prazeres e o cuidado de si na Antiguidade, Foucault, nesse mesmo texto, aponta a experiência da escrita como um elemento de treinamento ou governo de si que teve uma importante função *etopoiética* na cultura grego-romana.

A escrita, nesse sentido, teria uma importante função de transformação da verdade em *êthos*, ou seja, operava como prática processadora daquilo já dito, lido ou praticado, de modo a afirmar, reinscrever ou criar novos elementos de constituição de si, o que denota para a escrita dessa época a possibilidade que as pessoas tinham de se relacionar com a autoridade tradicional, não como uma verdade que se deve crer e seguir, mas como algo que se deva experimentar e combinar junto à singularidade e possibilidades de outras verdades nela contida, além, é claro, com a particularidade das circunstâncias que determinam o seu uso.

Nesse sentido, a escrita seria então uma ferramenta de si ou um exercício pessoal, que através dela se poderia transformar o que estava sendo visto,

Mental - ano VII - n. 12 - Barbacena - jan.-jun. 2009 - p. 153-166

escutado, lido e experimentado, além de se separar o quê desses elementos poderia ser considerado um “bom alimento” para constituir para si novos componentes do nosso corpo e alma, ou como o próprio filósofo dizia: matéria-prima para a estilização de nossa existência.

Pensando sobre o esforço que temos de empreender para produzir um tipo de escrita que tenha uma função estética e política na criação do *corpus* de nossos trabalhos acadêmicos, como também da criação de nós mesmos nesse processo, retomamos Machado (2004), quando expõe sobre a importância de colocar o nosso próprio pensamento em movimento, através das linhas que registramos no misto: escrita/leitura/vivência/memória/leitura/escrita.

Não se deve esquecer que “aquele que escreve se transmuta meio esse emaranhado de ações” (MACHADO, 2004, p. 149), pois na medida em que escreve sobre a singularidade da sua própria experiência, esse não fala de si somente, mas também das zonas de aglutinação das singularidades e experiências de um grupo ou coletivo que também é atravessado por essas ou aquelas questões (GALLO, 2004).

Portanto, o que desejamos na produção de nossos textos, e desse ensaio que aqui se finaliza, é produzir narrativas que façam tocar nossas experiências de modo a dialogar as marcas de quem escreve com as marcas de quem as lê, de forma que se gere um comum, coletivos, para pensarmos acerca das questões que nos atravessam e que nos convocam nesses espaços, ou quem sabe em outros.

Referências

DELEUZE, G. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. v. 3.

FOUCAULT, M. *Historia da sexualidade II*. O uso dos prazeres. 9. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2001.

FOUCAULT, M. *Ditos e escritos V*. Ética, sexualidade e política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

Mental - ano VII - n. 12 - Barbacena - jan.-jun. 2009 - p. 153-166

GALLO, S. Entre Kafka e Foucault: literatura menor e filosofia menor. In: PASSETTI, E. (Org.). *Kafka, Foucault: sem medos*. Cotia: Ateliê, 2004. p. 73-88.

KAHLO, F. *O Diário de Frida Kahlo*. Um auto-retrato íntimo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

LOWE, S. Ensaio. In: KAHLO, F. *El diário de Frida Kahlo*. Un íntimo autorretrato. Madri: Círculo de Lectores, 1995. Disponível em: <<http://www.diariografico.com/htm/outrosautores/Frida/Frida03.htm>>. Acesso em: 14 Jun. 2009.

MACHADO, L. D. O desafio ético da escrita. *Psicologia & Sociedade*, v. 16, n. 1, p. 146-150, 2004.

MEIRA, C. M. R. Rimbaud, o estranho. In: COUTINHO, L. E. B. (Org.). *Arte e artifício: manobras de fim de século*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/ Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, 2002. p. 21-33.

PARENTE, A. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papyrus, 2000.

RIMBAUD, A. *Uma estadia no inferno*. Poemas escolhidos. A carta do vidente. São Paulo: Martin Claret, 2002.

RIMBAUD, A. *Iluminuras, gravuras coloridas*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

Academic writing and self writing: experiences challenges

Abstracts

This essay focus on the traditional modes of academic writing based on the experiences of some authors who, when producing potentially subjectivating texts, are guided by their own thoughts and feelings. We make a reflection on the ways we can produce academic writing so as to create empowered self-writing. The main idea is that we can experiment ourselves through different ways of being when producing academic texts. This possibility is an action defined by Foucault and others in the field of art and philosophy of the difference as an exercise in freedom, since it is, effectively, a matter of looking inside ourselves, recreating our own existence through our writings.

Keywords

Production of knowledge; Writing; Governance; Subjectification; Self-care.

Artigo recebido em: 10/7/2009
Aprovado para publicação em: 13/9/2009

Mental - ano VII - n. 12 - Barbacena - jan.-jun. 2009 - p. 153-166

