

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

Marina dos Reis

A-traduzir em Educação: sonhografias de aula

Porto Alegre
2019

Marina dos Reis

A-traduzir em Educação: sonhografias de aula

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em Educação

Linha 09: Filosofias da Diferença e Educação

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Sandra Mara Corazza

Porto Alegre
2019

CIP - Catalogação na Publicação

Reis, Marina dos
A-traduzir em educação: sonhografias de aula /
Marina dos Reis. -- 2019.
213 f.
Orientador: Sandra Mara Corazza.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de
Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. Sonhografias. 2. Aula. 3. Tradução. 4. Poética.
5. Escrileituras. I. Corazza, Sandra Mara, orient.
II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

RESUMO

Esta Dissertação realiza um estudo conceitual e operatório de Sonhografias em Educação, desde os aportes da Filosofia da Diferença. Como material empírico, toma as partes a-traduzir dos Cadernos de Notas 1 a 5 da Coleção Escriteiras (2011-2013) publicados pela Rede de Pesquisa Escriteiras da Diferença em Filosofia-Educação (FACED/PPGEDU/UFRGS e CNPq). Perspectiva tipologicamente a sua escriteira tradutória, mediante um caleidoscópio onirofílico, que configura o Método Sonhográfico. A partir do corpo da sonhografista, poetiza Aulas-Sonhos, reafirmando o direito de sonheria na docência.

Palavras-chave: Sonhografia; Aula; Tradução; Poética; Escriteiras.

ABSTRACT

This dissertation develops a conceptual and operative study of Dreamographies in Education, from the inputs of the Philosophy of Difference. Acting as empirical material, takes the to-be-translated parts from Cadernos de Notas 1 a 5 — Coleção Escriteiras (2011-2013), published by the Research Network Escriteiras da Diferença em Filosofia-Educação (FACED/PPGEDU/UFRGS e CNPq). This research perspective, in typologies, their writing and translation reading, through an oniophilic kaleidoscope, which configures the Dreamographic Method. From the body of the dreamographer, it poetizes Class-Dreams, reaffirming the right to dream (the *sonheria*) in teaching.

Key-words: Dreamography; Class; Translation; Poetics; Writing and Reading;

SUMÁRIO

1 ANTESSONHO	7
1.1 Problema da Pesquisa	7
1.2 Pequena Passagem.....	17
1.3 Um cochilo sobre Sonho e Sono	29
1.4 Da tipologia sonhográfica	41
1.5 Do Método do Informe para sonhar	86
2. DOCÊNCIA SONHOGRÁFICA	91
2.1 Não é de sonhos, mas com sonhos, que se faz poesia	95
2.2 Tradução docente sonhográfica.....	100
2.3 Aulas-Sonho	115
2.4 O pensamento da diferença que sonha signos do Arquivo da Educação	135
3 COLEÇÃO ESCRILEITURAS: CINCO SONHOGRAFIAS	144
3.1 Breviário Cadernos de Notas 1 a 5 — Coleção Escrileituras.....	144
3.2 Sonhos de zero aéreos, daqueles que traduzem vozes e sopram o vento	146
3.3 Sonhografia epistolar: sonhos Ígneos, daqueles que cospem fogo, criam e destroem.....	151
3.4 EIS o sonho de AICE — sonhos Terrenos, daqueles que pisam e fazem	154
3.5 Sonhografia sintomatológica — sonhos Aquáticos, daqueles que bebem e se banham.....	157
3.6 Sonhografia dialógica — sonhos Subterrâneos, daqueles que cavoucam, enterram e emergem da terra	164
4 O MÉTODO SONHOGRÁFICO.....	171
4.1 Da recolha de a-traduzíveis do Arquivo e conteúdo latente do Método	181
4.2 Notas às imagens sonhográficas.....	194
4 PRÓXIMOS SONHOS EM EDUCAÇÃO	197
REFERÊNCIAS	203

1 ANTESSONHO

Sonhos dispersos nas matilhas de carretéis que conto para adormecer, imagino que não vestem reis, mas enfeitam planícies. Rebanhos que meço com a inocência do olho-sonho: panturrilhas pastorais caminham, fazem da terra rotas, destinam-me a algum lugar. Ouso assumir a Vontade e desalinho os ossos ao caminhar. Voam aromas que recolho com a cabeça, brinco de nada com o sol. Casulos-da-seda, por causa do vento que os embala, fazem um ruído macio. Campos de lençóis brancos que conto acordada: antessonhos.

1.1 Problema da Pesquisa

A Docência é pesquisa, porque o docente é permanentemente um tradutor do Arquivo¹ da Educação, transcriador das línguas arcaicas ou atuais, que lhes sopram a-traduzíveis, e da existência elaborada para o ato da Aula. Escriteitura tradutória² é prática poética de si que perpassa pelo corpo, atualizando-se em pesquisa que deseja aquilo que lhe causa temor e estranhamento. Corpo que sinaliza ao pensamento o susto-sensação no encontro com as partes a-traduzir³ da matéria, em suas ressonâncias, detalhes, signos e máculas. O poeta-professor nutre-se desses fragmentos para encontrar núcleos de potência criativa e, numa alucinação onírica, ensaia (repete) na ponta-tintada traçados que sintetizam mapas de Aulas-Sonho. O docente artistador devém sonhografista. O método sonhográfico, *methodos*, o acesso, o meio para sonhar o Arquivo, surge nesse espaço mental da recuperação tradutória, o crivossonho.

A pergunta é: “de onde esse poeta-professor extrai sonhos para criar a docência?” (CORAZZA, 2018 a, p. 13). O docente recolhe, além da matéria obscura do arquivo, as reminiscências da vida e as lembranças de sonhos, as imagens como restos de uma imaginação, ou resultado de uma rememoração, as criadas pela escrita, todas elas, seus pequenos sustos e passagens, as ressonâncias no ritmo do pensamento, tudo lhe aparenta fragmentos onirofílicos.

¹ Arquivo, na Filosofia da Diferença não é uma mônada de três andares com gavetas metálicas e empoeiradas e cheias de sanfonas contendo papéis amarelados cujas imagens, signos e espaços estão cristalizados. Aberto e permeável, vivo como um sonho, o Arquivo da diferença torna-se repetível por interpretações que se tornam transcrições além-origem, também prontas a novas interpretações, a novos fôlegos perspectivas. O Arquivo desejado interpela-nos em suas projeções obscuras, pelo susto, pelo intraduzível e pela não-fixidez, sendo, “portanto, um arquivo aberto às forças e aos fluxos da invenção” (OLEGÁRIO; CORAZZA, 2018, p. 251).

² O maior elogio à uma tradução é ser lida como se não fosse um original em sua própria língua. A tradução é uma oferta porque nela são despertados os ecos do original. Em tempo: original, arquétipo (*Urbild*); imagem (*Bild*); cópia, reprodução (*Abbild*); modelo (*Vorbild*); plasmado, dar forma (*Bilden*); composição, forma, construção (*Gebilde*). Traduções instigantes, do tipo significantes no alemão, de Janne Marie Gagnebin para pensar o intraduzível a partir de Benjamin (2011, p. 103).

³ A-traduzir: é o tipificador da tradução, aquilo que escapa da passagem comunicativa interlingual, ao mesmo tempo, é a ferramenta do tradutor que, na transcrição, transforma o simbolizante no simbolizado.

Para sonhar o sonho de alguém, ou o sonho do Arquivo, ou mesmo extrair sonhos de algo aparentemente duro demais para sensibilizar, é necessário que o corpo se desmanche em devir-diapasão, isto é, sonhar o significado daquilo que tenta traduzir pelo intraduzível. A-traduzir que produz uma ressonância no corpo que vibra para dobrar aquilo que deseja transcriar, rebentando conceitos. Os sonhos vibram das camadas profundas do inconsciente⁴, portanto essa capacidade de extração de sonhos é uma aquisição não-sistemática, muitas vezes devoradora, cansativa. Os sons profundos e graves de a-traduzíveis latentes do alheio precisam muitas vezes ser escutados, sentidos e deixados em hibernação, retomados posteriormente. Num exercício do tipo meditativo ativo, com essas ressonâncias polifônicas, esse tipo de prática de si dá ao corpo mais carne sonora e poética. Ao assumir a coragem que tipifica novas dimensões de significados ao pensamento, sonhar o sonho alheio é extrair possibilidades dignas de experiências de valor, ou ainda viver essas existências nesse processo, tanto no sentido artístico quanto no educativo, filosófico e científico.

E a poética⁵? É o estado de suspensão do julgamento resultante que intervém, interpreta, e avalia o ato tradutório docente. Ou seja, a poética sonhográfica determina a força que lhe dá sentido, ao mesmo tempo em que determina a vontade de poder que lhe dá um valor. Traduzir como um processo de assimilação da matéria, para compreender a revelação em seus próprios termos, em vez de simplesmente acreditar apenas naquilo que os olhos e ouvidos tendem a nos ensinar. A sonhografia maneja os a-traduzíveis, isto é, os *membra disjecta* do Arquivo, aquilo que é intraduzível e atemporal, fugidio e que se recosta nas sombras as quais, para existir, confrontam-se à luz espalhando-se rizomaticamente ao projetar sua potência numa superfície. A elaboração onírica ocorre desse encontro sensível de a-traduzir com os corpos em preparo sonhográfico. Conceitualmente, a sonhografia é transalucinação eisaicana de a-traduzíveis do arquivo tratado.

A Matéria é poética, aquilo que nos escapa de uma tradução, inominável, informe. Sua receita aquática está diluída nas línguas de insones anfíbios alados, acessível somente em breves

⁴ O inconsciente, pela teoria dos sonhos de Freud, é acessível e conhecido e de forma tão intensa que atormenta, sendo o recalque um pensamento reprimido, ou seja, os chamados pensamentos latentes do sonho, que são tomados como desejos. O desejo possui, portanto, uma forma no pré-pensamento, isto é, versões dos difusos impulsos da excitação (segundo TÜRCKE, 2010, p. 69). Para Deleuze e Guattari (2004, p. 41), a maior arte do inconsciente é a arte das multiplicidades moleculares, aquilo que Freud não viu nem ouviu. O nome próprio é intensidade que apreende a multiplicidade instantaneamente. A perda do nome explode a identidade, a qual pode ser remodelada pela palavra (como em Freud), assim um significante doa uma nova unidade que já não estava nas coisas.

⁵ Poética, pelo caleidoscópio da Filosofia da Diferença, em sua projeção deformante, que diagnostica devires atuais, é a posseção do espírito pelo escrutinador “demoníaco que fareja movimentos mesmo nas ciências mais duras, escandalizando a Besteira”, sendo a Besteira aquela que perde todos os encontros e ignora a energia de impulsão (CHATELET, 1996, p. 41-44).

e raros momentos de sincronicidade absoluta (*kairikai baphai*) com as línguas humanas. Por isso, o docente cria a sua língua própria nessa tentativa frustrada da tradução, o que lhe dá mais vontade tradutória. A língua da sonhografia está flanando no interstício entre a língua muda dos sonhos e a língua viva da aula, buscando assim a poesia e não um nome próprio. O encontro entre o sonho e seu sonhador poderá ou não produzir poemas. O poema é a transconstrução desses *membra disjecta* do Arquivo tensionada pela mão do sonhografista e seu espírito em desejosa conjugação com a Vida.

Esta dissertação é sonho aberto, matéria em molde, pesquisada, sonhada e sonhografada, permeada de espantos e de perguntas em sua escrita, a qual enfrentará o desafio de extrair sonhos ao extrair-se do movimento escrevente de sua própria realização. O *status* Aula-Sonho dar-se-á pela repetição de suas combinações sonoras firmadas pela boca do docente artistador a qualquer momento diante de um coletivo. A repetição torna-se sangue. Dos ossos e da medula criam-se sons irrepetíveis, os quais o docente projeta e fixa pela repetição das aulas, fazendo(-se) em formas reconhecíveis, por breves instantes. E retornando ao informe obscuro da Matéria. Como casas de barro sazonais, a Aula-Sonho é não-lugar de trânsitos nomagéticos.

Pensando na própria gênese do método sonhográfico, pelo desenvolver desta pesquisa, faremos uma experimentação operatória com os a-traduzíveis da matéria a fim de obter procedimentos de como a escrita sonhográfica articula-se ao produzir-se do corpo artistador (da autora, também sonhografista). Pela perspectiva da filosofia da diferença, a escrita sonhográfica se realiza num mecanismo de sonho ao incorporar, transcriando, os conceitos estudados a partir da revisão bibliográfica necessária, em especial sobre sonho, escrita, poesia e sobre a filosofia nietzschiana. Os ressonadores oníricos, todavia, suspendem o espírito em perspectiva subjetiva, ou seja, há o afastamento do original⁶ ao traduzi-lo, levando-o ao obscuro da imaginação e do sonho: o umbigo do sonho, do qual só sabemos que é matéria genética informe para o inconsciente e para a inconsistência sonhográfica. Sonho é luz pura, nanocristal estriado do córtex, que, sob a guarda de Apolo, seduzido por Ísis, o abandona e o destrói pelo movimento sonhográfico da tinta escrevente: sombras, monstros, terras que engolem ou expõem vidas. O docente artistador, portanto, sonhografa seus sonhos unindo-se em sangue e pele aos sonhos do arquivo, pois os ossos devem ser deixados à entrada desse palácio onde se dorme (in)formamalmente. Esta sonhografia dissertada possui, portanto, a marca pessoal desta autora

⁶ O original, conceituado como “Texto de Partida” (OLEGÁRIO; CORAZZA, 2018, p. 251), também já é sobrevivente de uma tradução, portanto está “em um campo cambiante e provisório” e, para seguir existindo, acreditando em sua pervivência, “depende de processos tradutórios”. Extrair sonhos do Arquivo é torná-lo aberto a transcrição dos elementos de a-tradução a partir da exterioridade e da repetição pelo escritor docente.

marmorizada às transcrições que evoluíram a partir dos Cadernos de Notas da Coleção *Escrileituras*⁷.

O “direito de sonheria” (CORAZZA, 2017, p. 5) docente é espaço mental que se abre em diafragma a capturar mitemas, vê e ouve os detalhes do Arquivo. Age silencioso e veloz como o voo de um beija-flor, no interstício das aulas, no lugar de passagem, na lacuna onírica do não-lugar entre *EIS* (Espaços, Imagens, Signos) e *AICE* (Autor, Infância, Currículo, Educador), no exato momento da *escrileitura*. No plano da imanência docente, a aula-pesquisa é dobra que recebe a apreensão de uma perspectiva sonhadora e problematizadora, um ponto de vista que é também apreensão do Arquivo. Devém disso o não-eu, mas também o duplo eu de multiplicidades⁸, que vislumbra e executa a apreensão de a-traduzíveis para então sonhografar pelo *crivossonho*. Em vigília, as Aulas-Sonho interpretam no diferencial devenida por repetirem o sonho, fazendo-se, e refazendo-se, pois “não há aula que não opte pela multiplicidade, em detrimento da diversidade.” (CORAZZA; HEUSER; AQUINO, 2018 d, p. 13-19). Haverá tantas sonhografias quantos forem os graus de composição da vida, pois, “a multiplicidade invade a estabilidade do eu, detentor de posição definida e de discurso único, e traz à superfície todo um conjunto de vozes que já ocupam esse espaço-tempo de preenchimento do ser” (DE ARAUJO, CORAZZA, 2018, p. 74).

A Aula-Sonho é não-lugar porque pensa a própria dobra conceitual do sonho, como existência desejosa e primitiva, dignificada pela sua capacidade de fazer-se a intersubjetividade entre docente e alunos, ao traduzir o Arquivo. Um *quase* porque escapa, esvazia-se para encher-se novamente. Aula-Sonho é não-lugar porque joga a partida e espera pelo retorno. Não contempla a todos, mas aqueles que sonham, não importando muito aos que não o fizeram, já que se dedica a realizar qualquer acontecimento em sua delicadeza extrema, por menor que seja. Não-lugar da Terra e do corpo para não-filósofos, para que, como Alliez (1995) cita de Deleuze-Guattari-Spinozistas “a não-filosofia se torne a terra e o povo da filosofia” (ALLIEZ, 1995, p. 29).

⁷ *Escrileituras* é palavra-valise, que não remete apenas aos atos em separado de escrever e ler, mas em uma maneira de transcriar(-se) nesses elementos da alquimia da diferença. *Escriler* atravessa o corpo, extravasa nos sonhos do docente-artistador. Como uma prática corporal intelectual, passa a constituir-se de planos cortados por “ramificações e a [pela] implicação ética, política e estética entre o escritor, leitor e escritura”, numa troca entre “criação e procriação” (OLEGÁRIO; CORAZZA, 2018, p. 245-246).

⁸ O qual perspectiva-se do sonho, que desconhece as regras de fixação no tempo e no espaço, também assim entende-se o artista por seu ato criador, pois “Todo ser criador é uma dualidade ou uma síntese de qualidades paradoxais. Por um lado, ele é uma personalidade humana, e por outro, um processo criador, impessoal” (JUNG, 1985, p. 89). Já o sonhador-multiplicidades, como metamorfose e sintoma constante do único obscuro do sonho, é a manifestação da afirmação do um, “o devir, a afirmação do ser. A afirmação do devir é, ela própria, o ser. A afirmação do múltiplo é, ela própria, o um” (DELEUZE, 1976, p. 20).

O Sonho é acontecimento, e se atualiza quando é memorado de sua virtualidade, ao repeti-lo (na memória, em traços, em palavras), gera-se a diferença. O Sonho é manifestação subjetiva e projetada de a-traduzir da matéria.⁹ Extrair Sonhos para criar docência artístadora é traduzir e interpretar o arquivo da educação pela filosofia da diferença, a qual considera a interpretação uma ruptura de máscaras em sequência, pois sempre se encontrará uma máscara sob a outra. Como nos ensina Deleuze (2006 d), sob todo logos há um drama — palco onde também deseja atuar o pensamento sonhográfico.

E por que Sonhografias? Escrita que opera o mais próximo do mecanismo do sonho. Sonhografar é traduz(-se) iniciando pela coreografia do movimento espiritográfico¹⁰ (do intelecto e da mão), atento e capaz de agir sobre aquilo que do inconsciente onírico se apresentar à tradução. Sonhografia para os sonhos de tinta, cenas oníricas do impossível, depor o possível, escrever e ler sem a servidão aos símbolos julgadores do senso comum ou somente pela interpretação psicanalítica (em que alguém deve nos dizer o que estamos sonhando). Quando em movimento por esta escrita, sonhografamos pela invenção, e isso é também ressonância das ressonâncias de Aulas, como nos traz o Caderno de Notas 1. Ou ainda, pensar no pensamento ou no sonho (próprio ou alheio) afim de sonhar na sonheria, iniciar o pensamento sonhando.

Dito de outra forma, Sonhografar é transcriar existência ainda impensada a partir de cada parte de a-traduzir da matéria do original. As Sonhografias são textos-móviles, oníricos, poéticos e imagéticos, alegorias, símbolos.¹¹ Seu labor de tradução executa um “tropo alegórico”, ou seja, “interpretação indireta ou não literal, [...] procedimento textual ou imagético, que não petrifica a sua tarefa tradutória, mas a transforma em um móbile, para o qual não existe a fixidez do significado último” (CORAZZA, 2018 b, p. 7). Esses conceitos enfeitados são

⁹ Nesta pesquisa, não se trata de significar os elementos do sonho. No caso dos estudos psicanalíticos que interpretam o sonho pela linguagem, segundo Bley (2002, p. 107), significar o sonho textual não nos defronta com o sonho sonhado. O mesmo autor acrescenta que Lacan retoma Freud (via linguística estrutural) “pela proposição de que o sonho não é outra coisa senão seu texto, ou seja, deve ser entendido ao pé-da-letra”. A obra freudiana, de acordo com Bley (2002), relaciona, em várias passagens, a interpretação com a tradução (ou seja, entre a *Deutung* e a *Übersetzung*), uma vez que “o conteúdo latente verte o manifesto, sendo o manifesto a primeira forma de tradução intrínseca do sonho” (BLEY, 2002, p. 114). Já Netto Machado (2002, p. 121), em seus estudos lacanianos, demarca que Lacan elevou a interpretação dos sonhos em um papel central para sustentar sua tese de que “o inconsciente é estruturado como uma linguagem” (excerto do *Discurso de Roma*, de 1953, que teve difícil aceitação). Estão imbricados, portanto, sonho e escrita, sendo que as relações mais conhecidas são aquelas que remetem aos hieróglifos (citados por Freud duas vezes) e aquelas que remetem aos rébus (citados três vezes), Segundo Netto Machado (2002, p. 123).

¹⁰ Termo criado por Sandra Mara Corazza, e método desenvolvido por Campos (2018).

¹¹ Em uma comparação entre símbolo e alegoria, Malaxecheverría (1999), versando sobre o fantástico, compara que do símbolo (a partir de Jung) há uma pluralidade de significações, sendo uma expressão elegida, uma “fórmula para um estado de coisas relativamente desconhecido, mas reconhecido como existente e reclamado como tal”. Já na alegoria, temos uma concepção intelectual, “uma única interpretação como paráfrase ou metamorfose deliberada de alguma coisa conhecida” (MALAXECHEVERRÍA, 1999, p. 26-27, tradução nossa).

símbolos oníricos, a *Allegoria* ou *Hypohia*, nos mostram que a linguagem nunca diz exatamente o que diz. Foucault (1975, p. 14) nos ensina, nessa ideia (arqueológica), que esses termos estão na origem do desenvolvimento das técnicas de interpretação, na cultura indoeuropeia, além do termo *semäion*, que sumariza as formas não verbais da linguagem: o vento, o mar, os rostos nos dizem algo. Ou seja, as palavras retêm sob suas camadas interpretativas “um discurso que seria mais essencial” (FOUCAULT, 1997, p. 14-15).

Para Jung (1954), os símbolos são eternamente prenes de significados, como os arquétipos. Na etimologia de *symbolon* (grego): o caco de argila dividido entre dois amigos. É a quebra e o desejo de união inquebrantável. É algo que se rompe em nós precisa ser exteriorizado, somaticamente ou mentalmente. É a transformação de pensamentos em imagens visuais. A figuração precisa de um conceito, senão permanece um enigma. A figuração dá ao conceito uma ênfase sensível, mas aquele que já dispõe do conceito. Um exemplo de alegoria, a *Iustitia*. Castiga os injustos com sua espada, mas apenas após cuidadosa e incorruptível ponderação (balança), de olhos vendados, ou seja, sem considerar a pessoa.

Já para Freud, segundo Türcke (2010), os fragmentos psíquicos são como símbolos alegóricos. Em Goethe, a alegoria transforma a aparência num conceito, e este numa imagem que liquida o simbólico, pois o conceito é exprimível nela mesma. A arte deve ser consagrada ao simbólico, que transforma a aparência em ideia, e a ideia em imagem, mas a ideia permanece operante e inalcançável, inexprimível em quaisquer línguas. O símbolo não encobre a ideia, não necessita de nenhuma explicação conceitual. A imagem evidenciada pelo símbolo é arrebatadora, um tipo de aparência distante como a aura de Benjamin, (segundo TÜRCKE, 2010, p. 65). Já os símbolos dos sonhos de Freud têm caráter alegórico, encarados como emblemas ou figuras enigmáticas, cujo conceito nelas encerrado precisa ser decifrado por quem possui a chave, o código. Freud descreve o sonho como uma regressão, pois daquelas imagens escritas devemos voltar às letras que as definem, ou seja, encara a tradução do sonho pela tradução interlingual mas cujo original está borrado sob uma imagem enigmática.

Na sonhografia, cada alegoria que criamos também é passível de interpretação, a qual consumirá uma rede submersa de máscaras, de outras interpretações, tomadas à golpes na operação da tessitura do sonho de tinta. A interpretação está além da semelhança e da elucidação. O sonho já é interpretação de interpretações, cabendo ao sonhografista dar outra tessitura a partir desse sonho pela tradução do arquivo, atentando à profundidade que perpassa o exercício do pensamento, usando também a interpretação do conteúdo latente a partir do conteúdo manifesto do arquivo.

Essa educação tecedeira, de sonho e poesia, não se reduz à uma finalidade institucionalizada, mas emana e evoca símbolos enigmáticos, atraentes, como o desejo que nunca para de se escrever e de ser traduzido, repetidamente, por nossos sentidos — por isso dormimos e sonhamos; por isso amamos; por isso saboreamos. Tal tipo de tradução também é ciclo criativo, oscilatório dia-e-noite, que alivia a tensão comprometedora entre as palavras e seu sentido original, ao reescrevê-las na Aula-Sonho. Traduz-se na sonhografia um devir-pêndulo, aparência de sonho, aparência de presença, aparência estética. Na Aula-Sonho, (res)significado também será o Arquivo docente, e o mito individual que nele se descobre e que dele se desenvolve, pois essas camadas tradutórias, que resultam das escrituras de traduções, movem as partes a-traduzir da Matéria à uma virtualidade do acontecimento¹², na atualidade, por conta dessas mesmas traduções do impossível. É nessa atualização que outras camadas se inventam.

O estudo do sonho e de como dimensionamos nosso interior à uma cultura e dela nos servimos para nosso mundo interno é pesquisa-tradução indutiva a outras formas de expressão e de invenções de pensamento, não apenas a de necessidades elementares, como os sonhos de necessidades. A originalidade das imagens oníricas também evoca uma tradução primitiva, imediata e original, de esquemas: palavras traduzidas em imagens que nunca ocorreriam se estivesse em vigília (TÜRCKE, 2010, p. 57), portanto possibilidades de ato de criação. O sonho é um tipo de ideia.

O simbólico surge a partir das infinitas avaliações, sob diversas culturas, de expressar o indizível, os símbolos são inesgotáveis. Uma atenção filosófica perspectiva-se nessa expressividade psicológica, pois os sinais sonhados não são ainda símbolos: “sinais são sempre apenas substitutos externos e encobrimentos de algo interior diferente deles. No símbolo, esse algo interior vem ele mesmo à fala. Ele chega à sua revelação otimizada” (TÜRCKE 2010, p. 62).

O símbolo em uma narrativa é muito complexo, a escrita trata-se de uma tradução onde muitas partes intraduzíveis mas que afetam nossas emoções não são traduzíveis nas palavras. Por isso, ao narrar um sonho, estamos trabalhando com uma riqueza incomensurável semelhante às narrativas. As imagens são importantes, mas também as sensações e sentimentos

¹² A obra *Secrets of Sleep* (1986), de Alexander Boberly (farmacologista húngaro-suíço) contém uma informação surpreendente sobre o sono e o sonho: que os sonhos ocorrem em todo o sono, não apenas na fase dos sonhos vívidos, e que ambos, sonho e sono, podem ter a mesma duração, ocorrerem em concomitância, isso certamente chocaria Freud (segundo BLOOM, 1996, p. 75), e essa informação corrobora para pensarmos o sonho como acontecimento e como vivência dos conflitos em sincronicidade, esta última ideia defendida nos estudos de Ullman de sociologia do sonho, citados por Bastide (2006, p. 138).

que essa evocação nos causa no corpo são fundamentais para entender os sonhos. Temos aqui um processo de imaginar o pensamento sem imagem, caro à filosofia da diferença.

A narrativa onírica amplifica a percepção a essas micropercepções retidas no corpo, que são pré-verbais, nos traz inúmeras outras formas de traduzir e criar, num processo de liberação de energia vital e de recordações a partir do corpo. Um exemplo: “uma sensação de aperto na garganta ou na parte superior do tórax pode parecer um grito reprimido e trazer à tona uma vaga lembrança de estar chorando sozinha num quarto escuro quando criança” (SIGNELL, 1998, p. 38). É importante prestar atenção na sensação corporal quando acordamos, pois o sonho deixa resíduos também no corpo, esses sentimentos são parte da composição da imagem: “Descobrir o sentimento que acompanha a imagem ou a imagem que acompanha o sentimento dá a profundidade e realidade à experiência de sonho” (SIGNELL, 1998, p. 39). O corpo libera energia vital cada vez que atingimos alguma imagem significativa, positiva ou negativa, e isso nos leva a uma alteração no ânimo.

Essa escrita do impossível, a tarefa docente sonhográfica de a-tradução, é delicada no trato com o original e em sua transcrição — quer seja de um sonho, de um poema, de um quadro, uma gravura, ou uma novela; quer seja de uma matéria no sentido curricular de conteúdo — tudo são onirocríticas a-traduzir. Do intraduzível ou do impossível é que se expressa a alegoria, o símbolo, a magia. Sensações diversas que, pela sonhografia em seu movimento de um corpo que está presente, podem desfilar em novos discursos de pensamentos, desfile que deixa seus rastros a ser recolhidos e capturados por novas traduções, são essas pequenas passagens tradutórias que alimentam o ciclo. Ou seja, a sonhografia nem sempre será mais inteligível do que a parte a-traduzir das matérias. O docente tradutor sonhografista é ativo sobre o que sonha, possui a vontade à potência, é sujeito sonhador, criador e criatura do sonho que deseja a partir do Arquivo.

A sonhografia, como arte escrevente, plasma-se e dilata-se, a partir dos a-traduzíveis, para satisfazer-se no encontro com o seu mesmo e, nessa decepção primeira, encontra-se incapaz de definir-se, tornar-se forma, numa impossibilidade da reprodução do seu idêntico. Ao repetir-se (*sich wiederholen*), todavia, gargalha em gozo pelo ritmo da escrita que se renova, no eterno retorno nietzschiano (repetição, *wiederholung*), ou seja, o novo que se expressa na “vontade de construir e destruir” (MIRANDA DE ALMEIDA, 2005, p. 27): sonhografa-se para querer sonhografar-se o que ainda é não conhecido, uma maneira de “pesquisar [que] passa a funcionar como uma tentativa sempre possível de se colocar em uma posição de experimentar o encontro com a invenção de algo” (DE ARAUJO, CORAZZA, 2018, p. 75).

Nessa destruição que a transcrição realiza, a partir daquilo que toma como ponto zero de criação (o arquivo), a sonhografia reavalia-se, ao avaliar aquilo que sonha, simulando dionísica e compulsivamente novas maneiras de traduzir o intraduzível — escreitura de repetição que se depara com a novidade justamente por tentar exaurir o desejo às Aulas-Sonho e nunca encontrar significação que as satisfaça completamente, porque não se trata de significar, mas sim de interpretar e reavaliar as múltiplas tentativas de sonhos. As imagens-rastros sonhográficos resultantes são sintomas a ser avaliados e valorados nas Aulas-Sonho, em diferentes perspectivas. O Arquivo da educação sonhado torna-se imago que se faz e desfaz na psique docente, a qual projeta nele suas qualidades inconscientes, mas as toma em transcrição, conscientemente, desmanchadas nas partes de a-tradução, na inconsistência do sonho. Mais do que palavras significantes, a sonhografia deseja ser passagem a um não-lugar Aula-Sonho, um meio-dia, quando há sombras nos olhos e os reflexos são pura luz. Esse sonho ora desvela-se, ora oculta-se, repetidamente, nesse processo em que o sonhografista é criador, capaz de destruir aquilo que nomeou para esquecer; o retorno é inevitável, porque se trata da vida.

Complementar a esse trabalho diurno, a escalada do poeta sonhografista é íngreme, feita à meia-noite, beirando o arquivo dos sonhos alheios, para encontrar os fantasmas de a-tradução e recolhê-los em seu tinteiro. A morte, irmã noturna — magra, esperta e veloz — é ludibriada nesse preparo ao *choc* (a angústia sonhográfica sobre a qual falaremos), e acaba por assustar a-traduzíveis. O sonhografista, ao figurá-las, pelas forças de suas resistências, encara com gosto estético o conteúdo manifesto do arquivo: num gesto sagrado, os encanta, os ritualiza e os traz para si enformados em um nome. Uma neurose artística rigorosa estendida da mão sonhografista destaca-se na maceração e transmutação dessas recolhas da noite do arquivo, para que na manhã sejam bocejadas Aulas-Sonhos frescas, cujo potencial latente está artistado, impregnado, manifesto nessa transferência de transcrição na diferença. Nesse processo psíquico sonhográfico noturno temos a-temporais, ampulhetas que se enchem e esvaziam-se na velocidade caótica entre dois espelhos-mãe: a transcrição sutilmente sensibiliza-se no instante da Aula-Sonho, mas também vê o passado e o futuro infinitamente imbricados em suas linhas de força, ou seja, capazes de atuar na escrita tradutória deformando-a e, ao mesmo tempo, sendo por ela destruída. Pois o sonho já é uma tradução, contar um sonho ou sonhografar é a tradução transcriativa e imperfeita, portanto, língua poética, porque não é nem dos vivos e nem dos mortos. No sonho os mortos falam a língua do silêncio ancestral. E por isso a Aula-Sonho é não-lugar de velocidades infinitesimais.

A sonhografia nunca está encerrada, terminada, mas desfia-se, mostra os caminhos da mão humana: muitas vezes cambaleante nas linhas, pois que é sonhartesinato. O movimento

poético é o da tipologia¹³ em liberdade que quer nomear as coisas que cria, “um apontar para um valor ou experiência determinada [...]”, pois “[...] o característico da operação poética é o dizer, e todo dizer é dizer algo” (PAZ, 2015, p. 57). Esse algo vibra tanto pela experiência pessoal como pela social, são tipos em devires líricos, épicos, dramáticos, cômicos, trágicos, ou ainda são o nada. Como ato transcriador, educar

[...] consiste num processamento vital, que reinterpreta — em termos de linguagem e silêncios, políticas e culturas, valores sociais e fatos temporais — aquilo que é, por sua vez, produzido em áreas tão amplas, como aquelas que Deleuze e Guattari (1992)¹⁴ denominaram as três Caóides ou filhas do Caos: a ciência, a arte e a filosofia. (CORAZZA, 2016, p. 8)

Para percorrer e sentir as forças¹⁵ que criam o Sonho da docência, na Filosofia da Diferença e Educação, o processo de sonhografar é desenvolvido durante a própria escrita, atentando ao rigor¹⁶ do Método Valéry-Deleuze ou Método do Informe, criado por Corazza (2013), que opera com as formas de *EIS* (Espaços, Imagens, Signos) e por *AICE* (Autor, Infantil, Currículo, Educador)¹⁷.

Como parte integrante da Pesquisa de Corazza (2018 a, p. 22) denominado “A-traduzir o Arquivo em aula: sonho didático e poesia curricular” (2019-2023), esta dissertação:

- a) pensa poeticamente a educação;
- b) pensa o lugar da poética na educação;
- c) pensa a educação com um pensamento da poesia;
- d) pensa a ausência da poesia na educação;
- e) pensa na necessidade da poesia na educação.

¹³*Typos*, do grego arcaico significa primeiramente golpe: “quer dizer, ante de tudo, a atividade do golpe direcionado, pela qual um canteiro ou um escultor esculpe uma figura significativa a partir de uma pedra, mais tarde também indica a própria figura esculpida” (TÜRCKE, 2010, p. 14).

¹⁴ Referência completa: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Tradução: Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

¹⁵ Força (*Kraft*) para Nietzsche, segundo Wotling (2011) agrega-se ao instinto ou à pulsão, é vontade de poder, *quantum* de força que impulsiona e produz efeitos; e se, por acaso, aparenta-se com algo “absoluto”, é por “sedução da enganadora linguagem” (WOTLING, 2011, p. 42). Ou seja, não se trata de uma entidade, ou da força mecanicista científica, mas origina-se da psicologia do comando, do querer que regra o sistema pulsional e promove uma unanimidade na interpretação da realidade desejada.

¹⁶ O rigor do espírito valéryano quando no ato tradutório transcriador e sonhografista, com o qual tratamos ao longo de nosso estudo, reafirma o caráter filológico do docente artistador tradutor, vinculando-nos ao que Nietzsche transpõe acerca da filologia (*Philologie*), como “a arte de ler bem [...], disciplina intelectual rigorosa em oposição à leitura logo de partida deformadora que aborda o texto com uma grade de decifração preconcebida.” (WOTLING, 2011, p. 38). Tal rigor na tarefa tradutória alinha-se ao direito de sonheria docente: pela pesquisa e pela interpretação que transconstroem as matérias do Arquivo, sem danificá-lo, a partir de sua própria capacidade de suspender os a-traduzíveis, reanimando-as de vidas que se tornam contagiosas na Aula-Sonho.

¹⁷ No Método do Informe, “Privilegiam-se as dobras e mutações extremas do pensar sempre em transição — caminhos entre saberes —, em que pouco a pouco observamos uma *paideia* de múltiplos traçados e de excêntricas possibilidades” (CAMPOS, 2018, p. 139).

1.2 Pequena Passagem

Sonho. Do onírico originou-se boa parte da diversidade de novas existências e acepções de mundo, de entendimento da realidade, de mitos, em nível individual ou coletivo, nas diversas culturas. A imaginação do homem criou uma deusa, um deus, os deuses, os pesadelos, os pecados e um limbo, sendo que este último a igreja decidiu, na vigília, remover, estabelecendo-nos o inferno, sem purgatório. Por causa do Sonho, morrer pode significar ir para um além-mundo, esse além também origem de sonhos; ou ser salvo ou ser condenado. O corpo grita, em compassos diurnos, o anúncio de que morre, mas a sua outra parcela, aquela noturna, teimosa e atemporal, virtualmente não dá ouvidos a esse gemido fatídico e ruidoso, pois o noturno vive sonhografando os corpos pela pequena passagem carnal da morte, que é o sono.¹⁸

Para este estudo, o sonho é atualização de uma batalha cujas forças do corpo dramatizam com o inconsciente e com a realidade e seus signos, pelo “pensar que resiste a práticas dominantes que envolvem o uno, o senso comum e o clichê”, em estado de alerta àquilo que “impede o pensamento de pensar” (OLEGÁRIO; CORAZZA, 2018, p. 248). Tais forças, no devaneio diurno, possuem a consciência de um ego, enquanto que nos sonhos noturnos, pode-se pensar em um eu-multidão, é possível admitir que seja uma variação de si. Sonho noturno: corpo desligado que respira; cérebro dividido em hemisférios incomunicantes, cujas ondas em ritmo alfa oscilam levando o corpo ao estado simulacro do coma, apto a percorrer o sonho ou o pesadelo. Pura sensação ou livres do corpo, enquanto sonhamos, qual lógica manipulamos? Será a do desejo? A mesma que move as bacantes do cortejo dionisiaco? E suas imagens são chamadas a-traduzíveis, que dançam para adiante de nossos olhos quando espiamos com o quiasma da invenção, para além de nossas muralhas racionais? Qual é o tempo que nos percorre o tempo de um sonho?

Sonho, vontade de poder das aparências, caminha lado a lado com a realidade psíquica. Assim, rejeitando o mundo metafísico dual, aparência e realidade são existências (identificadas por Nietzsche), que não necessitam da racionalidade e da lógica para “expressar a natureza profunda da realidade”, sendo a aparência a realidade que resiste às transformações de um mundo imaginário verdadeiro: “nessas condições, o sonho com sua lógica própria, torna-se um modelo de inteligibilidade privilegiado para pensar a realidade como aparência” (WOTLING, 2011, p. 16-17).

¹⁸ “O especulador pré-socrático Empédocles explica o sono como um esfriamento do sangue causado pela separação do fogo dos outros três elementos.” (BLOOM, 1996, p. 73)

O sonho é um tipo de projeção da alma, uma paisagem inconsciente que é capaz de nos arrepiar. O ser humano vigo também projeta sua alma nas paisagens, e dela recolhe sensações: “É como se a psique inconsciente do homem original se espalhasse por toda a paisagem” (FRANZ, 1988, p. 37). Dessa marca no corpo, o homem materializou o espírito do lugar, para os romanos, o *genius loci*, em estátuas ou símbolos fálicos, por exemplo. As pedras também servem à marcação desses lugares sagrados. Nessa perspectiva de ancestralidade, os sonhos percorrem nossos saltos naturais, rumo ao amadurecimento. Esses eventos estão ritualizados, por exemplo, nas iniciações e ritos de passagem nas culturas não ocidentalizadas. Para Franz (1988), o amadurecimento humano se dá aos saltos, o que pode inclusive dividir a personalidade. Ao longo da vida, por exemplo, temos mudanças fisiológicas, hormonais e mentais que marcam de certa forma as fases de puberdade, meia-idade e velhice. Os rituais dessas culturas não ocidentalizadas são protetores da invasão do inconsciente, são gestos humanos de cura, de afirmação da vida. Uma maneira de enformar o susto que nos constitui desde o processo de hominização. No homem moderno, os sonhos podem desempenhar um papel de cura psíquica para as transições da vida, tais como a vida adulta, a morte. “O sonho é a fonte psíquica do ritual” (FRANZ, 1988, p. 60). Uma tradução que é a compreensão de uma revelação.

Os sonhos são considerados, pela teoria junguiana, um tipo de ressonância dos espaços sagrados, os chamados *temenos* (tem'-e-nos, segundo SIGNELL, 1998, p. 41), onde os rituais eram realizados. Círculos mágicos ou áreas interditadas nas cerimônias dos povos originários são áreas de contemplação, adoração, sacrifícios. Nesses rituais, há a representação e vivência de temores naturais, o susto é materializado por essa compulsão à repetição (TÜRCKE, 2010). As formas de sacrifício primitivas como dos povos neolíticos mostram que o sacrifício era a força central das narrativas. O verbo *rezein* denota “oferecer sacrifício”, mas também “agir, estar ativo”, para Türcke (2010, p. 82-83) como a atividade humana por excelência. Mas somente a compulsão à repetição pode explicar essa expressão de uma forma em rituais, exclusiva do homem. Para minimizar o susto recebido da natureza, nos rituais a repetição é organizada e ali acontece uma segurança, uma correção, o susto é enformado no círculo ritualístico: *rta* (do índico antigo) significa “existência, apoio, verdade, direito” (TÜRCKE, 2010, p. 83). No espaço ritualístico, encontramos as múltiplas maneiras de deslocamento e condensação do susto, e também os primórdios de pré-pensamentos acerca das imagens da natureza que causam pavor.

Um caldeirão de constituição de enredos (fantásticos ou cotidianos), sem a organização e disciplina de um juízo, que nos jogam em luta com essas forças mentais e corporais —

fisiológicas, psicológicas e até morais —, sobre uma matriz inconsciente da irrealidade criada e recriada, memorada ou esquecida. Sonhando-se, afirma-se a vida, embora tenhamos de considerar que os valores e crenças exerçam censura¹⁹, autopunição, fazendo com que sonhos não sejam afirmações, mas o nosso cadafalso. Também há de se pensar que os sonhos reproduzem estados somáticos. As bactérias, que são a maioria esmagadora do que nos constitui, não exerceriam por certo algum papel fisiológico no desejo do corpo que pode vir a repercutir também em sonho, já que essa flora viva é máquina biológica? Quero comer chocolate e não o faço, porque é meio da tarde, então sonho na segunda noite que degusto uma casa inteira de chocolate, a começar pelas maçanetas. Ao dormir, ainda, a respiração dá o ritmo do sono. Para o cérebro, uma sensação, tátil, auditiva ou outra, recebida pelo corpo que dorme e sonha, pode ser diferentemente trabalhada no sonho: por exemplo, passar plumas no rosto de alguém faz com que esse alguém sonhe estar perdendo a pele em escamas. A velocidade de adaptação dessa anamorfose onírica nos aproxima das velocidades deleuzianas de pensamento sem imagem. O Sonho ainda pode ser traduzido como uma comunicação alheia, ou acolhido pelo sonhador como uma mensagem de si mesmo (do inconsciente), ou encarado como uma conversa com os espíritos, com os seus mortos, com os deuses ancestrais, vai depender da cultura, da vida cotidiana e das crenças que permeiam o corpo desse sonhador.

Necessariamente o sonho não se hierarquiza na base cartesiana quando em seu labor onírico: não prediz um final. Ao sonhador cabe, ao despertar, lidar com o esquecimento, com as reminiscências ou com as vívidas memórias das partes sonhadas. Ainda, segundo os estudos científicos que lemos no cotidiano, dormir e sonhar são requisitos biológicos fundamentais para a consolidação da memória de longa duração, que é relacionada ao aprendizado e à complementaridade da experiência vivida na vigília. Os seres que nunca dormem são as gárgulas ou Alá. Segundo Pantagruel, para termos sonhos proféticos, devemos ficar três dias sem beber espirituosas e um dia em jejum.

Ao acordar, ao trazer à consciência a realidade, o sonho segue com suas reminiscências ao sonhador. A palavra é reminiscências, porque esses rastros da memória brincam com a vigília consciente, confundem os sonhos; esquecer ou misturar reminiscências nos torna decadentes na velhice, por exemplo. Desse susto de despertar, o eterno retornar do corpo quando soam os despertadores, os sinos, os galos, as músicas. A potência espiritual pode

¹⁹ A censura, quase um arquétipo onipresente em nossa mente, tem como caso-modelo o *daimonion*, isto é, o semelhante a Deus, a voz interior de Sócrates segundo Platão. Também os dez mandamentos, as regras sociais, a influência da mídia possuem conteúdos censuradores subliminares. “Censura é um costume que está mais profundamente assentado do que a reflexão” (TÜRCKE, 2010, p. 47), por isso a censura ocorre também nos sonhos.

ser verificada pelas impressões do sonhador, em especial a aparência de que existe, materialmente, um outro mundo com outras criaturas. Há uma sensação de certeza de que isso foi vivido, por quem? para quem? quando? É uma conversa do indivíduo consigo, mas numa outra língua, uma língua de susto, menor, que não quer dominar o mundo, mesmo quando sonha arquétipos, mas que quer falar ao sonhador. Tal conversa é a que precisamos traduzir, por vezes, ou conviver com a incógnita dos sonhos que, por exemplo, se repetem e nunca são por nós devidamente interpretados, suas imagens podem ser não-imagens (para Benjamin e Foucault o sonho já é a nossa interpretação²⁰). A sonhografia poetiza tais imagens, fazendo o sonhografista devir poeta no sonho que se aparenta na imagem. Temos, pela constatação de Paz (2015), que:

A imagem não explica: convida-nos a recriá-la e, literalmente, a revivê-la. O dizer do poeta se encarna na comunhão poética. A imagem transmuta o homem e converte-o por sua vez em espaço onde os contrários se fundem. E o próprio homem, desgarrado desde o nascer, reconcilia-se consigo quando se faz imagem, quando se faz outro. (PAZ, 2015, p. 50)

E hoje, será que ainda há poesia e sonho, ou apenas lembrança no espaço onírico do sono de um cotidiano ou de discursos que nos são impostos pela realidade? O desafio de escapar a essa condenação ao sonho, numa época em que se pode acreditar ou devanear, mas desde que dentro de limites virtuais, dogmatizados, construídos e idealizados pelo poder que mitificou uma história estanque que tende a nos imobilizar quanto à nossas perspectivas. Um modo utilitarista é sintoma de que a vida vígil aparentemente livre está sonâmbula, observada pelos olhos insones das instituições. O fluxo das forças sonhográficas na educação anseia por desobstruir o Sonhar — sonhografar sem a subjugação de um Deus, sonhar desconhecendo certas receitas psicanalíticas e também de semiótica da linguagem, sonhar sem reproduzir a moral²¹ e o juízo soberanos. Esses dispositivos de poder parecem nos organizar em unidades iguais, engessando-nos a certas escolhas, homogeneizando-nos em muitos aspectos, agem inclusive em nossa concepção de valores, podendo mesmo impor-nos o que se pode ou não sonhar. Tal controle indireto reverbera no inconsciente. Toda a moral da civilização incorporada

²⁰ Sobre o caráter infinito e inacabado da interpretação, no ensaio que aborda o debate de Foucault ([1975],1997) acerca das técnicas de interpretação de *Nietzsche, Freud e Marx*, bem como sobre duas obras de Deleuze, *Lógica do Sentido e Diferença e Repetição*, ambas de 1969, temos que — além do postulado de que os símbolos, da semelhança no séculos XVI, desdobram-se em sua amplitude no século XIX — justamente por ser inacabada, a interpretação não possui nada a interpretar, “não há nada absolutamente primário a interpretar, porque no fundo já tudo é interpretação, mas a interpretação de outros símbolos” (FOUCAULT, 1997, p. 22).

²¹ Moral (*Moral*) para Nietzsche, de acordo com Wotling (2011), são múltiplas interpretações, instrumentos de cultura ou de educação, e cada moral, em seu contexto, está “apoiada em um sistema preciso de valores” (WOTLING, 2011, p. 47), é um produto de uma realidade (falsa interpretação) afirmada a partir das interpretações dos corpos e de tudo o que os constitui (afetos, instintos). A moralidade é a “obediência aos costumes”, o adestramento dos corpos pela tradição (WOTLING, 2011, p. 49). A questão impulsiva a isso é: quais os valores dos valores que constituem essas morais, pois geradoras de novas pulsões nos corpos que estão sob sua realidade?

em nossa cultura impõe, de certa forma, inclusive as cenas e os enredos dos sonhos e dos pensamentos na vigília, quadros sociais são determinados sob uma égide moralista. A educação pelo sonho incorpora-se na dinâmica individual e coletiva desses quadros sociais, remodelando valores durante a sua elaboração.

Não queremos verter à uma reclamatória, mas atentar a esta paralisia imposta à boa parte da imaginação. É sonhando que nos surpreendemos não apenas com novas ideias, situações, respostas, como também pelo prazer de lembrar dessa sensação inédita e, por vezes, premonitória. Mesmo quando um sonho se repete, a sensação nunca é igual. No sonho também pode haver uma especulação filosófica em operação, desde que se pense sobre isso, uma lógica da filosofia da sensação sonhográfica se esboça em latência a essa vontade do corpo de se libertar e existir. É uma forma de arqueologia mental²², o estudo dos sonhos. O sonho é um tipo de especulador daquilo que produzimos do pensamento. Reabilitar essa especulação aproximamos do entendimento pré-linguagem contido na aparente desrazão onírica. Especular é fazer uma ciência investigativa e inventiva, narrando uma micro-história pelas associações e detalhes que se mostram diante dessa arqueologia: “*Speculator*, significa literalmente espião, explorador; *speculari* é entrever algo, isto é, aquilo que não aflorou abertamente” (TÜRCKE, 2010, p. 24). Sonhografar para especular até a borra do pensamento, meio do sonho. Uma vida pulsional para educar-se nesse processo em que: “o sonho fala, mas também a linguagem sonha” (TÜRCKE, 2010, p. 25).

Nessa sensação que mescla o sonho e imaginação, encontramos uma análise valorosa ao nosso estudo sonhográfico no ensaio do filósofo Michel Foucault (1926-1984), *Sonho, Imaginação e Existência*, publicado em 1954 na introdução de *Sonho e Existência*, escrito do psiquiatra suíço Ludwig Binswanger (1881-1956)²³, pioneiro na psicologia existencial. De acordo com Lewis (1995, p. 92), Foucault (2002 b) traz uma investigação profunda sobre as características da existência humana, não pautada na percepção vígil, mas no sonho, que é condição para a imaginação, e não uma modalidade desta.

O estudo e aprofundamento do sonho é canal de possibilidade à imaginação. Tal ideia está em conformidade com nossa investigação acerca da poesia, imaginação e sonho na tradução docente, pois o problema desta dissertação, já referido, que é de onde o docente

²² Mental, do latim *mens*, “quer dizer sentido interno ou força imaginativa e, daí derivado também mentalidade ou espírito” (TÜRCKE, 2010, p. 98).

²³ A referência à obra de Binswanger (título original *Traum und Existenz*, primeira publicação em 1930) utilizada pela tradução do ensaio de Foucault (2002 b) que utilizamos está no volume I da Coleção Ditos e Escritos. Consta à página 71: BINSWANGER (L.), *Le Rêve et l'existence*. Trad. J. Verdeaux, Paris: Desclée de Brouwer, 1954, p. 9-128)

artista extrai os sonhos em aula, ou melhor, como extrair sonhos do arquivo e artistar Aula-Sonho pela sonhografia poética, leva-nos a esses movimentos de pensamento, juntamente com o Método do Informe e a Espiritografia, rumo ao desejo de possibilidades imaginativas.

A educação em sonho e poesia pressupõe as modalidades da existência no mundo onírico. Foucault (2002 b), apresenta-nos o aparecimento da existência no sonho, de maneira significativa, talvez como um registro em negativo e cifrado daquilo que tenha tomado do mundo. Essa existência em sonho é uma rede de significações, comprimida e de “evidência turva”. A análise do sonho é movimento concreto de acesso às formas fundamentais da existência e não apenas o ato de decifrar um símbolo hermenêutico (no sentido de fechado em si): “o sentido do sonho se desdobra de modo contínuo da cifra da aparência às modalidades da existência”. Nesse raciocínio, Freud inverteu a experiência onírica (a sagrada e ancestral) de um “*non-senses* da consciência” — na qual o sonho desatava os sentidos esfumados da vida vígil (como nos povos primitivos) — para um “sentido do inconsciente”, ao ter atribuído “muita importância à realização do inconsciente como instância psíquica e conteúdo latente” (FOUCAULT, 2002 b, p. 74-75).

Assim, Freud negligenciou o “problema da significação e imagem”, pois o sonho já é uma interpretação que trai o sentido enquanto o realiza. O termo dessa força contrária ao desejo é o contradesejo, que se consuma em imagem concreta na contradição do sonho. Por exemplo, a “chama onírica” do desejo sexual, sendo o fogo o desejo e a chama, o contradesejo:

O sonho é misto funcional; se a significação se investe de imagens, é por um excesso, como uma multiplicação de sentidos que se superpõem, e se contradizem. A plástica imaginária do sonho não é, para o sentido que nela emerge, senão a fórmula de sua contradição. (FOUCAULT, 2002 b, p. 76)

Tal remissiva nos apresenta nova perspectiva para pensar o método sonhográfico, a poética e a tradução do arquivo, pois discute criticamente aspectos da psicanálise freudiana, o que nos auxilia na construção da interpretação sonhográfica do arquivo. Nessa crítica, temos que Freud observou a linguagem do sonho “apenas na estrutura semântica”, que “esgota a realidade do mundo através do qual ele se anuncia”. Para o pensador francês, na articulação do sentido com a imagem do sonho, a psicanálise deu ao sonho o estatuto de fala, e isso é um paradoxo, pois Freud não abordou justamente a estrutura morfológica (figuras) e sintática (regras) que formam o mundo a ser expresso pela fala, aquilo que dá corpo ao que ela queira dizer: “a imagem é um pouco mais que a realização do sentido”, e suas camadas se dão não apenas por “proposições significativas” (FOUCAULT, 2002 b, p. 77). Ou seja, entendemos que o sonho é estrutura da própria experiência onírica, não somente habitada pela proposição de recalque (freudiano) do desejo. A psicanálise acessa, portanto, o eventual laço possível entre a

imagem e seu significado cotejado semanticamente, cuja interpretação é incompleta, e considera que a imagem é um sentido dissimulado pelo recalque e pelo imaginário (consciência) infantil de “satisfação do desejo”. Pela psicanálise, o sentido do sonho se esconde pelo recalque nas formas expressivas da imagem, em vez de permanecer implícito ou de ser uma formulação verbal. E essa é a resposta de Freud sobre a imagem ser a manifestação do sentido do sonho, resposta que Foucault (2002 b, p. 78-79) apresenta-nos à sua pergunta de por que o sentido do sonho é uma imagem para Freud.

Os argumentos para se pensar os sonhos, com os quais o pensador francês forja seu ensaio são, descreve-nos Tirkkonen (2018, p. 35): entender os sonhos em seus próprios termos, não apenas como experiências passadas, mas também como orientação ao futuro, e também facilitar esses movimentos do sonho aplicando-os em técnicas da prática terapêutica, por exemplo. Ainda, segundo a mesma fonte, Foucault critica a psicanálise por esta postular uma concepção estagnada a respeito do sonho e por tomá-lo como um espetáculo ou drama onírico ou forma polissêmica; antes, defende que a imagem do sonho seja o ponto de partida investigativo, mas não apenas (como na psicanálise) aproximando imagem e significado, pois não há nada disfarçado ou escondido à vista do sonho. Segundo Tirkkonen (2018, p. 35), na experiência onírica analisada pela arqueologia foucaultiana, tem-se o contraste da perspectiva pessoal (primeira pessoa) com a científica (terceira pessoa) — por exemplo, o trabalho do espírito para conceber um retângulo ou uma paisagem pode ser entendido da mesma maneira. Segundo a autora, Foucault (em 1954) não se aprofunda na fenomenologia, mas se baseia em Husserl, pois “a fenomenologia admite a captura da experiência antes de quaisquer embasamentos ou explicações científicas, antes de construir um espaço geométrico, medidas ou sinais geográficos” (TIRKKONEN, 2018, p. 35).

Nessa concepção de movimento da imagem do sonho, exemplificando, a experiência de se tornar uma serpente em sonho é diferente da imagem de uma parte do corpo transformada em serpente²⁴. Entenda-se assim que as palavras não possuem um significado, mas que o significado aparece num conjunto: “Estou bravo!” não são apenas proferidas, mas acompanhadas de gestos e de expressões visuais de um corpo²⁵. Usando o conceito de signos

²⁴ Exemplo citado por Tirkkonen (2018, p. 36), a partir do ensaio *Fenomenologia da percepção*, de Merleau-Ponty (1908-1961).

²⁵ Tirkkonen (2018) esclarece, citando a filósofa finlandesa Sara Heinämaa (nascida em 1960), que “expressão” são signos significantes: por exemplo, vermelho remete à cor vermelha, e isso não ocorre com os “indicativos”. Foucault, segundo Tirkkonen (2018, p. 36) alega, justamente dentro dessa linha de pensamento, que os significados das experiências dos sonhos são explicações diurnas, e que o sonhador deve possuir autoridade sobre o significado de seu sonho, pois o sonho é ele mesmo, um “quase mundo, que contém as informações, que negligenciamos, sobre nós mesmos” (LEWIS, 1995, p. 92, tradução nossa).

“indicativos” (Foucault a partir de Husserl), os signos existem independentes das conexões entre eles: “Não há, necessariamente, conexão entre bandeira e nação” (TIRKKONEN, 2018, p. 36, tradução nossa).

Outra ressalva apontada por Foucault (2002 b), em relação à análise freudiana da imagem do sonho, é a de que a noção de símbolo está insuficiente, pois o símbolo foi tomado como um interstício em cuja superfície tangenciam o mundo exterior, da consciência perceptiva, e o mundo interior, da pulsão inconsciente. A imagem, nessa concepção, passa a ser percebida como referência a um sentido oculto. A psicanálise confundiu o conjunto de indícios, os quais são múltiplos, “à medida que se avança para uma significação única”, com a significação; “confundiu a realização das significações com a indução dos indícios”, pois estes “manifestam-se sobre a via de indução provável e não são senão o método de reconstituição do conteúdo latente” (FOUCAULT, 2002 b, p. 80-81).

Dado esse exemplo de alguém estar em cólera, bravo, ao ouvir a fala, tomamos a apreensão significativa, as palavras e a estrutura da frase, mas à significação acrescentamos o tom da voz, suas inflexões, a expressão facial. “Por si mesmo, o indício não tem significação, e só pode adquirir-la de um modo secundário e pela via oblíqua de uma consciência que o utiliza como marcação, como referência ou como baliza”. De fato, os indícios e a sua significação não são facilmente separáveis: justamente quando as palavras escapam, ou seja, “ficam distantes, enevoadas [...] a indução dos indícios tomará a frente da compreensão e do sentido” (FOUCAULT, 2002 b, p. 82) e essas sutilezas farão o interlocutor presumir a significação do estado de cólera (“Estou bravo!”).

Ao sonhografar, a poética da escrita e do pensamento tradutório está imersa nesse imbricado conjunto de indícios, quando o cérebro se depara com o arquivo: saltam-nos os signos (ou seja, que nos afetam) para traduzir os indícios e transcrevê-los em camadas de possíveis significações. Se consideramos justamente que o arquivo nos fala com as vozes polifônicas que nos assombram, isso nos torna sensíveis a outras percepções além-olhos, nesse caso podemos entender como as possíveis significações, mas não é significar o que sonhografamos, é desenrolar o espírito em criação poética, no seu mundo próprio, acessível e inacessível, pois restaura e recria o que traduz do arquivo.

Nessa semantização criada pelo sujeito e a superfície de indícios, Tirkkonen (2018)²⁶ elabora, a partir de Husserl, o conceito de significado-dado pelo próprio sujeito (tradução nossa de *meaning-giving*). Um exemplo evocado de Foucault (2002 b, p. 86) é: avistar buracos na

²⁶ Segundo Tirkkonen (2018, p. 36) Foucault (1954) baseou-se em algumas premissas husserlianas para repensar o conteúdo do sonho e a significação.

neve para um caçador significa pistas de um movimento da caça e seu pensamento, portanto, trabalhará diferentemente de alguém que simplesmente avista uma paisagem de neve com vários buracos espalhados, podendo perguntar-se quem os fez?, quando?, como? Portanto a conexão entre o sinal (indícios e imagem gerada) e o significado existe, mas no sujeito. E tal significado não é arbitrário, mas composto de um horizonte significativo da tradução/construção/interpretação formulado pelo movimento intelectual da imaginação do sujeito. Tal declaração inverte o poder terapêutico, por exemplo, pois o detentor da significação de seu sonho (arrisca-se dizer, da chave do sonho) é o paciente e não o terapeuta.

Assim também o sonhografista pode observar-se como parte daquilo que pensa traduzir, quando do encontro com a-traduzíveis, indícios da superfície do arquivo, "planos imanentes da pesquisa" (CORAZZA, 2013), que são operacionalizados na docência via *EIS AICE*, arma onírica, lançadeira, dignificadora do acontecimento Aula-Sonho. Essas forças movimentam a autonomia e formam a anatomia do corpo da tradução. Impulsionam a Vontade²⁷ que,

quando existe, é de composição, remete fundamentalmente ao tipo de organização que caracteriza uma determinada estrutura pulsional, bem hierarquizada ou, ao contrário, anárquica [...] A qualidade da vontade é avaliada em função de sua aptidão para enfrentar eficazmente as resistências, com base em uma hierarquia bem definida, que é a condição de uma colaboração eficaz. (WOTLING, 2011, p. 61)

Língua menor onírica, a sonhografia se acrescenta à realidade num jogo das forças nietzschianas, internas e externas ao sonhador, sujeito que é ficção e multiplicidades — transcriam não apenas asserções particulares. Também na esteira do pensamento do sociólogo Bastide (1898-1974), entendemos que os sonhos agregam e destroem signos inventados, ressignificam os elementos míticos e pessoais que constroem uma relação social, como ao contar um sonho. Isso é avaliar e criar novas formas de pensar, a partir de algo aparentemente inútil, o sonho; inútil porque negligenciado por nossa civilização das finalidades imediatistas. Uma importante verificação, a partir disso, na sonhografia: observar os sinais de a-traduzíveis do arquivo e forjar-se, isto é, sentir-se devir sujeito do sonho, alterando a perspectiva de sonhador como mero expectador. O docente que artista aulas traveste-se de embriões-larva, que possuem em sua pele intermináveis dobras que capturam a-traduzíveis e os colmatam ao seu sonho em tradução.

O corpo sonhográfico resguarda-se lateralmente nas coxias do arquivo, ouvindo o som que lhe afeta o movimento. Então vibra nessa melodia, sente a respiração plena vigorar o

²⁷ A Vontade (*Wille*) condensa diversos processos ao longo da filosofia de Nietzsche, não é tomada como faculdade, mas baseia-se, de acordo com Wotling (2011), na comunicação de solicitações múltiplas — e em parte contraditórias — através de um comando (a vontade quer, é afeto do comando) do conjunto de sentimentos, pensamentos e afetos do corpo.

espírito para mapear a superfície que toca com as pontas dos pés, recolhendo índices que sente de dentro para fora de si. Baila com destreza, zigzagueando entre as sombras dos bastidores, donde retira-se com agilidade e leveza, graciosamente traçando indícios. Temendo o amanhecer, precisa chegar ao outro lado vigoil do palco-porvir de possibilidades, e então apressa-se rodopiando verticalmente a pulsão ao elevar o corpo sob feixes lucíferos, então volta em seu eixo adiante, tendo sobrevoado uma topologia criadora e, sem medo, abandona alguns a-traduzíveis pelo trajeto. Coreografando dentre os fragmentos que lhe ferem, reconfigura cenários na leveza de seus novos gestos. Ao erguer os olhos, imagina a cara assustada de uma plateia informe e gris. O sonhografista adentra nas imagens que cria em suas potencialidades internas. Imagens que são, o tempo todo, o sonhografista, portanto o poeta é todo poesia; o sonhador, todo sonho e o docente artistador, todo Aula-Sonho²⁸. É algo que se experencia fazendo, é experiência completa e artística quando estamos em liberdade, já que não temos uma experiência, mas somos a experiência. Essa vida é a Aula-Sonho, que é, faz-se, desfaz-se, dorme, que se permite o inadmissível negligenciado, que traz à tona os rastros de si. E que ouve aplausos mudos antes de acordar: “A palavra do poeta perdura em sua própria língua.” (BENJAMIN, 2011, p. 108)

Sonho e imaginação possuem, assim, semelhantes gêneses e fisiologias — ao menos nutrem-se, crescem juntos, desejam extrapolar a multiplicidade extensível que maquinam. Dessas multiplicidades intercambiantes com o onírico, as sensações que nos provoca a realidade, também são matéria inicial do sonho e da imaginação. Nessa interrelação, sonho repercute a realidade, mas se cria sonhando e se sonha criando: sonhamos e avaliamos, sonhamos e interpretamos, sonhamos e traduzimos. Imaginamos que estamos sonhando e sonhamos; sonhamos imaginar e traduzimos. Nas multiplicidades do noturno, os sentidos podem ser acionados de forma inédita pelo núcleo do sonho, podemos descobrir outras sensações mesmo fora de foco, e há no Sonho um rastro que se revela a nós, algo que parecia estar encoberto por nossa razão²⁹ durante a vigília.

A leitura e a escrita também são movimentos ativos do pensamento (operações do Espírito, aqui tomado como intelecto) e do corpo, pois é o corpo aqui a máquina sonhográfica, é o corpo que nos leva ao sono, é o corpo contém o brevê à imaginação. Mesmo que se tenha

²⁸ Em francês, segundo Tirkkonen (2018, p. 38), “não se tem” um sonho, mas “se faz um sonho” (*faire un rêve*), expressão que nos aproxima do pensamento valéryano, do estado infantil, da construção de uma tradução pelo prazer de fazer.

²⁹ Sobre a razão: “A razão, quem a tem? Sócrates diz para Fedro: Pois que é a razão senão o próprio discurso, onde as significações das palavras acham-se bem definidas e seguras de sua permanência, e onde tais significações imutáveis, ajustando-se umas às outras, compõem-se claramente? Dá-se o mesmo com o cálculo” (VALÉRY, 2005, p. 99).

de descrever objetivamente algo, ou quando se lê um texto técnico, é necessário que o foco mental da racionalidade seja por nós controlado, para que a imaginação não trabalhe com aquilo que está tentando medir. Quando mentalmente atentos a alguma tarefa ou audiência, como numa aula, muitas vezes temos de travar uma luta contra a força soporífera de tentação irresistível do corpo, pronto a demover a atenção vigilante.

É com tal força onirofílica que se tece a sonhografia, já que, dada a permissão de sonhar sobre uma matéria recebida, nosso raciocínio passa a deixar-se no Informe, que é esse além-forma: macro ou microscopicamente imersos em novas imagens, afectos, perceptos³⁰. É por essa via frágil que se busca aqui transcriar uma poética sonhográfica, sobre as redobras bífidas da sua inconsistência em a-traduzir.

Tal poética remete à sua origem: por exemplo, ouvir a palavra turbante e imaginar-se escalando escarpados — isso seria uma tradução do impossível do turbante, mas também uma interpretação onírica. O duplo diurno impossível porque imaginado, mas não iconográfico, pode escalar um turbante, perder-se em suas voltas de tecidos, em seus caminhos que encimam cabeças. Escalar o ar que existe entre o turbante, a palavra turbante e meus ouvidos, o não-lugar entre dois vazios. Os escarpados, de seu lado, nos mostram grandes cabeças de montanhas ladeadas por adereços lindos e perigosos, as camadas de tempo e de forças minerais e vegetais. A sonhografia em sua a-lógica faz everter, das matérias intraduzíveis, traduções informes, tipos de monstros, os girassóis eviscerados que Artaud (1896-1948), em seus escritos, sonhou com Van Gogh (1853-1890).

Quanto à esta Dissertação, estamos na constelação de forças que emanam do Sonho, mas também da Tradução e da Poesia para a (des)construção de ideias em educação, a partir de reminiscências da vida, de textos selecionados dos primeiros cinco Cadernos de Notas da Coleção Escrileituras, dos Sonhos (da própria autora ou dos outros). Há, portanto, parágrafos que se configuram em pequenos sustos de pensamento, em pequenas passagens, umbigos³¹, um empurrão vertical, uma suspensão do corpo, como o assustar nas brincadeiras infantis que se quer repetir, porque a sensação do susto agrada. Suspirar ouvindo um convite a emancipar-se do discurso aqui escrito pela interpretação que ressoa suas próprias vozes, erguer a cabeça

³⁰ “Baruch: — Mas o que são perceptos e afectos? Estrangeiro: — Perceptos e afectos são sensações, seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Pinta-se, esculpe-se, compõe-se, escreve-se com sensações” (CORAZZA, 2006, p. 110).

³¹ Ou *Nabel des Traums, nóculo del sueño, l'ombilic du rêve*, em algumas traduções encontradas nesta pesquisa. Este conceito freudiano ainda não foi suficientemente explorado, mas é entendido como o ponto zero do sonho, o obscuro povoado do inconsciente, o meio genético do onírico. Relacionado ao inapreensível da linguagem, quando da interpretação do sonho pelo discurso, que requer tradução do conteúdo onírico.

abandonando as palavras, duvidar disso tudo, inferir, ou ainda ir para outro lugar, imaginar outras possibilidades, rir, indignar-se, sonhar, sonhografar a partir de si.

A Sonhografia não se agrega a valores utilitaristas ou de memória histórico-mítico-soberana, nem ao pesadelo da institucionalização das manifestações humanas de irracionalidade ou da vitrificação do fazer humano em horas de produtividade, mas inspira-se criticamente numa curiosidade respeitosa e interpretativa de sonhar ao lado dos tolos, dos loucos, dos exilados e, principalmente, dos nômades que olham o sol somente ao anoitecer, que navegam sem rumo, avistam ao alto a águia com a serpente enrodilhada em seu pescoço e mostram-lhe as palmas das mãos em reverência. Assume-se uma luta com as forças dominantes que enxertam no imaginário humano medos, idolatrias e dívidas morais. Nessa perspectiva é permitido embriagar-se de sentimentos de potência tradutória em relação ao Arquivo: ao docente, aos alunos, o transcriar para alimentar-se de impulsos à criação³². Esse estado poiético admite o refazer e o repetir, ao selecionar do informe aquilo que deseja reconfigurar da realidade a-tradutória, perspectivando-se e jamais condenando-se.

O Docente assume-se Artistador imoral, de tonalidade afetiva orgânica emancipadora da ilusão, inauguradora do falso. Imoral, porque sonhografa sublinhando essa antimoralidade das aparências com seus sonhos simulacros de tinta, desfaz e refaz o matrimônio apolíneo-dionisíaco que remoça as vulgaridades da vida, elegantemente questiona o pessimismo higienizador que lhe diz que *um professor deve seguir o conteúdo*.

Sonhografar na docência é vibrar um ritmo que gera acordes dissonantes que convocam corpos a mover-se errantes, isto é, escrever como um sonho, porque pensar e imaginar é ritmo. Docente acordado, uma brincadeira movente, o corpo agora respira, caminha e sabe que respira e que caminha. Possui espírito prenhe de maravilhas apolíneas, e carrega consigo uma bomba de tinta pronta para despertar a brancura dionisíaca do papel. Necessárias para tanto são as mãos em aula, e os instrumentos e suportes poderão ser: lápis, carvão, caneta, giz, máscaras, flautas, tambores, guaches, nanquins, corpos, águas, plásticos, telas, panos, metais, jogos, gargalhadas, vidros, gritos, barbantes, cantos, música, beijos, cascas de ovos, e a vida. Se for uma aula de Libras, por exemplo, as próprias mãos tradutoras já sonhografam o ar, colhendo e provocando ainda mais sonhos, o ritmo do corpo do tradutor do gesto respira o próprio gesto de sua língua muda e viva além-humana. É a poética silenciosa do corpo que sonha na vigília gestos poéticos de tradução.

³² A reflexão sobre arte (*Kunst*) em Nietzsche descarta a essência do belo, desenvolvendo-se a partir do ponto de vista do artista e, “sobretudo, repensar a arte na perspectiva da teoria dos valores” (WOTLING, 2011, p. 20).

Nesse desafio onírico se buscará, com a apropriação antropofágica necessária, sonhografar a partir dos cinco primeiros Cadernos de Notas da Coleção Escriteiras — um modo de ler-escrever em meio à vida. Foram escolhidos textos de cada caderno para a extração transcritiva das Sonhografias. Os a-traduzíveis, a contramateria, reminiscências e referências da autora para as sonhografias estão especificados na seção das sonhografias. Os cadernos-materia-inicial foram o umbigo (umbilical obscura) das sonhografias³³:

a) HEUSER, Ester Maria Dreher (Org.). Cadernos de Notas 1: projeto, notas e ressonâncias: um modo de ler-escrever em meio à vida, 2011;

b) MONTEIRO, Silas Borges (Org.). Cadernos de Notas 2: rastros de escriteiras. Anais do I Colóquio Nacional Pensamento da Diferença Escriteiras em meio à vida (Canela/RS, 3,4 e 5 nov. 2011), 2011;

c) CORAZZA, Sandra Mara. Caderno de Notas 3: Didaticário de criação: aula cheia. Coleção Escriteiras, 2012;

d) DALAROSA, Patrícia Cardinale. Caderno de Notas 4: Pedagogia da tradução: entre bio-oficinas de filosofia, 2011;

e) RODRIGUES, Carla Gonçalves (Org.). Caderno de Notas 5: arte, educação, filosofia (oficinas produzidas em 2011), 2013.

No presente trabalho, sonhografar é aproximar a Poética da Vida e do Arquivo ao Sonho de Aula. Dos tensionamentos advindos das aparências e das forças do Arquivo, os sentidos do corpo vivem e interpretaram a partir das reminiscências das escriteiras, a-traduzir que cria dobras de escrita (prosa ou poesia). Traduzir Vida e Arquivo é inerente ao ato docente, pois é parte da condição humana, que é a unidade da experiência poética e onírica, tal condição consiste, nas palavras de Paz (2015, p. 58) “em não identificar-se com nada daquilo em que se encarna, é certo, mas também em não existir a não ser encarnando-se no que não é ela mesma”.

1.3 Um cochilo sobre Sonho e Sono

O sono, filho da noite e irmão da Morte, é um tipo de passagem aberta ao sonho, que é captura do inapreensível, uma dobra do corpo que se desenrola na tela mental. Origem de pensamento e de sensações, sonhar é o que varia na repetição da vida, é susto à realidade. No sono, é possível amar e possuir a liberdade dos corpos que dormem, mas impossível ver o que veem e sentem:

³³ Um brevírio de contextualização de cada Caderno de Notas no Projeto Escriteiras encontra-se descrito na seção das Sonhografias; e os dados completos, no item Referências.

É adormecida que *Albertine* se torna o estranho amor de *Proust*: então sua ausência é como presente, o sono realiza, sem o desfazer, o desconhecido que está nela, ele entrega essa estranha que não pode ser surpreendida, essa liberdade que não pode ser confinada; a jovem é enfim inteiramente ela, e tudo o que ela é se desvenda, se confessa e se entrega. (BLANCHOT, 1997, p. 230)

Os mortos nos falam em sua língua muda, dialogamos com desejos: dormir é o dia (racional) de olhos fechados, dormir e sonhar é trair a noite e a razão. Os cães sonham, balançam as patas, acordam num bocejo, espreguiçam-se longamente; os gatos sonhando muitas vezes tremem o corpo e acordam de repente, as serpentes dormem dezoito horas por dia. O orgânico sonha, ou continua a vida?

Quem dormir durante uma solenidade religiosa não configura pecado, mas estará cometendo uma falta ou semicrimes da omissão, no catolicismo. Esse torpor, apesar de parecer defesa orgânica dos corpos diante das eloquências intermináveis, é atribuído, no budismo, a um diabinho chamado *Binaíakia* o qual, segundo Cascudo (1985, p. 380), habita o pé do Monte *Shoumi*, e são tomadas as devidas precauções exorcistas para afugentá-lo antes das orações. No candomblé, faz-se ablação ao orixá Exu antes das funções no terreiro, nesse caso esse pequenino não traz sono, mas atiça os participantes e bagunça os trabalhos. Na Bretanha, o diabinho do sono (*Diable Assoupissant*) se chama *Ar C'Houkesik* (do verbo *Houska*, dormir). “Vigiai!”, ainda, foi a reprimenda dada por Cristo a Pedro, quando estranha o sono deste ao pé do Monte das Oliveiras: “O sono não é ortodoxo” (CASCUDO, 1985, p. 380). Conta-nos Cascudo ainda que, na Marinha, os quartos chamados Quarto d’Alva ou Quarto da Madorna eram os aposentos onde os oficiais cumpriam escala e lutavam contra *Hipnos* (deus do sono na mitologia grega) nas lentas madrugadas de serviço naval. Na arte árabe, em algumas miniaturas, pode-se notar a figura de um dorminhoco ao canto da cena, em especial nas representações de ensinamentos, é uma lição a ser entendida de que o diabo está sempre por perto, tentando-nos à outra realidade. O povo da caverna, ou os sete dorminhocos cristãos, que dormiram, segundo a lenda, 300 anos numa caverna em Éfeso (Grécia antiga, 250 d.C.), para escapar de perseguição religiosa, são figuras que aparecem nos manuscritos muçulmanos e cristãos. É inegável que o imaginário e o sonho estão constantemente dando-nos o tempero da vida, o qual é diluído pelas dimensões realistas de nossa vigília voltada à funcionalidade e à utilidade imediata, e não à criação, ao aprendizado ou ao deleite que emanam dessa dinâmica entre o diurno e o noturno.

As grandes histórias da humanidade não passam de sonhos: segundo o budismo japonês, baseado nos antigos saberes chineses, a realidade (e nós mesmos), é o sonho de um grande alguém. Então quem está sonhando? Em seu sarcástico *Sonho do Juízo Final*, Quevedo (1580-1645) sentencia: “Os sonhos diz Homero [*sic*] que são de Júpiter, e que ele os envia e

que devemos acreditar” (QUEVEDO, 198-?, p. 27). Para Homero, além disso, há dois portões nos sonhos: “o córneo, da verdade [o osso é transparente], e o ebúrneo, do erro e da ilusão [o marfim não]” (FROMM, 1980, p. 89-90).

A bíblia está repleta de sonhadores, o sono move as decisões do homem que ouve Deus em seus sonhos. O jogo do bicho é sonho puro. No oriente, Maomé sonhou sete céus, bem sabidas o são as consequências³⁴. Ou seja, o sonho determina, para o bem ou para o mal, muitos valores da nossa realidade, germina mitos. Nas cavernas, a mão do homem riscou sonhos parietais. Sobre os elementos místicos da existência onírica, tem-se a água na concepção de sonho por Aristóteles, e o fogo, no tema estoico de coesão do mundo: “desde a alquimia medieval até o espírito científico do século XVIII da oniromancia [...] os mitos complementares da água e do fogo³⁵ suportam o tema filosófico da unidade substancial da alma e do mundo no momento do sonho” (FOUCAULT, 2002 b, p. 94-95).

A concepção de que sonhos são revelações da verdadeira natureza do homem advém de Platão, em sua obra “A República”, escrita por volta de 380 a.C. Para o filósofo, no sonho, o controle da razão é afastado, e o animal dentro de nós é acordado, expressando-se por instintos, profanando e, portanto, realizando o proibido. Esse tema da ética do sonho é tratado por Foucault (2002 b) ao trazer a citação desse conhecido trecho do Livro X de *A República*, cujo discurso anuncia o sonho como um desvelamento absoluto do espírito, inclusive do conteúdo ético. O coração do homem, que “está nu no solo onírico” (FOUCAULT, 2002 b, p. 100), desvendará não os seus desejos inconfessáveis, mas o seu devir de acordo com o seu compromisso com a própria liberdade. Parece-nos aqui que o sonho é um dos exercícios do cuidado de si, prática poética inclui-se, e da ascese filosófica, mas também do esquecimento animal nietzschiano (tratado mais adiante). Conectar-se ao mundo noturno como um modo de autoconhecimento engajado aos pensamentos, numa avaliação de si, dos sinais do corpo, que se rearranja e forja-se profundamente e, no interior de seu caráter, conhece e domina seus humores. Não avistamos, porém, uma verdade priorística a ser contatada em sonho, mas poderíamos pensar que o sonho nos mostra o material sensível das pulsões mergulhadas no seu fundo obscuro e informe, informe com o qual constituímos a nossa interpretação e valoramos as nossas ações na vigília. Um retorno à perspectiva cultural pela via mística do sonho

³⁴ Valemo-nos das palavras de Câmara Cascudo sobre a colaboração onírica que constrói as religiosidades: “Êxtases, arrebatamentos, alucinações, são Sonhos. Assim os Deuses comunicavam aos devotos as decisões, consultas, receitas, visões futuras, nessa miraculosa telepatia indecifrável. Os transes são Sonhos, sequência temática alheia à elaboração volitiva” (CASCUDO, 2014, p. 221).

³⁵ Esses elementos compõem, segundo Foucault (2002 b, p. 95), o caráter transcendental da imaginação onírica. Essa imaginação é evocada na elaboração das sonhografias, pois tomamos os cadernos de notas também pelas suas características complementares, isto é, seus elementos e matérias se entrelaçam entre um caderno de notas e outro.

individual e social, que retoma a existência onírica, nos parece um caminho real à extração de sonhos para a educação.

Aristóteles escreveu um breve tratado *Da profecia pelos sonhos*, nele, a condição qualitativa do sonhador é “fator instável à narração e interpretação do sonho” (BLOOM, 1996, p. 72). Os sonhos eram reações fisiológicas e prediziam doenças, sendo que as suas imagens eram fruto da reflexão dos líquidos corporais, que evaporavam à cabeça quando o corpo dormia. Para Aristóteles, “o valor do sonho está relacionado à calma da alma” (FOUCAULT, 2002 b, p. 94), pois durante o sono noturno, Aristóteles entendia que a alma noturna é mais sensível do que na vigília, e se comporta como a superfície aquática, que vibra ao receber as agitações de movimentos internos e longínquos. O mínimo percebido pelo corpo é amplificado no sonho, um sussurro ou ruído minimamente escutado pelo ouvido na vigília é traduzido como um trovão pelo ouvido que sonha, à alma dormente tudo se multiplica. Na visão aristotélica, portanto, é no sonho que “a alma, liberta de seu corpo, mergulha no *kósmoj* [isto é, numa ordem, num todo *universum* ordenado], deixa-se imergir nele, e se mistura aos seus movimentos em uma espécie de união aquática” (FOUCAULT, 2002 b, p. 94).

Artemidoro de Éfeso, oniromante grego do século II d.C., estudou os sonhos, em especial os que se repetiam, em sua *Oneirocritica*. Os sonhos eram interpretados como mensagens dos deuses, mas também como proféticos em nível dos acontecimentos, ou individuais, refletindo o estado do sujeito. Artemidoro classificou os sonhos sexuais dentro de quadros sociais, bem como estabeleceu uma espécie de tipologia que modeliza a sociedade de sua época. Carl Gustav Jung (1875-1961) intuiu e estudou o inconsciente coletivo, a camada mais profunda de instintos que contém arquétipos³⁶, o qual cada indivíduo possui e desenvolve de maneira diferente. Jung acreditava, assim como Artemidoro, na existência de um grande sonho original, o mais difícil de ser interpretado.

Quanto à importância dos sonhos na história pessoal, na micro-história de cada um, Jung (1954) menciona que, para os povos primitivos³⁷, havia os pequenos sonhos, insignificantes, e os sonhos de grande alcance, significativos, sendo os primeiros facilmente esquecidos pois suas “oscilações cotidianas não abalam o equilíbrio psíquico” (JUNG, 1954, p.

³⁶ Os arquétipos são tomados como herança imagética das experiências coletivas da humanidade. Como Lewis (1995, p. 144) bem define, uma espécie de força (como a magnética) invisível, que se rearranja de acordo com os padrões disponíveis. Por exemplo, Bloom (1996, p. 76) compara que “o Avesta zoroastriano, a Bíblia, o Corão e os gnósticos sufistas e cabalistas concordam todos com os textos sagrados indianos e chineses, ao tratarem os sonhos como epifanias divinas”.

³⁷ Na compleição básica do *Homo sapiens*: há 200 mil anos, em que o paleolítico é nosso pano de fundo, um precipitado que pode ser revolvido, temos a “massa de sonhos de 2,5 milhões de anos” (TÜRCKE, 2010, p. 13).

175, tradução nossa), enquanto os últimos são guardados na memória do sonhador ao longo da vida, como uma vivência psíquica importante. Tais sonhos significativos, segundo os estudos junguianos, apresentavam temas mitológicos, os arquétipos. Jung (1954) justifica que — pelo fato de os arquétipos aparecerem com frequência em sonhos individuais, além de sua ubiquidade étnica — a composição da alma humana é, ao mesmo tempo, subjetiva e pessoal; coletiva e objetiva. Os arquétipos são “as formas específicas e as séries alegóricas que se encontram de um modo análogo em todos os tempos e regiões, como também nos sonhos individuais, fantasias, visões e ideias delirantes” (JUNG, 1954, p. 176, tradução nossa).

Sobre os dois tipos de sonhos proféticos estudados por Spinoza, segundo Foucault (2002 b), há os da imaginação que faz “a trama fisiológica dos sonhos”, e também dos delírios; este tipo depende do corpo, dos movimentos humanos. O segundo tipo “faz da imaginação uma forma específica de conhecimento”. Como exemplos desses tipos, os sonhos proféticos apontados por Spinoza são justamente trabalho da imaginação: “o sonho, como a imaginação, é a forma concreta da revelação”, no sonho, o homem encontra-se no que quer, no que é e no que necessita: “ele ali descobriu esse nó que liga sua liberdade à necessidade do mundo” (FOUCAULT, 2002 b, p. 90-93).

Também na teoria de Jung os sonhos sempre comunicam alguma mensagem acerca do que não sabemos, segundo LEWIS (1995, p. 142-144), para Jung a psique³⁸ está formada pelo consciente individual e pelo consciente coletivo. O inconsciente é um tipo de inteligência que nos guia ao entendimento da autoconsciência, a consciência de si. No inconsciente há os conteúdos pessoais e os coletivos, que são a base da psique em geral. O conceito da sombra junguiana está no inconsciente pessoal, e se dá em projeções (*anima* e *animus*), também nos sonhos. A sombra, nas patologias projetivas, pode levar o sujeito ao isolamento e sentimento de incompletude no mundo. *Anima* e *animus* são funções que personificam os conteúdos do inconsciente coletivo para integrá-los à consciência, depois de retirados da projeção (adaptado de JUNG, 1986 c, p. 17-18).

É no espaço mental da psique onde ocorrem nossas construções imagéticas, mapas, nossos revezamentos conscientes e inconscientes, com as subtrações pelo esquecimento. Na psique, basicamente, o consciente capta o conjunto de dados visíveis num dado momento, sendo

³⁸ Bases do eu junguiano (pela psicologia da consciência): a) somática: fatores conscientes e fatores subliminares (inconscientes); b) psíquica: sensações endossomáticas conscientes, cujos estímulos vertem-se na base somática, e parte deles ultrapassam o limiar da consciência. Considerada a “esfera em que exista uma vontade comprovadamente capaz de alterar o processo reflexivo ou instintivo” (JUNG, 1986 a, p. 2). Na psíquica tem-se fatores de consciência global e a totalidade dos conteúdos inconscientes: os temporariamente subliminares (reproduzíveis voluntariamente), os não-reproduzíveis voluntariamente e os conteúdos que jamais serão conscientes.

que parte disso é esquecido, e parte cai no inconsciente, que é o todo. Para Jung, a consciência é a relação entre os conteúdos psíquicos e o ego, na medida em que essa relação é percebida pelo ego. Nos sonhos, há poder e sutileza tanto dos sentimentos como do pensamento racional, temos um tratamento de tudo o que é psiquicamente real, mas não consciente. A linguagem onírica é do tipo artístico, sonhamos em metáforas, em imagens surreais, em símbolos.

Na teoria junguiana, o eu é também “aquisição empírica (por exo ou endochoques) da existência individual” (JUNG, 1986 a, p. 1-3). É sujeito dos movimentos do centro da consciência, consciente portanto, e dotado de duas bases, a saber: a somática e a psíquica, sendo que o eu da base psíquica, o sujeito consciente pode reproduzir voluntariamente alguns conteúdos, mas também é uma composição de conteúdos não-reproduzíveis e de conteúdos que jamais chegam ao consciente (sempre subliminares). O si-mesmo é uma “personalidade global” (JUNG, 1986 a, p. 4), ou seja, percebido pela base psíquica do eu consciente, mas jamais capturado e reproduzido em sua totalidade, justamente porque há a parcela inconsciente da base psíquica do eu, a qual está contida na consciência ilimitada.³⁹

O ego é senso do eu pessoal, autoimagem, que é alterada pelos traços sociais. Os traços rejeitados, *not-self*, são recolhidos pelo contraego (*shadow*) ou sombra, espécie de inconsciente, pelas expressões de Jung, segundo Lewis (1995, p. 143, tradução nossa). Ainda, o *anima* se refere aos traços femininos normalmente reprimidos na psique masculina; e *animus*, aos traços masculinos na psique feminina. Esses conceitos são importantes na teoria junguiana, pois muitas projeções psíquicas, como nas paixões ou nos sonhos, são explicadas por essas três forças potentes: a sombra (nos sonhos pode ser uma pessoa do mesmo sexo, por exemplo), o *anima* e o *animus*⁴⁰ (pode ser o sexo oposto num sonho), são estruturas do contraego. A *anima* junguiana, “conteúdo sumariamente dramático do inconsciente” (JUNG, 1986 c, p. 11), é a tecelã (Maia Oriental), “alma animal” que coloca o tear em movimento. Nunca para, é “dançarina geradora de ilusões” (JUNG, 1986 c, p. 9), a “Eros, Afrodite, Helena (Selene), Perséfone, Hécate”. Já o *animus*, argumentativo e opinativo, é “*logos, pneuma*”, razão, espírito, “Hermes” (JUNG, 1986 c, p. 19), de múltiplas facetas.

O contraego, representado pela *anima* e *animus*, é o polo inconsciente do ego. O conceito *persona*, segundo Jung, é quem projetamos no mundo, o *self* que nos identifica em

³⁹ Já a neurobiologia (segundo DAMÁSIO, 2011, p. 225) trata o sonho pela perspectiva de uma consciência paradoxal, não como algo inconsciente. Considera para a construção da mente consciente: o self, a mente e a vigília. No sonho, esse protagonista da vigília vira o eu onírico e nos traduz esse eu pela construção de outra existência.

⁴⁰ *Animus* e *anima*: “par de deuses” (JUNG, 1986 c, p. 19), sendo sua sизigia a *coniunctio oppositorum* (unificação dos opostos), “par régio irmão-irmã”, da Alquimia: “*filius philosophorum, infans, hermaphroditus*”. Mandala; totalidade.

relação aos outros. No sonho, na acepção junguiana, segundo Lewis (1995, p. 144) a *persona* pode estar representada em nossas roupas ou atitudes.

Sobre a natureza do processo onírico, pela psicologia junguiana, Hall (1983, p. 29) afirma que:

Talvez a mudança mais radical experimentada num sonho seja a mudança da própria identidade do ego de um personagem para outro, ou talvez para personagem nenhum, como se o ego onírico observasse os acontecimentos de uma posição flutuante e onisciente.

Os sonhos possuem, para Jung, duas funções: compensar o desequilíbrio interno e na assistência à individuação⁴¹, pela prospecção de imagens futuras ao sonhador. Quanto aos tipos de sonhos e suas interpretações, Jung divide, segundo LEWIS (1995, p. 144) em objetivos, da vida diária, e subjetivos, da vida interior. Noutro escrito, Jung (1954, p. 180-181, tradução nossa) sumariza esse drama da elaboração onírica pelo roteiro:

a) exposição inicial da cena. Indicação do lugar, dos personagens da ação, referências sobre o tempo (nem sempre) e situação inicial;

b) desenvolvimento do enredo ou intriga. A situação se complica e provoca alguma tensão, não se sabe o que vai ocorrer;

c) clímax, a culminação ou as peripécias. Algo definitivo ou uma mudança ocorre;

d) *lysis*, a conclusão ou solução. Desenlace ou solução ou resultado. Nem sempre ocorre. Apresenta alguma resolução, resultado, podendo haver uma terceira pessoa envolvida. Nessa solução muitas vezes está o caráter compensatório do sonho, segundo a teoria junguiana.

Tal roteiro interessa-nos como ponto zero, por exemplo, para uma Aula-Sonho onde se realize uma roda de sonhos. Como preparo básico ao espírito do sonhografista, pois “Qualquer ponto da alma pode servir para evocar toda a existência anterior” (JUNG, 1954, p. 112, tradução nossa).

Segundo Jung (1954), esta distribuição é útil para organizar o sonho numa narrativa dramática, mas não como interpretação, pois a interpretação dos sonhos se dá em plano subjetivo⁴², ou seja, as figuras do sonho são restos, traços da personalidade do sonhador. As imagens são partes de nosso espírito, assim, os sonhos são autorrepresentações, para as quais a

⁴¹ No processo alquímico de individuação, segundo Franz (1980, p. 226-227), é necessário reconhecer as coisas que nos rodeiam e que não fazem parte da integração: são a terra maldita ou *terra damnata*, as coisas externas ou *res extraneae*, exemplifica as atitudes coletivas impensadas. Os sonhos nos dizem o que devemos simplesmente jogar fora, avisam-nos do que não vale a pena desperdiçarmos energia e libido, pois nem tudo nos diz respeito. O processo de individuação é comparável ao recipiente alquímico pelicano, no qual ocorre a destilação circular, ou seja, a *circum-ambulação* de um problema sob fases da vida e pontos de vistas diferentes.

⁴² Jung (1954) baseia esses apontamentos nos estudos sobre o inconsciente do psiquiatra e psicoterapeuta suíço Alphonse Maeder (1882-1971).

“elaboração [onírica] contribui para a totalidade de nosso ser”, e seus fatores subjetivos mimetizam os movimentos de nosso espírito, os quais, agrupados, tentam expressar algo: “toda a gênese do sonho é essencialmente subjetiva; o sonho é o teatro onde o sonhador é, a uma só vez, roteirista, ator, diretor, público e crítico” (JUNG, 1954, p. 145, tradução nossa).

Os sonhos são compensações, em sua maioria, às experiências conscientes na teoria junguiana. Não generalizando, Jung (1954, p. 128, tradução nossa) entende que quanto mais o indivíduo adota uma posição unilateral e consciente, afastada das possibilidades vitais, mais vívidos e contrastantes serão os seus sonhos. O inconsciente atua, pelo sonho, assim como o corpo reage a uma ferida: reação simbólica dos materiais inconscientes evitados pela consciência. A compensação representa uma adequada autorregulação do próprio organismo: “o sonho provém de uma fusão de elementos infraconscientes, ou combinação de todas as percepções, ideias e sentimentos que por sua escassa relevância escapam-se à consciência” (JUNG, 1954, p. 131, tradução nossa). O psicoterapeuta também qualifica os processos oníricos como regulados plenamente pelo inconsciente, estando o consciente quase totalmente interrompido. Para a interpretação do sonho, desse material inconsciente, é imprescindível, segundo Jung (1954), que se correlacione o momento presente do sonhador, que se contextualize as experiências oníricas às da vigília, excetuando-se, porém, os sonhos de azar ou de adivinhação.

Ainda, quanto maior a “carga afetiva no sonho” (JUNG, 1954, p. 126, tradução nossa), tanto mais este se mostrará esfumado, ideia que se aproxima das afirmações de Freud quanto à função do sonho de proteger o sono. O sonho é espécie de psicopompo, guia dotado de um conhecimento infalível e superior, de função prospectiva e condutora, “capaz de imprimir na atitude consciente uma direção de todo diferente e preferível à anteriormente adotada” (JUNG, 1954, p. 133, tradução nossa). Isso pressupõe, no entanto, que o indivíduo esteja apto a se afastar de sua consciência meramente adaptativa de esforço a agradar às sugestões coletivas, para que seja capaz de perspectivar-se nessa possibilidade inconsciente do sonho, a partir de seus valores individuais, redutores, inconscientes e prospectivos, daí a necessidade da terapia. O informe inconsciente apresenta-se, no sonho do indivíduo, em seus elementos arcaicos, não apenas os infantis e sexuais freudianos, segundo Jung (1954, p. 135, tradução nossa), e essa reprodução possui eficácia superior em um tratamento consciente de seu conteúdo, por seu contraste com a aparência desses comportamentos conscientes.

Acerca do trauma, que não deixa de repetir-se em sonhos, Jung (1954) explica-nos que o sonho parecer reconstituir algo autônomo, que se desconectou da psique, e sua restituição consciente em nada atenua a comoção geradora do sonho. O sonho, e sua conexão simbólica, é

“mímica da situação psíquica e corporal do indivíduo.”, ou melhor, “autorrepresentação espontânea da situação atual do inconsciente expressada em forma simbólica” (JUNG, 1954, p. 139-141, tradução nossa). O fundador da psicologia analítica vê a imagem como parte do espírito, sendo que “nenhuma ciência demonstrou haver desproporcionalidade entre a percepção e a realidade” (JUNG, 1954, p. 142-143, tradução nossa). Assim como Nietzsche, Jung entende o mundo como aparência, projeção e ilusão, neurótica ou potencialmente neurótica, e as relações humanas sempre pautadas pelo fator comum dessa identidade mística, da criptomnésia, projetiva, inerentemente arcaica, subliminar⁴³, do espírito humano.

Para Jung (1986 a), empiricamente o limite da consciência vai até o desconhecido interior e exterior. O eu é fator confuso, sujeito dos movimentos do centro da consciência. O eu choca-se com a realidade objetiva que limita a liberdade da vontade, o livre-arbítrio, este dentro do campo da consciência, mas são as parcelas do inconsciente do si-mesmo, as quais estão sempre em desenvolvimento, que assimilam e modificam o eu, nesse choque que se dá nos limites do consciente e do inconsciente. Jung (1986 d) utiliza o conceito *psychopompos*⁴⁴ (sendo o *animus* também um tipo deste) para definir o intermediário entre o consciente e o inconsciente, “o caminho que conduz aos prados felizes” (JUNG, 1986 d, p. 14 e 28). O eu junguiano — vontade, “esforços de adaptação” (JUNG, 1986 a, p. 4) não é o ponto central da personalidade. A totalidade do si-mesmo está além dos limites pessoais e, quando se manifesta, em “mitologemas religiosos” (como nos sonhos), seus “símbolos oscilam entre o máximo e o mínimo” (JUNG 1986 d, p. 28).

O devir artistador sonhográfico origina-se nessa passagem intermediária, sem suporte, no choque entre o consciente e o inconsciente, gerando os movimentos de assimilação e de susto

⁴³ Jung (1954, p. 140-141), ao discorrer brevemente sobre o conteúdo telepático dos sonhos (encontrados em suas análises no conteúdo manifesto; não no latente) cita as contribuições do psicólogo suíço Théodore Flournoy (1854-1920), o qual trabalhou também com Freud, e sua obra principal, *Des Indes à la planète mars* (Da Índia ao Planeta Marte, publicada em 1900, mesmo ano de *A Interpretação* de Freud), que trata de narrar o estudo com Hélène, um caso de criatividade na criação de romance mítico, com destaque à criptomnésia (memória subliminar, oculta, ancestral, inconsciente). Interessa-nos os estudos de Flournoy, embora de difícil acesso em língua portuguesa, pois para este estudioso o sonho é paradigma aos fenômenos subliminares, tais como sonambulismo, criatividade, os presságios, as crenças religiosas. Talqualmente o ensaio foucaultiano aqui estudado, Flournoy qualifica o sonho como origem da criatividade [imaginação]. Segundo Maraldi *et al.* (2016), para o médico e filósofo, a criatividade é potencial em qualquer indivíduo, necessária à sobrevivência e de acesso oculto. O sonho é manifestação não de um passado, mas de prospecção e criação de futuro para o indivíduo construir suas escolhas de vida, observando o contexto presente. Obra em francês disponível em: < <https://archive.org/details/desindeslaplan00flou/page/n10> >. Acesso em 11. abr. 2019.

⁴⁴ Psicopompo, ou psicagogo, que é o guia das almas no reino dos mortos para a antiguidade grega e, por extensão, uma pessoa que orienta, é descrito por Foucault (2010, p. 366) como “transmissor de uma verdade que não tem por função dotar o sujeito qualquer de aptidões, etc., mas modificar o modo de ser do sujeito a quem nos endereçamos”. A fragilidade do ato tradutório do artistador docente (que é um psicagogo em várias ocasiões) se potencializa nesse não-lugar da Aula-Sonho, nessa transitoriedade poética entre o inconsciente e o consciente, pessoal e coletivo.

ao pensamento, que passa a criar o próprio pensar em crivossonho: campos de lençóis brancos que contamos acordados, é um prado feliz do impossível, a quem se sensibiliza, pois do contrário

Quem se identifica com a metade diurna de sua própria existência psíquica, só pode conceber os sonhos noturnos como nulidades desprovidas de valor, embora a noite possa ser tão longa quanto o dia, e toda a consciência esteja baseada numa evidente situação de inconsciência, aí tendo suas raízes e aí se extinguindo a cada noite. (JUNG, 1986 d, p. 28)

A relação entre o eu e o si-mesmo ocorre pela assimilação de conteúdo pelo eu, e “quanto mais significativos forem [os conteúdos assimilados pelo eu], tanto mais o eu se aproximará do si-mesmo, considerando que essa aproximação nunca possa chegar ao fim” (JUNG, 1986 d, p. 21). O intelecto, que trata do sentido, não capta na totalidade o valor afetivo do fenômeno psíquico, sendo que a sombra é negativa, de tonalidades claras e identificáveis, enquanto que *anima* e *animus*, positivos, autônomos entre si, são fascinantes e luminosos. No sono há a inversão de valores. Porém, o intelecto concebe conceitos ao soprar vozes (*flatus vocis*), mas é um útil “embusteiro e ilusionista, sempre que tenta manusear valores [que é função de valor, sentimentos]” (JUNG, 1986 d, p. 27 e 30).

Nessa mitologia de sonho e arquétipo, a construção imagética sobre os processos do mito e do sonho “consiste na repetição (a sincronicidade) das ligações simbólicas que os compõem” (DURAND, 1999, p. 86). Essa redundância aponta sempre para um mitema, ou seja, para uma narrativa ficcional que envolve eventos e fenômenos sobrenaturais ou naturais e históricos numa ideia popular. O mitema, segundo o mesmo autor, citando o antropólogo e filósofo Edgar Morin (nascido em 1921), é holograma, pois cada peça que o compõe contém em si “a totalidade do objeto” (DURAND, 1999, p. 87). Por exemplo:

[...] no mito de Hermes, o mitema do mediador emerge da bastardia do deus das encruzilhadas, das trocas e do comércio. Filho de Zeus e uma mortal, Hermes é o protetor do bastardo Dioniso, o intermediário de Zeus junto a Alcmena, o intérprete entre Zeus e as três deusas, e o pai de um ser ambíguo: hermafrodita. (DURAND, 1999, p. 86)

O sonho na Idade Média era uma experiência que extrapolava o limite sensível do humano. No sonho, figurava a ausência (sonhar com mortos da família), o passado e o que é transcendente (anjos, demônios, santos) e, ainda, o que era premonição. Segundo Le Goff (2002), as imagens oníricas guardam as seguintes analogias com as imagens materiais por sua ambivalência, pois nunca são unívocas, e porque possuem vários sentidos, “prestam-se aos mesmos fenômenos de condensação, por exemplo, quando duas imagens juntas formam uma terceira, e de descontinuidade, quando cada elemento concentrando uma sequência narrativa

completa” (LE GOFF, 2002, p. 596). Um exemplo de abordagem à interpretação dos sonhos no início da era cristã, de um manuscrito indiano, presente na obra *The questions of king Milinda*, citado por Fromm (1980, p. 89), aponta seis tipos de sonhadores, ou “pessoas que veem sonhos”: ou pelo humor (flutuante, fleumático), ou pela influência de um deus, ou por conta de seus hábitos e, para autor do manuscrito que está a explicar sua tipologia ao rei, o único tipo de sonho verdadeiro: o sonho com o fim de prognosticar.

Normalmente, o sonho é uma vivência, já que não há a consciência de que se está sonhando, então é tomado por realidade, quando dele lembramos. Há, porém, os sonhos lúcidos: ciente de que se trata de um sonho, nele o sonhador comanda o enredo, talvez não ocorram eventos inesperados em tal tipo, por se ter a ciência de que se trata, justamente, de um sonho; todavia, é-nos interessantíssimo, porque sabendo que no sonho o comando e a realização é decisão, cria-se o mundo, tudo pode ser possível.

Sonhos podem ser memórias distorcidas ou mensagens inconscientes de alguma informação de si, mas é preciso ter rigor na tradução disso, já que quase tudo o que se sonha está encoberto pelos véus das crenças, do meio, das experiências, da educação e dos sentimentos. Um exemplo dessa variabilidade interpretativa: tanto para os egípcios quanto para Freud existem sonhos contrários, ou seja, sonhar com morte significa vida longa. Se o sonho é nossa entrada para uma vida interior, se é parte da personalidade, ou se é manifestação de um inconsciente coletivo, tudo isso independe do fato de que, a cada tradução do sonhado, há algo genuíno, algo que carrega potência de ser desigual em si: sonhar, contar, interpretar.

Segundo Freud (1996, p. 210), as fontes dos sonhos podem ser também oriundas de processos internos que tenham sido instigados pelo pensamento no dia anterior ao sonho, ou seja, defende essa preferência onírica pelas recolhas mais recentes. Em um apanhado das conferências freudianas, as fontes de sonhos podem ser (adaptado de FREUD, 1996, p. 210): a) experiência recente ou significativa à atividade psíquica, nesse caso o sonho representará de forma direta; b) fragmentos de experiências recentes e significativas condensadas na unidade do sonho, uma tendência constatada por Freud (1996, p. 207-209) é a de que os sonhos tendem a unificar os fragmentos da vigília e sonháveis; c) uma ou mais experiências recentes e significativas mas representadas de forma irrelevante e em uma experiência contemporânea (temporalmente mais abrangente); d) experiência interna (reminiscências, fluxo de ideias) que é invariavelmente representada no sonho como impressão ou menção recente e irrelevante. O componente da repetição do dia anterior é condição sempre atendida na interpretação dos sonhos, segundo Freud (1996, p. 210). A uma objeção, a de quando o conteúdo dos sonhos abrange um período mais antigo da vida, Freud (1996) responde que o deslocamento (que

substitui o relevante por irrelevante) já ocorrera em um período primitivo da vida em questão e fixou-se na memória. Para Freud (1996, p. 212) não há sonhos desimportantes ou triviais, salvo alguns infantis ou de reações do corpo durante o sono, pois “nada que tenha realmente continuado a ser irrelevante pode ser reproduzido num sonho”. Mesmo os sonhos inocentes são, uma vez analisados, “lobos na pele de cordeiros” (FREUD, 1996, p. 213).

Há, ainda, sonhos que reprisam eventos traumáticos, os quais tendem a ocorrer algumas vezes, sendo que podem ser considerados sintomáticos, caso não cessem de se repetir. Os sonhos amedrontadores e aflitivos, mais comuns na infância, são os pesadelos (*nightmare; night mare*, etimologia anglo saxônica para um demônio noturno), havendo inúmeras crenças e explicações para suas ocorrências nas diversas culturas⁴⁵. Nessa temática do feio, do horrível e do animalesco, há diversas lendas, como por exemplo a dos demônios sexuais: os súcubos (do latim *succumbere*, deitar debaixo, são espíritos ou demônios femininos) e os íncubos (do latim *incubare*, deitar em cima, são espíritos ou demônios masculinos) foram bastante representados na iconografia, pois acreditava-se que esses demônios atacavam as vítimas à noite, causando-lhes sonhos geralmente ligados à sexualidade. A lenda nordestina do boto-corde-rosa, que atacaria mulheres, é associada ao íncubos.

Tomado de modo geral, numa ordem estanque histórica do tempo no ocidente e no oriente, o sono e o sonho são um tema passível de inúmeras especulações e/ou estudos científicos, metafísicos, psicanalíticos, mediúnicos, folhetinescos, artísticos, antropológicos e filosóficos. Ou seja, é assunto de curiosidade visceral, porque trata do obscuro, do impossível, do infinito de possíveis, fonte de sustos, de monstros, de predições às vezes drásticas na vida prática; mas também traz beleza, crença, valores e graça.

É interessante pensarmos também que, do ponto de vista evolutivo, o sono é um enigma, pois nos torna vulneráveis, já que dormindo se está totalmente indefeso. Não há aqui uma explicação adaptativa, mas o sonho como uma das perspectivas da vida que quer poder, a vida pode ser abundante no sonho. Somos nômades que precisam descansar. Mas poderíamos admitir que os sonhos também prolongam a vida, mesmo numa possibilidade intuitiva de erro/acerto, já que os sonhos premonitórios nos orientam sobre um futuro possível, ou seja, seguir um sonho na ação vígil pode ser uma escolha que adia o fim da vida. Daí a admitirmos que essa característica biológica cíclica é fundamental para nossa preservação e continuidade como espécie, e que influencia a maneira como temos estabelecido nossa construção mental e

⁴⁵ Em Freud, o pesadelo (*Alptram* – íncubo, aspecto assustador; [em francês] *cauchemar* - pesadelo), segundo Forrester (2009, p. 26) é mencionado no capítulo 1 de *A interpretação dos sonhos*, distinguido dos sonhos de angústia. O pesadelo, para Freud, envolve incapacidade respiratória (pressão no peito) e sensação de sufocamento.

nossas relações de sociedade e de cultura⁴⁶. Os nossos sonhos, nessa repetição circadiana, são uma imensa obra pessoal e social, quer sejam cotidianos ou ancestrais, quer sejam pessoais ou coletivos, são escritos por nós e para nós, nesse labor onírico infinito de autoconhecimento e de tradução. Claro que nem todos os sonhos terão esse caráter de difícil compreensão, mas eles sempre são fragmentos e parecem sempre possuir alguma mensagem, funcionam como pensamentos aforísticos.

O ser humano se constitui em sonho, porque muitas vezes é dali que obtém respostas aos seus anseios, ou adquire novas dúvidas, ou premonições. É no universo do sonho que nos repetimos e reafirmamos nossa diferença, é sonhando que nosso duplo ou nossa multidão toma, por vezes, a direção dos acontecimentos; ou, pelo contrário, sentimos terrores, angústias, somos assassinados ou assassinos, contraímos pragas, pagamos dívidas.

A vida acordada pode ser perspectivada para realizar ou responder a algo que advém dos sonhos que dormem conosco. Podemos até classificar os sonhadores, como, por exemplo: os que não se lembram dos sonhos, os que se lembram apenas dos pesadelos, aqueles que não contam seus sonhos e aqueles que inventam que sonham.

1.4 Da Tipologia sonhográfica

A sonhografia opera pela espiritualização (*Vergeistigung*), no espírito livre nietzschiano que se aproxima do jogo interpretativo dissimulatório, ao qual os gregos chamavam de *mêtis*. É um modo de tratamento das pulsões, o qual não nega o sensível, mas contrapõe-se às manifestações brutas: “a vontade de conhecimento [...] como forma espiritualizada da crueldade [...] e a filosofia [como] forma espiritualizada da vontade de poder” (WOTLING, 2011, p. 33). O espírito livre (*Freier Geist*) tomado aqui no Pensamento da Diferença, independentemente da origem, é capaz de criar ou até de inverter valores, despreendendo-se dos velhos dogmas pelo processo de suas próprias perspectivas, esse espírito bailante destaca-se de seu tempo, por sua coragem e desapego, e está pronto a “enfrentar o desconhecido num questionamento autêntico e radical” (WOTLING, 2011, p. 34).

⁴⁶ Na opinião de Lemm (2010, em nota à página 71), a cultura para Nietzsche é uma disposição, uma hospitalidade, uma exposição à “otridade” (usarei essa expressão defendida por Octavio Paz, criada por Paulo Machado) da natureza e do animal. A cultura em Nietzsche determina uma fenda, “uma abertura que permite a superação de uma determinada forma de vida e de pensamento (civilização)” (LEMM, 2010, p. 71, tradução nossa). Por outro lado, para Nietzsche, a Civilização é o conjunto regrador histórico que nos adestra o esquecimento animal, negando-o, para que a memória humana seja conscientizada de leis e imperativos de dominação política.

O sonho perpassa praticamente toda a obra de Nietzsche, desde a juventude, até seus escritos finais, mais científicos e metafórico-artísticos, como em *O caminhante e sua sombra*. O sonho para Nietzsche é a própria perspectiva pois, como sua escrita mutante, também a ideia de sonho é modelizada ao longo de seu pensamento filosófico. O sonho, para Nietzsche, num fragmento póstumo de 1870-1871, seria a interrupção das dores, transformadas em intuições; noutro fragmento, de 1872-1873, o sonho funcionaria como “um prolongamento seletivo de imagens visuais” (MIRANDA DE ALMEIDA, 2005, p. 78). Noutra definição do filósofo de Zaratustra, há interrogações acerca de uma espécie de fenomenologia onírica que borra o contraste entre o vigoil e o sonho, ou seja, não sabemos ao certo quando estamos sonhando ou se tudo não passa de sonho. Nietzsche perguntando-nos se as imagens do sonho são símbolos, suas ações simbólicas, em que prazer se manifesta: “[...] o nosso universo fenomênico é todo ele um símbolo do instinto. Por conseguinte, o sonho também” (NIETZSCHE, Fragmentos Póstumos, 1870-1871, 8(41), VII, 239, citado por MIRANDA DE ALMEIDA, 2005, p. 78). O sonhador nietzschiano é artesão de beleza, sobrevoa topologicamente o ser verdadeiro distanciando-se dele, oscila num mundo criado pela dor, prazer, mundo de fenômenos e da aparência⁴⁷, esta última sendo “realidade empírica, o próprio ser ou, melhor ainda, o ser que se manifesta verdadeiramente, e paradoxalmente, como o não-ser verdadeiro” (MIRANDA DE ALMEIDA, 2005, p. 79).

No aforismo 194 de *O caminhante e sua sombra*, temos que

Nossos sonhos são (no caso excepcional de desenvolverem-se até o final, pois normalmente são inacabados) concatenações simbólicas de cenas e imagens, e não algo parecido com uma narração literária. Modificam os acontecimentos, as circunstâncias e as expectativas de nossa vida, com tal audácia e previsão poética, que nos assombam sempre quando são recordamos por nós pela manhã. (NIETZSCHE, 1999, p. 127-128, tradução nossa)

O método sonhográfico reconhece esse desafio literário de sonhorama, sonho em sua profusão imagética cuja força, lógica e realidade pode ser traduzida na narrativa, na recriação desse campo imagético pós-imaginário, alavancada por um pensamento sem imagem. Tarefa infinita e de cuidado, por isso investigamos diversos autores para desenvolver uma outra perspectiva em relação ao sonho, entremeada por essas tentativas, admitindo-se essas incorporações como fragmentos do imprevisível e intraduzível que se transcria, porque o próprio método sonhográfico é sonhografia.

⁴⁷ Em resumo, para Miranda de Almeida (2005, p. 80): “Nietzsche realça a tal ponto o poder criativo do sonho e o gozo que a aparência suscita, que ele termina por atribuir à atividade onírica uma dupla função: a de gerar a aparência de uma aparência”. O olho único, ciclope originário, donde nasce a realidade empírica, também engendra o sonho, um segundo fenômeno onde são unidas as duas aparências, as duas pulsões, Apolo e Dioniso, e assim rompe-se a dor em gozo — o sonho como expansão, reflexão e retração informe entre esses dois mundos.

Na realidade do sonho, temos um entendimento “imediato de sua figura” e também o “sentimento de sua aparência” (NIETZSCHE, 2005, p. 5-6), um véu que flutua e não recobre de todo as formas do real. Apolo é o deus onírico, da aparência, da eterna juventude, do artístico, do brilho, da “arquitetura dos sons”, “o deus do sol e da luz na raiz mais profunda, o deus que se revela no brilho” (NIETZSCHE, 2005, p. 12 e 7), que mantém a linha tênue que sustenta o revigoramento do sonho, mantendo a saúde do sonhador (ilude mas não engana), ou seja, é também o deus do conhecimento verdadeiro. Dioniso embriaga-nos, produz esquecidos ingênuos, arrebatados pela “pulsão da primavera” (NIETZSCHE, 2005, p. 8), *ex-corpos* cuja individuação é tomada pelo feminino, esparramados na terra, reconciliados com suas bestas, ébrios de narcóticos adocicados, portam grinaldas perfumadas. Balbuciam sem o poder das palavras, cantam e dançam e não há autopreservação para hierarquizá-los, porque não há nada a se definir: “o homem não é mais artista, tornou-se obra de arte, caminha tão extasiado e elevado como vira em sonho os deuses caminharem”. Em tal estado alegórico, o “servidor de Dioniso” (NIETZSCHE, 2005, p. 9- 10) experimenta a si próprio, em uma conjugação entre a lucidez e a embriaguez, que é o caráter artístico dionisíaco, e experiencia um estado de sonhar e de se vislumbrar o sonho como sonho. O sonho nasce dessa angústia pela reconciliação de forças da Natureza: da vontade impetuosa dionisíaca encantada pela harmonia imagética apolínea. Na teoria nietzschiana, com relação ao apolíneo como modelo analógico do sonho, Wiltling (2011, p. 18) distingue três características: as belas imagens, o distanciamento (discernir que se trata de um sonho) e a conclusão de que se trata de aparências. É o sonho do qual e no qual Nietzsche solicita-nos (*A gaia ciência*): “É um sonho; continuemos a sonhar!”. É dessa pulsão apolínea, da inteligibilidade imediata desse simbólico e não da linguagem diurna, donde retiramos a interpretação da vida para sonhografar. Nietzsche retrabalha ao longo de sua obra a noção apolínea, mundo inventado e sonhado do qual se libera o devir dionisíaco, destruidor⁴⁸. Desejos antagônicos necessários à eternização do devir e não sua negação: a aparência (Apolo) eternizada, que harmoniza o homem contemplativo, e o desejo, nas palavras de Nietzsche⁴⁹, “a volúpia do fazer devir [criar ou destruir]” (WOTLING, 2011, p. 19).

⁴⁸ Acerca das pulsões da natureza tratadas por Nietzsche, a fim de esclarecimento teórico, a partir de Wotling (2011, p. 18-19 e p. 30-32), tem-se as relações: do Apolíneo (deus solar, o sonho, imagem, visual, individuação), e do Dionisíaco (embriaguez, artes não-plásticas, música, embriaguez sexual orgiástica), a partir de um “modelo fisiológico”.

⁴⁹ Em seu texto de juventude, *A visão Dionisíaca do Mundo* (1870), Nietzsche identifica, no domínio da arte grega, as forças de Apolo e Dioniso, que estabeleceram a visão de arte do mundo helênico: “O homem alcança em dois estados o sentimento de delícia em relação à existência, a saber, no sonho e na embriaguez” (NIETZSCHE, 2005, p. 6).

Sendo o sonho, nessa perspectiva nietzschiana, um encadeamento de uma linguagem narrativa poética, novamente aproximamos sonho e poesia, se é que podem ser tomados à parte, e a transcrição sonhográfica desenvolve-se pela transmutação da dor numa imagem estética da alegria, como sonho de ousadia, de transmutação do cotidiano, capaz de causar-nos admiração ao acordarmos na Aula-Sonho.

Na poética sonhográfica, quem sonha avalia e interpreta as figuras, para que se trate de um sonho. Anunciada a poética do sonhador, que luta com essas formas e contraformas, o homem joga com o real assim como um escultor joga com o sonho sobre o real, por exemplo em seu bloco de mármore. O fazer sonhográfico é devir-alegórico, entre o sonho em luta com o real e o real submetido ao sonho do docente artistador, que molda o informe em suas mãos, ou seja, traduz as imagens poéticas que sua imaginação sonha ao entrar em contato com o real das partes a-traduzir e, num estado de labor onírico e aderente às forças dionisiacas e apolíneas, tece o texto sonhográfico pela criação, a fala é cantada pela tinta, mantendo o véu sutil que brinca sobre a realidade formal, destilando aparências poéticas, permanecendo o original rebordado pela perspectiva transcriadora.

A maneira de desenvolver nossa Tipologia (ou Genealogia⁵⁰) sonhográfica é aquela conceituada por Deleuze (1976) sobre a Filosofia de Nietzsche, ou seja, contrária à ideia elevada de fundamento. Os tipos são advindos da avaliação crítica pela origem dos valores e pelo valor da origem. A avaliação crítica é o elemento diferencial que cria valor, isto é, diferença ou distância da origem. A genealogia não isola fatos. É do ponto de vista, dos modos de ser de quem avalia, que se deriva o valor de algo. Nessa natureza de pensamento, se avalia o valor da origem ao mesmo tempo em que se considera a origem dos valores. Para uma genealogia, a pergunta não é “o que é verdade”, mas “o que é verdadeiro”, “que valor isso possui?”, e o que nosso envolvimento, conexão com isso revela sobre nós mesmos? (BERRY, 2005, p. 36, tradução nossa). Tomamos os sentidos envolvidos em sua pluralidade, pois os sentidos não se equivalem: “o procedimento genealógico comporta dois movimentos inseparáveis: de um lado, relacionar os valores com avaliações; de outro, relacionar as avaliações com valores.” (MARTON, 1990, p. 86)

⁵⁰ Genealogia (*Genealogie*) é o modo de investigação que se opõe à busca por uma essência, e “desqualifica qualquer ideia de um dado sem origem”. Filosofia da interpretação que “traduz a problemática da verdade pela problemática do valor” (WOTLING, 2011, p. 43). Atua em sentidos opostos: regressivamente, mas mantendo uma distância (*pathos*), buscando as pulsões de origem e as condições e circunstâncias (fontes) que geram determinados valores e interpretações e, por outra via, questionando criticamente o valor dos valores identificados.

As sensações são plurais, e podem nos enganar. Ao estabelecer, por exemplo, que há apenas calor e frio, nega-se a gama de sensações das forças entre corpo e meio que nos levam a sentir mais frio ou mais calor, o morno; ou ainda, menos calor pode significar mais frio?

Uma asserção para pensar pluralmente, que diz respeito à criação de valores a partir do sentido que é tomado por nós a partir das palavras, a fim de examinar o próprio pensamento quando em tarefa de dar sentido a algo (por exemplo a um objeto) é a de que, segundo Paz (2015, p. 46) o sentido é o elemento unificador de todas essas formas e qualidades intencionadas. Assim a percepção, mesmo distraída, as analisa e as conjuga, dando-lhes um sentido, portanto. Já na percepção poética, que usa desse mecanismo ordinário da percepção, há tradução imagética que “reproduz a pluralidade da realidade e, ao mesmo tempo, outorga-lhe unidade” (PAZ, 2015, p. 47). Tradução poética é dança tipológica de signos, e seu significado é um *querer dizer* de palavras que também nos apresenta a(s) imagem(ns) poética(s): é o que não se diz com palavras, mas que é, ao mesmo tempo, a matéria do poeta, pois “um poema não tem mais sentido que as suas imagens” (PAZ, 2015, p. 48), já que a poesia nos apresenta, e não representa, portanto, uma realidade concreta. É a criação de outros sentidos e de outros novos valores, inesgotáveis.

A tipologia troca forças com o Método do Informe, pois quando se admite a interpretação⁵¹ como a ruptura de máscaras, dramatiza-se questionando, por exemplo, quem sonha e para quê, onde?, como? e quando?. Para a avaliação nessa ótica de ver de longe, a Vontade é o elemento diferencial entre as forças. Aplicar a tipologia não é simplesmente uma crítica às coisas classificadas com base em valores pré-estabelecidos. A Tipologia é um conceito operatório às Sonhografias, partindo-se da identificação dos valores que surgem da avaliação das forças da escriteitura crítica e poética a partir do Arquivo.

No cuidado operatório da tradução, Corazza (2016, p. 14) enfatiza importante avaliação quanto ao “tipo de correlato de ênfase e de movimentos adequados a cada ato tradutório”, ou seja, qual a finalidade que se avalia para a tradução docente, sendo esta avaliação inseparável da tradução pelo Método do Informe, já que, ao avaliar aquilo que é traduzido, pensando com a sua finalidade não estanque, mas exploratória e renovadora do original, estamos usando do rigor e da precisão:

[...] se mera informação; radicalidade interpretativa; especificação da significação, forma e eficácia linguística; indicação da tonalidade de conjunto, sem dispêndio das

⁵¹ Interpretação (*Auslegung, Interpretation*) noção central da reflexão de Nietzsche repudia “esquemas de análise” que “vinculam um todo processo a um sujeito que conduziria o seu desencadeamento” (WOTLING, 2011, p. 46). Sua existência, como vontade de poder, é processo, devir, que joga com as forças da realidade, não equivalendo às diversas interpretações ou sendo indiferente a elas, mas questionando os seus termos interpretados em seus valores.

partes; alto grau de legibilidade; nobreza, vulgaridade, facilitação e sofisticação; intermediação entre dois ou mais códigos ou independência; funcionar em lugar do original ou intermediar o acesso a ele. (CORAZZA, 2016, p. 14)

A Tipologia aqui sonhografada é dramatizada pela própria escrita, origem que advém do ponto de vista desta escritora e sonhografista, considerando-se o jogo de forças de cada Caderno de Notas, e entre eles. Perspectiva cuja “tarefa é encontrar sempre o bom ponto de vista, ou melhor, aquele que determina o indeterminado por signos ambíguos, aquele que fornece as respostas e o caos, sem o qual só haveria o caos” (TADEU, 2004, p. 42).

Na construção tipológica e na genealogia, o método sonhográfico desenvolve-se perspectivando. Marques (1989), traz um estudo⁵² acerca do perspectivismo nietzschiano, após comparações com alguns aspectos em Kant, em especial na *Crítica da Razão Pura* (1871), para chegar à racionalidade moderna e ao caráter interpretativo do sujeito que valoriza “não a universalidade do uso de certas categorias em função da experiência, duma natureza *a priori*”, mas que pergunta “que vontade é essa que em mim valoriza assim certos conceitos?” (MARQUES, 1989, p. 40 e 41), ou seja, sujeito que valoriza a casualidade. Conhecer é interpretar, “qualquer realismo desaparece” e resta “o que passa a ser interpretação segundo as categorias próprias do sujeito, o que é afinal perspectiva ou produção autônoma de uma espontaneidade” (MARQUES, 1989, p. 43). O mundo — não mais o melhor mundo possível — passa a conter um número infinito de representações. Essa metamorfose, descrita pelo aparecimento de um mundo perspectivista na filosofia de Nietzsche, segundo Marques (1989, p. 43), foi responsável pela dissolução do realismo, platônico ou substancialista moderno (da teleologia da mônadas de Leibniz). Nesse mundo de diferenciação do método de dramatização qualitativo, e não mais quantitativo exclusivamente, “as partes são o número da espécie, assim como a espécie é a qualidade das partes” (DELEUZE, 2006 d, p. 132). Segundo Wotling (2011), a noção de Valor (*Wert*) em Nietzsche não é representativa e possui estreito vínculo com a pulsão⁵³ e o instinto do homem, o animal que mede, pois interiorizam-se como crenças que traduzem ao vivente as “preferências fundamentais [...]” de como “ele hierarquiza a realidade fixando o que sente”, podendo equivocarse. Não são passíveis de apreciações em termos de

⁵² Conforme MARQUES (1989, p. 65), os fragmentos presentes em seu livro, do pensamento de Nietzsche acerca do conhecimento, foram traduzidos dos originais em alemão (estudos críticos) a partir de COLII, G.; MONTINARI, M. *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe*, 15 volumes, Berlim/New York, 1980. A maioria retirados do *Nachlass* (volumes VI-XIII).

⁵³ Na filosofia nietzschiana, Pulsão (*Trieb*; ou instinto: *Instinkt*) é entendida, conforme define Wotling (2011), como um processo instável e inconsciente, oposto à razão e à consciência: é poder tirânico (pressão, insistência = pulsão) oriundo da regulação orgânica coercitiva exprimida a partir de um instinto, e este, conectado firmemente ao caráter avaliativo e de escolhas fundamentais que selecionam a realidade. “Mais precisamente, instintos e pulsões são produtos da incorporação de valores” (WOTLING, 2011, p. 45).

verdadeiros ou falsos, já que posicionados no seio de determinada cultura. Também para Nietzsche, os valores “ganham a condição de sintomas do estado do corpo interpretante, ou ainda, do grau de força própria à sua vontade de poder” (WOTLING, 2011, p. 55- 56).

Na genealogia nietzschiana, que problematiza a interpretação dos valores, a verdade (*Warheit*) “é um valor e não uma essência objetiva” (WOTLING, 2011, p. 57). Nessa perspectiva, a verdade, imposta pela realidade, conjunto de interpretações baseadas na moralidade, na tradição e nos valores da civilização, é um também conjunto de erros lado a lado dispostos cujo valor é interpretado de maneira a se impor como condição de existência. Sendo tal verdade um valor ilusório e adestrador das pulsões, determinando que tudo o que não se configure adequado a ela se trata de um erro, seu horizonte é estanque e não permite a multiplicidade de perspectivas. Nessa realidade aparente tomada como verdade, a vontade de sonhar está, portanto, subjugada, esquecida e inutilizada.

A interpretação dos acontecimentos, “multiplicidade interna perspectivista , ela mesma um acontecimento” passa a ser o “essencial do ser orgânico”, para Deleuze (2006 d), “o mundo é um ovo”, para Nietzsche (188-, segundo MARQUES, 1989) há uma perspectiva inversa, que é extensão do “em si mesmo”, e o fio condutor do corpo (de Ariadne) comprova-nos a irreversibilidade do sentido da vontade de poder⁵⁴, não adaptativo e que afronta o darwinismo, mas sim aditivo, que quer mais: “o protoplasma que se divide $\frac{1}{2} + \frac{1}{2}$ não é 1, mas 2. Com que fica anulada a crença da alma-mônada” (NIETZSCHE, 188-, citado por MARQUES, 1989, p. 86). O conhecimento é resultante da experiência de um sujeito, que é ficção regulada por forças, ficção reguladora do corpo ou *Leib*⁵⁵ que quer criar, livre de apriorismos (não totalmente, mas quase) e, portanto, falsifica formas. Pensa por um mecanismo que descobre as medições das forças singulares e as classifica/tipifica, e cuja avaliação admite os contrastes forte/fraco, ativos/reativos, numa “pesquisa de multiplicidades de indivíduos dentro de indivíduo” (MARQUES, 1989, p. 60). O termo Conhecimento (*Erkenntnis*) é repensado por Nietzsche, numa recusa à divisão entre teoria e prática, pelas perspectivas interpretadoras e deformadoras; conhecer é “uma forma inconsciente de atividade artística” (WOTLING, 2011, p. 24). Ou seja, tomar em mãos os signos já dados, trabalhar aquilo que já é conhecido, exprimindo-se disso

⁵⁴ Vontade de poder (*Wille zur Macht*): noção central do pensamento nietzschiano que surgiu tardiamente (em *Assim falou Zaratustra*, 1883-1885). Não se trata de desejo de dominação ou de aspiração ao poder (considerados por Nietzsche como formas de fraqueza e de falta), mas de uma superabundância de força, de intensificar o poder que é interpretar-se, dominar-se, crescer. Interpretando as palavras de Nietzsche e de Wotling, a vontade de poder é pluralidade de processos orgânicos que se autoafirmam ao perpétuo interpreta-se: “a realidade é interpretável como vontade de poder e nada mais” (WOTLING, 2011, p. 63).

⁵⁵ O corpo (*Leib*) na acepção nietzschiana, é ele mesmo a fonte de todas as interpretações filosóficas — doentes ou sãs. Não há referência à matéria, o corpo é multiplicidade de pulsões hierarquicamente organizadas, pois “só possui unidade enquanto organização” (WOTLING, 2011, p. 26).

uma novidade. Analogia artistadora do real, uma simplificação diante do medo ao desconhecido. Numa síntese digna, temos o conhecimento como vontade, “[...] um modo particular de intensificação do sentimento de poder, de luta contra os afetos de depressão que traduzem, no nível pulsional, o mal-estar em face de uma nova realidade que escapa ao controle” (WOTLING, 2011, p. 25).

A sonhografia trabalha fazendo-se nesse perspectivismo nietzschiano, busca o desejo da escrita simbólica em empirismo de experiência que expressa algo novo. Como nas palavras de Nietzsche (188-): a “escrita simbólica” se dá “mediante o símbolo de coisas já conhecidas”, um conhecimento que é gerado com algum auxílio da memória, mas também pela falsificação do acontecimento: “pensar é um transformar falsificando; sentir é um transformar falsificando; querer é um transformar, falsificando. No universo reside a força de assimilação, a qual pressupõe tornar as coisas semelhantes a nós” (NIETZSCHE, 188-, citado por MARQUES, 1989). O sonho-simulacro sonhografa, a elaboração onírica é falsificadora daquilo que julga semelhante, manifesta-se em drama de multiplicidades, a afirmação do devir, a metamorfose do próprio sonhador. Para Nietzsche, “um ser propenso a uma espécie de regularidade onírica — tal é um ser vivo” (MARQUES, 1989, p. 78).

No sujeito que é multiplicidade de sujeitos, que é também ficção, o tempo penetrado, o tempo do sonho e o tempo sonhográfico perspectivizam espaços, imagens e signos (*EIS*) por um trabalho de pensamento de *AICE*, cujo “efeito é sempre inconsciente; a causa, deduzida e imaginada, é projetada, segue-se no tempo” (NIETZSCHE, 188-, citado por MARQUES, 1989, p. 82). O docente-sujeito-multiplicidades perspectiva sonhos pela tradução, como resultado de sua experiência na pluralidade das forças do Arquivo, que lhe transforma, forças aparentemente inacessíveis, advindas dos a-traduzir, informação que é criada pela ficção indireta. A própria divisão do Arquivo é ficção. O não-lugar Aula-sonho aparece das forças que criam a necessidade da mudança, ou seja, interpretam, na medida em que docente e alunos sonhografam traduzem(-se), transcriam, perspectivam.

Os tipos são assim hierarquizados conforme o empirismo aplicado na classificação de cada sonhografia. Durante a sua leitura, as sonhografias desejam novos tipos, remetem a dúvidas aos Cadernos de Notas, duvidam de seus sonhos, interpreta-se com base em seus próprios valores ou nos de outras culturas, traduz-se em pesadelos ou distorce-se em alguma outra forma antagônica àquela sonhografada.

Na Diferença, as sonhografias atualizam-se pela configuração de suas forças, usando a tipologia, e não a lógica da doxa:

A Filosofia da Diferença rompe com o pensamento enquanto universal, abstrato, atemporal, neutro, moralmente comprometido, sendo tramado por configurações de forças. A nova imagem do pensamento (ou o pensamento sem imagem) não é mais a do Verdadeiro e do Falso, mas a do sentido e do valor [...] A lógica é assim substituída por uma topologia e uma tipologia, sobre as quais se debruça a cartografia das forças. Pelo método um conceito só tem sentido porque alguém que o formula pensa ou enuncia [...] desde um ponto de vista [...] assim se cria novos tipos, se valoriza modos minoritários de vida, abrir novos espaços. [...] (CORAZZA, 2013 a, p. 58)

Ao interrogar os valores genealógicamente, assume-se que “um valor não existe simplesmente, em algum domínio transcendental: ele é sempre resultado de uma valoração, de um ato de força, de uma imposição”, ou seja, “quais forças estão por trás do processo valorativo?” (CORAZZA; TADEU, 2003, p. 57 e 39). O Sonhografar valora-se pelo esforço do sonhografista: “Não determina o valor de uma verdade o trabalho que custa alcançá-la?” (NIETZSCHE, 1999, p. 32, tradução nossa).

Nesse caminhar que interpreta o mundo, interpretando-se, tomado pelo sobrenatural das forças dionisíacas e apolíneas, em que a individuação natural se fluidifica em um real, pois sonhar é processo de individualização, o sonho, em seu jogo de aparências com o verdadeiro, quando acordado pelo sonhador, passa a aferir-lhe o mundo. Isto é, o sonhador acordado autentica a realidade que lembra pelo tipo de sujeito que sonha. Isso modeliza o que o indivíduo é dentro de sua perspectiva social: o sonho é sonho porque sonhamos ou quando o compartilhamos? Que tipo de sujeito é o sonhador? Quais os quadros sociais que o sonho transforma ou dos quais se alimenta?

Nessa investigação pelas tipologias sociais do sonho, algumas constatações merecem nossa explanação a partir dos estudos de Bastide (2016), para quem, embora os estados humanos de sonho, loucura⁵⁶ e transe sejam diferentes, estes possuem a mesma função de ser intermediários aos estados comumente ditos natural e sobrenatural. Segundo o mesmo autor, na sociedade atual, que é herdeira da visão antropocêntrica e influenciada por toda a teoria kantiana, marxista, pelo romantismo alemão e pelas restrições da psicanálise, os sonhos são espécie de produto, mesmo do inconsciente, e este produto deve, pois, possuir uma funcionalidade produtiva.

Compactuamos da visão crítica de Bastide (2016) para um estudo tipológico das sonhografias em sua função social, como prática poética de si e modelizadora de novas

⁵⁶ A atividade do sonhar, cuja energia psíquica vem do desejo, cessa o mundo externo para tentar realizar o desejo em presentificação alucinatória, pois “o sonho alucina, substitui o pensamento por alucinação” (DA ROSA, 2002, p. 150 e 153). Segundo essa reflexão psicanalítica, é no momento do desaparecimento do que se deseja que surge o objeto (freudiano) e se dá a alucinação (como a criança a manter o reflexo de sucção do seio materno quando longe deste).

perspectivas de cultura e educação, individual e coletivamente. Não generalizando, mas constata-se que em nossa cultura educacional os saberes orais e de povos originários, por exemplo, são ainda pouco estudados. Em nosso ocidentalismo europeu, o Sagrado não é temido, e sua origem obscura interessa mais aos estudos teológicos, filosóficos, estéticos e científicos. No cotidiano, essa conexão está borrada ou mesmo perdida. Por exemplo, no islamismo, ou nos povos originários, nas religiões africanas, nas tribos andinas ainda há crenças e costumes que enformam e temem o Sagrado, que se manifesta através dos rituais, das possessões, dos sonhos. Os Deuses, em suas mensagens, povoam o imaginário individual que transforma a realidade coletiva, tal dinâmica não se fixa na história que conhecemos, mas numa cosmologia do mito e do social.

O Sagrado, que contém o Profano, encontra-se em nossas vidas deformado, fetichizado, rasurado ou apagado. Por exemplo, na perda do contato com a visão mística católica: vide o Antigo Testamento, os sonhos de Daniel e Jacó, de Nabucodonosor e Salomão, ou os escritos de São Clemente, São João Crisóstomo, Santo Agostinho, a mística ascendente de Santa Teresa de Ávila ou a busca da alma sem demiurgo de Sórora Juana Inés de La Cruz em seu poema *Primero Sueño* (no século XVII). Ainda, os sonhos religiosos de Santa Mônica; ou os três sonhos de São Francisco Xavier, descritos pelo Pe. Antônio Vieira nos Sermões dedicados a São Francisco Xavier (segundo CORREIA, 2002, p. 48). Os sonhos dos cristãos descritos na bíblia, por exemplo, foram paulatinamente sendo considerados irrelevantes, irracionais. Pela intervenção de São Jerônimo, o santo da tradução e doutor da igreja, também esse contato místico noturno do sonho foi retirado da vida diurna dos cristãos. O Santo, que não soube lidar com os sonhos difíceis, passou a afirmar que os sonhos não provinham de Deus, devendo ser desconsiderados, e que os sonhos difíceis eram de intervenção demoníaca.

Essa tradição profética do Sonho remonta aos escritos da Cabala de *Safed*, do século XVI. Nessa obra, os anjos são figuras místicas de natureza humana e advindas do sonho, foram eles, *maggid* (do hebraico, anjo respondedor, criação humana sendo, pois, suscetível de contar mentiras) que ditaram esse diário místico aos profetas. Escrito em aramaico, a obra traz, nos fragmentos que restaram, ideias sobre a “natureza do judaísmo normativo”. Os *maggid* “dão respostas de sonho a questões de vigília, mas irrompem inteiramente na dimensão da vigília quando falam pela boca do profeta, independentemente da vontade dele” (BLOOM, 1996, p. 67 e 69).

Quanto ao resgate da sabedoria feminina ancestral, através dos sonhos de mulheres — tema estudado, dentre outras teóricas, por Signell (1998) — é ainda uma necessidade em nossa cultura eminentemente temperada pelos referenciais masculinos, os quais mantiveram em

subordinação as emoções e a própria condição da mulher. As mulheres sonharam sonhos alheios por muito tempo:

Embora as imagens masculinas interiores sejam com frequência guias inestimáveis para as mulheres [como o *animus*], ultimamente parece-me que nosso aspecto masculino interior tem sido demasiadamente enfatizado; muito tem-se escrito sobre ele; e ele tem sido visto com tanto preconceito cultural que se tornou difícil escrever sobre ele sem criar estereótipos [...] as próprias mulheres têm de começar a definir seu lado masculino em todas as suas formas construtivas e destrutivas conforme ele aparece em suas vidas e em seus sonhos. (SIGNELL, 1998, p. 26-27)

A sabedoria das mulheres, das deusas ctônicas, das heroínas, das irmãs, das bruxas, das mães, etc., cujas narrativas nunca chegaram aos livros de história ou da literatura mundial, ainda está ressonando nos sonhos individuais ou coletivos de nossos corpos terrenos e terrosos. Ensinações de outras formas de ser e de pensar, formas de reger a vida que transpassam essa divisão dicotômica e por vezes grosseira entre machos e fêmeas, esse capitalismo de relações e de hierarquização de poderes e saberes. Ressalta-se que feminino e masculino são expressões simbólicas interessantes do ponto de vista do amadurecimento pela individuação, na interpretação junguiana e alquímica, por exemplo. Resgatar o sensível dessa Sabedora nos vincula a uma tradução geofilosófica de nossa relação com a Matéria. Consagramo-nos como ascultadores do ventre da Deusa Sagrada, da Terra, olhamos a Serpente de frente, crescemos internamente essa multidão de devires femininos que impulsionam uma arte-vida anti-obeliscos. Sabedoria, que é palavra feminina também em grego e no hebraico. Segredo alquímico que Ísis conseguiu capturar do anjo filho Amnael, munida de uma escuta sensual, carregando a pérola misteriosa. Sabedoria que foi, ao longo dos últimos 5 mil anos borrada, esquecida, modificada pelas bocas de heróis, reis, soberanos, enfim, personagens masculinos preocupados com guerras, domínio, mortes, submissão racionalidade, batalhões que nos deixaram uma herança de fragilidades e de mitos e arquétipos opressores. A eclosão dessas imagens depende também de nossa libertação em relação a sentimentos tais como culpa, opressão, medo, ressentimento, raiva.

Mesmo que dependendo de entrega pessoal, é uma forma de resistência pacífica e de transformação sutil da realidade, mas numa perspectiva que enaltece a vontade da vida, que a potencializa, e que ainda vibra na regeneração dessas cicatrizes que todos nós temos de carregar desse mundo. Afinal todo começo é pequeno. Um dado interessante dos quatrocentos sonhos de mulheres analisados por Signell (1998, p. 26) é que a maioria não se tratava de repetição dos papéis de mãe e de esposa, mas sim em compensatórios quadros referencias quanto a realizações pessoais e relações de infância. Além disso, a pesquisadora notou que os sonhos com a mãe, isto é, pela similaridade, continuavam o feminino de forma mais clara do que sonhos

com o pai, ou seja, pelo contraste. Para esta estudiosa, a interpretação dos sonhos não é uma chave pronta que decifra um enigma, mas é um conhecimento adquirido pelo sonhador em sua vida, pela experiência entre os seus sonhos, pela aprendizagem de cultivo à imaginação, e pela confiança em si:

Examinar um sonho é como contemplar um poema, uma imagem preciosa, uma pintura expressionista ou surrealista. Você deve olhar para ela a sua própria maneira, deixar que ele a toque, estar atenta para o que se agita mais em você. Eu descobri que, quanto mais trabalhava com estes sonhos, quanto mais voltava a eles, mais eu conseguia discernir. (SIGNELL, 1998, p. 32)

Na selva onírica, diferentemente da fragmentação e limitação da mente ocidental, a sua expansão é multidirecional, um sonho segue o outro, portanto é existência transindividual. Um mesmo tema estará costurado entre inúmeros enredos oníricos.

Nesse desgarramento do ser humano com o sagrado, a ancestralidade e o sonho, também decorreu o abandono, de um modo geral, ao valor da poesia: “ao longo dos séculos”, nos diz Paz (2015), “Estados e Igrejas confiscaram para seus fins a voz poética”. Apesar disso, a poesia manteve seu paradoxo, que é conflito interno de “transmutação do tempo histórico em arquétipo e encarnação desse arquétipo em um agora determinado e histórico [...] afirmação daquilo mesmo que nega: o tempo e a sucessão” (PAZ, 2015, p. 55-56). O sonho, nessa dimensão, também permanece nessa conexão com o tempo, mesclando-se à própria sequência dos fatos da vida, assemelhando-se, assim, à operação poética, porque nunca sonho e poesia encerraram-se no tempo histórico, mas alimentaram-no e dele se nutriram. A nossa crítica a tais dogmas sugere um trabalho de avaliação sobre esses sonhos, em vez de ter de saber das teorias. A perspectiva crítica assim trabalharia com uma matéria de sonho, o que traria inúmeras forças de criação à tona, bem como ressonâncias que alteram a forma de encarar a vida.

O cartesianismo corroborou em parte na amenização e destruição de parte dessa conexão que unia a metade diurna à metade noturna do ser humano, Descartes⁵⁷, apesar de ter sonhado com seu melão estrangeiro, atribuiu aos sonhos o delírio dos sentidos. Quanto à multiplicidade de outras culturas e suas relações com os sonhos, é patente o quanto desconhecemos e o quanto disso desapareceu ou aculturou-se. Os sincretismos que se manifestam em diversas religiões, por exemplo, são as reminiscências manifestas numa dada cultura desse riquíssimo mundo onírico. Porém ainda há o poeta, ser que respira

⁵⁷ Há, todavia, aspectos importantíssimos do pensamento de Descartes, e também de Galileu (1564-1642): quando analisaram os enunciados de Aristóteles, quebraram a forma da autoridade do enunciado, o dois-pontos, o pai da autoridade (FLEIG, 2002, p. 39). Daí a ciência vai fundar sua autoridade num conjunto de enunciados acéfalos. Enquanto que a psicanálise (Lacan em *A Ciência e a Verdade*, 1965-1966/1998) “reintroduz a questão do pai e do sujeito na ciência [...] afirmando o valor da autoridade no ato de enunciação (isso é o essencial na transferência, em psicanálise)” (FLEIG, 2002, p. 40).

atemporalmente noutros mundos e, quando sonha, assume essa reponsabilidade de recriação filosófica de existências. Ao brincar com os mitemas que recolhe ou inventa, o poeta os transcria em poemas que convidam uma plateia imaginária à uma vida embriagada pela sensibilidade, que é o sagrado da poesia. Somente a sutileza, em suas infinitas possibilidades de sentimentos, canta-nos sonhos em sincronia. Pelas vibrações microscópicas desse *continuum* onirofilico, o corpo redescobre ciclicamente a alegria de interpretar-se e de traduzir-se em suas infinitas potências de vida.

Ainda há, porém, uma estranheza generalizada em relação às manifestações oníricas que não se encaixam ou que não se submetem à teoria psicanalítica, que entende o sonho como manifestação de uma libido reprimida socialmente. Nessa linha de pensamento, o indivíduo é levado a crer que pode curar suas neuroses ou recalques⁵⁸ somente com a ajuda da interpretação de seus sonhos pelo terapeuta. Nessa perspectiva mais tradicional, a interpretação dos sonhos pode estar decalcada pelas imposições da própria análise. Freud defendeu-se disso pelo conceito de transferência. Para a psicanálise, a cultura age reprimindo a libido, sendo que nem mesmo no sonho o indivíduo produziria respostas claras aos seus anseios, ou se libertaria das repressões sociais. Isso é considerável em casos específicos, mas não genericamente. Para Lacan, por exemplo, o sonho é uma formação do inconsciente, aparece como uma cena (ideia comumente aceita nas discussões de pesquisadores sobre Lacan, segundo PETRY, 2002, p. 63)

Esta relação do sujeito com seu objeto de desejo (\$ □ a) designa uma relação lógica de conjunção, onde no sonho, do ponto de vista do sujeito, somente temos objetos e representações, nunca o próprio sujeito em si mesmo. Neste ponto, Freud ensina-nos [...]: o sujeito está em toda a parte e em lugar nenhum. [Nessa perspectiva], o sujeito estará espalhado em toda a extensão do sonho. (PETRY, 2002, p. 94)

Com Freud, segundo Bastide (2016), o sonho recebeu uma estruturação lógica que se constrói e que se censura⁵⁹: o sonho não depende mais de uma conexão do indivíduo ao coletivo ancestral, mas sim depende de chaves a ser decifradas pelo terapeuta como intérprete de um rébus⁶⁰ (segundo os autores consultados, há na teoria de Lacan pontos em comum com Freud nesse aspecto):

⁵⁸ Do ponto de vista psicanalítico, não havendo uma “resposta” para o sonho, a maioria das pessoas, segundo Petry (2002, p. 59) tende a recalcar-lo, “vivendo na realização do esquecimento dele, sem poder resgatá-lo como algo que é seu”. Esse conceito freudiano (esquecimento do sonho) do recalque “mostra algo da memória do sujeito” que, por não lembrar desse algo, cataloga-o num rol “daquelas coisas que não pode saber ou lembrar, ou seja, não-cessa-de-não-se-inscrever.”

⁵⁹ Freud (1966, p. 72) admite, no entanto, os sonhos com caráter de realização de desejos: os não-reprimidos, portanto o desejo está claro; os reprimidos, o desejo está disfarçado; e os que representam um desejo reprimido, sem disfarces ou insuficientemente disfarçados, quase sempre interrompidos pela sensação de angústia.

⁶⁰ Uma obra de René Magritte (1898 -1967), para pensar o rébus de outra maneira, problematizando sonho e linguagem, é a série de pinturas *A chave dos sonhos* (óleo sobre tela, 1927, disponível em: <<https://www.pinakothek.de/kunst/rene-magritte/der-schluesel-der-traeume-0>> . Acesso em 18. jan. 2019). Nela,

O rébus pode muito bem ser descrito como uma escrita de imagens [...] pode operar com qualquer figura, sob a única condição de que essas figuras sejam capazes de veicular, por combinações de imagens, os sons necessários para fazer passar uma mensagem. Essa é a astúcia fundamental que está no centro da invenção da escrita: a morte da imagem como representação da realidade e sua utilização exclusivamente pelo valor fonético ou da letra. (NETTO MACHADO, 2002, p. 129)

Na teoria psicanalítica, o sonho é, portanto, uma experiência particular do sonhador, e sua realização por quem o lê ou escuta será “perpassada por uma dúvida” (HARTMANN, 2018, p. 21-22). Tal afirmação é corroborada pelas interrogações acerca da formação do sonho e de seus rastros deixados pelo inconsciente. Segundo a mesma autora, há discussão psicanalítica acerca do sujeito como efeito da linguagem, e a própria tentativa de explicar a estruturação do inconsciente — se pela via da linguagem ou se é possível pensar algo fora dela:

Não parece demais repetir, junto com Lacan (na obra *Escritos*, 1998, p. 813): o inconsciente, a partir de Freud, é uma cadeia de significantes que em algum lugar (numa outra cena, escreve ele) se repete e insiste, para interferir nos cortes que lhe oferece o discurso efetivo e na cogitação a que ele dá forma. Nessa cogitação, a que ele dá forma, podemos colocar o sonho. (HARTMANN, 2018, p. 23)

A repetição também é um componente do sonho: pressupondo-se que em todo sonho há algo que se repete, assim como em nossa vida anímica, “de tal forma que o novo é a repetição do diferente [...] devido à serialidade da cadeia significante, que o diferencia de todos os outros.” (HARTMANN, 2018, p. 23-24)

Porém, para Bastide (2016), a psicanálise é melhor aplicável em grupos menores com limites bem estabelecidos, grupos fortemente restritos a imposições morais e religiosas, como na família tradicional: pai, mãe, filhos. Na psicanálise freudiana tem-se a moral coletiva agindo sobre o sonho individual. Acontece que a função social dos sonhos está muito além do núcleo familiar, mesmo os sonhos sexuais podem ser interpretados numa reflexão salutar dos papéis sociais, isso desde a onirocrítica de Artemidoro, já que neste tipo de sonho, o sonhador é o “ator na cena sexual” (FOUCAULT, 2012 b p. 169). Ou seja, trata-se de uma revelação ética do sujeito em suas relações de vida, e não de culpabilização.

No entanto, quanto à distorção no trabalho do sonho, Freud (1996, p. 178-179) sustenta ainda que há, mesmo nos sonhos angustiantes, a realização do desejo justamente por esse contrário que se estabelece pela distorção do conteúdo latente que aparece no manifesto, isso é causado pela censura do desejo. Uma conclusão disso é que a consciência trata, portanto, com essas duas instâncias psíquicas. A distorção serve-nos de operatório ao trabalho de pensamento na escrita, e Freud (1996) inclusive dá exemplos acerca disso, como quando uma crítica a uma

o artista dispôs imagens e palavras no formato rébus, trazendo inquietantes percepções sobre conceito e objeto. Também aqui poderíamos falar sobre os trocadilhos do sonho.

situação política pode ser escrita de maneira destorcida, para ludibriar a censura social, por exemplo, pois passa despercebida ou é aceita em seu arranjo. Esse trabalho tradutório abre interpretações pertinentes ao trabalho sonhográfico, na composição ficcional de sua narrativa já que, talqualmente o inconsciente, ao sonhografar capturamos fragmentos diversos do arquivo escolhido, e sobre eles podemos decidir também pela distorção em nossa transcrição.

Assim, a função social do sonho é também um tipo de testemunho problematizador quando diante de uma realidade sem sentido. Por exemplo, o regime totalitário nazista impregnado racionalmente em trezentos sonhos analisados por Beradt (2017). O sonho do senhor S., em que é moralmente despedaçado, o obriga a incorporar uma alienação da realidade que parece prepará-lo ao regime totalitarista que se instalava. A autora percebeu que esses sonhos eram uma espécie de testemunho do mecanismo do regime que afetava e motivava cada pessoa a fazer parte dele e a responder a isso nas ações cotidianas. O trabalho do sonho, em comparação ao da escrita consciente, escreve no corpo amplificações das percepções sentidas interna e externamente pelo sujeito, e a ele sinalizam suas interpretações e traduções, anúncios sensíveis e forças em tensão capazes de potencializar as modelizações de um porvir:

Quem resolve escrever um diário o faz de propósito: a pessoa dá forma às ideias, ilumina-as ou as encobre ao redigir. Mas sonhos desse tipo [como o sonho do senhor S., com cisões psicológicas via personagens totalitários], parecidos com diários noturnos, por um lado, precisam registrar minuciosamente como sismógrafos, o efeito, no interior da pessoa, acontecimentos políticos externos; por outro lado, derivam de uma atividade psíquica involuntária. Dessa forma, sonhos poderiam ajudar a interpretar a estrutura de uma realidade prestes a se tornar um pesadelo. (BERADT, 2017, p. 34)

Esses sonhos coletados por Beradt (2017, p. 35), relacionados à realidade política eram “particularmente intensos, relativamente descomplicados e coerentes, pois claramente determinados”, cujo conteúdo era quase sempre “coeso, anedótico, e até dramaticamente ordenado, tornando-se fácil de ser memorizado”. Desse relato podemos problematizar o quanto essas forças do discurso e do poder político afetam os corpos mesmo dormindo. Tal tensionamento externo avança no sujeito a ponto de que o espaço de imaginação do sonho e de descanso do sono é, de certa forma, interrompido, dominado, regido. A via régia ao inconsciente é organizada por uma imposição regradora. Em sua função social, portanto, os sonhos tratam não apenas de conflitos particulares, mas das complexas relações humanas e as perturbações do meio. Tais sonhos, “quase concretos”, apresentam o pano de fundo muito claro e visível, “o que está em sua superfície constitui a sua base. Nenhuma fachada oculta o contexto e ninguém precisa estabelecer para o sonhador as relações entre incidência do sonho e existência; ele mesmo faz isso enquanto sonha” (BERADT, 2017, p. 39).

Juntamente às críticas à psicanálise que particularizou o sonho há, no entanto, inegáveis avanços que ampliaram esse encerramento do sonho no ego e no núcleo familiar. Na sequência mais imediata de seus estudos a partir da interpretação dos sonhos, explana-nos Forrester⁶¹ (2009, p. 37-42), Freud avançou na psicologia profunda ampliando seu caráter ao público e social ao caracterizar as manifestações psíquicas do ato falho (em que o inconsciente, numa vingança ao próprio sujeito, se alia a uma situação e passa a nos ridicularizar), do chiste (realização do desejo do ouvinte que ri, pela liberação do recalque pela piada do autor do chiste) e dos devaneios (que misturam lembranças infantis, noturnas, mas também projetam futuro, tecem-se com literatura). Mais tarde, os estudos freudianos desencadeiam-se na série “sonho — devaneio — fantasia — chiste — ficção literária” (FORRESTER, 2009, p. 42). Quanto aos chistes freudianos, o ouvinte libera seus desejos inconscientes recalçados através da piada, assim o autor do chiste atua em favor do ouvinte, e esse espasmo orgiástico da explosão do riso diafragmático se relaciona com os sonhos, na medida em que estes também “canalizam a carga afetiva para o sistema perceptivo”. Ato falho e chiste “traduzem a fantasia na forma pública de arte” (FORRESTER, 2009, p. 41 e 57), e Freud anunciou o papel auxiliar do intérprete, que fica no campo do conteúdo latente, para a superação da resistência por parte do sonhador, o qual antipatiza com o conteúdo latente do conteúdo manifesto de seu sonho.

Para Rancière (2009), *A interpretação dos Sonhos* não apenas se contrapõe a uma “medicina positivista” a qual atribui causas materiais às esquisitices mentais, como também reafirma a crença popular baseada no acervo mitológico para os significados dos sonhos. Além disso, o filósofo francês afirma que Freud criou um espaço onde o inconsciente estético, numa viagem cercada de mestres da literatura, como “Goethe, Schiller, Sófocles ou Shakespeare”, abriu um espaço de “pensamento e de não-pensamento”, entre o positivismo da medicina de sua época e a crença popular (RANCIÈRE, 2009, p. 44). Segundo Forrester (2009, p. 47), a doutrina-chave da teoria do desejo é, nas palavras de Freud (em 1890): “Realidade e realização de desejo: é desses opostos que brota nossa vida psíquica.” Outro aspecto inovador em Freud, audacioso para seu tempo, segundo Nina Sarold no prefácio do livro de Forrester (2009), foi ter substituído a vontade como conceito predominante na filosofia e na educação e considerado o desejo e a pulsão (em bases ético-psicológicas) na questão acerca da moral. *A Interpretação dos Sonhos* segue sendo obra oriunda não apenas dos estudos clínicos de Freud com as neuroses, mas também de seus novos métodos, como a associação livre, que o aproximou, segundo Forrester (2009, p. 20) dos sonhos, das fantasias e de outros traços da vida psíquica cotidiana.

⁶¹ John Forrester (1949-2015), foi professor de História e Filosofia em Cambridge e especializou-se em Freud, com obras publicadas. Também cotraduziu os Seminários I e II de Lacan.

Freud também inovou ao redigir uma obra voltada ao público em geral, informando que o sonho permanecera como material psicológico intacto e, em sua época, teve de driblar a censura para publicar. A voz de Freud, seguindo sua teoria de que o desejo infantil leva ao desenvolvimento da vulnerabilidade dos seres humanos à autoridade, ressoa ainda na antropologia, nas artes, na literatura. A psicanálise abarcou também estudos na religião, na magia, no objeto totêmico (como na obra de Freud *Totem e Tabu*, de 1913). O conteúdo manifesto do sonho, segundo Freud (1966), é o que salvamos na consciência, mas é uma transcrição, espécie de fachada, construída pelo deslocamento e condensação, a partir daquilo que vivenciamos em sonho. Forças de desvio e aglomeração na espécie *Homo*, “sem as quais dificilmente chegaríamos à pedra lascada e túmulos, em suma, à cultura” (TÜRCKE, 2010, p. 22). Sonhos são primícias do aparato psíquico, das narrativas, da linguagem. Condensação e deslocamento são também os contramestres da totalidade do pensamento humano. O sonho, tomado também por Freud como uma atividade de pensamento primitivo, continua sendo uma dimensão de revelações, produtos culturais.

Não há como negar a autoridade psicanalítica⁶² sobre o sonho, a loucura e o transe (segundo BASTIDE, 2016). Essas manifestações humanas tornaram-se elementos estranhos à vida diurna, vida essa que um cidadão dito normal deve evidenciar pela perspectiva do útil, da realidade palpável, na qual o sono é tido como mero momento de descanso do corpo, um déficit produtivo, uma morte ao raciocínio. Consideremos ainda que, segundo Paz (2015), “desde Parmênides [de Eléia, filósofo grego, 515 a 460 a.C.] nosso mundo tem sido o da distinção nítida e incisiva entre o que é e o que não é. O ser não é o não-ser.” Sobre tal desenraizamento do homem em relação à mística, à poesia — e sua imagem poética, de “contradição complementar”, o poeta e ensaísta analisa ainda que a história Ocidental em sua construção lógica, cercada de “ideias claras e distintas [...] condenou a uma espécie de ilegalidade todas as tentativas de prender o ser por caminhos que não fossem os desses princípios. Mística e poesia viveram assim uma vida subsidiária, clandestina, diminuída” (PAZ, 2015, p. 40). O poeta mexicano (Octavio Paz nasceu em 1914 e viveu até 1998) acrescenta que no pensamento oriental, em especial pelas afirmações no texto sânscrito hindu *Upanashid Chandogya*, o mundo é o do “isto ou aquilo” (PAZ, 2015, p. 41), ou seja, o ser é identidade de contrários.

Na Educação, este devir-aquilo é o terreno sonhográfico que ora elegemos, pois o ato tradutório poético docente não se firma num dogma, mas tangencia por dimensões e potencialidades, sem o horror ao outro estabelecido pela dicotomia do ser e do não-ser. Não é

⁶² Esquema Freudiano do labor onírico: Conteúdo latente + [Distorção/(deslocamento*condensação)] + censura = conteúdo manifesto (narrável). (Da Autora)

que tudo seja sonho, mas tudo advém e tudo retorna de tudo isto, mas também daquilo: o Arquivo da Educação é mutante que engendra-se ora afirmando, ora negando, pois dialoga com a interdependência entre o Arquivo, a tradução docente e a interpretação dos alunos na Aula-Sonho.

Entendemos, pela Educação da Diferença, que é necessário resgatar essa vida de sonhos, de devires do desejo, de sono que conecta o indivíduo a uma caosmologia social e ancestral, indivíduo cujas pequenas percepções oníricas se manifestam na vigília, imperceptivelmente, independentemente de crenças ou imposições. Há de se dar a devida importância aos momentos em que os sonhos acontecem, como nos aconselha Artemidoro, embora não conjugamos com a ideia de busca de uma verdade e tampouco aspiramos a reter os apetites. Mas, para sonhar dormindo,

[...] a noite em nada difere do dia, nem o crepúsculo vespéral do crepúsculo da aurora, com a condição, é claro, de ter adormecido depois de ter-se alimentado com moderação, pois as refeições imoderadas não permitem que se veja a verdade nem mesmo nos sonhos que se produzem ao alvorecer. (ARTEMIDORO, 2009, p. 31)

Além disso, o assombro e encantamento com o inesperado do sonho faz parte da natureza humana, que tem deixado os sonhos para a noite, e a praticidade para o dia. Esse resgate será considerado nas sonhografias. Por exemplo, se for uma escrita biografemática⁶³, que se considere o noturno que ali perpassa a obra e o autor. Foucault (2002 a), nos textos que traduzem suas aulas sobre o que é um autor, obra e escrita, estabelece a conexão entre Freud e Marx como autores transdisciplinares, “instaladores de discursos”, isto é, cujas obras produzem nos leitores “possibilidades indefinidas de discursos” (FOUCAULT, 2002 a, p. 58). A sonhografia deseja(-se) nesse desafio afiado: de uma escrita de respiração, com lacunas e de espaços de criação do diferente do que se lê, elevando o discurso a outras transformações fecundas, vagabundas, honestas ou incendiárias.

Considerando que o sonho é obra de uma singularidade, e que no umbigo do sonho temos o labor onírico do inconsciente, podemos traçar um paralelo com a escrita, nela, o autor é o princípio do trabalho de seu pensamento numa unidade, “pelo que todas as diferenças são reduzidas pelos princípios da evolução, da maturação ou da influência” (FOUCAULT, 2002 a,

⁶³ Biografemática, segundo Corazza (2013) é teia interpretante de uma vidarbo (vida, biografia + obra, bibliografia); é uma anamnese ficcional oriunda da “seleção, recolhimento e revalorização dos resíduos difusos [...]” do autor e da obra (CORAZZA, 2013, p. 111). É a escrita que captura, como uma pintura, sistemas de instantes para ficcionalizar “uma-vida imaginária” (CORAZZA, 2013, p. 106). Acrescentamos as definições de Feil (2010, p 82), para quem a biografemática é um modo de lidar com a biografia (que é tratada como uma de suas matérias) sem se limitar à história de vida do sujeito, não se trata de uma narrativa linear, sendo o biografólogo um “inventor de vidas”, ao lidar com uma “reinvenção do autor”, ficcionalizar vida e obra, imaginário e história, a ponto de entremear-se finamente, a ponto de se tornarem indiscerníveis.

p. 53). A escrita é um jogo de signos, ordenado pelo escritor, o qual permite-se experienciar e desdobrar-se extravasando-se numa escrita que almeja eliminar o sujeito que escreve, na medida em que abre brechas, espaços de devires autopoieticos.

Quando em processo sonhográfico, convida-se o docente artistador a alcançar tal rigor de pensamento lúcido, um devir autor partindo-se desse conjunto de sonhos que trabalha na pluralidade manifesta do Arquivo diante de si. Corpo que traduz repetindo-se via escreituras, e cria uma unidade movente que, deseja expressar-se, mas, por ser sonho, escapa-lhe ao imiscuir-se ao informe de a-traduzir. Mas o autor não desiste:

O autor é ainda aquilo que permite ultrapassar as contradições que podem manifestar-se numa série de textos: deve haver — a um certo nível do seu pensamento e do seu desejo, da sua consciência ou de seu inconsciente — um ponto a partir do qual as contradições se resolvem, os elementos incompatíveis encaixam finalmente uns nos outros ou se organizam em torno de uma contradição fundamental ou originária. Em suma, o autor é uma espécie de foco de expressão [...] (FOUCAULT, 2002 a, p. 53)

Ou seja, o sonhografista constrói-se ele mesmo num discurso sonhográfico e dilui-se a partir dessas aproximações e projeções com o original, das exclusões ou admissões, das pertinências estabelecias com o Arquivo, para que se possa pintar à tinta uma obra funcional e esteticamente portadora de signos que insinuem o pensamento a pensar noutras possíveis vontades de escrita, de didática, de Aulas-Sonho.

O poder da criação não é exclusivamente racional, é o que ressalva Durand (1999, p. 33), acerca de experiências do "funcionamento concreto do pensamento", que comprovaram que o psiquismo humano não funciona apenas à luz da percepção imediata e de um encadeamento racional de ideias mas, também, na penumbra ou na noite de um inconsciente, revelando, aqui e ali, as imagens irracionais do sonho, da neurose ou da criação poética. Durand (1999, p. 33-34) acrescenta ainda que esta descoberta advém de estudos clínicos de Freud, em sua obra *Análise do artista e sua obra*. Na repetição das experiências terapêuticas, Freud comprova em sua teoria “o papel decisivo das imagens como mensagens que afloram do fundo do inconsciente do psiquismo recalcado para o consciente” (DURAND, 199, p. 34). Para a psicanálise, qualquer manifestação da imagem representa uma espécie de intermediário entre um inconsciente não manifesto e uma tomada de consciência ativa. Há também uma relação com o sonhar acordado na vigília e os sonhos de antecipação de realizações, de expectativas e de prazeres, descritos por Freud (2005, p. 22) que sugere como chave interpretativa a linguagem: podemos substituir esse tipo de sonho por uma frase que expresse um desejo. Segundo Netto Machado (2002, p. 123-124), Lacan afirmara, apesar de não ter em sua época elementos suficientes para defender sua teoria sem ambiguidades, que Freud foi um precursor

da linguística moderna (de Saussure). Desse ponto de vista, Lacan rompe a ideia de correspondência entre forma e conteúdo ou entre significante e significado. Além disso, para Lacan, a leitura veio antes da escrita, já que “é possível ler inscrições feitas a esmo e que não foram traçadas com qualquer intencionalidade” (NETTO MACHADO, 2002, p. 128):

Lacan, tanto quanto Freud, identifica então o indecifrável do sonho com o indecifrável dos hieróglifos, porque a dificuldade é a mesma nos dois casos e reside justamente nos mecanismos e nas leis que regem o funcionamento da escrita. [...] Para que uma imagem ou figura possa ser lida, ela deve, antes de tudo, funcionar como letra, isto é, ela deve assumir o papel de letra e sua função representativa ser deixada de lado. (NETTO MACHADO, 2002, p. 127)

No Método Sonhográfico, todavia, o mundo, antes de ser lido, é inscrito organicamente nos mapas mentais pelo pensamento sem imagem, modelizado e validado em atualizações constantes a partir de circuitos que o corpo vivência e traduz numa existência singular de multiplicidades, em sonho ou acordado. O sonho veio antes do homem? Aproximamo-nos da metáfora intuitiva nietzschiana para tipologizar sonhografias e Aulas-Sonho, somos livres para recriar ou usar conceitos, ora da psicanálise ou da psicologia, ora do misticismo, ora da sociologia, para as associações com o Arquivo escolhido e seus a-traduzíveis. Nossa regra de ouro é a de que a tipologia presta atenção nas tendências e potências intraduzíveis que cada tipo de sonho exprime.

Assim como o não-sentido de um sonho (ficção, hipótese futura) pode ser-nos muito evidente e lógico somente decorrido muito tempo depois, também uma realidade *nonsense* poderá ser constatada apenas com o tempo. Dunker (2017, p. 21) entende que há dois tipos a ser considerados ao admitirmos os sonhos como ficções:

- a) como negação da realidade em uma miríade sem sentido de imagens e emoções, semelhante a uma obra de arte. O sonho se relaciona com uma realidade insuportável, negando partes daquilo que do é necessário para que diante dessa realidade absurda possamos passar a encará-la como dotada de ordem e sentido. Sonhos de angústia, pesadelos, repetições traumáticas que fazem-nos acordar. Mesmo assim, na ficção do sonho há uma reestruturação que ainda nos permite sonhar, nesse furo de insensatez da realidade, cumprindo o sonho o papel de guardião do sono, papel este atribuído por Freud. Os sonhos criam brechas de resistência e de liberdade;
- b) com um sujeito futuro que atualmente é absurdo, mas que será compreensível quando o mundo estiver diferente, no futuro. Por exemplo, nos *Sonhos do Terceiro Reich* (livro de Beradt, 2017) em que há “a demissão subjetiva”, como escapar,

esconder-se, identificar-se com o agressor, calar ou protestar em ambivalência constante remetem a um futuro em que não haveria tal opressão.

A acepção narrativa da ficção exprime o modo como colocamos nossas perguntas sobre a verdade da realidade que se apresenta diante de nossos olhos. [...] Nos sonhos, não há a dúvida do real, mas uma suposição de nossa verdade por nossa interpretação através dessa ficção. Ao criarmos essa posição de verdade sobre a realidade, os sonhos banais são uma preocupação, e não os surreais, pois nessa posição pode-se banalizar o jogo da tensão de conformação com as transformações sociais, os sonhos assumem “o trabalho para conformar o real que não é real” (DUNKER, 2017, p. 21-22).

A vida vígil também é uma bifurcação, pois podemos estar levando uma vida como zumbis, sonâmbulos, “desprovida de consequências com a sua própria verdade” (DUNKER, 2017, p. 23).

Na tipologia que Bastide (2016) sugere-nos, há os sonhos de vingança, os sonhos de invasão, os sexuais, os de continuação de trabalho (matemático, literário): “é essa tipologia que deve ser função da vida social” (BASTIDE, 2016, p. 34). Outra classificação aparece na primeira grande divisão tipológica de sonhos na *Oneirocritica* de Artemidoro (2009): considera os sonhos simples (*eunupnion*) aqueles referentes às coisas presentes, e os sonhos oníricos (*oneiros*) aqueles referentes ao futuro. A justificativa para a denominação de sonhos oníricos é a de que seu efeito excita a alma ao movimento (*oreinein*) e enuncia — “diz o que é” (*to on éirei*). Ainda, dentro dos sonhos oníricos, o pensador grego os subdividiu em alegóricos, “que significam certas coisas por meio de outras” e em teoremáticos, “aqueles cujo desfecho tem semelhança plena com o que mostraram” (ARTEMIDORO, 2009, p. 21-24).

Portanto, se desejarmos um estudo de conteúdo onírico em determinado grupo, por exemplo, é preciso coletar dados sociais, já que o sonho é memória individual⁶⁴, mas também contém arquétipos ancestrais e recortes da dinâmica dos quadros sociais que o sonhador está vivendo. Assim, sua construção e tradução dependerá da maneira como os indivíduos agem e sentem o seu meio social. Por exemplo, Bastide (2016, p. 37) aponta que, além do nome, idade, antecedentes psicopáticos do sonhador, é necessário indicar a profissão, a cultura e o meio social. Já em Artemidoro, segundo Parker (1985, p. 15), é bom considerar, para a prática onirocrítica (embora essa classificação dependa da cultura e época), as variáveis: nome do sonhador, ocupação, condições nas quais o sonho ocorreu, se o sonho foi natural, se foi legítimo ou se foi costumeiro. Esses apontamentos nos interessam se fizéssemos um estudo social de inventário de sonhos em educação, ou para a elaboração de exercícios sonhográficos em Aulas-Sonho.

⁶⁴ “O Sonho é um movimento ou uma modelagem polimorfa da alma que significa o bem ou o mal que virá com os acontecimentos futuros [...]” (ARTEMIDORO, 2009, p. 23).

A função social do poema se agrega à do sonho, pois o poema é ato histórico de “expressão de uma sociedade e, simultaneamente [...] condição de sua existência. Sem palavra comum não há poema; sem palavra poética tampouco há sociedade” (PAZ, 2015, p. 52), portanto também a poesia se constitui produto social e, como o sonho, é condição prévia à existência de toda sociedade. Sonhografar poeticamente é parte da tradução que é educação social, reafirmando e reinventando uma cultura pela docência criadora e apaixonada, “[...] é o professor-tradutor o portador da vontade de potência que transporta, transpõe e transfere criadoramente em currículo e em didática; ao mesmo tempo em que condensa um sujeito social coletivo, intrinsecamente dotado de vida afirmativa” (CORAZZA, 2016, p. 5).

Mesmo nesse anacronismo de autores ora indicado, parece-nos interessante considerar tais apontamentos como matéria para criação e também entender que esses conhecimentos e símbolos arcaicos compõem o imaginário e nossos sonhos. Por exemplo, na idade média o imaginário sempre fez parte da realidade, e a etimologia que pode parecer-nos hoje falsa, pois é muito diferente da moderna, definia quase tudo; nomear era ato de extrema importância, o nome próprio definia a trajetória de vida, por exemplo, vide a explicação de Artemidoro, que trouxemos, acima, sobre sonhos oníricos; ou ainda nas hagiografias. A realidade era construída pelo nome de quem sonhava, e havia determinação da função ao que se nomeava. A noqueira, por exemplo, era árvore maléfica, pois o nome latino que a designa, *nux*, é ligado ao verbo *nocere*, prejudicar (LE GOFF, 2002, p. 499-500). Além disso, o símbolo medieval é motivado por meio de palavras.⁶⁵

Um apontamento a ser considerado quando colhemos sonhos ao acordar, uma das práticas do Método Sonhográfico, está no comentário de Bastide (2016, p. 59 e p. 83) sobre a obra *Le Rêve* (1906) do filósofo e psicólogo francês Marcel Foucault (1865-1947). Trata o sonho como um caos de imagens disparatadas, as quais são organizadas com relações estabelecidas somente ao despertar da consciência, quando acordamos.⁶⁶ Quanto mais tempo se passa de um sonho, mais vagas e desconexas nos parecem as imagens e relações possíveis, dependemos da operação da memória, mas, ao narrar um sonho, estamos traduzindo também a cultura e a linguagem. Há aqueles sonhos de grande impacto e significado na compilação

⁶⁵ Para uma explicação e problematização filosófica acerca do conceito de nomes, ou seja, da associação entre linguagem e conhecimento, ver a discussão e oficinas de escrituras em filosofia no Caderno de Notas 5, de Heuser; Pinto; Cabral (2013, p. 109-120). Também em Benjamin (2011), sobre a linguagem e língua.

⁶⁶ Para responder o que é sonho, Petry (2002) traz a referência de Roudinesco e Plon (Dicionário de Psicanálise, Rio de Janeiro: J.Z.E., 1998, p. 772): “é um fenômeno psíquico que se produz durante o sono, o sonho é predominantemente constituído por imagens e representações cujo aparecimento e ordenamento escapam ao controle do sonhador” (PETRY, 2002, p. 58).

memorada pós-sonho, mas as relações estabelecidas por nossa organização lógica, ao despertar, traçam uma narrativa, sonhorama, para essa forte impressão e viva lembrança do sonho.

Atentamos ao sonhografar que a lógica atual é, não de todo felizmente, contrária ao movimento criativo e circular dos povos originários e de outras tantas culturas por nós desconhecidas. Nessas outras interpretações e perspectivas de vida, a cultura torna-se cultura a partir também do que dizem os sonhos, sonhar é formar o mito-individual que, ao ser compartilhado ressemantiza o mito coletivo.

Por exemplo, nas tradições religiosas indianas, as imagens oníricas não possuem um sentido em contraste com o mundo, havendo sonhos partilhados (tipo telepáticos), sobrepostos, o que cria “uma realidade psicológica ao sonho”. Sonhar um sonho sonhado por outro é fator determinante nessas culturas⁶⁷, as quais concebem o Cosmo, a essência Maya, como nossos sonhos e o corpo de deus, cosmologia também presente nas culturas “australianas aborígenes” (BLOOM, 1996, p. 80). Pode-se imaginar uma roda de sonhos onde os membros mais velhos de uma determinada tribo, ao ouvirem os sonhos dos mais jovens (ou melhor, as suas traduções), aprendem interpretando e avaliando o mundo, surgindo modos de vida, *ethos*. Também o jovem poderá trazer algo a ensinar ao coletivo, ou negar a mensagem que o sonho traz, isso é um tipo de Aula-Sonho. Na construção de um aprendizado pela Diferença, essa espécie de cânone individual (mito-individual) pode ser traçada a partir das sonhografias: cada sonhador/docente/aluno elege de sua matéria, a partir do arquivo, autores(as) para criar o coletivo sonho/aula, para criar uma alfabetização via labor de sonho literário-mítico. Há ainda de se considerar, para que se eleve a definição estrutural do sonho dada pela psicanálise (individual da personalidade profunda) que, conforme Bastide (2016, p. 60), “os sonhos se inscrevem num determinado quadro de certa civilização e de certo sistema social”.

Quanto à ontogênese, isto é, o desenvolvimento individual, a ideia de Nietzsche, semelhante à analogia Freudiana quanto ao desenvolvimento psíquico criança-adulto, é a de que a civilização, primordialmente, possuía os valores arcaicos inconscientes em seu raciocínio vígil: “naquelas eras, a primeira causa ou ideia que [...] vinha à mente [do homem primitivo] para explicar algo desconhecido era imediatamente adotada e prontamente tida como verdadeira e infalível” (MIRANDA DE ALMEIDA, 2005, p. 88).

⁶⁷ A Obra completa sobre a natureza dos sonhos na perspectiva das antigas tradições religiosas indianas, citada por Bloom (1996, p. 79-80), da indilogista Wendy Doniger (O’Flaherty), chama-se *Dreams, Ilusions and Other Realities* (1984), está disponível em: < <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.204668/page/n3> >. Acesso em: 30. mar. 2019.

Essa espontaneidade, esse instinto livre, inconsciente, interessa-nos no momento da escrita sonhográfica, em sonho manifesto ou latente, para que a criatividade e a livre associação do sonhografista sejam transcriadas. O tratamento sonhográfico utilizar-se-á em seu ponto de partida do rigor do espírito, conscientemente, para tratar e macerar essas causas e ideias de a-traduzir do arquivo, que são o umbigo do sonho, ponto zero da escrita. Esse movimento poético promove no sonhografista uma re-descoberta sensível de seu fazer, uma causa não-traduzível e, por isso, desafiadora à escrita. Nessa arte, imagens podem ser adsorvidas ao texto, buscando o sonhografista encorpar sua tentativa de dimensionalizar as camadas dessa experiência onírica e artistadora: experimentar, imaginar, re-avaliar. O sonho em educação figurado, portanto, como uma extensão arcaica da experiência da humanidade, mas também como intuição poética, existência artística, vontade de dançar, de amar, de odiar, de construir, de destruir, de jogar e de individualizar-se ao repetir-se, sonhadamente um sim à docência, em seus desprazeres e comprazeres.

Jung (1954, p. 186-195) entende os instintos como um fenômeno coletivo e, talqualmente os arquétipos e a intuição, não relacionados com a individualidade. O instinto, “necessidade interna”, na definição kantiana, não possui um fim específico, é disparado na reação de tudo ou nada, mecanismo que opera nas obsessões e angústias, e a consciência só acessa os seus resultados. A intuição seria uma espécie de reversão do instinto, pois funciona como “apreensão inconsciente adequada” a uma dada situação. Jung (1954) não deixa de assinalar que o caráter complicado das situações está em nossa tendência subjetiva de projeção e avalia que o adestramento consciente dos instintos (o que o aproxima da teoria nietzschiana) resulta no encobrimento das imagens primordiais por nossa extraordinária capacidade de diferenciação do pensamento. A consciência para Jung (1954) é descrita como uma imagem interior do processo objetivo da vida.

À sonhografia interessa essa percepção sensível e subjetiva do inconsciente do docente e do consciente do coletivo da aula e da vida, já que o movimento no inconsistente do informe, do pensamento sonhográfico, deve acessar também essas imagens primordiais (coletivas) e suas projeções (individuais) sobre as matérias, cuja (auto)interpretação é ela mesma a avaliação sonhográfica. Esse processo de refinamento da escrita transcriadora desenvolve-se, assim esperamos, pela prática transcriadora no preparo dos a-traduzíveis, pela apropriação bibliográfica acerca do mecanismo do sonho, pela ampliação do próprio método sonhográfico, o qual, em sua dinâmica filológica atenta ao sonho-vigília, atualiza-se constantemente.

Sonhar é gerar signos para um aprendizado. Mas educar-se também implica o atento respeito a cada singularidade para não generalizar o que se apreende. Por exemplo, Bastide

(2006), em seus estudos acerca da função social do sonho em populações negras, considerando o mito da Negritude, ou seja, a alteridade gerada pelo contato dos negros com a cultura dos brancos, demonstrou que a libido ou a constelação familiar (elementos da psicanálise) não poderiam ser usados por um analista que estivesse explicando tais sonhos nessa cultura. Portanto é relevante entender que os sonhos trocam, acrescentam, retiram, reescrevem mitos sociais, e não apenas agregam-se aos arquétipos estanques ancestrais. Cada indivíduo, ao longo de sua vida sonhada cria seu mito, sonhando reescreve-se. Isso é uma criação movente, que troca e renova tanto as percepções individuais como as relações entre os grupos sociais durante a práxis da vigília. Nessa continuidade da relação entre o noturno e diurno, comprovada por diversos estudos etnológicos, Bastide (2006, p. 130-131) acrescenta que: “sendo o sonho a linguagem do desejo, e o sofrimento o que é provocado por sua não-satisfação, o estado de vigília há de ser sempre a mimese do estado noturno” e que na vigília pode-se realizar, parcialmente ou simbolicamente, nossos sonhos.

Nessas possibilidades infundáveis, podemos perguntar quem é o sonhador?

O tipo Sonhador, essa criatura do gênero neutro, como nos ensina Dostoiévski, não seria o filósofo do futuro sonhado por Nietzsche, esse artista, fisiólogo e filólogo crítico, avaliador constante dos signos de seu corpo dos sintomas das línguas do mundo, porque justamente cria-se além dessas formas de vida, mas ainda assim é pluralidade numa singularidade irreduzível?

O Sonhador, abstraído de toda e qualquer duração de tempo, admite como contingencial aquilo que a civilização⁶⁸ chama e guarda como passado e história. O animal que dorme, e que se esquece de acordar, e que ainda por cima esquece de que está sonhando. Ao acordar, vê diante de si a ilusão verdadeira: “No começo me parecia sempre que, em compensação, tinha havido muita coisa antes, mas depois intuí que antes também não tinha havido nada, apenas parecia haver, não sei por quê” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 92).

O Sonhador, que é hierarquia de pulsões, é feito de “pensamentos pictóricos, que experenciam a vida sem destruí-la”, corpo orgânico em movimento de devir: animal contemplativo, cuja “felicidade do esquecimento” (LEMM, 2010, 27 e 215, tradução nossa) é a força antagônica ao pensamento abstrato e à consciência, nesse jogo vital gerador de cultura.

⁶⁸ *Civilization* (Civilização), para Nietzsche, conforme Wotling (2011) “designa uma forma particular de cultura, sendo esta entendida em seu sentido amplo como conjunto organizado das interpretações que uma série de valores particulares torna possível” (WOTLING, 2011, p. 22). Essa Civilização opõe-se ao que Nietzsche chama de cultura superior (de alto valor), pois, na hierarquia da Civilização, são valorados os afetos deprimentes, a má-consciência e as pulsões fortes, tidas pelo filósofo como dominadoras ou adestradoras do homem (concordamos e incluímos aqui o amansamento ao [esquecimento] animal do homem).

O Sonhador se depara com o demasiado humano que sofre, que possui consciência porque, mesmo diante do nada, mas por culpa da memória e da verdade, tem seus atos como causa de mais sofrimento e, portanto, sente-se envergonhado, o ser humano, esse mesmo de Lautreamónt⁶⁹, “nu como um verme”, envergonha-se por achar que o mundo depende de si.

É pela resistência animal, dessa que nos fala Lemm (2010) acerca das questões nietzschianas, que o Sonhador, tomando a devida distância da civilização, esquece, silencia, sente e intui, ou seja, relaciona-se com a vida esteticamente, deixa-se banhar pelas metáforas intuitivas, as quais, como no sonho, não estão sob as leis da linguagem, é desse esquecimento animal, que inutiliza a moral e que experencia a vida, dali é que nasce a imaginação pura e artística, pictórica, poética, da qual extraímos a potência do devir humano:

[...] as imagens e as formas reais do meu sonho, isto é, aquelas que eu de fato vi na hora em que estava sonhando, eram plenas de tanta harmonia, eram a tal ponto envolventes e belas, e a tal ponto verdadeiras, que, uma vez acordado, eu, é claro, não tive forças para encarná-las nas nossas frágeis palavras, de modo que precisaram como que se desvanecer na minha mente, e, portanto, de fato, talvez, eu mesmo, inconscientemente, fui obrigado a inventar os pormenores, mas, é claro, deformando-os, sobretudo diante do meu desejo apaixonado de transmiti-los o mais depressa possível, por pouco que fosse. Mas em compensação, como é que eu não poderia acreditar que tudo isso aconteceu? (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 115)

Na Sonhografia da Diferença e Educação, o Docente Artistador, Sonhoreiro genealogista, é criatura do gênero neutro como a criança. Lembra-se de que é no esquecimento animal, nessa perspectiva imoral e turbulenta, num plano de imanência de pesquisa n-1 (sem suplementos científicos aterradores) no qual poderá operar esteticamente as forças a-traduzir do arquivo e deformá-las apaixonadamente, numa composição que transforma a ilusão da verdade em contramemória (termo foucaultiano citado por LEMM, 2010, p. 41, tradução nossa). Composição de sonho em educação que se expande e retrai em magia dionisíaca, numa celebração da inteligência humana, digna de seu animal singular. Socialmente a Aula-Sonho cria seus mitos por admitir a perspectiva invertida que resiste diante da verdade racional e moral da civilização, a qual é “corretiva do esquecimento animal do humano e impõe a memória de vontade, que recorda apenas a verdade da civilização, sua totalidade de normas racionais e morais, e se esquece das demais” (LEMM, 2010, p. 49-50, tradução nossa).

Ensina-nos Lemm (2010, p. 56) de que o sobre-humano é justamente essa capacidade de haver espaço dado pela distância (*pathos*) entre o humano e o animal que nos constitui para que ali, nesse não-lugar, ocorra o encontro antagonístico dessas forças geradoras de

⁶⁹ Referência completa: LAUTRÉAMONT. *Os Cantos de Maldoror*. Poesias. Cartas. Trad. Cláudio Willer. São Paulo: Iluminuras. 1997. 318 p.

pluralidades, de impulsos de vida, de saúde, de perspectivar em devir. Em sua obra sobre a animalidade na filosofia de Nietzsche, a autora nos propicia uma análise crítica de textos nietzschianos, dos juvenis aos últimos, incluindo os prefácios. Análise que nos resgata o: “animal recuperado, sobre-humano, o simulacro da felicidade pelo esquecimento animal” (LEMM, 2010, p. 213). Perspectiva que vê um passado fluido e reversível e que, através de uma intervenção artística, liberadora desse passado, admite porvir criando-o, e o sofrimento passa a ser “vitalidade inspiradora futura” (LEMM, 2010, p. 217, tradução nossa). As potências pictóricas, como o sonho, as metáforas intuitivas e o pensamento pictórico são discutidos pela autora como fundamentais na perspectiva animal singular que justamente nos faz humanos.

Para Nietzsche, segundo Lemm (2010, p. 50), — afirmação com a qual corroboramos em especial nesta investigação do sonho e educação — a negação da animalidade degenera a vida humana e a cultura:

A tarefa é a de reconfigurar a animalidade do ser humano. A cultura se compreende a si mesma como um retorno à natureza que cura a enfermidade da civilização ao restaurar um antagonismo frutífero entre forças vitais humanas e animais. Para Nietzsche o importante não é a preservação da civilização (enfermidade) ou da cultura (saúde) como tais, senão a de preservação do antagonismo entre civilização (enfermidade) e cultura (saúde).

Conforme Lemm (2010)⁷⁰, para Nietzsche, sonho e imaginação são advindos da vida orgânica, não exclusivamente do ser humano, e admite que o sonho é uma habilidade dos seres vivos que preserva e que potencia a vida. Sonhadores, os seres vivos criam e inventam um mundo exterior bem como a sua forma de vida para este mundo: “deste modo, não apenas sonham permanentemente, mas estão na maioria das vezes sonhando sonhos que eles mesmos haviam criado” (LEMM, 2010, p. 62, tradução nossa). Aproxima-se à teoria de Freud essa constatação de que, mesmo sob esforços da civilização em condicionar o animal no humano, a vida dos sonhos permanece, resiste: em Nietzsche e Freud, “o sonho é a dissolução da memória da civilização e da consciência” (LEMM, 2010, p. 63, tradução nossa). A memória deve passar a ser reinventada, nos argumenta a filósofa, como força e fantasia à imaginação, instrumento de conhecimento, processo artístico cujo valor não pode ser reduzido a uma utilidade imediata. Sonhar e imaginar é singularizar-se, dinamitar-se em fragmentos vivos que nos afirmam a Vida:

Os sonhos, como se sabe, são uma coisa extraordinariamente estranha: um se apresenta com assombrosa nitidez, com minucioso acabamento de ourivesaria nos

⁷⁰ Nas questões nietzschianas apontadas por Lemm (2010), em especial a partir da obra *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral*, a verdade singular (*Anschauungsmetapher*) surge, segundo Nietzsche, dos pensamentos pictóricos (*Bilderdenken*), “um pensar em imagens e não em conceitos” (LEMM, 2010, p. 267, tradução nossa). Esse pensamento, que compartilha o humano com o animal, é retorno de uma forma de vida filosófica, que “[...] permite superar a compreensão metafísica que tem de si mesma e adotar um pensamento ‘pósmetafísico’, que não é niilista e nem ascético, mas produtivo e afirmador da vida” (LEMM, 2010, p. 267, tradução nossa).

pormenores, e em outro, como que sem dar-se conta de nada, você salta, por exemplo, por cima do espaço e do tempo. (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 101)

O que motiva a sonhografia neste trabalho é, pois, o desejo pela ilusão na docência. Tomada como arte da transfiguração, a Aula-Sonho pluraliza as formas de vida singulares que ali encontram-se, fazendo-as únicas e creditadas de vida, de sinceridade e de veracidade. A ruptura cultural que nos permite criar está justamente em acreditar que a capacidade humana não está atrelada e dependente de uma verdade inseparável de uma linguagem. A nossa minoração sonhográfica esmiúça os rejunctes da tradução, e refaz-se pela junção, pelo processo, pelo meio.

O adestramento social⁷¹, que requer um humano que pense pela linguagem e que se fixe no pensamento abstrato gerador de valores e das pautas morais é apontado por Nietzsche, segundo Lemm (2010), em *A genealogia da moral*. Nos aproximamos aqui, mais uma vez, da constatação de que os regimes de poder que atravessam e marcam os corpos vivos — na maioria das vezes com suas marcas invisíveis — estão empenhados também em eliminar, nessa perspectiva nietzschiana à qual somos adeptos, o esquecimento animal, e nele, o sonho. Já que o humano deve recordar-se das leis morais, das normas legais, do senso de justiça, deve estar inculcado de “sensibilidade moral” (LEMM, 2010, p. 311, tradução nossa) e permanecer submisso e comprometido à essas verdades científicas, morais. Portanto, pela linguagem, aceita por todos, temos também uma dominação política, muito bem entendida pelo homem ridículo dostoiévskiano:

E daí que sejamos mentirosos, maus e injustos, sabemos disso e deploramos isso, e nos afligimos por isso a nós mesmos, e nos torturamos e nos castigamos mais até, talvez, do que aquele Juiz misericordioso que nos julgará e cujo nome não sabemos. Mas temos a ciência, e por meio dela traremos de novo a verdade, mas dessa vez a usaremos conscientemente, o entendimento é superior ao sentimento, a consciência da vida — superior à vida. A ciência nos dará sabedoria, a sabedoria revelará as leis, e o conhecimento das leis da felicidade é superior à felicidade. (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 118-119)

No caminho do sonho, pelo contrário, pictórico, repentino, de difícil tradução, criativo, há a desistência de boa parte do caráter da dominação, pois “[...] alterar o significado é alterar o governo. Para adquirir poder político sobre a vida resulta crucial ter controle sobre a linguagem, isto é, adquirir controle sobre o impulso animal de gerar metáforas intuitivas, imagens e ilusões oníricas” (LEMM, 2010, p. 312, tradução nossa).

⁷¹ Segundo Wotling (2011, p. 27), adestramento (*Zähmung*) para Nietzsche designa “a manipulação das pulsões visando enfraquecê-las, erradica-las até”. Já cultivar (*Züchtung*) se relaciona à educação do corpo, e não simplesmente do espírito, “com características pulsionais precisas” (WOTLING, 2011, p. 28), numa cultura (de alto valor) multidirecional.

A sonhografia da diferença é feita pelo espírito (intelecto) livre, como já afirmamos, que percebe a vida como um sonho, e a verdade, como nos ensina Nietzsche, trata-se de um bloco de erros em posições impostas, relacionando-se com outros erros. Portanto, o sonhografista, que é artista e poeta, interpreta, avalia, traduz e julga esses sintomas do mundo e da vida e de si e vê na linguagem “um conjunto de metáforas com as quais se pode jogar”, ou seja, em artistagem se vive imoral e desejosamente. A relação social na Aula-Sonho, para a qual estamos chamando o docente artistador, não está mais subjugada a uma dominação utilitarista, mas deseja relações livres que “com o outro conformam um todo que não resulta da totalização das suas partes, mas que, assim como em uma obra de arte, é excedido pela pluralidade [dessas partes]” (LEMM, 2010, p. 326, tradução nossa). Quando não há mais nada a dizer, há muito a sonhar:

Depois do meu sonho, perdi as palavras. Pelo menos todas as palavras principais, as mais necessárias. Mas não importa: vou seguir e vou continuar falando, incansável, porque apesar de tudo vi com os meus próprios olhos, embora não seja capaz de contar o que vi. (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 122)

Nessa perspectiva não centrada no indivíduo, é convidativo pensar o quanto isso se relaciona com a educação pelos sonhos. O sonho pode ser um educador no repouso que nos dá pistas a ideias, valores e relações da vigília: psicopompo que nos sopra um prelúdio ao real. Assim, há as forças dinâmicas sociais que se alternam entre o mito e os sonhos, ou seja, mito e sonho não são realidades estanques, podem ser comparadas, em nosso estudo, às forças de relação entre o Arquivo e a batalha da tradução debruçada em intraduzíveis que se transformam em Aulas-Sonho.

É nessa realidade onírica, que diz o que é, feita a partir da extração de mensagens dos sonhos, e que está presente naturalmente nos povos com ou sem escrita, que os corpos podem transformar essas porções, ou poções, indizíveis em palavras e em atividades e gestos corporais, como no caso dos ritos e cultos. O mesmo processo na Educação: a tradução do docente perante o arquivo transforma-se em mensagem que move os corpos dos alunos e seu corpo a uma nova realidade, a uma nova relação e à novas ações, numa construção coletiva de um mito-dos-sonhos-da-educação, fluido e permeável às mutações sociais, pessoais e ambientais, ou seja, uma educação em devir.

Para sonhografar, o devaneio permitido não é apenas a utopia do homem consciente, mas também o resgate de uma criação contínua, tal como é a tradução, criação onírica que

produz cultura⁷² — nessa aproximação sonhográfica podemos entender que é possível, em certa medida, uma reconexão (mística) com o noturno da vida, mas não desconsiderando, no diurno, os momentos de quaisquer sestras, cochilos, deslizos de apagão com meneadas de cabeça, antecipações de noites indormidas etc. Conexão esta que nunca deixou de existir, e que nos permite acessar esse arquivo também da humanidade, como os arquétipos. Quais são os arquétipos da escola, da educação, da tradução? O Arquivo docente, é ele próprio o grande sonho?

Antes de seguir sobre a construção das tipologias, apresentamos elaborações sobre a introdução à interpretação de sonhos, pela teoria freudiana, já que nos interessa esse espírito voltado a um empirismo científico, a partir de casos relatados e de seus próprios sonhos, Freud demarca que a genealogia do sonho possui semelhanças ao processo da genealogia da tradução.

Segundo Forrester (2009, p. 28), a técnica de interpretação dos sonhos de Freud (descrita no segundo capítulo de *A interpretação dos Sonhos*⁷³) consiste em decompor os elementos sonhados e aplicar a cada um deles a associação livre, concluindo e cristalizando a noção de que o sonho é uma realização de desejo. O sonho-modelo descrito foi a injeção de Irma, de 1895. Freud admite que o ser humano atua reprimindo os impulsos animalescos, o *animal self* ou *id* em alemão ou *it* em inglês, que é o cerne da psique, constituída pelo ego racional, que ajusta os desejos do indivíduo com as demandas do entorno, e pelo superego, que é moral social interiorizada, a noção de certo e errado. Há, ainda, o *sensor-ship*, tipo de censorador, inclusive nos sonhos (adaptado de LEWIS, 1995, p. 92-96).

Freud deduziu, ao longo de *A Interpretação dos Sonhos*, que “o desejo representado no sonho tem de ser um desejo infantil” (FORRESTER, 2009, p. 30), mesmo considerando-se os diversos tipos de desejos, desde os corporais diários aos profundos reprimidos, já que “a atividade psíquica pré-consciente” fica limitada durante o sono, ou seja, segundo esse autor, para Freud, mesmo a atividade psíquica que não constitui um desejo se alia aos desejos inconscientes, que ficam livres à noite, pois a motilidade corporal está em ação suspensa. Nessa

⁷² Cultura (*Cultur*) designa, nas questões nietzschanas, não a formação intelectual do ser humano, mas sua atividade e produção, “a série de interpretações de uma determinada comunidade humana, num estágio preciso da história [também unidade de estilo artístico]” (WOTLING, 2011, p. 29) e também é um problema das interpretações advindas de determinados valores, buscando-se “averiguar o valor desses valores” (WOTLING, 2011, p. 30), ou seja, é questão genealógica.

⁷³ O pai de Freud (1856-1959) faleceu em 1896, e a publicação da primeira edição de *A interpretação dos sonhos* deu-se em 1899 (HARTMANN, 2018, p. 15). Sistemáticamente atualizada por Freud, a obra teve a terceira edição inglesa em 1931 (SAROLDI, 2009, p. 11). Petry (2002, p. 57-58) esclarece que à *Traumdeutung* (na tradução brasileira “A interpretação dos sonhos”) melhor caberiam as expressões “significação” e “ciência”: “*Traumdeutung* trata dos sonhos, de um método clínico [...] de construirmos no só depois sua significação” [sic].

perspectiva, temos de admitir que o inconsciente tem sua vida exclusivamente com o desejo e a aversão.

Em sua escrita dedutiva sobre a ontologia do desejo, Freud (1966) parece dialogar e duvidar do leitor, conforme Forrester (2009, p. 32), pois baseia-se nas fases da vida do homem, fazendo uma analogia quase evolucionista, com as transformações biológicas: o sonho, antes parte da vigília do homem primitivo assegurou-nos ainda uma amostra do funcionamento psíquico. Do mesmo modo, da criança ao adulto, temos que a psique “jovem e incompetente” é banida ao noturno “tal como as armas primitivas abandonadas do homem adulto, os arcos e as flechas, são redescobertos no quarto de brinquedos. O sonho é um ressurgimento da vida psíquica infantil já suplantada” (nas palavras de Freud, segundo FORRESTER, 2009, p. 32-33). Numa metáfora freudiana que compara a economia do desejo com relações capitalistas, a pergunta é: o que poderia ser feito com ideias e iniciativas de um empresário (diurno) sem que ele tivesse o incentivador, o capital (desembolso psíquico do inconsciente noturno) para a realização do desejo (sonho)? (adaptado de FORRESTER, 2009, p. 36).

É inevitável negar a solidez de tal argumentação freudiana, mas independentemente das discussões no campo da psicanálise que tenha levantado, podemos entender tal dedução numa observação cotidiana ou numa percepção de como a infância, na nossa e de qualquer criança, é mágica, pois foi experiência pré-linguagem. Freud aproxima-se com uma simplicidade certa de nossa profundidade psíquica humana. Ademais, os registros históricos e antropológicos nos trazem à tona muitas formas de sonhos: monumentais, amorosos, individuais, espetaculares, assustadores, premonitórios. Ao final de sua principal argumentação acerca do funcionamento originário do aparelho psíquico, que passa pela elaboração do pensamento adulto, deduziu que “[...] nas condições do sono, somente o desejo é capaz de ter força suficiente para impulsionar a psique e, desse modo, produzir sonhos” (FORRESTER, 2009, p. 37).

A educação está implicada com o estudo do sonho, de uma maneira bastante profunda e direta, não no sentido de uma formação humana modelo, mas no sentido de que a singularidade, o corpo, essa multidão em hierarquia. O ser seletivo que sonha está realçando possibilidades de devir, aptas a ser trabalhadas pelas percepções, na maioria pulsionais, e passa a observar-se e a ficcionalizar-se numa prática poética de si, por esse antagonismo das forças emanadas da psique, constituindo-se não apenas em liberdade de espírito, porque cresce-se de si também ao tomar parcelas do mundo. Além disso, evoca um todo em sua manifestação singular, a qual está pluralizada quando dança ou canta as suas traduções do mundo e para o mundo, sonhado e creditado por valores novos. Tal labor origina arranjos em devir, valorados

em dessemelhança, em minorias de linguagem, de cores, de paisagens, de acontecimentos, de crivos de realidades propulsoras de futuros, que perguntem Pra onde vamos, pois já não sou o mesmo da véspera! Nessa perspectiva da imensa massa informe de a-traduzíveis que se sonham e se cruzam, que criam cartografias visíveis e invisíveis, que crescem ao se chocar, extravasando linhas de fuga, nesse desejo puro dum corpo sem órgãos em plano de imanência que pesquisa, é que podemos adentrar em uma natureza completamente envolvente, porque genuína e múltipla, chamamos o sonhografista ao trabalho de pensamento em sonho, de filologia atenta: usar à vontade os apontamentos ora descritos de maneira a perceber-se como único em seu caráter sonhográfico. O direito de sonheria docente passa a ser um espaço onde é possível articular as relações transindividuais que caracterizam o sonho, dessa dimensão híbrida onde individualização e formação social estão imbricadas, surgem as possibilidades de criação pela repetição que se diferencia em Aulas-Sonho.

A docência que retorna ao infantil e primitivo de nossa constituição, irremediavelmente desenvolve uma maneira singular de sentir o Arquivo, e pode passar a não mais separá-lo de sua vida. Vida em arte, de vontade de poder, cuja máscara é a vontade de potência, que vive e quer viver de novo, que se maravilha mesmo quando se equivoca e que finalmente sabe que a luta não é pela manutenção de nada. Pelo contrário, deixa-se originar para que se crie, se valore, se autocritique, se transborde e se torne artista em devir: nunca é a mesma docência, porque descobre o impossível que é controlar a vida, e que as variáveis da ciência estão lado a lado com as invariantes noções de realidade, falsificações com as quais pode-se brincar, ficcionalizar e filosofar, fazer do psíquico inconsciente um visitante insone que celebra a vigília e o sono, em suas inconsistências e potências.

Há um jogo de forças nesse complexo trabalho tradutório do sonho, também pela perspectiva freudiana, em que o sonho deve ser interpretado a partir de um conteúdo latente⁷⁴, cujos elementos são trabalhados pelo intérprete a partir da livre associação dos elementos do conteúdo manifesto, isso também devido ao conceito de transferência no processo terapêutico. Na acepção da psicanálise, o manifesto possui “uma força que impede o sonhador de compreender seus próprios sonhos, e o intérprete atesta essa força” (FORRESTER, 2009, p. 57). Freud convenceu, com maestria, boa parte de seu público de que os sonhos precisam de uma interpretação, mas também gerou inúmeros estudos que vão justamente contra essa ideia de “hiperintelectualização do mundo.” (FORRESTER, 2009, p. 62 cita um ensaio de Susan Sontag).

⁷⁴ Freud (1966, p. 68) afirma que o sonho “tem de ser obscuro para não revelar as proibidas ideias latentes”, incluindo aí a deformação e a ocultação dessas ideias na elaboração do sonho.

Por outras vias, estudiosos do sono, segundo Forrester (2009), em uma base apenas fisiológica, julgam que os sonhos não devem ser rememorados, pois são despojos do cérebro, sendo o sono uma “limpeza”, e os sonhos, um “[...] esgoto mental, acre e abundante, mas decerto não constituem a via real para o inconsciente” (FORRESTER, 2009, p. 65). Sendo inútil, o sonho é um brinde ao humano?⁷⁵. Ou é um paradigma inútil e útil, ora belo e ora feio, contar sonhos é divertir-se, mentirosamente?

Para Freud (2005), o sonho é via régia⁷⁶ (nossa tradução livre de *royal road*, segundo LEWIS, 1995, p. 95) rumo ao inconsciente, onde há permissão (de quem?) para a satisfação de fantasias e de desejos oriundos de instintos que, realizados na vigília, seriam julgados inaceitáveis pela sociedade. Assim, no labor onírico, ou elaboração do sonho, o conteúdo manifesto é uma espécie de máscara ao conteúdo latente. Nosso censor interno, portanto, nos ludibria, fazendo-nos aceitar o sonho, e não acordar, já que o significado literal está disfarçado.

Conforme Lewis (1995, p. 95, tradução nossa), Freud identificou cinco processos na elaboração onírica:

a) o deslocamento: um forte desejo é representado pelos substitutivos, por exemplo, por um objeto ou pessoa. O desejo de assassinar alguém pode aparecer no sonho como um atropelamento;

b) a condensação: disfarça um pensamento, desejo, emoção que estão contraídos nas imagens ou eventos oníricos, disfarçando a profundidade de seu significado;

c) a simbolização: o desejo é representado de maneira simbólica. O exemplo de sonho com encaixes, como da chave na fechadura pode ter significação sexual;

d) a projeção: desejos reprimidos projetados em outras pessoas. Por exemplo, no sonho de projeção, uma pessoa conhecida, o eu projetado, realiza intercursos sexuais com alguém desejado pelo sonhador;

⁷⁵ Sobre o fato de as necessidades humanas serem ignóbeis e, portanto, o útil nunca ser belo, vide pensamento de Théophile Gautier [1811-1872], citado por Nuccio Ordine à página 76 em sua obra *A utilidade do inútil* (2016). Referência completa: ORDINE, Muccio. *A utilidade do inútil: um manifesto*. Trad. Luiz Carlos Bombassaro. Rio de Janeiro: Zahar, 2016. 223 p.

⁷⁶ Tal expressão, dos sonhos como via régia ao inconsciente, soa paradoxal na análise de Bloom (1996, p. 88), já que, para Freud, fora a morte, tudo está no passado, é sintoma, e o sonho é intérprete antagonista a ser superado pela interpretação do analista. A crítica de Bloom (1996, p. 90-95) a essa estagnação do sonho no passado pela visão da psicanálise é contrastada com as tradições milenares — como os sonhos proféticos do livro da mística judaica, *Zohar*, revelados pela *Shekinah*, “presença feminina residente de Deus no mundo, [...] o espelho que não brilha” (BLOOM, 1996, p. 91-92). O mesmo autor defende uma posição com a qual a sonhografia se identifica, qual seja a da aceitação de sonho pelas culturas em que o gnosticismo, os anjos e os sonhos premonitórios e proféticos anunciavam mudanças, tornavam o passado contingencial e a vida devenida, mas precavida por um futuro a ser interpretado também, ou seja, os sonhos são nosso “anúncio de vida futura, assim como a necessidade de morrer” (BLOOM, 1996, p. 94).

e) a revisão secundária: estágio final da elaboração do sonho, resulta da reorganização do ego de todas os componentes bizarros do sonho (ideias latentes) em conteúdo manifesto, ou seja, numa superfície inteligível. Sendo o processo de decodificação do conteúdo manifesto o trabalho do analista.

Nesse labor onírico, Freud (2005, p. 27) ainda esclarece, sem deixar de expor por meio de relatos clínicos, que é usual a ocorrência de relações entre elementos distantes, por exemplo alguém que tenha uma reminiscência infantil de um banho numa banheira em que alguém lhe levanta, e também a reminiscência da sensação que esse banho tenha causado, e tenha visto uma foto no cotidiano que contenha uma criança sendo banhada em um rio podem ser reconstituídas em sonho apresentando um conteúdo manifesto que mesclam esses elementos tão distantes entre si mas com um sentido novo: uma criança é banhada num rio e retirada por alguém. Também comum nesse labor onírico é o uso do duplo sentido de uma palavra, sendo que essa interpretação psicanalítica é completada partindo-se do sentido dado, considerada a tradução feita, ou seja a linguagem escrita do sonho: das palavras usadas para tanto poderemos fazer digressões e associações, considerando essa artimanha, diga-se assim, do labor onírico que realiza essa espécie de trocadilho no sentido duplo de uma palavra.

Apesar de haver muito do conteúdo latente no manifesto, Freud (2005, p. 33) argumenta que há uma pequena diferença, e que há algo do pensamento onírico latente que não se manifesta no conteúdo manifesto do sonho, ao que ele chamou de deslocamento, e admitiu haver uma região obscura do sonho. O conteúdo manifesto pode ainda ser entendido, conforme Caon (2002, p. 169; p. 174) como um rébus:

[...] não no sentido de um quebra-cabeças ou de carta enigmática artificiosa e engenhosamente construídos. A proposição e o parágrafo que concatenam as palavras do sonho contado se conectam graças às regras vigentes do texto da discursividade. Entretanto, um rébus contado em palavras continua rébus, isto é, vige graças à uma disposição interna, uma intenção interna, um pensamento de desejo que não podendo ser texto da discursividade se ordena em *Bilderschrift* [um texto imagético; cenário figural ou plástico, p. 174], isto é, em escrita de elementos figurais ou plásticos. [...] O sonhante ao sonhar mostra que sabe escrever, mas não sabe ler aquilo que escreveu! (CAON, 2002, p. 169 e p. 174)

Benjamin (1980) pontua que Freud, em seus estudos de sonhos típicos das neuroses traumáticas, na obra *Além do princípio do prazer* (1921), propõe que a tomada de consciência em lugar de uma impressão mnemônica serve como proteção contra estímulos de energias exteriores que desnivelam ou mesmo destroem o *quantum* de energia do organismo — a consciência, para Freud, nessa proteção, não acolhe traços mnemônicos. Assim, os denominados *chocs* (surpresas) ocorreriam quando da “ausência de predisposição para a angústia”. Ainda, ao *training* freudiano, normalmente da consciência desperta, é treino de

controle à recepção desses estímulos, os quais “podem ser remetidos, em caso de necessidade, tanto o sonho como a lembrança”, dando ao *choc*, portanto, caráter de vivência e “esterilizaria para a lembrança poética esse acontecimento incorporando-o diretamente ao inventário da lembrança consciente” (BENJAMIN, 1980, p. 33). Ainda nessa obra, que aborda também compulsão e repetição, ao tratar das neuroses e dos sonhos de angústia, Freud, segundo Miranda de Almeida (2005), chega a admitir que nesse caso a função original do sonho não explicaria de todo essas manifestações de angústia, mas sim as pulsões de vida e morte, de repetição pelo gozo do fim e possibilidade de recomeço⁷⁷, pela neurose como uma experiência de realidade a partir de experiências arcaicas; e os sonhos, como descarga do desejo, continuariam a reatualizar mesmo os traumas; e a protegerem o sono. Freud atesta, segundo Miranda de Almeida (2005, p. 66-67) que a angústia prepara, também no sonho, o paciente, a uma suspensão psíquica que se fixa no trauma, ao renovar-se pela repetição do trauma, realizada pela transferência que disfarça os recalques, expressando-os numa atualização que se repete. A angústia possui um objeto, não conhecido, mas antecipado. Diferentemente do susto, que é surpresa, não estar preparado. Em resumo, Freud “se refere à angústia como aquilo que protege contra o susto e, também, contra a neurose do susto” (MIRANDA DE ALMEIDA, 2005, p. 74). Os sonhos de angústia, que revelariam portanto um prazer original de satisfação-insatisfação, além do princípio de evitar a dor e só buscar prazer, preparariam o sujeito à ameaça da “hegemonia do princípio do prazer”, mas, paradoxalmente, ao tentar escapar dessa angústia estaria aí a causa da “neurose traumática” (MIRANDA DE ALMEIDA, 2005, p. 75). Assim, os sonhos traumáticos revelariam uma independência aos sonhos de realização, sendo os paradoxos psíquicos de dor-prazer e as repetições sintomas a ser considerados pelo analista.

A condensação e a inversão⁷⁸ são manifestações da inversão do susto em seu contrário, por meio da repetição. Para Türcke (2010, p. 85), o sacrifício introjeta o susto coletivo, enforma no seu espaço de conservação. E essa contração espacial do susto é a forma arcaica da imaginação. Um tipo de teatro coletivo que desdramatiza o susto numa forma alucinatória assustadoramente concreta. Nesses movimentos musculares dos rituais, a memória vem para presentificar o rebuscamento, é a representação que desloca o susto a um passado, a um repouso, para que passe completamente. A memória surge para esquecer, paradoxalmente. Türcke

⁷⁷ Os sonhos repetidos que apontam para um gozo além da satisfação-insatisfação, ódio-amor — “para Lacan *hainamoration*” (MIRANDA DE ALMEIDA, 2005, p. 85).

⁷⁸ A inversão é um outro modo de deslocamento, no qual, na corrente associativa, um elemento é trocado por outro ou troca a redação de sua palavra por outra. Para Türcke (2010, p. 71), trata-se de um outro modo de deslocamento: “que troca a esfera da palavra pela imagem, em vez de substituir um elemento por outro apenas no interior da esfera da imagem”.

(2010), inversamente aos preceitos da história da arte que apregoa as primeiras imagens na forma estáticas (pinturas parietais), constata que as primeiras imagens surgem das cenas (*skene*) desses corpos ritualizando o susto, e assim as primeiras imagens elaboradas pela mente humana (*metapherein*, transportadas e contraídas) surgiram dessas atividades figurativas, num devir imagem: “A imagem configura o susto. A função original da imagem é a configuração do que não é figurável, encenação do que não pode ser encenado, o tornar concebível do inconcebível” (TÜRCKE, 2010, p. 93). O espaço imaginário abriu-se, portanto da contração do espaço ritual da informação do susto, sendo o “*genius* como que o [representante do] ritual evaporado”. Vivencia-se o sonho como algo real, de forma alucinatória objetos reais são deslocados para objetos imaginários. Essa compensação do desejo é vivenciada pelo sonhador no estado de vigília por lembrar-se que vivenciou algo, vultos, cores, atmosferas. Portanto essa vivência não é pura subjetividade, já que para vivenciar algo é preciso tomá-lo como real no momento de sua realização, “o sonho não quer ser apenas sonho” (TÜRCKE, 2010, p. 97 e 73).

Segundo Türcke (2010), em sonhos traumáticos, tratados por Freud na obra *Além do princípio do prazer* (1921), estaria na pulsão de morte a causa da repetição forçada de choques traumáticos em sonhos. Numa forma de retorno ao estado inanimado original, abordagem concebida eroticamente. Freud sustentou sua teoria de que os sonhos são a realização de desejo mesmo diante do susto, remodelando o sonho como tentativa de realização do desejo, então o sonho traumático seria uma tentativa de realizar o desejo, mas sem sucesso, por isso repetitiva. A organização recorrente dos sonhos traumáticos são uma tentativa de minimizar o horror, para se acostumar com ele, torna-lo suportável e até fazer com que ele desapareça. Sonhos de vivências traumáticas são expressões alucinatórias do desejo de libertação do susto. Para Türcke (2010, p. 80), essa repetição que diz sim repetidamente ao susto para a sua negação são tentativas de inversão do susto. São tentativas de autorregulação, já numa forma amenizada pelos sonhos, que nesses casos repetem a compulsão traumática cuja origem advém da compulsão bruta à repetição, de tempos muito remotos, como nas formas sacrificiais decorrentes da pressão externa da natureza.

O Método Sonhográfico considera o processo associativo freudiano acima descrito, o qual relaciona conteúdos distantes, e também o preparo ao *choc* na escrita, afim de que o espírito trate as matérias com ouvidos atentos ao que delas gritam em espanto: vozes dum passado histórico, vozes de uma literatura-mito-cânone-autoral de sonhos, vozes da assembleia, vozes das quitandas, dos gatos nos telhados, das lonjuras e das proximidades. Aproximamos, deste modo de perceber, isto é, ao *training* freudiano, para sonhografar. Benjamin (1980, p. 33) esclarece que tal treino diz respeito a uma “consciência desperta”, é mecanismo psíquico

que recebe estímulos com “predisposição à angústia”, dito de outra forma, o estímulo que provocaria um *choc* deve ser captado mediante a consciência treinada, que o toma como impressão ou sensação que necessita de um tempo em nós mesmos, podendo assim ser capturado como experiência poética, “num inventário de lembrança consciente” (BENJAMIN, 1980, p. 33). Freud trata a vivência como um embate de forças entre o que nos estimula e tende a desestabilizar a energia própria e o consciente treinamento para o registro das possíveis surpresas, em especial as traumáticas. Para a sonhografia interessa-nos pensar com isso, não pretendemos teorizar sobre a psicanálise, mas utilizar no método esse pano de fundo orquestral, já que a poética pode ser tomada como um sonho de lembranças conscientemente organizadas, mas evocadas nas memórias involuntárias intermitentes. Esperamos, com essa pequena digressão, que o sonhografista se prepare para sonhografar o espanto, entender que é preciso muitas vezes saber lidar com a angústia diante do Arquivo quando percebe que transcria exatamente aquilo que luta por lembrar, do a-traduzir, daquilo que não vê, daquilo que se esvai.

Para Freud (1966), a vivacidade sensorial no sonho é uma transposição da intensidade psíquica, e o que fica mais evidente no sonho é, sem dúvida, de maior relevância. Porém, é possível reconhecer, nas partes mais obscuras do sonho, a descendência do pensamento onírico. Esse deslocamento ainda é conceituado por Freud (2005) como uma transvaloração dos valores psíquicos. Tal deslocamento pode não ocorrer em um sonho, e pode ainda estar presente em uma série de sonhos, em diferentes graus.

Há sonhos que acontecem quase sem qualquer deslocamento. Estes têm o mesmo tempo, significado e inteligibilidade que encontramos nos sonhos que registraram um desejo. Em outros sonhos, nem um pouco da ideia do sonho reteve seu próprio valor psíquico, ou tudo o que é essencial nessas ideias oníricas foi substituído por coisas não essenciais, enquanto todo tipo de transição entre essas condições pode ser encontrado. (FREUD, 2005, p. 33, tradução nossa)

Em total oposição às orientações que entendem o sonho como vida psíquica, ou como sua manifestação, Freud (1966) cita que (à sua época) a maioria dos autores médicos “atribuem aos sonhos um valor de fenômeno psíquico”, provocados por estímulos externos físicos ou sensoriais. Desse modo, não haveria significação a ser aspirada sobre os sonhos. Os sonhos devem, desse ponto de vista, ser considerados como “um processo físico inútil sempre, e em muitas vezes patológico”⁷⁹. Arremata, decerto ironicamente, que para os homens sérios “Os sonhos são vã espuma”. Por fim, não surpreso, escreve que a interpretação popular dos sonhos está “mais próxima da verdade” (FREUD, 1966, p. 09-11).

⁷⁹ Frase que Freud atribuiu à Karl Binz, 1832-1913, médico e farmacologista alemão. A citação de Freud provavelmente é da obra *Über den Traum/ Sobre o sonho*, de 1878.

Não concordamos que há uma verdade a ser descoberta nos sonhos, mas os processos de sonho engendrados por Freud certamente nos interessam como operatórios ao entendimento e genealogia da Sonhografia da Diferença na Educação: podemos empregar a atenção às associações involuntárias que ocorrem na tradução, que normalmente são evitadas, podadas, por nossa autocrítica, que censura e julga tais pensamentos como inúteis. O processo mental, todavia, cria novas rotas de pensamentos, geradoras de porvires inexistentes anteriormente, sendo assim, sonhar uma aula requer esse rigor ao que o espírito escolhe, avalia e cria como seu valor inaugural a partir daquilo que ficaria recalcado e latente, para usar um termo freudiano, caso o docente usasse a-traduzíveis do Arquivo apenas como um informativo não traduzível, ou aplicasse neles uma tradução interlingual, sem nenhuma elaboração.

No fazer a Aula-Sonho, comemora-se ao existir, ela é sensual, é traduzível mil vezes, mescla o que estava latente ao que se manifesta, mas seu valor imiscui-se ao Arquivo, justificando sua existência, sua arte, sua beleza, ao mesmo tempo que dele se distancia. A pesquisa se faz em “movimento para transformar em ato o desejo de articular um método que não sucumba a uma metodologia em um desejo explícito da criação de um percurso de pesquisa que possa descobrir o seu trajeto a cada movimento” (DE ARAUJO, CORAZZA, 2018, p. 70).

A Aula-Sonho passa a ser multiplicidades, que contém e que retém, que condensa, que acomoda suas metamorfoses afirmando-se em devir múltiplo. Negar o útil é também sonhar um estado estético da arte como vontade de poder do corpo embriagado pela sua existência corporal afinada com o fora: “vivemos na medida em que conquistamos um corpo” (HEIDEGGER, 2014 a, p. 81) e sonhamos na medida em que plenamente vivemos nossas multiplicidades indivisíveis. Sonho, docência e poética, como modos de ser no corpo sonhografista, podem-se elevar como sentimentos de força e de plenitude, em tonalidades afetivas que se afinam e regulam-se entre si, e fora de si.

As investigações e experiências realizadas por Freud (1966), bem como a interpretação de seus próprios sonhos, tornam sua obra uma referência ao trabalho do intelecto. Nota-se, a cada explicação de seus sonhos, a dificuldade que é escrever a partir de um material psíquico e imagético: sonhos geram imagens confusas, não todos, mas aqueles onde há labor onírico, e de difícil comunicação por palavras. Ainda, a dificuldade em admitir que muito do material de nossa elaboração onírica, se escrito, seria de “publicação difícil” (FREUD, 1966, p. 19), mesmo hoje em dia.

Problematizando a escrita sonhográfica, temos que: quando há uma escrita manifesta? A construção de uma sonhografia que emane poética é trabalho de associações, escolhas, cuidados sensíveis, que a tornam enigmática e interessante, justamente por jogar com as forças

subjetivas do sonhografista, forças de projeção, suas neuroses, suas angústias, seus desejos e suas manifestações. O estudo do Sonho em Educação é um caminho régio às possibilidades de uma imaginação criativa e a uma escrita maliciosa, que joga e que faz do leitor um tradutor de seus próprios desejos. Uma escrita sonhográfica pensa em evocar a relação enigmática das forças que estão condensadas no espaço que há entre a matéria a ser traduzida e a sua manifestação, pela mão do artistador, em sonho de tinta, povoando com suas reminiscências, arquétipos, mitemas, ao mesmo tempo, dignificando o processo. Na escrita sonhográfica, não há uma alternativa isto ou aquilo, mas um somatório e, como no sonho, tomam-se os elementos neles presentes igualmente justificados: “quando no sonho aparece uma alternativa, isso ou aquilo, devemos traduzir por uma agregação: isso e aquilo” (FREUD, 1966, p. 52). A elaboração sonhográfica, análoga ao labor onírico, produz sua lógica na Aula-Sonho, a qual, por sua vez, aproxima o tempo e espaço, em *EIS AICE*, enlaçando seus correspondentes latentes, mesmo contraditórios, pela sua tradução em um quadro poético, emissor de signos.

Assim, diferentemente do estado da vigília, no sonho há condensação, composições feitas de pessoas, animais, paisagens, sensações, objetos, palavras, fragmentos; somos capazes de condensar em uma imagem onírica e sua sensação algo que foi vivido por muitos anos. Muitos sonhos vívidos são justamente fantásticos por isso, deles o ser humano tira a profusão mágica que o permite contar fábulas e narrar mitos.

O labor onírico sonhográfico, em uma emancipação a partir dessa ideia freudiana, é uma espécie de dobradura do inconsciente, estimulada a desenrolar-se a partir de desejos que promovem associações oriundas da aproximação de características de elementos estranhos num plano de inconsistência. Características e reminiscências são borradas, diluídas e interpenetradas, numa espécie de modulação onírica que é capaz de promover essa consonância do sonho, mesmo composta de unidades díspares, ao mesmo tempo em que o próprio sonho vem a maravilha-se com o conteúdo que manifesta. Podemos deslocar uma pessoa em uma situação que fora vivida com outra; ou dar outro nome a uma determinada forma. O informe sonhado é, portanto, uma composição de estrangeiros, composição condensada por esse labor que exclui irrelevâncias a partir de sua a-lógica: tipo de “esferas de pensamento do sonho”, que representa mais do que os elementos do sonho, “que agem em séries sobre as matérias de conteúdo de sonho, para então condensá-las” (FREUD, 2005, p. 30).

A arte da condensação onírica, portanto, atua num nível de percepção diferente da vigília, e aqui é preciso considerar tal característica também quando na operação da escrita sonhográfica e poética, que se aproxima deste e ao mesmo tempo é tradução e interpretação.

Essa transformação condensadora de um pensamento em uma cena do sonho é chamada por Freud (2005, p. 29-31) de dramatização⁸⁰.

Quanto à criação em sonho, para Freud (1966, p. 60-61), considerando que a elaboração onírica significa a tradução das ideias do sonho ao conteúdo dele:

[...] temos de decidir que tal elaboração não é, de modo algum, criadora: não desenvolve nenhuma fantasia própria, não julga nem conclui nada e sua função se limita a condensar o material dado, deslocá-lo e torna-lo apto à representação visual, atividades às quais se agrega a última peça, inconstante, de elaboração interpretativa. (FREUD, 1966, p. 61)

Aqui a discussão é delicada, pois criação não é aquilo que estranha? E a elaboração, o processo, sendo o diferencial que joga, não cria? Voltamos à pergunta manifesta deste estudo, de como o espírito toma a matéria e a transforma, ao traduzi-la, e como adentrar no informe dessa massa potencial imagética de sonho e poesia e dela forjar novas possibilidades? Os sonhos “refundem”, *umgiessen*, segundo Bley (2002), “seu conteúdo ideacional (latente) em imagens sensoriais” (BLEY, 2002, p. 106), o que os diferencia do devaneio⁸¹. Se concordarmos com Freud que nada de novo há, ao mesmo tempo alegamos que o trabalho de disfarce, condensação, agregação e etc. nada mais é do que a transcrição, ou seja, limite que é a força do impossível entre a tradução e a criação. O principal de Freud é que, no trabalho de sonho, não há arbitrariedade psíquica e, assim como na escrita, temos o rigor intelectual, que Valéry nos ensina, o qual depara-se, como no sonho, com a multiplicidade de elementos do pensamento ou do inconsciente, no sonho e neles realiza a sua elaboração antinatural.

Sobre o método de livre associação (*Freier Einfall*), utilizado por Freud em seus pacientes, Bloom (1996, p. 78-79), não sem citar trechos das peças de Shakespeare — o sonho de Cleópatra (Ato V, Cena II, *Antônio e Cleópatra*, 1607)⁸², e o sonho do Duque de Clarence (Ato I, Cena IV, *Ricardo III*, 1592-3)⁸³ — anuncia o dramaturgo como profeta da associação, por conta da força de seus personagens, cujos sonhos são interpretados pela associação do sonhador em diálogos que contam e analisam os sonhos. Tal associação em drama é apontada

⁸⁰ Shakespeare, segundo Bloom (1996, p. 77), associava, em um nível mais profundo, “sonhos com representações no palco”, e as sombras eram, ao mesmo tempo, “regras para os atores e formas que aparecem em sonhos, ou qualquer imagem de fantasia”.

⁸¹ Os devaneios, na psicanálise freudiana, também são realizações de desejos, baseados nas impressões das experiências infantis, com “certo grau de relaxamento da censura para criar” (FORRESTER, 2009, p. 42). O motivo desejante é misturado, rearranjado pelo devaneio, que é uma composição imagética da vigília. Para Freud, as ruínas memoradas no devaneio são material para a reconstrução de um presente, os devaneios “olham para trás, mas também para frente, para o mundo público da literatura ficcional” (FORRESTER, 2009, p. 57)

⁸² Disponível em: <http://www.livroclip.com.br/ferramenta/externo/colecao/antonio_e_cleopatra/livro.pdf>. Acesso em: 30. mar. 2019.

⁸³ Disponível em: <<http://www.bdteatro.ufu.br/bitstream/123456789/820/1/TT01020.pdf>>. Acesso em: 30. Mar. 2019.

aqui para futura investigação nesta pesquisa sonhográfica. Porém, essa ligação com o século XVIII é negada por Freud, segundo Bloom (1996). O mesmo autor ressalta que para o psicanalista, o qual traduziu a psicologia associativa de John Scott Mill, os sonhos dependem de cadeias de imagens e ideias que se evocam, em série ou simultaneamente, também pela memória, e quase de forma automática. E essas modificações fantásticas de dados empíricos surgem ao sonhador ao lembrar ou contar um sonho, cuja interpretação é de domínio do analista⁸⁴.

Numa Aula-Sonho, sonhografar é um *continuum* de traduções, não apenas do imaginário daquilo que é a-traduzir do Arquivo, mas também daquilo que pode ser uma realidade gerada de um inventário de sonhos. E mesmo que a cultura social nos estacione com várias regras, quando narramos um sonho estamos a criar as regras ou a tomar as regras do sonho, que podem ser incorporadas pelo estado da vigília, transformando a cultura.

Sonhografamos percebendo que o sonho não é um revelador da essência do eu, mas um canal de resgate das forças do informe que dorme, de seus desejos, talvez de muitas formas devir esquecidas no Arquivo, trazendo a vontade à potência docente para que a tradução criadora atue e saiba também rir pela e para a vida.

Os sonhos são experiência que se vincula à vida vígil, também pela psicologia da consciência junguiana, que os considera compensatórios e dinâmicos em relação à vigília:

[...] os eventos exteriores do sonho podem refletir diretamente complexos que estão envolvidos na estrutura e no funcionamento cotidiano do ego vígil. As mudanças nas relações com essas situações oníricas podem ser vivenciadas pelo ego vígil como uma mudança na sua própria atitude ou estado de ânimo. (HALL, 1983, p. 32)

O desejo que quer se manifestar em sonhos, no transe ou na loucura se aproxima da arte, já que essas práticas corporais (sonhar, entrar em transe, enlouquecer, artistar) liberam devires estrangeiros e alteridades, mas também o isso e o aquilo, forças que desorganizam as ordens dos corpos e das suas relações. Como já assinalado, tais variações promovidas por essas práticas ressoam, mesmo imperceptivelmente, nos estados de vigília. É um devir-multidão

⁸⁴ Bloom (1996, p. 81) cita o estudo crítico de Alexander Welsh sobre a teoria freudiana, na obra *Freud's Wishful Dream Book* (1994). Welsh (1994) indica, a partir de sua análise, de que cada indivíduo está preso às suas histórias pessoais e de que a psicanálise seria uma teoria universal dos sonhos. A crítica, guardadas as devidas proporções, é interessante, pois ao mesmo tempo em que Freud negava qualquer função profética aos sonhos, admitiu a telepatia entre o psicanalista e a paciente; e também a contratransferência, como o pai-totem. Ele mesmo (Freud), segundo Bloom (1996, p. 81), o qual corrobora com algumas críticas à ambição profética de Freud, deteria a chave para decifrar os sonhos: “As livres associações de Freud tornavam-se as associações obrigadas dos pacientes, e uma autêntica relação oculta governava a sessão analítica” (BLOOM, 1996, p. 83).

diferencial que sonhografa, numa liberdade de sonho das multiplicidades que nascem, morrem, refazem-se:

[...] só é radicalmente livre a forma de vida que se potencia. Ao querer potenciar-se, ela quer a si mesma tal como ainda não é e, para superar tal hiato, ela precisa liberar-se de si visando a incorporar o outro que se lhe submete, num processo contínuo de apropriações e reapropriações em que se dissipa o retorno a si propiciador do exercício da possessão. A liberdade, neste registro, significa a tensa equação entre o ganho de potência e a perda de identidade, da qual surge a alteridade do si. (ONATE, 2013, p. 7)

Todo sonho é uma ficção. Nasce informe e inconsistente vai crescendo de seu centro, como a sombra. Nasce porque o sonhador aceita-se personagem. Sonho é drama do real, porque mesmo entre os dormentes as flores brotam. No esculpir sonhográfico destruimos esse sonho com marteladas ou o arrastamos sua superfície com ancinho, delicadamente. Mesmo no susto, suspiramos. Angústia preparatória à L'aria d'Escrileitura. Docemente Sonheria. Sonhar é (ar)risar-se. Riscar é traçar o informe. Quem risca, sonha.

Inúmeros são os tipos de sonhos, e ainda haverá os tipificados por nossa feitura. Sempre há um começo que traz o sono, os sonhos hipnagógicos, enquanto a vida tiver de repetir-se no espírito. Há sonhos deslocados, que fazem espécie de trocadilhos em seus elementos, nos parecendo enigmáticos como um rébus, cujos signos manifestos devem ser interpretados e traduzidos de uma forma bem pessoal, ou pelo analista. Há os pesadelos, há sonhos premonitórios. Há sonhos de preocupação, que podem ser úteis para entender desejos reprimidos ou resoluções práticas. Há sonhos eróticos, incestuosos até, manifestos ou disfarçados. Há os fantasmagóricos, ou “de disposição” (PARKER, 1985, p. 55), muito criativos e de agradável recordação, cujas imagens e sensações experimentadas são de difícil descrição pela linguagem. E há os pesadelos, repita-se. O fato é que no sonho temos essa tarefa de aprendizagem, da consolidação da memória e também do esquecimento, do conflito interno, da resolução, mas, antes, da ficção. Esses processos mentais são fundamentais para nossa saúde mental e corporal, para a constituição do intelecto e da forma como lidamos com o conhecimento e com as nossas relações sociais. Sem dormir, perdemos o juízo.

Não se pretende neste estudo discutir teorias que separam corpo e espírito, sendo que o conceito de espírito aqui empregado não é o metafísico, mas de acepção valéryana, nada mais do que nosso intelecto recheado de pensamentos aleatórios, matérias moventes incansáveis subliminares, cujo acesso consciente é o desafio. Tratamos de pensar o sonho, sonhar o pensamento, sem destacarmo-nos do corpo, afinal é nele que, por processos mentais, o espírito busca assumir o rigor e o controle necessários às nossas escolhas intelectuais ou até cognitivas, dentre essas oscilações, ou seja, é um trabalho antinatural que cria métodos de pensamento

autoral e de escrita ativa. Aparentemente parece contraditório tal movimento de rigor para sonhografar numa origem inconsciente e poética, no entanto, ele se estabelece para que o docente crie sua metodologia em aula com liberdade e rigor ao traduzir, que as suas escolhas associativas sejam multiplicidades de sonhos ou de pesadelos interessantes, não apenas relatos de experiências carregados de realidade-clichê e de facilidades, que em sua maioria são posteriormente negligenciadas pelo trabalho de pensamento futuro. Para se buscar tal rigor, o trabalho do intelecto qualifica o próprio pensamento da pesquisa ao executá-la num agora cujo o porvir do movimento transcriador docente que não está agarrado num passado fatídico: “o pensamento passa do *fatum* (destino) dos professores para a sua precipitação em beleza (o *amor fati*); e trata a vontade de potência de educar em aliança com a ficção, para expressar o viveiro de suas questões e ações” (CORAZZA, 2016, p. 5).

Compor a partir dessa atenção nos remete ao universo do Sonho da Educação que queremos e que nos surpreende: o leme desse movimento é nosso empirismo para sonhografar. Não há, pois, o sofrimento devedor à uma dialética fixadora que impede a novidade, mas há a potência docente tradutória:

5. *O que é.* Uma escrita que cria um mundo incerto e perigoso é a única força que faz o professor diferenciar-se, isto é, tornar-se o que ele é, para além do que ele foi feito. (CORAZZA, 2006, p. 22)

Sonhografar é morte do previsível dos a-traduzíveis (o dado, o a ser dado) e do homem herói (soberanos, príncipes, santos), trazendo à tona bruxas, deusas ctônicas, possuídas, monstras, órfãos, bastardas, os filhos e filhas do riso e do susto, cristais hipnóticos que evocam seres capazes de se perpetuar por não aceitarem a unicidade insolúvel do saber, pois não são a cópia do pai. Evisceram da Matéria esses personagens que não usam máscaras, mas são a máscara. Com esses seres, há a destruição aos nexos elementares da lógica e seus valores se constroem ao produzirem sentidos na tipologia. Em tempo: a autora poderá passar a sonhar os sonhos de suas crias⁸⁵:

Dá-me, ó Meia-Noite, no teu sonho

As insígnias de um Rei!

⁸⁵ Deleuze (1987), em palestra sobre o ato de criação, ao responder o que é a filosofia, a qual não é reflexão, mas uma interpretação infinita para produzir o conceito do exercício de pensamento pela necessidade, explica que de toda ideia, que é potencial contido em determinada dimensão, pode-se retirar, talvez, um conceito. Da dimensão cinematográfica, cita a grande ideia do cineasta norte-americano Vicenti Minelli (1903-1986) de que o sonho diz respeito aos outros; somos vítimas de sonhos alheios, que são devoradores: “O sonho é uma terrível vontade de potência [...] Desconfiem do sonho do outro, porque se vocês forem apanhados no sonho do outro, estarão em maus lençóis” (DELEUZE, 1987, p. 8). A escrita sonhográfica é sonho do intérprete sonhografista, mas também devora transcriando os sonhos do arquivo, que são sonhos dos outros. Outra preocupação: a sonhografia poderá devorar o sonhografista.

Para minha Rainha ter, na dor, o regalo do caminho:

Lágrimas que destilam fontes de ouro, bordejadas de madrepérola

O empirismo na pesquisa da Diferença, desamparada dos norteadores dogmáticos e de princípios prévios, age na obscuridade em pensamento-criação, usa o conceito-acontecimento para “a produção de sentido, ou o sentido como produção” (TADEU, 2004, p. 69), possibilitando a formação de conceitos-rebento, ao pensá-los como objetos de encontro, de inesgotáveis novos, no aqui e agora que surge infinitamente nessa operação inventiva. Ainda, façamos nossas palavras a partir daquelas de Tadeu (2004): criar não é criatividade, com a qual elaboramos soluções a problemas já existentes, mas criar-se na atualização de ideias, diferenciando-se: “Um conceito não diz arrogantemente ‘é assim’, mas provocativamente pergunta: e se fosse assim?” (CORAZZA; TADEU, 2003, p. 67).

Construir empiricamente é esculpir, destruindo para criar, mediatamente a partir das percepções imediatas, medindo o valor pelo trabalho e energia empregados nessa lapidação da aparência. Antes, esperamos verter “concepções parciais de sistemas sincréticos” (BAUDELAIRE, 1993, p. 152), tais como as fontes das lágrimas dessa autora, bordejadas de madrepérola, a esgotar a vida nessa força de negação, advinda do ego maçante e megalomaniaco desse roteiro de vida, da imagem dogmática do pensamento. Por isso o resultado de uma sonhografia não é uma compilação de dados, e nem há dados, e sim uma multiplicidade de novos tipos do caos poético.

Nos planos que cortam o caos⁸⁶, temos que:

[...] O plano filosófico de imanência corta o caos, dá-lhe consistência, fá-lo não mais transparente. A ciência dá referência ao caos, renuncia aos movimentos e velocidades infinitos, renuncia ao devir. [...] A arte deixa o caos sensível. Traça um plano de composição lotado de blocos de sensação, isto é, compostos de perceptos e afectos. Conserva e se conserva em si. A obra de arte é um ser de sensação e nada mais: ela existe em si. (CORAZZA, 2006, p. 109-110)

O caos é “o que de mais imediato se confunde com o que nós somos enquanto seres corporais” (HEIDEGGER, 2014 e, p. 397). O sonho, advindo do corpo, está implicado nesse sentido de caos profundo, também nietzschiano. Para Nietzsche, segundo Heidegger (2014 e, p. 398), o caos “não é um emaranhado confuso no campo das sensações”. Sonhografa-se recortando o caos e admitindo as velocidades infinitas deleuzianas. O corpo sonhografista é nicho sensível do caos do mundo, uma ordem velada. Corpo “ao mesmo tempo transmissão e

⁸⁶ A origem etimológica de caos (χάος), segundo Heidegger (2014 e, p. 395), citando Hesíodo (*Teogonia*), significa o fosso, de direção profunda, aberta e imensurável, abissal, sem suporte e sem fundamento. Dessa etimologia, lançamo-nos em velocidades infinitas, pelo pensamento deleuziano, no caos. Tardiamente, explica-nos Heidegger (2014), é que caos foi conceituado como emaranhado com movimento, precipitador da confusão.

passagem” (HEIDEGGER, 2014 e, p. 397) em desejo por se transfigurar, e por isso sem medo de arrisca-se artistadoramente a conquistar esse caos.

Criar na empiria é decidir de maneira ativa sobre as infinitas possibilidades que surgem e morrem repetidamente nas perspectivas. Na sonhografia espera-se ressuscitar o desejo, pela ativação das cores em potencial: na paleta da escuridão do nanquim, a decisão é solicitada pelas línguas-fantasmas de a-traduzir que rondam o Arquivo de aula, ávidas pela colheita do ato artístico docente: a mão decide pelo Espírito a (a)-forma que oscilará em novas profundidades. Brincar com a luz sonhada e dramatizar na escrita a sombra que se deixa derrotar. Sombras chinesas de seres impensados, que nascem ao projetar o espírito do sonhografista na transcrição. Pensar a partir das manchas percebidas no intraduzível da matéria e pensar de dentro do informe, e não tornar a-traduzíveis "reduzidos a uma lei única nem ter o todo deduzido de suas partes, tampouco ser reconstruídas por operações racionais", (CORAZZA, 2013, p. 63). É pela descontinuidade da forma que podemos descobrir um mundo de pedaços e destroços, cada um deles totipotentes.⁸⁷

Nessa dança de escrita, a pesquisa sonhográfica lança-se como acontecimento no pensar, sendo uma arte de saturar daquilo que seria esperado uma multiplicidade de signos⁸⁸ em suas intensidades, buscando não uma teoria, mas ressonâncias que a definem também por aquilo que ela não é:

Privilegiar, em vez da interioridade e suas figuras, as conexões e as superfícies de contato, as dobras e as flexões, os poros e as fendas, os fluxos e as trocas. Preferir sempre, a exterioridade à interioridade. (CORAZZA; TADEU, p. 11, 2003)

Ao sonhografar pesquisamos o acontecimento obscuro, pois lançamo-nos em um experimento próprio, com seu virtual de atualizações sempre diferentes, que está entre o povir e o que ocorreu, sublinaramente detectando “não a parte do ser, mas do devir: deixar o estado de ser uma coisa para voltar ao estado de ainda não ser uma” “[...] visando assim, conceitualizar as tendências que traçam, na face atual do presente, novas configurações não-atuais” (TADEU, 2004, p. 124 e 66).

O docente sonha e o poeta cria versos, no instante da tradução em Aula:

A poesia torna-se, assim, um instante da causa formal, um instante da potência pessoal. Ela se desinteressa então por tudo que despedaça e que dissolve, por uma

⁸⁷ Totipotente: diz-se da célula que se consegue dividir e produzir todas as células diferenciadas de um organismo. (FONTE: dicionário PRIBERAM *online*)

⁸⁸ Para que o pensamento rompa em multiplicidades, signo aqui é tomado à maneira de Deleuze, segundo Tadeu (2004, p. 181), como aquilo que nos afeta e que vem formigar e pôr em movimento algo em nós. O susto, dessa forma, e todos os signos, símbolos e alegorias aqui tratados são signos que desencadeiam afectos e, portanto, percutem o pensamento, que é ele mesmo a multiplicidade que desencadeia processos criativos.

duração que dispersa ecos. Busca o instante. Necessita apenas do instante. Cria o instante. Fora do instante há somente prosa e canção. (BACHELARD, 1991, p. 189)

Nos sonhos, mudos de nomes, estaremos em toda a parte e em um não-lugar? A periferia do sonho nos sonha, pertencemos a esse litoral de quase-palavra, sob uma linguagem pré-linguagem. Não podemos abandonar o centro e nem nos aproximarmos dele, senão morremos. Não conservamos nenhuma posição no sonho, porque “esses seres não param de se mexer, seus movimentos são imprevisíveis e não correspondem a qualquer ritmo” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 42). Esses são alguns dos poros que povoam o inconsciente, o qual não é solitário, é multidão.

A imaginação engendra as possibilidades poéticas e reais advindas de outros sonhos do Arquivo, pois “se souber escolher, se escutar os oráculos da tinta profética, terá a revelação de uma estranha solidez dos sonhos” (BACHELARD, 1991, p. 46).

1.5 Do Método do Informe para sonhar

Começo meu traço e imediatamente ele se dilui.
Perde-se.

De repente meu traço não é firme, não faz cicatriz, não funciona como bússola nem diapasão.
Não presta, o meu traço. Não me traz calma, nem retém memórias ou seca as sedes.
Por quem meu traço se perde, afinal?

No momento de construção da sonhografia, a escrita pelo Método do Informe sonha ao se realizar, segue a vontade de um envolvimento entre a mão e espírito com aquilo que se estranha das partes intraduzíveis ou a-traduzir, partes tomadas do Arquivo.

O método opera com os "um indefinidos, *outsiders*" (CORAZZA, 2013, p. 46), singularidades que não são formas, mas forças: um sonâmbulo que ganha partidas de xadrez, um menino que sonha ser pipa, um lanterninha de matinê que coleciona botões — a força de um personagem não está em repouso, nem escondida, mas ela nasce e vibra na leitura que encarna sua miríade de atravessamentos à tradução.

A tarefa de sonhografar é pensar as coisas informes como emoções de a-traduzir da matéria, a partir de um trabalho de pensamento que admite as formas irredutíveis como intraduzíveis, e por isso mesmo as explora para a extração de sonhos. Ou seja, realiza espécie de trabalho paradoxal e onírico, social, escrutinador, que é tradução da interpretação, do sonhador e do sonho. Dessas lembranças informes é que começamos a sonhografar:

Dizer que são coisas informes é dizer não que não têm formas, mas que suas formas não encontram em nós nada que permita substituí-las por um ato de traçado ou reconhecimento nítido. E, de fato, as formas informes não deixam outra lembrança senão a de uma possibilidade... Assim como uma sequência de notas tocadas ao acaso

não é uma melodia, tampouco uma poça, uma rocha, uma nuvem, um fragmento de litoral são formas redutíveis. (VALÉRY, 2003, p. 86)

Degas desenhava paisagens a partir da observação em estúdio de seus carvões, sendo raras as vezes que desenhou paisagens de memória. Tomava, assim, informes da matéria carbono e desenhava seus sonhos (im)possíveis. A partir da maneira como distribuía seus carvões, para deles perspectivar paisagens, esse pintor bailarino permitia-se a condição para que seu espírito sonhasse inconscientemente, mas aplicasse o rigor consciente necessário à paisagem, sonhada na mão: “[...] diz-se que fez estudos de rochedos entre quatro paredes, usando como modelos amontoados de fragmentos de carvão, emprestados de seu forno [...]” (VALÉRY, 2003, p. 85-86)

Também na sonhografia tomamos as sutilezas do traço que traduz em palavras o intraduzível, que traça o vazio da luz: o intraduzível sempre nos surpreende quando da nossa tradução, é sempre visto pela primeira vez, é assim que entendemos poder criar sonhos no bico de tinta, ou como o buril, que é imprescindível à paisagem da gravura, a anamorfose da matéria pode gerar sonho:

Permanece imóvel, se queres te ouvir de imediato

Vais deslumbrar uma janelinha, semiaberta e oposta ao sol

A qual fora, certa vez, tua miragem

E então te pergunta: aonde vais?

No pensamento de partida, antes de sonhografar, o docente Artistador de Aula, atento ao próprio espírito e às suas máculas, pode perguntar-se quais sonhos são possíveis e impossíveis⁸⁹ para “a interpretação poética das matérias e dos saberes com os quais trabalha?” (CORAZZA, 2018, p. 33).

O preparo da Aula-Sonho é um ato particular de retirada tradutória de a-traduzíveis informes e polissêmicas do Arquivo. O empirismo transcendental do pesquisador não é gnosiológico dos fundamentos do conhecimento filosófico, mas nietzschiano, pois considera as vozes ocultas, apagadas, os ausentes no Arquivo (deixando ou não vestígios, segundo AQUINO; CORAZZA; ADÓ, 2018, p. 8-9). O Método Sonhográfico, por sua religação afetiva e primitiva com o arquivo e com o inconsciente da docência, está também colhendo em si o caos, desdobrando-se dele, ao mesclar-se nas três caóides deleuzianas. Na velocidade infinita

⁸⁹ Segundo Hartmann (2018, p. 17) “Os sonhos e a morte tratam-se de dois fenômenos, por assim dizer, dos quais somente podemos falar [ou escrever sobre], um depois e o outro antes de acontecer [...] a distância que nos separa do real, e faz com que ele nos seja inacessível, enquanto humanos, é o que coloca o real como impossível, ou, o que não cessa de não se escrever.”

da transcrição da diferença não há contornos a ser definidos e muito menos imagens a ser reconhecidas. Sonhografar é também o trabalho de pensamento na catálise das percepções, combatendo as diversas abstrações para selecionar percepções dignas a extrações de aprendizagem e de sonho, de algo risível porque impossível, e não apenas de concordâncias com o já dado. “Dramatizar o pensamento, então, é torná-lo crítico, experimental, uma aprendizagem” (CAMPOS, 2018, p. 91).

Quanto a imaginar sonhos a partir do Arquivo de aula, a literatura funciona como inesgotável material a ser associado à criação sonhográfica. O docente artistador está, portanto, comprometido com seus sonhos projetados imoral e erraticamente sobre a celulose, ora iluminando ora sombreando as palavras que ainda precisam ser lidas e dramatizando imagens que ainda não foram nomeadas. Aponta-nos Campos (2018, p. 92) que, segundo Deleuze, a imaginação é excitada e fortalecida na dramatização do pensamento pelo uso de excertos de obras literárias e filosóficas, pois é pela literatura que a imaginação transita livremente, “da ciência ao sonho” e vice-versa. Segundo Corazza (2013, p. 97), acerca da pesquisa em educação, do ponto de vista do pesquisador é que nasce o ato de criação, no qual inclui a invenção dos próprios problemas de pesquisa. Invenção que pode verter da incansável escreitura poética, processo que é ficção literária, ingrediente artistador na alquimia da sonheria docente.

Segundo Freud (1996 a, p. 82) não lembramos dos sonhos por não darmos a devida atenção, além disso, a lembrança das imagens dependerá da intensidade emocional e sensitiva, e a repetição também é um fator de memória. Portanto, como a maioria dos sonhos ocorre-nos uma única vez, torna-se difícil retê-los, o mesmo se diz pelo seu enredo ou imagens inusitados, seus fragmentos isolados, tudo isso dificulta a evocação para uma narrativa lógica pela linguagem, com a qual nossa consciência e memória estão acostumadas. Nesse trabalho de evocação, que usa o rigor valéryano neste aspecto de poder adequar e acrescentar ou mesmo persuadir uma lembrança do sonho, o método sonhográfico entra nessa composição para uma transcrição atenta porém admitindo o esquecimento parcial e nele passando à criação, à amplificação, à alteração. Resumidamente, as três características da memória no sonho, segundo Freud (1996, p. 195), são: a) preferência pelas impressões dos dias imediatamente anteriores ao sonho, em especial o segundo dia anterior; b) sua recolha obedece a outra priorização, pois normalmente não relembram o que é importante na atualidade, mas o que é “acessório e despercebido”. Freud (1996, p. 207) sugere um processo de “deslocamento de ênfase psíquica por meio de elos intermediários”. Todavia, pela interpretação (FREUD, 1996, p. 205) essas irrelevâncias do conteúdo manifesto levam a impressões importantes, trazem à

tona algum fato novo e significativo; c) tornam disponíveis detalhes e impressões primitivas (pré-linguagem) da infância, os quais na vigília caíram no esquecimento.

Para a apreensão de afrescos oníricos, potências de Aula-Sonho, podemos sugerir que imediatamente ao acordar, para conseguir capturar ao menos uma imagem do sonho, ficar à espera desta imagem que a consciência já desperta está a decantar para nosso esquecimento. Rabiscá-la, em algum bloco ou caderno que tenha elegido como diário de sonhos, até esgotar todos os seus detalhes possíveis, incluindo a emoção que acompanhou essa vivência. Kerouac (2013, contracapa) relata que escrevia os quadros oníricos logo ao levantar-se, depois dessa meditação, ainda deitado, em que via os quadros sonhados desfazendo-se em sua mente. Capturava-os velozmente e à lápis em sua agenda, após erguer-se de suas horas de sono, e tipificou essa escrita como agitada e fluida. Tal era a manifestação desses movimentos na sua escrita, uma forma de expressão da linguagem subconsciente. Ainda, esse autor contraditório da geração *beat* norte-americana, escreve que o importante para interpretar os seus sonhos não era uma causa-condição (criticando Freud), sendo essa uma análise qualitativa. A “dispersão do sonho” é que teria um valor para avaliar-se o mistério da mente (KEROUAC, 2010, p. 214).

Após a apreensão de imagens do sonho, podemos seguir um curso indutivo para fluir neste tipo de escrita consciente, porém conectada com um tipo de crivo pensamental que se dilui e se emancipa, ou seja, muito próximo do informe:

Descobri que se mantenho os olhos fechados quando acordo e não movo o corpo, é mais provável que permaneça no estado semiconsciente no qual posso recordar ao menos uma imagem. É como pegar um rato pela ponta da cauda, quando ele tenta escapular por algum canto. Se você consegue pegar a ponta, pode trazer à tona toda a sequência do sonho de volta. Em seguida, deixo meus pensamentos e sentimentos acomodarem-se tranquilamente. Às vezes, nesse estado surge uma ideia do que significa o sonho. Por vezes, ocorre-me uma ideia sem absolutamente nenhuma lembrança do sonho. [...] Depois, abro os olhos para concentrar-me mais nos pensamentos, anoto o sonho, amplio a imagem e deixo que o sonho fale comigo. (SIGNELL, 1998, p. 36)

As imagens dos sonhos evocadas sempre são retocadas pelos sonhadores, conscientemente ou inconscientemente. A descrição de um sonho depende de quando é registrado, se o for na mesma noite, deterá “um caráter documental mais forte”. Registrado muito depois de sua evocação, ou simplesmente relatado a partir da lembrança, passam a ser as “representações de uma consciência desperta” (BERADT, 2017, p. 35) aquilo que mais corrobora à composição do sonho.

Essa quietude ao despertar do sono é uma forma de sentir as pequenas vibrações dos sonhos que ainda podem estar ressonando no corpo. Dessa sutil percepção das sensações vagas que o corpo nos traduz, nesse estado, pode surgir algum sentimento ou lembrança.

A sonhografia, como ação vígil, atua também como um sonho sob hipnose, sendo um tipo de indução ao sono crítico. O docente-artistador nesse rigor auto-hipnótico é onividente, mas seus olhos são interiores, e sentem os afectos a-traduzir. Esta mimese da visão vígil simula todos os demais sentidos em seu corpo. O sonhografista é sujeito desdobrado, “a outra coisa (para a psicanálise); sujeito que vê tudo, por toda a parte”, pela visão panóptica de Foucault (adaptado de BELLOUR, 1995, p. 12). Perde a relação com o mundo exterior quando inicia o processo sonhográfico, prende-se ao rigor de espírito, pela seleção do ponto zero de criação no Arquivo. Então passa a acessar a todas as suas representações internas em relação aos a-traduzíveis. Munindo-se da equação *EISAICE*, torna-se capaz de operar, no interior dessas imagens evocadas, relações e seleções visuais. Por isso a sonhografia tende a ser um movimento pré-cinematográfico, séries de encadeamento, o tipo *travelling*. A criação advém das respostas conscientes aos a-traduzíveis, somadas ao tempo e ao risco sonhado, mas não há um centro único no corpo que guie ou dê ordens ao movimento transcriativo, sonhografar é uma batalha. Não vemos nada, até que não tenhamos visto algo belo ou terrível.

Na contemplação de uma imagem sonhográfica, interpretamos um desejo alucinado por uma perspectiva que objetificou na escrita, a partir do informe, o movimento do espírito. Nasce um tipo de entre-imagem que navega entre a fotografia e a imagem cinematográfica. Não possui alta definição, mantém-se no borramento da memória do sonho, no *flou*. Estacionadas em uma tentativa de possuir aquilo que o sonhografista elaborou, são imagens trapaceiras, reais, ilusórias em sua impressão gráfica: a palavra, a frase, o poema. A sonhografia desacomoda-se entre dessa desilusão da aula-dada, negando a sua imagem, portanto é não-lugar. A extração de sonhos do Arquivo pelo docente-artistador tende à poesia, pois é um tipo de superação ao conteúdo das suas próprias fantasias. É um direito à composição prazerosa, que nos permite habitar uma condição inicial poética, ou seja, amorfa, e sobre a qual crivossonhos são feitos e desfeitos, de instante a instante.

Nesse restauro ficcional associativo, que é processo de individuação, o sonho e tudo o que lembramos e julgamos se tratar de ideias oníricas, incluindo a literatura, mesmo que não seja transmitido, conceituado pelas vozes do intelecto do docente, já causa repetição de si no diferente. Há avaliação do sujeito consciente, e interpretação da realidade, ao percorrer o caminho de sua gênese (*psychopompos*) inconsciente, isso ocorre subliminarmente na escreitura e no sonho. As linhas sonhográficas percorrem um caminho em retrocesso, pois o sonhador rememora-se até a origem, a qual desconhece, e o obscuro ego onírico se figura em luz, mas o seu resgate se dá pela sombra consciente do crivossonho. Esse mecanismo sonhográfico é um tipo de vontade intempestiva que vibra o corpo intérprete a perspectivizar suas

ficções micro-históricas, cuja traduzibilidade valora-se qualitativamente, num jogo enigmático, vivo e diferencial a ser maquinado, quando traduzido para uma Aula-Sonho, e então o intelecto do docente artistador passa a completar o sonho pela sonhografia, e atinge a função poética, chocando-se com a Aula. Assim, perspectivas são deslocadas pela sonheria docente, ao se cartografar no chão da aula, na sensibilidade de um olho que não se apequena ao que vê, porque sonha. Admitida como poética da tradução autopoiética de um sujeito-larval, que é amador primeiro, aquele que ama traduz, e, às vezes, traduz sem a manufatura porque o corpo dorme, o labor onírico estético sonhográfico emancipa-se da consciência como uma existência inconsciente de deleite, de distração concentrada em seu paradoxo artístico e rigoroso, isto é, como uma educação latente.

2. DOCÊNCIA SONHOGRÁFICA

Elogio dos Sonhos

Nos sonhos
eu pinto como *Vermeer van Delft*.

Falo grego fluente
e não só com os vivos.

Dirijo um carro
que me obedece.

Tenho talento,
escrevo grandes poemas.

Escuto vozes
não menos que os mais veneráveis santos.

Vocês se espantariam
com minha performance ao piano.

Flutuo no ar como se deve
isto é, sozinha.

Ao cair do telhado
desço de manso na relva.

Respiro sem problema
debaixo d'água.

Não reclamo:
consegui descobrir a Atlântida.

Fico feliz de sempre poder acordar
pouco antes de morrer.

Assim que começa a guerra
me viro do melhor lado.

Sou, mas não tenho que ser
filha da minha época.

Faz alguns anos
vi dois sóis.

E anteontem um pinguim.
Com toda a clareza.

Wisława Szymborska
(2011, Tradução de Regina Przybycien)

Os sonhos aproximam-se das diversas manifestações poéticas: o conteúdo de um poema assemelha-se ao conteúdo manifesto dos sonhos⁹⁰, os quais Freud (2005; 1966) definiu

⁹⁰Sobre os termos do labor onírico, chamado também de trabalho do sonho, Caon (2002, p. 173) explica-nos, ao traduzir de Freud (do sexto capítulo de *A interpretação dos sonhos*), que: o labor onírico é “a tarefa de pesquisar as relações entre o conteúdo onírico manifesto e os pensamentos [...] oníricos latentes, e a tarefa de pesquisar os processos pelos quais esses pensamentos [...] oníricos latentes se transformam naquele conteúdo manifesto”. O labor onírico (*Traumarbeit*), assim traduzido por Caon, é “o trato dado pelo inconsciente aos pensamentos latentes; e que o sonho manifesto é o resultado desse trato” (CAON, 2002, p. 173). Caon agrega a essa constatação que o

como sendo aquilo que vemos, mas que quer nos dizer outro algo, recalcado pelo conteúdo latente, e relacionado à libido reprimida. O poeta, que condensa mil imagens em uma palavra, está sonhografando ao verter palavras da ponta de seu tinteiro: oferta sonhos à interpretação de um leitor, o qual percorrerá ainda outro sonho seu, outra sensação, outros significados se preferir, mesmo se admitirmos que um poema é uma espécie de leitura dirigida. De um modo geral, o poeta assenta a sua escrita num mundo semântico cujos caminhos poéticos podem ou não ser aceitos e sentidos pelo leitor, ou ser sentido completamente diferente. Também aos sonhos esperamos que signifiquem algo, mas nunca será o mesmo significado, mesmo quando sonhamos o mesmo sonho, nunca é o mesmo, porque nunca somos os mesmos, nunca recuperamos nosso arquivo da mesma maneira, restaurar sonhos é repetir uma diferença.

O pensamento poético é palavra sem imagem que gera imagem; ou imagem intraduzível que gera palavras; ou ainda, é imagem de palavras. A palavra cria, nomeia, destrói, enforma, assimila o a-traduzir. O silêncio de uma palavra fala-nos *ad infinitum*. Na sonhografia, assim como num poema, podemos encriptar desejos, ideias outras, parodias, alegorias, tudo escrito numa palavra-máscara, num verso-véu, que são traduzidos, interpretados e transcritos também pela leitura. O pensamento sem imagem é gerador de dessemelhanças a-traduzir, num

plano sem coordenadas espaço-temporais, sem horizonte, sem móveis determinados. Porque, desde que o plano fosse imanente a algo, o transcendente corria o risco de ser reintroduzido. O pensamento *sem* passa a ser considerado sem modelo [imagem], sem forma, sem transcendência. Imanência pura [...] Doação insensata de sentido. Integrado por sonhos, processos patológicos, experiências exotéricas, embriaguez, excessos. (CORAZZA, 2006, p. 82)

Sonho e poesia são dotados de forças cujas origens estão muito próximas, se é que não a mesma, a umbilical onírica obscura subliminar: uma palavra de um poema ou um fragmento sonhado carrega toda a vontade do autor e de tudo aquilo que comungou, individual ou coletivamente, à sua criação. Todavia, na esteira da poética valéryana, no caso da poesia, entende-se nessa pesquisa que o acontecimento poema depende de um leitor ou ouvinte para completar seu ciclo de vida e morte. Já o sonho pode-se completar no próprio sonhador, o qual também perceberá essas frestas a-traduzir de si, por interpretar-se incompletamente. Reside aí, talvez, a necessidade da tradução do simbólico pela linguagem pois, quando promovido a uma interpretação social, o sonho ou o poema podem, em sua narrativa, ressonar perspectivas:

Ele é [o poeta], no sentido mais profundo, um instrumento de sua obra, estando por isso abaixo dela. Não podemos esperar jamais que o poeta seja intérprete de sua própria obra. A interpretação deve ser deixada a outros ou ao futuro. Uma obra-prima

discurso assim é necessário para tornar a vivência (o sonho sonhado) em experiência (o sonho contado). Tomando-se o cuidado de que o fato de “traduzir” ou de contar um sonho não significa que se está compreendendo ou entendendo “o original” (CAON, 2002, p. 171-174).

é como um sonho que apesar de todas as suas evidências nunca se interpreta a si mesmo e também nunca é unívoco. (JUNG, 1985, p. 93)

Em ambos os casos, as ressonâncias da matéria por seus a-traduzíveis impactam processos de pensamentos, tanto do produtor (poeta/sonhador), quanto do consumidor (leitor/sonhador), pois “se a comunhão poética se realiza deveras, quero dizer, se o poema guarda intactos os seus poderes de revelação, e se o leitor penetra efetivamente em seu âmbito elétrico, produz uma recriação” (PAZ, 2015, p. 57). Os conteúdos interpretados são recriados pelas pulsões de vida e de morte, as quais estão presentes na contradição dos movimentos oníricos, que se desdobram livres. Porém, quando interpretados apenas discursivamente, segundo Foucault (2002 b, p. 104), são opacos “de uma necessidade que não se deixa decifrar”. Os sonhos de morte, por exemplo, como os de Macbeth (Peça de Shakespeare, ato II, cena 2)⁹¹, são citados pelo filósofo como o ápice dessa contradição, num “afrontamento da liberdade contra o mundo”. Ainda, a liberdade que desabrocha na vida em sonho, encontra seu fim último na morte, e o suicídio é citado pelo filósofo nessa liberdade da imaginação muito semelhante ao engendramento do sonho. O “sujeito do sonho” (de Binswanger) não é “significação possível de um dos personagens”, mas fundamenta as significações, não é, o sujeito do sonho, “reedição de uma forma anterior ou de uma etapa arcaica da personalidade; ele se manifesta como o devir e a totalidade da própria existência” (FOUCAULT, 2002 b, p. 109 e 102). Esse sujeito, por encontrar-se em toda a parte do sonho, tomado o imaginário como transcendência, reconhece-se no próprio destino, “sou vítima de mim mesmo”. Imaginar é “visar-se como movimento de uma liberdade que se faz mundo como em seu destino [...] sonhar não é, portanto, imaginar. Imaginar, pelo contrário, é visar a si mesmo no momento do sonho; é sonhar-se sonhando” (FOUCAULT, 2002 b, p. 124).

O método sonhográfico entende que o movimento da escrita é reconhecimento do espírito larval que se sonha, e que não apenas usa referências do mundo e do arquivo; que não é o imaginário sonhográfico um modo de irrealidade, mas da virtualidade, um movimento que tangencia o umbigo do sonho e, dele perspectivando, desdobra-se em condições primitivas de existência, as quais, na tradução do arquivo, violentam os a-traduzíveis da matéria, ávidos à extração de Aulas-Sonho.

A imaginação não é imagem, a imagem, por exemplo como a lembrança de alguém, a lembrança de *Pierre* evocada por Foucault (2002 b), é a mímica do movimento de quem imagina, é a existência do sonhador que vai ao encontro do ausente imaginado, o qual, será

⁹¹ Obra disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/macbethr.html>> . Acesso em: 09. abril. 2019.

também presença⁹². A imagem é mímica, pois ela se “oferece somente quando a imaginação se altera”, e não quando a imaginação culmina, por isso é sempre devir: “ter uma imagem é, portanto, renunciar a imaginar” (FOUCAULT, 2002 b, p. 126- 127). Na sonhografia opera-se a tradução do Arquivo com esse movimento imaginário de um espírito pronto a enfrentar o processo de profusão de imagens e de destruí-las, deixando que os signos dessas marcas em devir ativem o pensamento tradutório em processo de *poiesis* sonhográfica. O Artistador, enamorado dessa estranha e sutil tarefa de escrever sonhos, acaba por produzir imagens-respostas, ora denominadas Contramatéria, respostas à sua própria destruição pensamental. Portanto, a imaginação do sonhografista é poiética ao ser poética e iconoclasta, e circunvoluciona nesse universo de imagens que destrói, que consome para recriar-se. O exercício sonhográfico é restauro do sujeito de sonho e de seu próprio movimento da imaginação tradutória que refaz as mímicas, as pistas, os indícios, que tangencia a superfície das significações, também do discurso, e que tem a sua própria arte singular de transcrição a partir do arquivo.

Serve-nos a quê sonhar? Pode-nos servir a uma comunicação com nosso inconsciente (segundo FREUD, 2005) ou uma mutação das diversas camadas dos mitos sociais (em BASTIDE, 2016; 2006); pode-nos servir como canal ao obscuro, ao incerto, às revelações, à criatividade (para FOUCAULT, 1997; 2002 b). Sonhar pode ser um espaço de restauro mental em pensamento sem imagem que pouco percebemos quando em vigília, mas que lá está, em subliminar captura da vida diurna para comunicar-se com a noturna. O Sonho serve-nos como devir-que-nada-espera, porque é; o acontecimento de Sonho é chegada ou é susto; serve-nos a uma tradução de nós mesmos e de nossa relação com o mundo e com a vida.⁹³

Uma celebração lúdica também se manifesta no pensamento que sonha sem imagens, para usufruir da liberdade que rompe a imagem dogmática de ditadores de sonhos. Na simplicidade de uma criatividade mística, um mito-sonhado mutante evoca-nos ao nosso profundo ser, como elemento arrebatador ao fazer pensar em modo de a-traduzir. A delicadeza e a beleza, ou o horror e o mistério projetam-se nessas maneiras de labor-ludos, na ponta-mestra sonhográfica. A possessão por deuses, diabos ou almas mortas poderá sussurrar aos ouvidos dorminhocos docentes currículos desconcertantes, didáticas encrespadas, cadernos melífluos:

O criador é simultaneamente um destruidor, assevera Nietzsche. Com efeito, engendrando e dando à luz os seus sonhos, os artistas não cessam de recriar, reinventar

⁹² “Não foi Goethe quem fez Fausto, mas sim a componente mímica Fausto que fez Goethe.” (JUNG, 1985, p. 93)

⁹³ Vida (*Leben*) para a interpretação nietzschiana, segundo Wotling (2011, p. 59-60), é uma vontade de poder, não é adaptação aos meios externos. Porém, a Vida apropria-se de e incorpora, conforme as condições para seu crescimento, as parcelas do exterior necessárias à sua abrangência e opulência. A vida não está sob um programa de economia energética, mas expande-se adquirindo mais energia, a vida quer mais.

e, por conseguinte, imprimir um novo sentido e uma nova significação àqueles que já se tornaram velhos, caducos e sem força para se impor. É dessa dinâmica e dessa superação contínua que eles retiram alegria originária (*Urfreude*), prazer originário (*Urlust*) ou, numa palavra, gozo [...] que inclui, [...] tanto tristeza quanto alegria, tanto sofrimento quanto deleite, tanto crueldade quanto dor; a dor e a volúpia de dispersar e reordenar, de aniquilar e de novo emendar, construir, reedificar. (MIRANDA DE ALMEIDA, 2005, p. 99)

Uma frase atribuída a Mozart diz mais ou menos assim: viver bem e viver feliz são coisas diferentes, a felicidade precisa de magia! Se não houvesse o impossível, não haveria o sonho. E também a gargalhada se dá pela impossibilidade. E que importância haveria de se dar àquilo que sabemos ser plenamente possível? Criar é refazer-se, indelevelmente. Isso dá o que laborar.

2.1 Não é de Sonhos, mas com Sonhos, que se faz poesia

No pensar-movimento que se transcria em poema, como por exemplo quando Bachelard devaneia que “um tema mallarmeano não é um mistério da ideia, é um milagre do movimento” (BACHELARD, 1991, p. 126), é imprescindível a ruptura de hábitos, digamos, puramente representacionais às imagens, ou de expectativa corriqueira nos poemas elementares. Tal inteligência poética é também desenvolvida mesmo numa escrita em prosa, segundo Borges (2009, p. 210): “Mallarmé afirmou que a partir do momento em que cuidamos um pouco daquilo que escrevemos, estamos versificando”. Tomemos desse elixir de rigor poético, para a escrita sonhográfica pois, apesar de escavarmos com a própria face o “abismo subterrâneo de nossos sonhos” (BACHELARD, 1991, p. 127), o movimento é lúcido e criativo, guiado pelo espírito: as palavras são nossa matéria e não sonhografamos espelhos da realidade. Podemos alocar nas ranhuras léxicas nossas tipologias, nossas invenções, outros duplos, nossas fábulas, enfim, se há os reflexos nos espelhos sonhados, estes dançam entre si caleidoscopicamente, impedindo qualquer fixação. A poesia e a tradução do sonho banham as palavras no rio do esquecimento, por isso elas se tornam outra coisa, pela manifestação das potencialidades-multidão, e não são apenas indicadoras ou representativas de coisas ou de espécimes-fatos. O devir sonhografista é um tipo de diáboa, ser que se esgueira pelas sombras do Arquivo, e cuja audição permanece aguçada pelos a-traduzíveis que não a deixam dormir.

Os sinais sonhográficos no Arquivo são sutis: movem-se subaquaticamente como caranguejos minúsculos, há micropeixes dourados tão velozes quanto o piscar dos olhos, criaturas articuladas que tecem o leito. Há pedrinhas estrangeiras deformadas pelo negativo da água, há matéria morta e por isso bela, há rastros de pegadas. Quando a mão do sonhografista mergulha nele, torna-se pequena e infantil. Os tipos de sonho nascem, portanto, ainda

inominados pelo espírito. O estado poético, no corpo, instala-se como o sono, reestruturando-nos em planos sucessivos de existências inconsistentes (sonhos hipnagógicos) à imagem dogmática.

Os índices sonhográficos são tipos de campos de rastros ou linhas de lobo (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 39), deixam pontilhados de buracos na areia desértica inconsciente, uma linha ao vidente; entre cada ponto, avista-se o mais branco dos mundos possíveis, e em cada pegada a mancha da terra anuncia-se buracos negros. São campos de sonhos em suas imanências, nunca desconexas de suas multiplicidades.

Que espécie de alteração das percepções corporais, na vigília, é essa que o avançar poético, como uma arte de recriar e destruir a linguagem, produz em nossos espíritos, já que sua construção é realizada com palavras que, se combinadas doutra forma, não surtiriam o mesmo *status* na imaginação? Que espécie de alteração o sono produz que nos liberta para uma viagem de impossíveis percepções? Uma resposta a pensar seria a de Baudelaire (1993), quando analisa a poesia de Poe: para o poeta do mal, a imaginação não é nem fantasia, nem sensibilidade, embora seja difícil conceber uma pessoa de imaginação que não seja sensível, mas uma faculdade que “percebe, antes de tudo e fora dos métodos filosóficos, as relações íntimas e secretas das coisas, as pendências e as analogias” (BAUDELAIRE, 1993, p. 53-54).

Em tais relações de inteligência configuram-se, para tensionar o pensamento, a linguagem, a imagem, e seus significados. Paz (2015, p. 44) intui a respeito disso, por exemplo, na função das cifras: um zero à esquerda, um zero à direita e tudo muda. Já na linguagem⁹⁴, as palavras possuem uma mobilidade e gama de significados maior, os quais “se ordenam e se precisam de acordo com o lugar da palavra na oração. Os outros desaparecem ou se atenuam” (PAZ, 2015, p. 44). O idioma é, portanto, a atualização desses significados. Para o mesmo autor, a imagem “é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece” (PAZ, 2015, p. 45).

Sendo o sonho produtor de imagens, temos que ele nos exalta diversos sentidos, mesmo os não-sentidos, as aparências, os trocadilhos. Mas a língua dos sonhos é estrangeira, e seu idioma atualiza-se a cada repetição que o corpo insiste em percorrer. Talvez aqui tenhamos boas pistas para a sonhografia como linguagem-língua-liminóide que traduz (sem desconsiderar a dificuldade interpretativa que uma imagem nos apresenta em seus significados condensados)

⁹⁴ Em um estudo de perspectiva sociológica sobre o que é a pedagogia, Díaz (2019), ao esclarecer sobre os limites de controle estabelecidos pelo caráter mediador desta, acrescenta que o aprendizado de uma linguagem “que parece ser um processo natural e difuso, constitui um princípio regulatório e de ordenamento interior dos indivíduos” (DÍAZ, 2019, p. 9).

não apenas novos mundos, mas forças díspares, que anunciam também a sua atemporalidade e a sua impermanência, como imagem de um idioma-devir, um toque mágico de natureza original, buscando que a linguagem-imagem deixe de ser utensílio e seja bordejada pela poesia, pois o sonhador é poetador. Quando isso acontece “a linguagem cessa imediatamente de ser linguagem. Ou seja, conjunto de signos móveis e significantes. O poema transcende a linguagem” (PAZ, 2015, p. 48). Nesse método informe e poético, a sonhografia nasce dessas partes aparentes à uma tradução do arquivo, a partir de imagens e de palavras, mas delas transpassa, desejosamente.

Aproximando mais a tradução que cria o estado poético, podemos perceber que para o espírito, desde que atento e consciente, tudo é matéria a ser esquecida de seu significado, gerando a-traduzíveis e afectos, com a destreza de não abandonar a tensão causada quando do primeiro contato com o original. No estado poético, há a invasão consciente de uma existência; no sonho, há a invasão da existência inconsciente no consciente. Consideraremos, para sonhografar, a consciência que ocorre quando acordamos e lembramos das partes sonhadas. Nas palavras de Valéry, acerca desse processo de instalação do estado poético, temos que a consciência é:

invasão, enchida, inteiramente saturada pela produção de uma *existência*, cujos objetos e seres parecem ser os mesmos que os da véspera; mas seus significados, suas relações e seus meios de variação e de substituição são completamente diferentes e representam-nos, sem dúvida, como símbolos e alegorias, as flutuações imediatas de nossa sensibilidade *geral*, não controlada pelas sensibilidades de nossos sentidos *especializados*. É quase da mesma maneira que o *estado poético* se instala, desenvolve-se e, finalmente, desagrega-se em nós. (VALÉRY, 2011, p. 213-214)

Assim o Método Valéry-Deleuze auxilia o trabalho inicial do método sonhográfico, para que o rigor do espírito esteja atento às percepções sentidas, a partir do Arquivo considerado à tradução: entender a existência das forças que se produzem pelas suas partes a-traduzir como um estado poético em si. Essa relação de forças entre poeta/produtor e leitor (segundo AQUINO; CORAZZA; ADÓ, 2018, p. 5) tratada por Valéry (2018, p. 27 e p. 54) em seu curso de poética, é uma relação de valoração, de complementaridade da obra, já que esta depende da avaliação dada pelo seu consumo. A existência do estado poético só se conceitua quando a obra-criação é reconhecida por um leitor. O sonho também só existe se lembramos dele, ou seja, somos consumidores de nosso produto onírico, como já pontuamos. A Aula-Sonho é essa espécie de lembrança dos sonhos de a-traduzir do arquivo, resgatada pela pesquisa do próprio pensamento tradutório docente, dando dobras a outras partes a-pensar, sendo “trabalho intelectual” que evita a abstração monumental impenetrável, mas que se dilui poeticamente nas máscaras de aula, nos alunos: “[...] pois, ao traduzir, em lugar de impor o que deve ser lido e

compreendido nas matérias, evitamos que essas se coagulem ou se esclerosem em sistemas, escolas, institucionalizações” (CORAZZA, 2016, p. 18 e 14).

O rastro poético é evocado se o leitor vir a tornar-se inspirado, este é o desafio do poema. Inspirar por alterar o estado de permeabilidade sensível às trocas, por alterar a ordem de sentir e de se elaborar um pensamento. Sonhografar poesia ou prosa possui essa relação escritor-leitor, relação que se (re)escreve nas Aulas-Sonho: trabalho consciente que é a tradução transcriadora a qual poderíamos denominar de espécie de sonho lúcido. Da tarefa dessa relação que provoca o estado poético, Valéry (2011) observa também que a poesia é prática e é trama da linguagem: “A poesia é uma arte da linguagem. A linguagem, contudo, é uma criação da prática” (VALÉRY, 2011, p. 216).

A docência é prática em devir poético quando a comunicação não está meramente comprometida em dar e receber, mas sim em entrar em sintonia com esse estranhamento e não-entendimento imediato do que se traduz, instalando novas multiplicidades nessa existência de sonho que não se exaure. Adaptamos a esse exercício pensamental, de eixo vertical, três “ordens de experiências sucessivas”, perspectivas desprendidas do “tempo horizontal” (BACHELARD, 1991, p. 185), para uma insinuação de passagem do tempo no espaço onírico de uma Aula-Sonho:

- a) [Espaços + poéticos] para um tempo poético elevado, abandonar o devenir horizontal do mundo: romper os enlaces com o tempo dos outros;
- b) [Imagens + informes] adeus às durações dos fenômenos e coisas;
- c) [Signos + atemporais] o mais difícil: desprender-se da própria duração de tempo da vida.

Essas ordens bachelardianas, que adaptamos a *EIS*, unem sonho ao estado poético de *AICE*, ambos relacionados com esse tempo vertical e de duração insondável. A aula, por ser encontro de recortes do caos da vida sempre estará no limite à Aula-Sonho. A prática docente trata com afectos, como sabemos, e é “dilatadora, porém precária e temerária”, assim há de se ter cuidado com abstracionismos, um cuidado de “honrar a docência” (AQUINO, 2018, p. 2). Ou seja, estado poético e de sonho é uma prática cuidadosa de si, mas que modeliza sua realidade. Porque apaixonado, este fazer-se não está fixado na regularidade horista, já que se trata de uma linha contínua musical viva entre o docente e alunos, forças tensionadas com seus volumes, dissonâncias, alturas, harmonias, ritornelos, distorções. Nesse fazer docente, o *modus*

operandi é o poético, e a matéria é feita, segundo Sandra Corazza⁹⁵, mais do “teor subtrativo das certezas, do que cumulativo; ou melhor, pela tragicidade dos acontecimentos”. Aula-Sonho é não-lugar para o estranhamento de si, dos outros, do mundo. Estranhamento designado por uma animalidade nietzschiana, uma primeira educação, uma primeira natureza, um primeiro sonho. Não-lugar desmanchado a cada ato docente. E repetido, *da capo*.

Para esta vivência que abala a “própria atividade linguística”, Bachelard (1988) é citado ainda por Aquino; Corazza e Adó (2018, p. 4) como um autor que nos fornece pistas para essa filosofia da poesia, que nos demove da “contemplação leitora”, e nos provoca um enraizamento da imagem poética através da “instantaneidade irruptiva do poema” onde a emergência da linguagem poética, em sua vivacidade, afirma Sandra Corazza⁹⁶ “fere o cotidiano acumulador numa experiência de liberdade, ainda que fugidia”. Ainda para a Artistadora do Arquivo, a obra de arte da docência é a tradução, e a poética da leitura deve ser tomada como matéria, numa expectativa que interage sensível às formas e às palavras, “a linguagem não é aquilo que faz uma intermediação, mas é a própria ação.”⁹⁷ A ação poética não se basta para ensinar algo, mas também para ensinar palavras que “agem em nós sem ensinar-nos muita coisa, como um acorde musical” (VALÉRY, 2011, p. 219)

Nessa dependência produtor-leitor, para que o sonho de uma docência venha a tornar-se poesia curricular, há de considerarmos que essa feitura material é a da tessitura do Texto, conceito barthesiano. Para Barthes (2011, p. 9), “ler não é sonhar”, mas uma leitura ideal seria a de um estado de “hiperprecisão”, o da embriaguez do texto, e de hiperrestesia. Sonha-se para a escrita, mas nessa trama da relação textual autor/leitor, a escreitura completa-se na composição dessa embriaguez interpretativa, capaz de subtrair inclusive o autor, perspectivando o além-sonho: “Cada texto é fragmentado e parcial; mas a escrita-artista em si não seria dada por sua soma, já que essa soma é contingente, encontra-se em devir permanente, enquanto sua perspectiva está continuamente se modificando” (CORAZZA, 2006, p. 34).

Acrescentamos a esse discurso a potência do texto manifesto que contém o desejo sonhográfico, uma embriaguez de palavras latentes. A interpretação da tessitura textual, assim, é capaz de ressignificar em línguas emergentes, quer seja pela própria presença sonora da voz

⁹⁵ Informação verbal. Proferida em aula do Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na disciplina: Seminário Paul Valéry: aula como poética espiritográfica, oferecida no semestre 2018/2, Porto Alegre, 2018.

⁹⁶ Informação verbal. Proferida em aula do Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na disciplina: Seminário Paul Valéry: aula como poética espiritográfica, oferecida no semestre 2018/2, Porto Alegre, 2018.

⁹⁷ Informação verbal. Proferida em aula do Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na disciplina: Seminário Paul Valéry: aula como poética espiritográfica, oferecida no semestre 2018/2, Porto Alegre, 2018.

de leitura, quer seja pelos sentidos que possamos vislumbrar, quer seja pela estética: tudo isso para que essas palavras juntas venham a funcionar, e daí nasce o Texto, ao outorgarmos a essa espécie de navegação ébria as nossas decisões. Por exemplo, decidir por sentir ou não sentir o cheiro do carvalho inchado de uma embarcação em alto-mar das linhas de Poe.

Ler pode não ser mais sonhar, na perspectiva barthesiana, mas pela sonhografia acrescenta-se que ler é além-sonho, é crivar suas perspectivas nas tessituras de a-tradução do texto. Escrever é decidir sobre as palavras. Ler é surpreender-se por sensações. Fazer poesia é criar nomes e coisas no papel, e deixar que a decisão do destino das palavras seja aéreo, porque a poesia é ritmo, frouxo ou regulado, mas sem juízo prévio: “[...] na casa de um poeta é difícil acreditar que haja juízo, mesmo em sonhos” (QUEVEDO, 198-, p. 27).

Sonhografa-se pela imoralidade poética, desvelando as potências de vida em palavras tensoras de sonheria à docência, já que a Filosofia da Diferença

tem horror a tudo que apequena e entristece a vida, isto é, dos poderes de quem trabalha para diminuir ou nos separar das forças ativas de que somos capazes; e que, com isso, buscam conduzir nossas vidas à resignação, à má consciência, à culpa, recheados de afetos tristes e imobilizadores, de queixas e de ressentimentos. (CORAZZA, 2013, p. 19)

2.2 Tradução docente sonhográfica

No ato da tradução, o docente, ao dar voz aguda na transposição tradutória das vozes a-traduzir que sopram dos baixos do Arquivo, ao estudá-las, lê-las e reescrevê-las, toma o cuidado de guardar o que há de conteúdo manifesto, mas vai além deste, percebe a construção de sonho a partir do que é latente em a-traduzir. Ato de invenção nesse lugar de passagem tradutória também pela ressonância que essa existência permite-se ao sonhografar. Nessa tarefa empírica que exige constante rigor e cuidado, o Docente Artistador depara-se também com as ruínas do passado do Arquivo, mas pode ver-se como alquimista da empiria, diante do que pode transmutar do mistério do Arquivo em *EIS AICE*, a fim de compor diferenças a cada repetição de seu ato tradutório sombrio.

A obra, para existir, precisa de um limite. Limitar é dar contornos conscientes ao fluxo do inconsciente. O ato de sonhar é obscura atividade fisiológica, um acontecimento no caos, pois o sonho é uma outra caóide. Desacelera-se, o sonhador, em um aglomerado de sensações, de reações, de retroações, de emanções luminescentes, incluindo aí um fundo emocional sobre o qual se projeta, no corpo, o sonho. Sonhar é um tempestivo processamento orgânico sem imagem. A composição sonhorama que amanhece dessas sensações, isto é, a narrativa donde uma lógica extravasa pela tradução de uma língua, precisa da sombra consciente, precisa

amanhecer da linguagem. O sonho, então sob uma língua, advindo do abismo do corpo, é copiado para o mundo tomando como original a sensação da vivência sonhada. Uma forma a esse informe nasce na boca, onde a linguagem plasma uma interpretação ao sonho, lhe dá caráter. Daí que o nascimento de uma tradução ocorre na composição; e nesse crivossonho estreito, a criação pode surgir. A mente vígil faz cópias em movimento das microssensações desacordadas. Desse sonho-forma, a consciência golpeia encadeamentos, prega suas peças, emerge significados, molda arquétipos, sustos, enredos impossíveis, desafia a linguagem, com a língua.

A tarefa do tradutor é “redimir, na própria língua, a pura língua plasmada no movimento da linguagem”, um movimento empírico de transformar o simbolizante no simbolizado, ao romper barreiras envelhecidas de sua própria língua, “liberar a língua do cativeiro da obra por meio da recriação (*Umdichtung*)” (BENJAMIN, 2011, p. 117).

A traduzibilidade não é uma propriedade intrínseca dos sonhos, mas sonhar é uma manifestação de tudo o que nos ocorre livres da linguagem, mas, acordados, a ela prestamos contas. A linguagem é, pois, um tipo de censor ao corpo, de tal eminência que sonhamos, muitas vezes, usando a linguagem. Assim como o excesso da luz é o “monstro passivo” (FOCILLON, 2001) para uma imagem ou forma, o excesso da mera reprodutibilidade do que se ilumina no Arquivo pode tornar-se uma imensidão desfocada, um abarrotado de informações que culmina numa grande folha em branco, num palco pleno de luz onde não há nenhuma textura ou mancha que nos envolva a atenção. Olhamos para o sol e estamos cegos. O Sonho, como matéria, também deve ser percorrido em seus meandros: o Sonho de uma paisagem, por exemplo, nos mostra suas manchas de luz, das quais nem sempre nos damos conta, perdendo talvez grande parte do que poderia funcionar em nós a partir do conteúdo manifesto sonhado; essas manchas advêm de nossa qualidade mental de imaginar e borrar, de adentrar ao que era forma dada, de jogar sombras às luzes e definir estados de sensações. Sombras que jogam com a luz dos desejos, “a forma como o que deixa o que vem ao encontro da luz” (HEIDEGGER, 2014 b, p. 96), o conteúdo borrado traduzido, transcrito, copiado, negado.

Sonhamos dramatizando desejos, sonhamos traduzindo o informe naquilo que precisamos criar. No trabalho da tradução docente é preciso jogar sombra a esse excesso de luz da razão, variegar a paisagem informe, como as folhas, flores e frutos que, espalhados pelo caminho, graças ao vento e à senescência da vida, criam um tapete multicolorido cuja presença nos provoca a voltar a atenção a nós mesmos, ao tentar traduzi-lo, fazendo-nos até esquecer de que ali há um caminho já definido: pisar pétalas ou pisar o caminho? Do informe se forma outra coisa.

É essa potência imagética que produz poética também na busca pela tradução de uma Aula-Sonho de *EIS AICE*: caminhos mesclados e sombreados emanam adornos e arabescos que voam daquilo que nos perpassa da matéria. Trabalha-se com o inapreensível e fugidio, como o arquiteto de Valéry (2005), para quem o sonho é a mistura dos três princípios da construção/criação humana (corpo, alma, o resto), mas é uma construção não-duradoura, como a Aula:

[...] não há, em *EIS AICE*, qualquer desejo de recapitular o campo do currículo ou de organizar um compêndio da memória didática; ao contrário, *EIS AICE* valoriza a potência de esquecê-los, para arriscar-se a produzir — mesmo que, nesse esquecimento, alguns fragmentos sobrenadem. (CORAZZA, 2018 b, p. 10)

A matéria traduzida em Sonho pela mão, diferentemente da frieza da máquina de clones, contém a fluidez de vida do Espírito docente que a traduziu, bem como de todas as vidas resgatadas além-matéria. Sonhografar na feitiçaria manual e feminina⁹⁸. Uma potência oculta permite a fluidez coloidal da Matéria, e o seu caos-caóide irrompe inesperadamente no informe, resultando no susto ao juízo, num inacabado e diferencial saber que não se completa, talqualmente num sonho, acordamos antes de seu fim. A Aula-Sonho é mudança de uma mudança que prepara à outra mudança, e se repete. Sonhografar é ação numa inconsistência poética de sensação e intelecto, sendo a forma nascente de uma mobilidade preparada à metamorfose da dramatização: em qual caso?, quem?, como?, quando?

Uma dificuldade ao lembrarmos-nos de fragmentos de um sonho para descrevê-lo, guiados pela lógica que tende a formar sequência pela linguagem, está no fato de que algumas dessas imagens e sensações sonhadas, bem como suas correlações, velocidades e sequências de acontecimentos são, de certa forma, intraduzíveis em palavras. A maravilha das camadas desse movimento onírico é, pois, uma experiência única e filosófica do caos, alimento ao imaginário: “[...] Diante do caos, o que importa ao filósofo não é nem vencer o caos, nem fugir dele. Mas conviver com ele e dele extrair possibilidades criativas e velocidades infinitas” (CORAZZA, 2006, p. 88).

Por exemplo, o famoso artista do Renascimento nórdico, Albrecht Dürer (1471-1528), descreveu e desenhou um sonho, em 1525, do qual despertou em susto: grandes águas caíam sobre a terra. O sonho foi tão impressionante que o artista o registrou em palavras e em imagem, a qual não reproduziremos aqui propositalmente⁹⁹. No entanto, a expressão grandes águas — conforme as traduções em português para essa descrição de Dürer — se tomadas como o

⁹⁸ “A psicologia da criação artística é uma psicologia especificamente feminina, pois a obra criadora jorra das profundezas inconscientes, que são justamente o domínio das mães” (JUNG, 1985, p. 91).

⁹⁹ Imagem disponível em <https://www.wga.hu/html_m/d/durer/2/16/2/12dream.html>. Acesso em: 9. abril. 2019

umbigo sonhográfico, por exemplo, possui n-1 partes a-tradução. Podemos imaginar grandes trombas d'água se deslocando até nós em espirais que varrem uma planície, acompanhadas de um barulho ensurdecedor; podemos imaginar gotas enormes que caem verticalmente e matam pessoas e partem ao meio as árvores; ou ainda, tapetes de água que se desenrolam de céus que se abrem, vermelhos. Dürer acordou pelo pavor de que a segunda massa de água caísse na terra. É dessas frestas a-traduzir, é daí que sonhografamos.

O Método Sonhográfico opera numa ampliação do detalhe, isto é, amplia transcribando aquilo que na captura da vigília o consciente tenha considerado sem importância, isto é, anódino. Ao sonhografar, há o desdobramento dessa matéria inofensiva pela perspectiva empírica da diferença que deseja filosofar em a-traduzíveis. Nos referimos aqui ao detalhe freudiano que Rancière (2009, p. 10-11) desenvolve acerca da interpretação psicanalítica nas artes e na literatura: para Freud essas figuras estéticas anódinas, um detalhe de um quadro, um personagem de um romance, são “testemunhas da existência de certa relação com o não-pensamento, de certa presença do pensamento na materialidade do sensível, do involuntário do pensamento consciente e do sentido no significante” (RANCIÈRE, 2009, p 10-11). Para a interpretação freudiana esses detalhes são o testemunho de um certo inconsciente. Uma microsonhografia da história pessoal a partir desses detalhes pode tornar-se um grande sonho. Segundo Rancière (2009), Freud desenvolvera sua interpretação para as artes a partir das questões edipianas da psicanálise, ou seja, tratou de descobrir as pulsões infantis encobertas e ou reprimidas pela mão do artista. Na sonhografia, a operacionalidade se baseia não em impingir traumas infantis ao sonhografista, mas torná-lo cúmplice lúcido e lúdico de sua infância em devir, que é artística, pois ao transcriber está redescobrando a sua marca de originalidade sem a linguagem. Assim, haverá suas digitais na tradução, sem descuidar do original. O processo de transcrição parte do inconsciente do artista guiado em parte pelo rigor do espírito consciente. Portanto, o prazer de sonhografar reside nesse exercício de pensar o próprio sonho de traduzir o Arquivo durante o processo em curso, buscando perceber os detalhes de interpretação e de criação, mas também os signos que o seu corpo *AICE* emite no exato momento da escrita sonhográfica, sinais que não são ignorados pelo método sonhográfico, mas traduzidos e entrelaçados, numa interrelação do corpo-a-traduzir, compostas de *EIS* que surgem concomitantemente nessa coreocinética escrileituresca.

O método sonhográfico não desenvolve teorias sobre o autor do original tratado, mas uma pesquisa de libertação transcribativa pela tradução, porque ao sonhografar não há uma imposição de forma ao arquivo, há percepções de várias possibilidades pelo informe, em níveis superficiais conscientes que se deixam transbordar pelo inconsciente artístico profundo, e o

resultado, em segunda potência, a sonhografia, terá a sua própria estética, que contará com os rastros do original. A estética artística da sonhografia aqui considerada é a da acepção de Rancière (2009), que não a convoca como “ciência ou disciplina que se ocupa da arte”, mas sim como “um modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura dizer em que elas consistem enquanto coisas do pensamento” (RANCIÈRE, 2009, p. 1-12). Entendemos que o procedimento sonhográfico, que é literário, ou seja, ficcional e em parte autobiográfico, está justamente definindo-se esteticamente em uma arte de modo de pensamento filosófico, como um fazer artístico de escrita ao sonhografista.

A tarefa sonhográfica na docência também recria sua função social a partir do sonho do Arquivo, pois nunca se esgota nas palavras ou nas imagens, significados e percepções do sonhador, já que a poética resultante desse exercício tradutório é transindividual, ou seja, articula-se com o sujeito e seu entorno na Aula-Sonho. Tanto para o docente tradutor quanto para os alunos, não há como estabelecer regras de significações aos sonhos. No acervo de sonhos da Educação, a maioria dos a-traduzíveis do Arquivo se constitui de sonhos dos outros, e isso exige trabalhar com o alheio, traduzir e criar a partir do intraduzível outro, mudar a abordagem linear para outras linhas de fuga. Mas os afectos do original estarão lá: de uma chuva não faremos fogueira, mas rios, mangues, açudes, poças, devires-aquáticos que se formam e (in)formam novo informe, e que se disponibilizam graças à ação desse movimento tradutório, emancipação criadora que se apresenta como uma maneira de aprendizado aos alunos, via prolongamentos inventivos.

Como sonhografamos empiricamente, os símbolos e imagens são constante preocupação. A abordagem de Bachelard descrita por Bay (2011, p. 37) para o símbolo, a qual não é semiológica, mas semântica, considera a estruturação simbólica como raiz de qualquer pensamento. Sonhografar sonho e a-traduzíveis é criar imaginação que gera imagens — mesmo um sonho auditivo será acompanhado de uma imagem; mesmo quem não lê sonha; mesmo se lemos palavras em sonho. Estamos interpretando a própria iconografia, que é mímica condensada do trabalho da imaginação tradutória do espírito. Todo esse processo agrega linguagem pela própria imagem: pensamento sem imagem donde são extraídas imagens poético-oníricas. Estudamos a imagem na sonhografia sobrepondo-a, vendo-a sob diversas perspectivas, já que essa multiplicidade de entradas promove ressonâncias semânticas próprias e, portanto, poéticas à escrita.

Sonhografar para Aulas-Sonho exige operar a-traduzíveis do virtual ao acontecimento em tempo e espaço. A estética transcriativa é definida pela equação *EIS AICE*. Traduzir aqui é

“dar conta do impossível” (CORAZZA, 2019, p. 2), e é atividade estética dos múltiplos intraduzíveis de sonhos e/ou de poesia.

O *EIS AICE* é

Arquivo que designa (coisas) e expressa (sentidos), não ora de corpos, ora de linguagem, mas que age no seu entremeio, que é onde se gesta o sentido-acontecimento. A superfície desse Arquivo-estrutura — como espelho defeituoso, não ideal, mas produtor da dessemelhança e da diferença — é, assim, não só fronteira, tanto aos corpos como à linguagem, mas lhes dá sustentação. (CORAZZA, 2018 b, p. 11-12)

Essa busca que a sonhografia percorre sobre a linha sensível do pensamento informe possui um tempo de marcha noturno. Numa caminhada deambulatória, submete-se ao impossível pela descoberta das incógnitas da noite, que nos parece eterna, de suas sombras e sons misteriosos, é pesquisa que rompe o tom e o ritmo diurnos, para dissipar-se em uma nova arquitetura do intelecto do sonho, na qual se escreve infinitamente. É uma poética que não tem nome, que os esquece, mas que possui vozes para inventar novos nomes.

Quem são os Docentes Tradutores que Sonham Aulas?

São poetas-pensantes em potências de possibilidades que, ao exercitarem-se na tradução escritora do Arquivo usando o Método Sonhográfico possuem um lugar afirmativo de sujeitos na Aula-Sonho, pela equação de *EIS AICE*. Assim, as partes intraduzíveis, quando transformadas pelo ato tradutório sonhográfico, que não é somente tradução, mas devir-alquímico, sobrevivem e atravessam espaços e tempos, ou seja, viram sonhos que geram outras metamorfoses pela sua existência social impossível e móvel. Há a possibilidade de criação mítica nos espaços desse movimento.

Onde e como surge a Poética pelo Método Sonhográfico?

A poética, sem pai, surge no estar-sendo, filha da Intuição, prima do Instinto. A partir da aplicação do Método Sonhográfico, evoca-se na minoridade afetiva o pensamento seminal para sonhografar do Arquivo de onde se pensa. Demanda sutileza e presença ao corpo, para que atualize o pensamento no aqui e agora. Sentir o passado sem, no entanto, fixar-se nele. Surge no movimento de desprender os ritidomas do caule-corpo-soma. A poética figura-se na pluralidade dos sentidos, é um outro sentido cuja percepção poderá ser avaliada, é o expandir da língua não-humana que a tudo avalia, das partículas químicas micromolares que o cercam à catástrofe apocalíptica que se aproxima. O manejo do polissêmico a-traduzir do Arquivo detém e enforma as palavras em associações livres disfarçadas nos impossíveis de sentido.

Se, de um lado iluminado e fotópico, temos o pintor que exerce sua meditação de tonalidades para as subtrações de comprimentos de ondas, a fim de traduzir o mundo em cores, do lado da penumbra e escotópico, temos a potência de criação de aula pela poética periférica das sombras, libertadora de formas, gestos, texturas, dores, melodias, superfícies — numa palavra, de paisagens de universo improvável que nasce na ponta da tinta e que se prolonga no valor emotivo da linguagem.

Como diria Tonecas, o menino do conto da poetisa portuguesa Florbela Espanca (1894-1930)¹⁰⁰, após ver seu barquinho de papel desmanchar-se no lago, “Tudo se derrete neste mundo”: derrete-se o mundo em sonho e, da única fonte dele, ou seja, nosso inconsciente que dissolve tudo no informe da matéria, refaz-se um novo mundo, a cada vez. É nesse fantástico que o gravurista desdobra vidas do buril na matéria metálica, sonhando as percepções minúsculas da contraforma.

E como nos fere à criação do novo, essa Poética que é Pesquisa?

Conforme Corazza (2013, p. 174), a Ideia é pulsão teatral gerada pela repetição de máscaras que constituem sujeitos de repetição e pela dramatização desses disfarces que se constituem ao se sobrepor em sua dança de revelar e ocultar instantes. Não escondem, portanto, uma dada realidade, e um tipo emerge da relação diferencial das forças que resultam da qualidade da vontade de poder, “todo o resto é sintoma, o pesquisador só conhece que um tipo é possível de ser definido quando se determina o que quer a vontade, nos exemplares desse mesmo tipo” (CORAZZA, 2013, p. 177).

Na pesquisa noológica do sonho, sendo a noologia “o estudo das imagens do pensamento” (CORAZZA, 2013, p. 184), as imagens são tomadas pelo docente pesquisador em operatório-diagrama das forças que se desprendem dos afectos do encontro à transcrição. As intuições resultam indeterminações que forcem o pensar o sonho e sonhar no pensamento. O pesquisador lançar-se em possibilidades de criar: “não podemos afirmar o que pensamos; já que pensar é uma experiência de raridade” (CORAZZA, 2013, p. 182).

O Método Sonhográfico, por ser imagético e intuitivo, possui genealogia dramática que pensa nessa operação de inconsistência, pois não podemos afirmar que estamos sonhando ao sonhar. Assim como o início de um pensamento, é involuntário o começo do sonho. As imagens de pensamento manifesto podem ser inícios de qualquer outra geografia ao ato da

¹⁰⁰ O conto intitula-se *Amor de Outrora*: o menino Tonecas, de quatro anos, ganha um barquinho de Cristina, amiga de seu pai, mas reclama-lhe, no dia seguinte, que o marujo “derreteu-se”. O pai murmura: “Tudo no mundo se derrete”. Frase que o menino repete no fim do conto, noutra ocasião, na qual faz um barquinho de papel para Cristina, ao vê-la chorando, mas o barco se desmancha no lago. ESPANCA, Florbela. *Amor de Outrora*. In: ESPANCA, Florbela. *Contos completos*. Porto Alegre: Pradense, 2014. [143 p.] p. 47-60.

construção do sonho, bem como suas direções, rupturas, digressões, aproximações, transferências. Dramatizando-se em máscaras composicionais, em sua feitura, ao mesmo tempo em que subtrai aquilo que seria clichê da perspectiva do sujeito da vigília, ou puro conteúdo manifesto, o sonho forja-se nas imagens que cria em camadas de dobras reveladoras do tipo sonhador, forçando-o a moldar no corpo as imagens daquilo que já sabe. A escrita sonhográfica opera nessa autocriação de um novo pensamento, de uma nova memória quando restituída a interpretação do sonho pelo sonhador ao acordar. Tomado dessas forças, o sonhografista escreverá não somente pela recuperação reativa a imagens em movimento, as quais são matéria de seu próprio ser, congeladas em imagens-tempo, não apenas pela mnemotécnica ou por uma onirocrítica dada pela representação comparativa com as imagens clássicas *a priori*. O ato sonhográfico sobrevoa a matéria sonhada e a toma como ponto de chegada, a criação ativa pela “de-superfície” (CORAZZA, 2013, p. 198), em que no ato transcriador do docente-artistador movimenta-se retroativamente, partindo do pensar em seu pensamento, agrimensurando a superfície que percorre em sonho, pensando e sentindo o próprio movimento do jogo de forças sonhográfico. No sonho, sou de onde penso. Traduzir nesse empirismo tipologizador do intraduzível alia-se ao cultivo e “empatia com os elementos originais” não deixando de “exercitar fantasias e habilidades amorosas, projetando-as em experimentações tradutórias”, a partir das quais, pela esrileitura, gera-se “um processo singular de interpretações” encaminhado pelo “estranhamento dos originais” (CORAZZA, 2013, p. 212).

Sonho e poesia: os pratos da balança parados. Repete o que te encanta, como o amor, a melodia preferida, a caminhada que te abre a respiração, o susto que te desperta. Desejo repetido e elevado à máxima potência. Personagens paridos pelo gatilho de sonho. O sonho sonha-me e eu sonho os sonhos deles.

Leia-se o poema abaixo em 7 vezes cantantes antes de dormir:

Until my eyes talk about your eyes on my soul

(Dada a condição de que meus olhos falem dos seus olhos na minha alma)

My mind are my soul in your eyes

(Minha mente é minha alma nos seus olhos)

I did it — again

(Fiz, novamente, isso)

Minor at a mirror

(Menor [som em escala menor] ao espelho)

Your dream are my invention of your dream

(O seu sonho é minha invenção do seu sonho)

Remember me, V!

(Relembra-me, V!)

I look like Your e.y.e.s

(Me pareço com seus o.l.h.o.s)

Again

(novamente)

Fazer poética de Sonhos é Artistar Aulas-Sonho?

Sonho de tinta como uma Arte sem autoria do intraduzível. Prática transcriadora de escrever cuja força é autogerida para expandir-se e forjar-se um estilo de aula irrepitível. Ouvir e contaminar-se pela horizontalidade dos sonhos da própria aula, que é momento coletivo de sonho. Os corpos e pensamentos também se retroalimentam num tipo de encontro-sesta deleuziano, numa poiesis coletiva.

27. *Autopoiese*. Na educação, como na vida, nada é igual, tudo se banha em sua diferença, em sua dessemelhança, e em sua desigualdade, mesmo consigo. Elimina-se o Negativo, o Mesmo, o Semelhante, o Igual, o Análogo, o Oposto porque são as formas da in-diferença; elimina-se Deus e o Eu como formas e garantias de identidade. Conserva-se apenas o dissimular. (CORAZZA, 2006, p. 18)

Diferença forjada na repetição de aula. Cada um irredutível a outra multidão, de instante a instante, “e o que faz instante ao instante, tempo ao tempo, é o homem que com eles se funde para torna-los únicos e absolutos” (PAZ, 2015, p. 56). Temos um porvir virtual a ser atualizado no derretido mundo, quando sonhogramos ou narramos o sonho. Com essa matéria criamos espaços, imagens e signos, *EIS* o sonho de *AICE*.

Esse engendrar de pensar o sonho aproxima-se ao pensamento seminal conjugado às forças da natureza que movimentam a vida, pelo ocultamento e expansão. *Physis* que agrega uma visão heraclitiana de Nietzsche. A totalidade ou parte da dinâmica das forças vitais provavelmente manifesta-se no sonho. *Oneiron*, movimento de Artemidoro, em que Dionísio está “presente e ausente, enquanto Apolo é a representação de tudo o que brilha” (NICOLAY, 2011, p. 92). Nesse desejo de porvir, o que nos parece brilhar mais na vigília, segundo Bergson em “Matéria e Memória” (1896)¹⁰¹, é aquilo que nossa memória seleciona por brilhar mais. Pálpebras relaxadas, a constelação pode ser uma seleção de forças, não os olhos a ver algo, não

¹⁰¹ A referência completa do livro é: BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 291 p. Citada em nota, pois a autora utilizou essa referência de modo geral, por sua leitura da obra, e não constam citações expressas de Bergson.

a consciência, e sim os vértices de singularidades inconscientes interpretativas do espírito. Crivossoño às luzes menores, o que estava fora e incompleto do dentro. Processamento da singularização, verificando a subjetividade do sonhador. Sonho, dispositivo-analógico do inconsciente gerador de imagens, espaços e de signos num porvir-tempo, a partir das bordas da totalidade, dobrando-se o fora ao dentro imanente, descobrindo-se e retornando a esse fundo de vida e de imaginação. O riso em sua tragédia correspondente. A cor do sangue sonhado é a da pétala do hibisco, alimenta o corpo insone. Se não há bifurcação na razão, pois a razão se bifurca, então não há bifurcação no inconsciente, a realidade é que é bifurcação do sonho. Pois o antevir é sempre bifurcação ao sonho que se presentifica.

Essa interpretação que se expande e se retrai antecipa a vida poética. Quanto mais exercitado é o espírito sonhador, maior será o repertório à língua menor e onírica. Língua- peste que contamina a linguagem do pensamento na vigília, passando a inventar clichês onirofílicos ao interpenetrar-se na realidade sugerida pela imagem deformada. A arte, outra praga indecifrável, está resguardada no sonho, ou será no sono?

Como operar valores extraídos da fragilidade poética do Arquivo de Aulas-Sonho?

Neste devir mediúnico trazemos os operadores da escrita, onde a docência é feita da Matéria aquática, equalizada por *EIS* (Espaços, Imagens, Signos) sob os olhos semi-cerrados de *AICE* (Autor, Infantil, Currículo, Educador). Acoradouro ou desvio do próprio pensamento, são sinais à liberdade que não mantêm afeição à regra prévia externa de uma unidade de consonância, pois normalmente é esta regra que rege o professor que dá um conteúdo. Entendemos, por exemplo, que a dissonância numa Aula-Sonho é susto e estranhamento necessário à extração de seus próprios sonhos. Como na aula de (des)educação musical de Pacheco (2011), que nos remete a outras passagens de sentido e de pensar, promotores de dissonantes sabores auditivos, uma canção de ninar a aula-dada e de despertar a Aula-Sonho¹⁰², já que rompe com a unidade tônica musical, onde a aula seria apenas uma audição de previsibilidades. Na música previsível de uma aula-dada, os ouvidos sentem quando se encaminha ao final, sem surpresas. Tal previsibilidade também está nos conteúdos gastos e

¹⁰² Consonância e dissonância são termos empregados para definir sensações de concordância ou de susto e estranhamento, respectivamente, ao nosso sentido auditivo, em relação ao discurso musical. Na teoria da música há regras de composição que definem consonância e dissonância. Mas podemos dizer que na consonância as notas musicais gravitam em torno de uma nota principal (a casa) e que nunca se afastam demais dela e, quando isso acontece, não é no susto, mas suavemente, de modo que nossos ouvidos entendem a passagem (isso é basicamente modular a passagem), mas sempre terminam na nota principal (a tônica, a casa). Na dissonância não há uma nota de referência, assim a música se move estranha aos ouvidos desacostumados, e as passagens se dividem aos sustos, errantes, não havendo uma modulação tradicional. Assim como na música, podemos operar com esses conceitos quando na escrita sonhográfica e também no espaço de aula.

consagrados, pouco ou nada sonhados, aquelas aulas onde o professor está sonâmbulo do já-sabido.

De quem é a poética, quando traduzimos sonhos?

Emancipa-se da troca vertical da poesia e do pensamento, interpessoal, à transpessoal, via horizontalidade da aula e do sonho. É força advinda da própria vontade rigorosa de penetrar num mecanismo escondido daquilo que nos move a criar, a traduzir. O Método do Informe anuncia que há potencial criativo que inicialmente se apresenta como tentativa de criação. Escrever é ter toque não apenas para descobrir contornos, mas para inventá-los ou destruí-los, desamarrar os meios que dividem o fazer do emular, na Aula-sonho de fundos falsos, “o momento não é um qualquer ponto de uma reta, mas antes uma protuberância, um nó” (FOCILLON, 2001, p. 97).

Numa perspectiva Artistadora, o docente tradutor toma as suas reminiscências e o a-traduzir do Arquivo para examiná-los em todas as suas possibilidades. Quando operado pelo Método Sonhográfico, não há fixação de imagem a nenhum vértice, mas uma pluralidade de imagens que giram sobre esses triângulos espaçados de nossas diversas perspectivas de afetos¹⁰³, que fazemos questão de considerar. Dessa poética, podemos colher sonhos ao mesmo tempo em que os avaliamos. Não confiamos apenas na imagem advinda da refração que nossa visão nos fornece e que nosso cérebro decodifica. O Sonho de Aula deve pensar também pelas linhas de fuga que surgiram no processo sonhográfico tradutório.

O docente-artistador, professor-poeta extrator de Sonhos, se multiplica em quais devires?

É o emissor-poeta. Embriagado pela vertigem do Arquivo, é símbolo e signo que profana as máscaras da Aula. Nesse jogo, é imprescindível que o docente tenha controle consciente da fragilidade de sua fala e de sua condição poética, devendo interagir e considerar todas as ressonâncias do Arquivo a-traduzir (que tornar-se-ão reminiscências) também advindas

¹⁰³ O termo afeto, na filosofia nietzschiana, é associado à sensibilidade, de dimensão inconsciente, é vontade de poder donde, “em determinado tipo de vivente” (WOTLING, 2011, p. 11) se originam e se desenvolvem os valores a partir de uma avaliação interpretativa da vida, de uma perspectiva de afeto: “traduz, portanto, modos de atração ou de repulsão que regulam as preferências fundamentais [...] de um tipo de sistema pulsional particular; [...] expressões particulares da vontade de poder e de seu trabalho de dar forma interpretativa” (WOTLING, 2011, p. 11). Tais afetos são sintomas à formação da memória, em consequência disso, as interpretações resultantes são “linguagens semiológicas (*Zeichensprache*) dos afetos” (WOTLING, 2011, p. 12). Afeto, segundo Jung (1986 c, p. 31) é “tonalidade afetiva”, inerente a todo processo psíquico. No sujeito afetado pela realidade, dá-se o sentimento da função de valor, que verifica em que medida esse processo [o afeto, ser afetado] alcança a consciência, gerando um valor.

dos alunos e alunas. Ser autêntico significa que este Docente opera com conceitos¹⁰⁴ extraídos diretamente do Arquivo, que traduz em imagens na Aula-Sonho. O Docente é, pois, o corpo emissor de signos, como nos diz Deleuze, segundo Sandra Corazza¹⁰⁵, e também pelo devaneio bachelardiano: “um símbolo que condensa forças poéticas”, sendo a poesia “uma grandeza humana que abre um futuro” (BACHELARD, 1991, p. 133).

Nesse Sonho alegórico da poética, o corpo docente é possuído pelo devir *infans*, isto é, despido de linguagem: máscaras clownescas, crianças com as suas vogais que dão nomes às coisas do mundo e que perambulam em por elas ouvindo a concepção de mundo, a própria imaginação. É o eterno retorno da matéria do Arquivo, e a Aula é a “alegria da voz” (BACHELARD, 1991, p. 121), não apenas a dos ouvidos.

Uma afirmação anacrônica que ora faremos acerca dessa voz de aula, por ser relevante ao trabalho de pensamento para sonhografar, baseia-se nos estudos do neurocientista Damásio (2011) e na análise de Freud (1996) em seu *Sonho da Monografia de Botânica* (FREUD, 1996, p. 200-207). Considerando que ambos admitem que o inconsciente (ou subconsciência) captura tudo o que nos passa, e que essa captura (visual, auditiva, tátil, etc.) o cérebro traduz em mapas, que geram imagens, é possível admitir que, por exemplo, quando ouvimos uma palavra (o significante para Lacan), mesmo que aparentemente esgotamos o seu significado, ou realizamos uma ação, conscientemente, essa palavra ou som ressonará inconscientemente sensações no corpo, e um emaranhado, um tipo tesouro semântico é tecido a partir de todas as relações por nós conhecidas, mas também novas viações são provocadas em nosso processo cerebral. Todo esse trabalho produzirá associações inconscientemente e que poderão ser rearranjadas, deformadas, alteradas, traduzidas no sonho. Isso nos aproxima dos afectos e perceptos nos encontros gerados pela Filosofia da Diferença e Educação, e torna ainda mais inquietante e curiosa a obscuridade dos sonhos e de como funciona o aprendizado. Sonhar é um encontro que nos atravessa, e trabalhar sobre esses eventos psíquicos que realizamos subliminarmente e que evocamos do sonho são agressões de pensamento, possíveis caminhos de invenção de si e da perspectiva da vida. A cada aprofundamento nos tipos de interpretação, verifica-se que os sonhos levam adiante e elaboram nossa realidade psíquica da vigília, nossos pensamentos seguem, de alguma forma que desconhecemos, no trabalho onírico. Os sonhos “não são

¹⁰⁴ “Baruch: — Pensar por conceitos e produzir sentido têm uma ligação essencial com a linguagem, não é mesmo? Estrangeiro: — Os conceitos são manifestações da linguagem. O pensamento é um corolário da ordenação da linguagem. A filosofia é um jogo de conceitos com consistência em seus devires.” (CORAZZA, 2006, p. 92)

¹⁰⁵ Informação verbal. Proferida em aula do Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na disciplina: Seminário Paul Valéry: aula como poética espiritual, oferecida no semestre 2018/2, Porto Alegre, 2018.

atividade psíquica desperdiçada num material descabido” (FREUD, 1996, p. 205). Os pensamentos do sonho ocupam-se, portanto, daquilo que nos ocupa também durante o dia.

De que maneira sonhogramos Aulas?

O Sonho de tinta alonga-se nos espaços, movimenta-se e samba, transformando a fixidez histórica que todos já conhecemos, em possibilidades de alegria informe composicional e compositora: é confecção que nos remete sucessivamente a um imprevisto do próprio intelecto. Estamos enredados no temperamento do já compreendido, do bom senso, do dado. O docente Artistador se lembra que não damos aula (vide Caderno de Notas 3), mas somos clarividentes às percepções que ecoam de nossas próprias aulas, evocamos tudo o que jamais pensáramos, o impossível. Sonhar Aulas, ou seja, artistar Aulas de suas reminiscências para retornar ao novo por causa dessa tradução, a qual nunca se dá por encerrada.

Sobre esse mecanismo de funcionamento da poética que trabalha reminiscências e memórias, Baudelaire, o sonhador embriagado, tem sua poética interpretada por Benjamin (1980) em temas sobre as reminiscências e sobre susto e estranhamento quando no uso da matéria pelo pensamento na vigília, pelo trabalho consciente para a poética, já que lembranças e memórias possuem suas peculiaridades. Além disso, no ensaio benjaminiano há conceitos bergsonianos e proustianos caros à filosofia deleuziana, e utilizados para pensar o Método Sonhográfico. Benjamin (1980) apresenta-nos, após tecer um paralelo de semelhanças e diferenças entre as acepções bergsonianas e proustianas sobre a memória, que a memória consciente voluntária, trazida por Bergson, em sua obra *Matéria e Memória*, é pouco fiel às informações do passado, por mais que haja o esforço do intelecto; e que as reminiscências involuntárias, forjadas por Proust na obra monumental *Em busca do tempo perdido*, são fruto do acaso.

A experiência pode ser entendida como dados acumulados na memória, inconscientes, que confluem dela, mas que, pela ação do acaso, por exemplo, um objeto material ou a sensação que este nos provoca, na memória involuntária, a atenção pode ser voltada a esse acontecimento e daí podem ser evocados e fundidos outros conteúdos individuais do passado, e também a continuidade dos acontecimentos coletivos da vida. Uma experiência de duração relativa, onde se evoca o poeta para tanto. A memória voluntária ou lembrança voluntária, aquela que está à disposição da inteligência, a partir de Proust, nos dá informações que do passado nada conservam, já que o esforço do intelecto em evocar o passado é em vão: “segundo Proust, depende do acaso o fato de cada um alcançar uma imagem de si mesmo, tornar-se senhor da própria existência” (BENJAMIN, 1980, p. 31). Já na noção bergsoniana, lembrar-se seria uma

questão de livre escolha “voltar-se para a atualização intuitiva do fluxo vital” (BENJAMIN, 1980, p. 30), e não especifica historicamente a memória. No decorrer de sua obra, Proust forja memória involuntária, de repertório particular da pessoa, quando na situação particular em que, ao provar o doce *madeleine* (advindo do acaso), as reminiscências ali evocadas tornam-se prontas a responder ao apelo da atenção, assim, a experiência aqui acontece quando “determinado conteúdo do passado individual entra em conjunção, na memória, com o [conteúdo] do passado coletivo” (BENJAMIN, 1980, p. 32).

Na recordação do Arquivo, as palavras, muitas guardadas em estado de sacralidade, surgem-nos como corpos estranhos da história, da ciência, da geografia, da matemática, dão carne aparente à existência memorada. O docente artistador não lerá apenas as palavras e, como os cabalistas do século XVI¹⁰⁶, prestará atenção aos respiros entre elas, aos vazios, aos *madeleines*, aos fragmentos a-traduzir; produzirá seus próprios pontos zero, os umbigos de sonhos, a partir dessas interpretações pelo vazio, e das relações que esse vazio causa nas palavras, até que as sensações de tradução sejam suficientes para a impulsão do início sonhográfico. Na Aula-Sonho, a interpretação sonhográfica seguirá as bocas dos sonhadores.

Interessa-nos tal fusão de materiais da memória tanto no sentido de uma sonhografia social como para aplicar esse método de pensamento quando nos defrontamos com as partes a-traduzir. Poderíamos, antes de racionalizar o que vemos, sentir, proustianamente, o que é evocado?, como? quais as outras a-partes que, após essa percepção involuntária, a nossa atenção pode trabalhar e associar com outras memórias pessoais, coletivas, literárias, inventadas?

Como o Método Sonhográfico é operado pelo Espírito na escrita de Aulas-Sonho?

O docente Artistador que se permite sonar no Arquivo, move-se na emoção, mantém-se atento às relações de força entre seu espírito e suas as mãos, no momento de escrever, para eliminar as facilidades e ao mesmo tempo faxinar a arrogância vazia de um rebuscamento desnecessário: compor não apenas uma reunião curiosa de palavras, como nos diz Valéry (2018) acerca da poesia. No rigor de espírito, o desmanche não nos maravilha a ponto de perdermos as partes do original. Está emaranhado no Método do Sonhográfico o desejo de escrever para celebrar a inteligência com simplicidade e rigor intelectual. Essa atenção necessária estendida ao ato de escrever pode ser comparada a um bailarino que repete seu ensaio, ou que dança o

¹⁰⁶ Na Torá, as palavras vêm de Deus, mas, segundo Bloom (1996, p. 69), “os cabalistas não leem apenas as palavras, mas as letras e os espaços entre as palavras, e as interpretações desses vazios produziram anjos”, ainda, segundo o mesmo autor, os estudiosos talmúdicos e os cabalistas de Safed “baseavam suas ideias de interpretação de sonhos no Talmude Babilônico”, em especial no tratado *Berakhot*, onde há a famosa história do Rabino Bana’ah: de um sonho seu, cada intérprete lhe dissera uma diferente versão: “Todos os sonhos seguem a boca” [escreveu o Rabino] (BLOOM, 1996, p. 72).

improvisado. Com a precisão e a desenvoltura incessantemente trabalhados no exercício repetido e aprimorado do ler-escrever-pensando, jogamos com *EIS AICE* no Informe. Repete-se uma Docência a cada dia, numa pluralidade que colhe sonhos diferenciados e em suspensão. Aular é sonhar suas repetições.

Quanto à poética tradutória no sonho, Jung (1954, p. 180, tradução nossa) acrescenta que os sonhos não são, em sua maioria, compreensíveis porque “a natureza não possui a mínima tendência a colocar seus frutos à disposição gratuita do desejo humano”, ao mesmo tempo em que enaltece a elaboração onírica humana como obra artística, citando um adágio alquímico, com o qual a sonhografia se funde, já que entende-se entremeada nessa busca de si, pelo sonho, repetindo-se, nunca completada e antinatural: “*Quod natura reliquit imperfectum, ars perficit*” [aquilo que a natureza deixa imperfeito, a arte realiza de modo perfeccional] (JUNG, 1954, p. 180, tradução nossa).

Será que estamos sonhando o que algum discurso nos enuncia quando estamos acordados?

Nesta pesquisa sonhográfica, abandonarmos o juízo que “julga a vida em nome de valores superiores”, como apontado por Deleuze (1997 a), valores superiores neste caso para a doxa e não os valores elevados de que nos fala Nietzsche, pois para a Diferença a questão do juízo é “sabermos se estamos sonhando”, já que no sonho “os juízos se arremessam como no vazio, sem enfrentar as exigências do conhecimento e da experiência” (DELEUZE, 1997 a, p. 146). O sonho é uma poética da sutilidade da alma, ideia desenvolvida em Baader, Novalis (1772-1801) e Carus (*Titus Lucretius Carus*; ca. 99 a.C. – ca. 55 a.C.) citados por Foucault (2002 b). Sonhar é uma espécie de intuição que clareia o próprio interior de quem sonha, como uma “visão objetiva”, para “além das mediações dos sentidos”. Por essa perspectiva, nossa interpretação sonhográfica age no antagonismo entre a sensibilidade interna e externa do sonhador e, no núcleo do sonho, no sono profundo, teríamos o desabrochar do mundo subjetivo de “pesadas significações”, em oposição ao movimento que “se adianta ao mundo”. No sonho, “todo o universo se consome por uma imagem instantânea”. Tal relação do sonho com o mundo é, portanto, imaginária, e uma concepção de alguma verdade do mundo antecipada pela imagem se reconstitui diante do sonhador, a uma distância e de forma turvada, como “imersão do espírito na noite inconsciente”. O sonho, para o filósofo Carus, deixa-se habitar pela objetividade do espírito que sonha e livremente se entrelaça ao universal; enquanto que na vigília os sentidos apenas nos apresentam em “oposição ao mundo” (FOUCAULT, 2002 b, p. 95- 96). Entendemos isso, pelo método sonhográfico, que o espírito dormente e sonhador está

permeável ao espaço-tempo que cria na sua experiência informe inconsciente, a qual sobrevive aos discursos que tentam defasar a fantasia e a ilusão da vida.

2.3 Aulas-Sonho

O devir-artista-simulacro povoa o docente artístador de *hecceidades*, que são “coletividade molecular não separável de espaço um crepuscular” (CORAZZA, 2013, p. 26). A docência assume a sua fantasmagoria nesses acontecimentos inomináveis, em suas “partículas crepusculares” (CORAZZA, 2013, p. 27), portanto é um gaguejar do sonho e...artista e...cientista e...filósofo, é colorir-se pela tradução imoral, a qual conjuga no anonimato o incesto entre as três Caóides. Emite signos que se chocam com os a-traduzíveis e com os corpos próximos, remodelando-os, repensando-os, contaminando-os de vibrações que ressonam em perceptos, ao mesmo tempo em que transcria os planos (conforme CORAZZA, 2013, p. 168-169) de composição sensorial do artista, de referência funcional do cientista e de imanência do filósofo. Extravasando-os em variáveis, o ponto se desfaz em linhas, a partir da serialidade veloz das formas identificadas no caos pelo movimento do pensamento que criva saídas a-traduzir. Traduzir em Aulas-Sonho é a reinterrogação de si no presente: Viver atento, viver o agora. Estar envolvido com uma tarefa de alegria, numa “reconstrução da infância e suas possibilidades pelo prazer de fazer: *Le Plaisir de Faire*”(CORAZZA, 2013, p. 46).

Há o prazer de fazer Aulas-Sonho quando o docente que se concebe Artístador em pouso atento de instante a instante, cria a sua didática atentando à mobilidade aleatória de seu pensamento livre, à fragilidade do estado poético e ao informe da matéria, entregando-se ao fazer sonhográfico. Artistar aulas do Arquivo sem sufocar-se de referências e de prudências moralizantes e que engessam e pesam a via. Capturar desse Arquivo os respingos criativos da própria tradução ou da tradução dos corpos da aula, sem descuidar-se desta distinção, que Valéry (2018, p. 41) apregoa-nos: as obras do intelecto diferem das obras de arte, pois transformamos palavras em atos. Também pensar performativamente as maneiras de extrair sonhos do Arquivo é deixar espaço mental silenciado para que seja invadido pelo estar-sendo das presenças da Aula.

No prazer de escrever, a experiência sonhográfica é desejanter de sentido vital, de experiência artística vivida pelo corpo do sonhografista como porção do caos, de uma fluidez ininterrupta. Em sua tradução que artista Aulas, o espírito docente prolonga-se e adianta-se para o próximo algo a-traduzir, também partes da experiência do encontro com os alunos, pois

[...] ao mesmo tempo, não há sacrificio da identidade singular das partes. Um rio, como algo distinto de um lago, flui. Mas seu fluxo dá as suas partes sucessivas uma

clareza e interesse maiores do que os existentes nas partes homogêneas de um lago. Em uma experiência, o fluxo vai de algo para algo. (DEWEY, 2010, p. 111)

Pausas também são melodias de ritmos internos, sendo que esses repousos que sonham o pensamento não descaracterizam a continuidade da experiência fluida de escrita, as pausas e meditações do corpo sonhografista em experiência “pontuam e definem a qualidade do movimento” (DEWEY, 2010, p. 111). Na sonhografia, concluir nunca será congelar o movimento, mas qualidade que dá a dimensão da unidade ímpar experienciada, do esforço artístico e poético realizado, para que não seja uma repetição monótona regida por algum mapa mental *a priori*, mas uma criação estética controlada em seu processo por uma percepção qualitativa e de satisfação sensorial, trágica, cômica, simples ou misteriosa.

O sonho que se antecipa ao ser escrito deixa um elo ao leitor, instrumental para um outro, como um poema. A percepção da feitura onírica fixada no papel perpassa existências ao ser recebida pelo leitor, pois não se trata de simples reconhecimento, mas de uma percepção da criação que se fez experiência no sonhografista. A consumação em estado poético nunca será a união de dois lados, mas uma dobra, uma redobra, um desmanche e uma restauração.

A seguir, sugestões pré-sonhográficas ao docente que deseja ritualizar-se no Método Sonhográfico e às Aulas-Sonho:

- a) Limpar as retinas: Eyewash (1959), Robert Breer (EUA, 1926-2011), 6’17’’, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6jTUWN0Tbfs>; Lichtspiel Opus I (1921), Walther Ruttmann, 11’43’’. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=aHZdDmYFZN0>; Coreocinema de Maya Deren (EUA, 1917-1961). Filosofia, amorismo cinematográfico, liberdade de pensamento, artistagem em liberdade de pensamento. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fblCLnugDpc> (ensaio de Laura Ivins);
- b) Para o estudo da imagem sonhográfica: The waves (2003), instalação de Thierry Kuntzel (França, 1948-2007). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LL5ftczhM0Q&feature=youtu.be>
- c) Exercício hipnagógico: a atividade de pensar na vigília, segundo Freud (1996, p. 85) trabalha com conceitos, e admite que os sonhos “pensam essencialmente com imagens” [também as auditivas e outras impressões de outros sentidos, em menor grau]. Dessa constatação, um tipo de pré-sonho sobre o qual podemos aplicar o

exercício de pensamento valéryano seriam os sonhos hipnagógicos, que são aquelas imagens aleatórias que nos chegam no estado de torpor. Delas poderemos anotar uma imagem com grande potencial sonhográfico. Assim, é importante manter ao lado do local onde dormimos um caderno de anotações, pois essas imagens hipnagógicas, por exemplo, vêm e vão numa velocidade cuja captura pelo corpo em estado sonolento é um exercício de pensamento em esboço, que precisa de registro imediato. Nos sonhos, parecemos experimentar em vez de pensar, e isso é outro elemento obscuro que podemos explorar empiricamente quando da sonhografia, já que passamos a acreditar na alucinação, justamente por isso. Os sonhos traduzem não apenas sensações e lembranças do que o inconsciente registrou de nossa vigília e que a memória onírica resgata, mas também nossas funções somáticas e psíquicas e nossas interações com o mundo, portanto são uma fonte de individuação e de subjetivação;

- d) Meditação ativa: Prática corporal que busca a sensação ciclope ou direção unívoca, semelhante ao sonho. Trata-se de uma opção que o sonhografista poderá adotar e alterar a seu modo, para melhorar a sua relação com o movimento sonhográfico. Essa sensação, com a prática, passará a ser evocada no momento da escrita, sendo um tipo de rigor do pensamento consciente, quando este se processa na dança que realiza com a inconsistência sonhográfica, a fim de que o corpo sinta os a-traduzíveis não apenas como um enorme agregado de letras. Para o exercício meditativo, escolher um local onde se sinta bem, onde possa relaxar o corpo e sentar-se confortavelmente. Caso já pratique uma forma de meditação, assuma a posição de costume, o mudra, etc. Basicamente, os braços devem ser apoiados lateralmente, as mãos no colo, a coluna vertebral deve estar apoiada e bem acomodada, a cabeça alinha-se ao horizonte, de modo que seja mantida uma distância mínima de cinco metros a um ponto, a ser o ponto zero de fixação, plano subjetivo. Poderá eleger uma paisagem ou local fechado. Pontos de fixação, por exemplo: o reflexo mínimo em um lago, a ponta de uma folha ou uma flor numa árvore, o esfumaçado de uma montanha ao longe. Numa sala: a vista da janela, fixando um ponto na paisagem, ou o céu, fixando o céu e não as nuvens, uma ponta de uma mesa, uma mancha na parede, o detalhe de uma estante, etc. Os olhos, mantidos no ponto, devem estar relaxados e as pálpebras semicerradas, o olhar tende a inclinar-se até 30 graus. Manter o ângulo da cabeça em relação à coluna

em 15 graus, evitando que a cervical, o pescoço penda à frente, pois assume o peso da cabeça (a qual num adulto pesa de 4,5 a 5,5 kg na posição vertical). Quanto mais o pescoço inclina-se à frente, maior é o peso assumido, por exemplo, com o pescoço a 30 graus em relação à coluna, o peso da cabeça chega a 18 kg. Controlar a respiração, relaxando o abdômen, e a boca deve ser mantida semiaberta, com a ponta da língua a tocar o palato duro (céu da boca), numa respiração livre e tranquila, que não se expresse em movimento de ombros. Ao fixar o olhar no ponto eleito, estará realizando a direção subjetiva na qual o olhar se realiza como se fosse entre os dois olhos. É a noção de pontos correspondentes: em um ponto de fixação (lugar geométrico chamado de horóptero), os pontos da visão binocular são vistos como únicos pelos mecanismos retinianos da visão e do cérebro (adaptado de AUMONT, 1995, p. 46-47). O trabalho de pensamento deve ser o de ativamente prestar atenção nos sons ambientes e no próprio corpo, não fechar os olhos e não perder o foco no ponto fixado com o olhar, na respiração e na manutenção da postura. O tempo mínimo recomendado é de 10 minutos. Uma das sensações possíveis é a de um túnel de cores e luzes misturadas que nos envolve o campo visual, os acontecimentos no entorno atravessam-nos vividamente ao passo que não nos demovem da postura. A paisagem fixada parece-nos borrada, informe, há uma dança de reflexos. Nessa ativação de pensamento, com os olhos abertos e fixos, a respiração sutil e completa, a visão lateral assumirá as capturas no entorno, mas sem que nos seja necessário ver exatamente o que está acontecendo. Estamos prontamente sensíveis às sensações diversas em seus detalhes, em pouso no agora. Atentos ao exterior e ao interior de nosso corpo, evitando-se pensar no futuro ou lembrar-se de fatos passados, ter rigor para afastar quaisquer pensamentos que não a percepção do instante que fixa um porvir. Essa é uma experiência de amplificação sensorial e pensamental. Tal meditação ativa um devir sonhográfico: o agora se inscreve em todo o corpo, como no sono. Após essa meditação, recomenda-se escrever em três linhas as suas últimas impressões. Por ser poética, a sonhografia é uma língua que não pertence nem aos vivos e nem aos mortos, é incompleta e pertencente à tradução, à Aula-Sonho. Tal prática meditativa sensibiliza o corpo à simbologia do mundo e de si, prepara o espaço mental a praticar sonho no pensamento. Uma imaginação ou pensamento nascem do obscuro meio umbilical do sonho, que é um tipo de ideia. Tal sintomatologia é necessária à transcrição

porque os a-traduzíveis são signos não-ópticos, marcas transconstruídas via perceptos e afectos do sonhografista;

- e) Um possível exercício sonhográfico individual, de ponto de contato: um achado empírico de Freud (1996, p. 196-197) torna-se fundamental ao propormos o estudo dos sonhos e sua escrita para sonhografar como prática de si, que é a observação de um ponto de contato, já que em todo sonho (em muitos analisados por Freud e em seus próprios) sempre haverá um ponto de contato com experiências recentes, dos dias imediatamente anteriores em especial. Obviamente exige uma auto-observação sobre os sonhos, bem como um esforço e rigor de pensamento acerca da evocação do sonho e da memória dos dias anteriores a ele. Tal prática é viável, o próprio Freud (1996, p. 195-200) realizara em seus sonhos para demonstrar tal constatação. Freud (1996) não correlacionou periodicidade nem pontos de contato com lembranças sonhadas de impressões vividas em períodos de tempo extensos. Da prática sonhográfica, interessa-nos essa operação no movimento eisaiceano da escrita, já que na transcrição podemos partir de um pequeno fragmento a-traduzir do arquivo e relacioná-lo com alguma memória recente. A seguir, aplica-se a associação livre e/ou amplificação da imagem inicial, formada pelo do ponto de contato e pela parte a-traduzir, para desenvolver a sonhografia. O rigor de pensamento valéryano é aplicado na recolha do ponto de contato, pois deve haver uma relação mínima com o a-traduzir para que a escrita se desenvolva à maneira de sonhografia.
- f) Imagem como parte do espírito: “quando reproduzo em mim a imagem, estabeleço um condicionamento subjetivo e objetivo de uma só vez” (JUNG, 1954, p. 146, tradução nossa). Quando sonhamos com alguém próximo, maior o plano objetivo; ao contrário, quanto mais distante, maior o plano subjetivo, que é projetivo. A pessoa indiferente pode ser substituída por outra que o sonhador possua mais laços afetivos, é a persona na reminiscência afetiva. A elaboração onírica como repressora a reminiscências desagradáveis. Imagens em significações são os indícios e perceptos do sujeito. O eu-multidão deleuziano, sujeito consciente junguiano, é composto nessa base somática, parte subliminar e pela base psíquica;

- g) Cuidados com o pensamento primitivo: atentar aos tipos de projeções inconscientes (conteúdos subjetivos, segundo Jung 1954, p. 150) sobre o objeto, sobre a-traduzir. A tendência é que o indivíduo normal, civilizado, ocidentalizado, realize projeção do mal no estrangeiro, no distante, nas sombras, como, por exemplo, o miserável da Idade Média e psicologia de guerra. Assim, toda a tentativa de elevar à consciência essas projeções subjetivas leva à irritação. Mas a “raiva sobre um objeto também é uma forma de injuriar uma parte inconsciente de nós mesmos” (JUNG, 1954, p. 151, tradução nossa). O neurótico, por exemplo, projetará no mundo e nos outros seus símbolos afetivos primitivos, arcaicos. A Projeção/Transferência é fenômeno obsessivo, subjugante, identificação mística inconsciente com o objeto. A Contraprojeção/Contratransferência ocorre quando a qualidade projetada pelo sujeito existe, inconscientemente, na pessoa (analista, por exemplo), que a recebe (adaptado de JUNG, 1954, p. 154). A pessoa que recebe a projeção é elevada ao plano subjetivo e “todos os conteúdos projetados (transferidos) podem retornar ao paciente com seu valor original.” (JUNG, 1954, p. 149, tradução nossa). Na tradução sonhográfica essa percepção da projeção subjetiva do sonhografista sobre aquilo que traduz se agrega ao espírito para a tomada de decisão poética sobre sua produção;
- h) Imagem onírica: considerar os antecedentes pretéritos do sonhador; método de livre associação, busca de material associativo, intencionando sonhografar; método comparativo de reconstrução (JUNG, 1954, p. 11 e 113). Cada sonhador pode mapear seu campo semântico singular, que influenciará a sua escrita;
- i) Considerar que a compreensão de qualquer coisa não é um fenômeno totalmente intelectual, e que o sonho é regulado principalmente pelo inconsciente, sendo que os processos conscientes estão, segundo Jung (1954, p. 117) quase totalmente ininterruptos no sonho. Ainda, mesmo a decisão consciente é resultado de circuitos de perguntas e respostas e retornos mentais que desembocam na região límbica cerebral, ou seja, as decisões são emocionais (DAMÁSIO, 2011). A eficácia é também simbólica. Entender a situação consciente atual do sonhador, não pelo “ponto de vista coletivo”, mas pelos “aspectos simbólicos da vivência, capturados pelo inconsciente e reproduzidos no sonho” (JUNG, 1954, p. 132-133 e 138, tradução nossa). Essa asserção contrasta com a freudiana, quanto ao conteúdo

onírico, ou seja, podemos acessar no sonho os símbolos inconscientes da própria vivência, e não apenas símbolos ocultos que precisam de decifração pela linguagem (do analista). O sonho passa a ser uma “autorrepresentação espontânea da situação atual do inconsciente expressada de forma simbólica” (JUNG, 1954, p. 141, tradução nossa), sem entrarmos na discussão se são desejos realizados ou não. A sonhografia é tomada como prática poética de si, afirmando a vida pela emoção e vontade, entendendo que tempo, sentimentos e vivência são maneiras do corpo de perceber e perceber-se em um espírito crítico e afiado por essas sensibilidades os a-traduzíveis do Arquivo e os encontros da vida;

- j) Imagem onírica como resultado final de um processo imagético. A imagem gerada é artefato, funciona como simulacro da significação traduzida do sonho, são máscara aos indícios, camadas pictóricas, movimento poético como um quadro de Cecily Brown (pintora inglesa, nascida em 1969), onde as formas se movem ao olhar que sonha, mas permanecem estáticas sob o olhar que vê.¹⁰⁷ Foucault (2002 b, p. 99) responde-nos que há um conteúdo perceptivo de pequenas percepções que são amplificadas pela sensibilidade onírica, cuja elaboração se dá em um mundo próprio;
- k) Pontos de vista: para focar o fato psicológico, desde o ponto de vista da casualidade e da finalidade. No sonho, ao espírito do sonhador, aparecem os pontos de vista desconhecidos ou que estavam inconscientes na vigília, segundo Jung (1954, p. 118). Sonho é movimento que acompanha a obscuridade noturna, a sonhografia é obstinação a esse enegrecimento movente da página, pela escrita que a fere;
- l) Não tomar apenas a concepção causal freudiana, de que tudo no sonho se trata de realização de desejos, para que não estancar o movimento das possíveis interpretações. Considerar a concepção final, na qual, “as imagens do sonho possuem valor próprio, riqueza simbólica, e não uma redução unívoca” (JUNG, 1954, p. 119, tradução nossa);

¹⁰⁷ Alguns trabalhos da artista estão disponíveis em <<http://cecilybrown.com/selected-works/>>. Acesso em 24. mar. 2019

- m) Arquétipos e temas típicos: considerar para a formação de seus mitemas pessoais e de criatividade. O sonho em sua linguagem primitiva, ou seja, como forma filogenética nietzschiana. Metáforas intuitivas. Assim como o corpo, o espírito também é uma tentativa de restauro de sua evolução filogenética. Aproximar a sua fantasia às brincadeiras da infância, como os jogos simbólicos Freud. Sono como reservatório do inconsciente, alquímico, fio d'água entre o enxofre (a lua feminina) e o mercúrio (sol, masculino). Saber esquecer;
- n) Gulliverizações. Entender o próprio inconsciente para entender suas projeções, pois “tudo o que é inconsciente é projetado” (JUNG, 1954, p. 136, tradução nossa), sendo que a alma é refratária a um método que tente coaptá-la em apenas um ângulo. “O que é pequeno durante o dia é grande à noite” (JUNG, 1986 d, p. 29);
- o) O desejo sonhografa o sentido em seu mínimo, o pensamento é ferido pela angústia e o gozo, nessa microincisão nasce um devir-deusa-seminal que une aquilo que a civilização separou: Apolo, luz solar e Dioniso, embriaguez poética. Sonho como ficção pronta à própria aniquilação. O sonhador é o artista da potência que sofre, intui(-se), vê a destruição das aparências plenamente, vê as imagens e as esquece, e goza dessa fruição: tragédia dissonante. O mundo real é assim representado como um pressentimento, uma paisagem de horizontes borrados, renascendo ao olhar para trás, uma re-volução, pois interpreta-se pelas próprias pulsões. Deseja a vida, ao mesmo tempo em que diz sim à morte e, por isso, afirma também a respiração. A morte reencarna poetas em corpos esqueléticos para que carreguem, de cor, os restos mitológicos. Sem o poeta, que recicla os *membra disjecta* do sonho da Terra, viraríamos estátuas de chumbo;
- p) Repete-se o sonho, o poema, a sonhografia, como uma dança coreográfica, cinematográfica, projetiva libidinal, num apego primitivo e destruição consciente. Inscreve a morte em cada uma das rodopsinas, para descansá-las na escuridão das sextas e das piscadelas e assim repetir a luz, a vida, a alegria fototópica das cores (e dos cones), do detalhe profundo, mas também a periferia da penumbra (dos bastonetes), do preto e branco, da tradução noturna, escotópica. Sonho é arte da visão subjetiva pelo desejo perceptivo imagético, vetorial, cognitivo e projetivo do corpo além-olho, corpo além-córtex-estriado-métrico;

q) Os sonhos afinal, manifestam-se por si, simplesmente, e passam então a ter seu valor e necessidade? E seu resgate, é invenção pura, uma inspiração ou algo a se evitar, do sonhador? Possuídos pelo sono nenhum de nós se revela, ou tudo de nós ainda dorme: “ou bem ou mal, dá o dia por gastado” (JUANA INÉS DE LA CRUZ, 1953, p. 129);

r) Para dramatizar o restauro sonhográfico, pergunta-se, nos mínimos detalhes. Exemplo:

Suponhamos que o analisando descreva a imagem de uma tartaruga num sonho. Qual o tamanho da tartaruga? Sua cor? Está quieta, adormecida ou ativa? Existem muitas características incomuns? Eu mesmo tenho tido sonhos com tartarugas de 50 m de diâmetro ou outras tão pequenas que não excedem alguns centímetros. Mas a pequena tartaruga era capaz de pular um metro no ar e de engolir um bom pedaço de rosbife, de uma só vez. Uma tartaruga não é apenas uma tartaruga. (HALL, 1983, p. 44)

s) Pelo ponto de vista freudiano, poderíamos perguntar também: Há algum processo físico que transforma o conteúdo latente em manifesto? Qual ou quais motivos são exigidas tais transformações? Há reminiscências acolhidas? Estão mutiladas? Há significados com qualquer outra síntese mental?

t) Precaver-se ao fascínio *bricoleur*. Ao desmanchar a-traduzíveis, recomenda-se ao sonhografista mapear também o caminho inverso, sob pena de possuir muitos componentes e não saber como encadeá-los ao *travelling* da sonhografia;

u) Conhecer, não julgar, antes de transcriar. Assim como os conhecimentos ancestrais guiam o xamã a buscar as ervas na mata que desconhece para curar ou oferecer sacrifício, o faro do sonhografista para reconhecer a-traduzíveis, microvilosidades, detalhes artísticos do Arquivo exercita-se ritualisticamente no desconhecido mundo das Escriteiras;

v) Ao sentir-se ameaçado pelos tubarões do inconsciente, pular para o barco da escrita consciente, do rigor de espírito, e agrupar, rearranjar, eleger mitemas, criar uma ordem cosmológica, criando o seu estilo de sonhografia. Como partida inicial espiritográfica, a sonhografia inicia avaliando-se num “mapear das forças de criação, observando o seu operar espiritual como uma prática educativa.”

(CAMPOS, 2018, p. 116). Nossa escrita passa a distanciar-se da espiritografia pelo método sonhográfico, que usa a polifonia dos espíritos de a-tradução;

- w) Falta ou excesso de Arquivo: nem tudo é traduzível. Pode-se criar conceitos (dobrar as palavras para fora da linguagem) ao sentir a violência desse excesso ou dessa falta de a-traduzíveis. E sempre seremos sonhos;
- x) Como guia inicial porém linear, o sonhografista poderá seguir o drama junguiano na construção do enredo onírico para pensar e organizar o sonho a ser sonhografado: exposição inicial da cena: personagens e ambiente; desenvolvimento do enredo: conflito; tentativas de resolução ou angústias pela não-resolução; clímax e *lysis*: resolução ou não do conflito (adaptado de JUNG, 1954);
- y) Amplificação (adaptado da interpretação junguiana): a diferença dessa técnica em relação à associação livre do método freudiano está em que as associações sempre são feitas em um retorno à uma imagem do sonho, sem censuras. A imagem original é considerada nesta perspectiva como dotada de significados importantes para o indivíduo e ainda contendo pistas culturais da humanidade. Parte-se da amplificação desta imagem, de modo a se buscar nela outra imagem. Retorna-se à imagem original até que uma terceira imagem surja, volta-se à primeira imagem e assim sucessivamente. Segundo Signell (1998), este método assemelha-se à meditação oriental “Lótus de mil pétalas”, em que a partir do símbolo central uma multiplicidade de imagens emergem circularmente. Esse retorno à imagem original faz emergir não apenas outra imagem, mas pensamento, sentimento, lembrança. Essa exploração é indicada até que a imagem passe a significar ao indivíduo, que poderá desenhá-la, pintá-la, buscar informações sobre ela;
- z) Aventurar-se livremente nas pinceladas poéticas no inventariado de tradução de seus artistas preferidos. Sugestões iniciais: Bachelard: devaneios aéreos e sonhos aquáticos; Baudelaire e Nietzsche: embriaguez; Espanca: o verossímil dolorido; Corazza: sonhos de tinta na docência, e pesadelos poéticos de *Fouror*; Deleuze: insone cinética; Zordan: imaginário da Matéria-Mãe; Coleção Escriteiras: sonhos de aulas;

Técnicas Complementares:

- a) **Imaginação ativa:** é outra possibilidade agregadora à amplificação. Trata-se de um método de encontro com material inconsciente no estado de vigília, auxiliar ao método de amplificação. Seu teórico principal foi o junguiano Robert Johnson (segundo SIGNELL, 1998, p. 43). Como as emoções são informes, dar-lhes as formas em imaginação ativa é um recurso à transcrição dos sonhos, buscando neste encontro com o material inconsciente não resultados, mas maneiras de imaginar potências à invenção. Na imaginação ativa mental, podemos realizar os seguintes exercícios, baseando-se principalmente na tradução de uma emoção do corpo para o espaço mental da imaginação: primeiramente, permitir-se adentrar em sua paisagem interna e travar diálogo com um personagem que você cria; dar uma forma física a uma emoção interna. Meditar sobre essa emoção até que ela aflore; definir ações sobre um objeto; as diversas formas de expressão artística também são atividades da imaginação ativa. Diferentemente das técnicas de visualização em que o ego resolve problemas usando recursos inconscientes, a imaginação ativa usa o inconsciente e o consciente, porém sem subjugar nenhum deles. Na imaginação ativa, um drama interno requer ações sobre o que evoca, e não apenas uma recepção passiva, como se fosse um filme. A linguagem inconsciente é alarmista, exagera para ser ouvida. Esse encontro com o inconsciente, ou com aquilo que conseguimos trazer à tona dele, é pouco eficaz quando nos põe em contato com emoções tão intensas a ponto de nos impedir de viver a vida diária, nesse caso é necessário dar um tempo aos acessos ao inconsciente, voltar ao porto seguro da consciência;
- b) **Narrativas:** no que diz respeito à evocação de imagens arquetípicas, em especial para as mulheres, os arquétipos são um acervo ainda não muito significativo. Apesar de interessantes para ampliar esse estudo das imagens de sonho, muitos deles, advindos da cultura ocidental, grega, patriarcal, “refletem muitas vezes a psicologia e a política do poder que detêm” (SIGNELL, 1998, p. 37). Esta autora indica contos de fadas, lendas populares, baladas e rituais advindos de pessoas comuns, pois essas narrativas estão mais próximas da natureza feminina, da vida cotidiana, do amor e do desconhecido. Uma constatação acerca das versões escritas dessas narrativas é que, além de muitas delas terem uma versão alterada para atender a padrões sociais vigentes, reforçando a submissão às mulheres, na

versão escrita a narrativa perde muito da força imagética e dos sentimentos que a presença promove.

O docente sonhografista move-se e pensa muito velozmente na extensão aula-sonho, por isso esquece-se dos conteúdos e dos pesadelos da véspera de fatos históricos que deveriam ser carregados em imagens pixeladas para ser despejadas em suas horas-aula de vigília. O docente-movente trata no improviso ensaiado em sonhografias o impossível de tradução no atual da aula. Não busca, por certo, em cada obra recortada por sua perspectiva o seu resultado, nem supõe que é seu, ou que é uma representação, mas realiza a obra do espírito, artizando exatamente o oposto daquilo que se julgaria natural como, por exemplo, a casualidade total. Aqui o docente move-se numa existência capaz de causar afetos ao interessar os corpos numa existência de outros valores. Mover seus esforços de criação também a partir do esforço oriundo dessa multiplicidade de escolhas que é a Aula. A Aula-Sonho expande-se assim num espaço coletivo, crítico aos sonâmbulos, pronta para assustá-los e acordá-los, é espaço aos sabores e desejos de cada um, sonhando tudo se derrete na horizontalidade dessas trocas. Dormindo, segundo Aristóteles (FROMM, 1980, p. 92), “vemos com maior clareza que durante o dia”. A consciência dupla do sonhografista articula-se, sonhando sub e objetivamente. Será que os movimentos das Aula-Sonho não são pequenos ritmos preparatórios para o sonho, e vice-versa? As partes a-traduzir do Arquivo são espécies informes que se movem como os paramécios, inclusive em retrocesso, e alimentam-se de luz onírica.

Como um escrito in-forma, o movimento do corpo, ao sonhografar, traduz-se como um recorte do caos em nichos de abissal velocidade irrecuperável. Essa transcrição, pelo método sonhográfico, supera a resistência do conteúdo manifesto de a-traduzir do arquivo, num estado de fluxo contínuo de experiência estética do conteúdo latente, cujas margens são criadas no ato intempestivo da escrita, na ruptura da bomba de tinta, em altivez e astúcia, arrastando consigo a vida vicejante, mas também expondo os mortos. O inerte é lixiviado, sonhograficamente afogam-se vacas gordas e esqueletos de inanição boiam. Carros de luxo, igrejas, porcelanas: tudo é destruído, mas também esquartejadas são as casinhas, emaranhados os varais, revolvidas as hortas, as famílias, as bibliotecas, os lupanares, as vestais, as arenas, os museus, as praças, os monumentos, as poeiras sobre as palavras são lavadas. Estátuas falam, embriagadas. Uma tragédia se repete. O método sonhográfico nunca olha para trás, senão pelos ouvidos, sente a noite com suas estrelas solitárias ferindo o céu, o sonho arrasta também a abóboda, simplifica, intensifica e idealiza uma existência. A sonhografia sabe que será acolhida com uma condição mórbida: terminar-se recomposta em um sonho alheio, o sonho

do leitor. A meia-vida sonhográfica é a sua expressão, não há molduras, não há nada maior ou menor do que o sonho: desejamos uma festa aos corpos, sem erudição. A luz onírica, única capaz de ora trazer um ponto, ora ressuscitar um corpo, ora soprar cinzas solapadas. Num tempo só, fotomiriaco e de longe híbrido, o jogo sonhográfico lança-se da primeva concepção acolhida pelo intérprete hipocondríaco, este um artistador, interpretando a sua criação pelo umbigo do sonho que (re)escreve.

O corpo sem órgãos na Aula-Sonho é plano de imanência cujas perspectivas paradoxais são regidas pelo enigma, por uma outra lei que possuímos mas desconhecemos, sonhamos sem saber exatamente o mecanismo, assim, sonhar é um tipo de trabalho poético, a ser explorado ao realizarmos as sonhografias, e que nos aproxima de uma unidade constituída pela fusão de contrários: “o poeta fala das coisas que são suas e de seu mundo, mesmo quando nos fala de outros mundos: as imagens noturnas são compostas de fragmentos das diurnas, conforme outra lei” (PAZ, 2015, p. 55).

O docente que se surpreende com os ecos dessas leis estranhas, a operar em suas aulas, expande-se em um grande coletivo, aproximando-as aos ouvidos dos alunos, é também um travesseiro (em francês, *oreiller*, numa livre tradução, poderia ser espreguiçador de ouvidos¹⁰⁸), que ouve a-traduzíveis da concha ressonante de uma sala de aula, rastros da sobrevivência em *Différance* derridiana, ou seja, a poética do impossível que arranha superfícies pela aflição de uma alteridade informe e desaparecida.

É neste espaço de corpos que perfazem a beirada sensível que podemos aproximar alguns conceitos barthesianos: o docente trama a relação sutil dos corpos da aula no aqui e agora, no imediatismo do desejo pelo Texto, o qual para nós serão as sonhografias. Desliza-se por entre e de dentro dos horizontes que se ouvem. Dessa relação indireta entre esses espaços barthesianos, o Institucional, o Transferencial e o Textual. O Texto que nasce é a própria “prática infuncional”. Processo, que “atravessamos sem olhar para trás.” (BARTHES, 2004, p. 414). Ou seja, elimina-se a hierarquia de uma Aula ao dar vez e voz ao plural de cada sonhador, dar vez às suas forças imagéticas como potências de criação e de sustentação ao Texto da Aula-Sonho, já que nem todos os sonhos se repetem, e nunca o que se repete é o mesmo. Daqui surge um corpo sem órgãos sonhografado pelas vozes da Aula.

¹⁰⁸ O sono também ouve nossos pensamentos e nos dá brechas a pensar: “Ponha uma noite no meio”; “Vá conversar com os travesseiros”; a “Boa conselheira, a serena Eufroné; o verbo “considerar, vindo de *cum sideris*, com as estrelas os astros, o silêncio meditativo da noite de cismas.” [...] “Conta-nos Deodoro da Sicília (90 a.C. – 30 a.C.), Ísis aconselhava seus devotos adormecidos” (CASCUDO, 2014, p. 227).

Por essa via barthesiana, o Sonho de aula na aula, para ler e escrever, é genuinamente o pensamento advindo do próprio espaço textual, no diálogo horizontal do espaço transferencial e criador de fendas, ou melhor, a moral do jardim suspenso barthesiano: “é a suspensão que atrai e lisonjeia”, o seminário “assumindo suavemente a imoralidade de uma fissura” (BARTHES, 2004, p. 423). O seminário, acumulador de corpos que sonham, “a reserva da conversação” que gera a escritura (BARTHES, 2004, p. 416-417), ato interpretativo na “cena da aula — que é sempre dramática, por se tratar, ali, da qualidade diferencial do humano” (CORAZZA, 2016, p. 7).

É nesse conceito de assembleia barthesiana que a Aula-Sonho deseja os encontros causadores de uma abertura de articulações transindividuais, pois o sonho vai além do interindividual da aula. Na Aula-Sonho, também pode-se perguntar a questão deleuziana-spinozista “O que pode um corpo?” (CORAZZA; TADEU, 2003, p. 69), de que forma se afecta um corpo, ao encontrar-se com outro corpo e, portanto, poder se sentir corpo que sonha o sonho alheio? Como a capacidade de agir, a potência de agir, de cada corpo, é aumentada ou diminuída, pergunta-nos Corazza e Tadeu (2003, p. 69). Pois, segundo os mesmos autores, é na medida da capacidade de agir que podemos avaliar se um encontro de corpos foi proveitoso ou não. É um sonho pronto a preencher vazios e a criar novas fissuras, rasga-se o *voile* que encobre a cena; agora é a cena que protagoniza, mais adiante, o sonho da cena é encoberto pela escuridão, vem a voz que nos canta, assim também se sonhografa.

A Aula-Sonho tende a livrar-se dos apetrechos dogmáticos que pretendem agarrar-se a ela, para que a tinta sonhográfica possa operar e escrever uma aula que se sustenta mas que também flana, borboleteia entre os prolongamentos de afectos, na liberdade de montagem do conhecimento pela economia da vez entre eu e você, já que “o saber, como o gozo, morre com cada corpo” (BARTHES, 2004, p. 420). Nunca se admite a certeza de que o entendido será o compreendido, pois cada corpo necessitará de seus próprios elementos — e tornarem-se receptivos a esse sonho de novidades. Por isso, um estado poético da docência é o estado em que o desejo se torna insondável como a morte, ou seja, interessante, digno de ser traduzido e transcriado pelas diferentes inteligências que se emancipam em Aula.

No mistério da alquimia sonhográfica, há a busca de um modo de ser aula, sonho e vida. Das concepções místicas do mundo onírico que Foucault (2002 b) revigora (com Biswanger) em seu ensaio, interessa-nos as polaridades filosóficas água-fogo, luz-escuridão, por suas forças de criação e consumo, destruição e vida, o forjar subliminar químico no fundo obscuro molecular de sua ação perceptiva. Do objeto onírico, a imaginação em devir sonha o pré-sonho. A imagem gerada é artefato, funciona como simulacro da significação traduzida do

sonho, a imagem é máscara aos indícios. Traduz-se camadas pictóricas, movimentos poético mediúnicos imitados em sonho onde as formas se movem quando voltamos o olhar sobre elas, sobr'olhos. As formas água-fogo, luz-escuridão, são examinadas como “indício antropológico de transcendência” (FOUCAULT, 2002 b, p. 97), que anunciam o mundo ao espírito, numa modulação entre o impalpável e os visíveis da materialidade condensada.

O sonho não é um tipo de maneirismo de fazer-se corpo, espaço e tempo? À maneira de sonho, os seus elementos orgânicos transcendem a liberdade espacial e temporal do corpo, desprendendo-se dessa substância oneiromante, o sonho arranha as redobras do espírito, internas ao inconsciente, e traz a luz do consciente invertida em luz onírica. O contato com os restos dramatizados nesse labor inflama e destrói imagens, pelo desejo da imaginação de reconstituir um corpo. Restauro. Sonhar é restaurar o caminho do susto à própria concepção do sonho, que é a palavra vida.

Então, que mundo é esse, o da Aula-Sonho? É de quem pensa, aponta, ou é de quem sonha, medita, internaliza-se para ouvir seus cantos primitivos, para descobrir qual é a sua existência singular, donde vem a sua vontade de potência para escrever, pesquisar, traduzir? No sonho, estamos abandonados de nossos sentidos, ou estamos em um interstício de sensações, ou num mundo semipermeável ao real?

Sonhamos Aula em estado nem insone e nem adormecido. Aproximamo-nos da embriaguez bem conhecida de Baudelaire e de sua poética, a qual também é não-lugar, não detém juízo, não deve a um deus. Flana elegantemente. E aqui somos desejosos de conquistar essa sonheria. Acolhe-nos uma virtude artesã de ser trapézio e não trapezista, de dramatizar dinamitando o logos, de transcriar a novidade mesmo do choro, da dor, da condição latente do riso, inconsciente da tragédia. A sonhografia deseja adicionar-se às Escreleituras no Arquivo da Educação para inverter-se no inventário, assustar aos desavisados sonâmbulos ou zumbis que se programarem a acumular sem dramatizar, “que haja um contínuo enredamento da tessitura para mais um lance, para mais um retorno na busca da diferença [...] em uma variação contínua da alternância de estados, em que, a cada rabisco, possa-se traçar a diferença que se inventar” (DE ARAUJO, CORAZZA, 2018, p. 74). O rastro deixado pelo método sonhográfico no Arquivo percorre as linhas do original e vê um desenho, sonhando no incerto do a-traduzir, buscando sem intenção o informe, e também dando-se conta de rir de si.

Tamanha sensibilidade em corpo empírico responde-nos que há um conteúdo das pequenas percepções que são amplificadas pela sensibilidade onírica, cuja elaboração se dá em um mundo próprio:

O sonho, em sua transcendência, e por sua transcendência, desvela [...] em seu princípio, essa ambiguidade do mundo que ao mesmo tempo designa a existência que se projeta nele e se perfila em sua experiência segundo a forma da objetividade [a qual é rompida] transmutada do fascínio da consciência [vígil] para uma liberdade radical [...], [que desvela paradoxalmente] o ponto originário a partir do qual a liberdade se faz mundo. (FOUCAULT, 2002 b, p. 100)

Aderente à essa noção da cosmogonia no sonho, a sonhografia investiga a sua poética por essa via primitiva e mística, à qual nos aproxima também de Bastide (2006; 2016): no sonho, o ponto zero à imaginação é restaurado, temos a “imagem primeira da poesia, e a poesia, a forma primitiva da linguagem” (FOUCAULT, 2002 b, p. 100).

Parece-nos que um desafio ao Empirismo na lida com tradução subjetiva de fugidios do Arquivo, compostos dessas forças que constantemente alternam-se e nos escapam, está em intensificar-se nas pluralidades que esses devires dramatizam na mutação de sua escrita, nesse caso a sonhográfica. Deixar-se artistar pelo “devir-simulacro” (CORAZZA, 2013, p. 25-27) sem, no entanto, cair apenas na tentação mística onde tudo pode advir de tudo. Ao mesmo tempo, o desafio é não evitarmos o que não sabemos, e considerar o imaginário também advindo do saber, do espaço entre “a leitura e a lâmpada” (FOUCAULT, 1964, p. 80) como fonte onírica a ser traduzida, numa Pesquisa do Acontecimento:

E, quando o professor-pesquisador é critica-lê-escreve, fica comprometido com a Literatura do Acontecimento em Educação, necessitando ser um bom artesão, um esteta, um pesquisador de palavras, frases, imagens, para atuar no limite, na ponta externa, que separa o saber e a ignorância, e os transforma. (CORAZZA, 2013. P. 35)

Essa tradução empírica docente é ativa e inseparável da vida, viver é traduzir o ritmo que é a própria língua do corpo, das batidas do coração, das camadas que inventamos de mundos. A tradução não existe sem a força propulsora do ato: a vontade. Existência ciclope, a tradução se compõe única a cada um, sonhando-nos, intensifica-se tanto quanto é exercitada, renova-se, redireciona o pensamento às linhas de fuga onde se capturam naturezas impossíveis (a-traduzir). A respiração é a tradução das proteínas que se repetem ciclicamente para afirmar e diferenciar a vida, o corpo, o espírito, sempre e mais. O regozijo é como a tradução de um beijo, é o ato da pele que retém desejos, pulsões, anatomias de sonhos de amanhã incansavelmente esperados, pois “[...] o desejo é o procedimento de marco zero; o pré-procedimento que inaugura o campo de pesquisa, ainda sem organicidade, ainda sem formalidade, mas vívido de intensidades inventivas. Ou seja, tem-se: 0. Desejo (D)” (DE ARAUJO, CORAZZA, 2018, p. 77).

Traduzir é a alegria de ser infiel, fértil, aberto, incompleto, evanescente, nulo, desprotegido. É intento de criança, que sente a areia quente pela primeira vez, criança pequena e humilde, da cor da areia, pronta a ser cometa, ou sol, diante de si. Traduzir é educar a criança que nos educa, porque evaporamos as ambições, vestimos a fuga e encaramos frontalmente a metafísica, Hidra de duas cabeças, e sorrimos a ela, um sorriso banguela e afirmativo: o sorriso existe!

A Aula-Sonho finalmente entendida por essa tradução vital transforma-se em mito pessoal cultural, já que se coordena tal educação pela lógica do sonho, matéria de natureza psicológica como de uma “quase cultura” (BASTIDE, 2016, p. 84). Assim, aproximando sonho e formação da cultura educacional, temos que a relação coletiva de aula e a tarefa docente podem ser pensadas em três movimentos tradutórios: o sonho sonhado, o sonho contado, que é a pesquisa, e o sonho traduzido “por aqueles que o leem e os escutam e que terão de reinventar o seu mistério” (CORAZZA, 2017, p. 7).

Propomos a seguir exercícios de escrita para a produção de imagens em Aulas-Sonho. São também começos de sonhografias, que são um tipo de transcrição que trata o arquivo tomado pelo labor onírico, isto é, como se fosse um sonho transcria novas maneiras de expressão do pensamento pela filosofia da diferença.

A disposição espacial para estes exercícios sugerida em sala de aula ou num espaço ao ar livre é em roda, sem liderança, e requer escuta atenta de cada participante, tomando para si o sonho do outro. Não se trata de interpretação baseada em alguma das teorias sobre sonhos, mas de comentários dos sonhos entre pessoas que estão em seus interesses genuínos umas com as outras, a fim de que todos sintam-se livres para falar, ouvir e assimilar o que faz sentido. Essa disposição circular e sem hierarquia é inspirada nos grupos de tradição feminina (segundo SIGNELL, 1998, p. 41).

Nesses exercícios, a produção das imagens dar-se-á na escrita, e dela, sonhografa-se. Das sonhografias pode-se partir à criação de outras formas de expressão, outros tipos de atividades e problematizações, desdobrando-as não em formas representativas, mas em artistagens informes, a partir desses movimentos de pensamentos e de corpos.

a) Exercício sonhográfico amplificativo: em grupo de 5 a 6 pessoas, cada um vai pensar um sonho e dele reter uma imagem que condense de forma nítida as emoções sentidas nesta vivência. Descrever essa imagem até que os detalhes se esgotem em uma folha de papel ou ficha, nessa face escrever sua identificação e imagem original. Dar início à roda de sonhos: cada um vai passar a sua primeira descrição original para o colega ao lado, e este passará a escrever a partir de associações com essa descrição original. Todos formam uma segunda

imagem descritiva a partir do sonho original alheio. Quando todos encerrarem a segunda etapa, novamente passam os papéis, e quem receber sempre terá de ampliar a imagem original, ou seja, vai inserir sua série ampliando o sonho de partida, sem ler as sequências ampliadas pelas outros. Uma série de 5 a 6 associações já é suficiente para cada grupo parar e realizar uma leitura de cada sonho com as associações dos demais;

b) Exercício sonhográfico de recolhas de sonhos: em um grupo, alguns integrantes são escolhidos como sonhografistas, estes anotarão todas as impressões e excertos dos sonhos contados na roda. Os participantes começam a contar seus sonhos, livremente, durante uma hora. Cada um vai anotar uma frase de seu sonho e entregar aos sonhografistas. Escolhe-se então outros participantes que serão os sonhografistas finalizadores. Estes recolhem o material e realizam a escrita de um Grande Sonho a partir dos sonhos de todos. A narrativa ou leitura em voz alta do sonho deve ser realizada ao grupo num próximo encontro;

c) Exercício sonhográfico narrativo de polinização cruzada interpretativa livre: em um grupo, cada um conta um sonho ou escreve um sonho, e outra pessoa (ou um grupo de pessoas) interpreta o sonho de acordo com a sua livre associação, ou seja, ideias outras polinizam o sonho original de outras traduções possíveis. As interpretações são compartilhadas. O sonhador poderá entender sua narrativa de outra perspectiva ou reescrever seu sonho, mudando as abordagens e redimensionando-se em relação à sua primeira tradução e interpretação do sonho. Essa roda de sonhos passa a ter um efeito dinamizador entre o individual e o coletivo, mas o ideal é que seja realizada ao longo de alguns encontros, já que os sonhos poderão dar repostas, incorporar, refutar, ressemantizar as vivências ou trazer novas abordagens às narrativas iniciais individuais e coletivas. Não há vinculação com regimes de símbolos ou teorias, cada um interpreta o sonho do outro de acordo com os seus repertórios culturais e emotivos. É uma prática de escuta e implica novos quadros sociais, já que os sonhos ali envolvidos podem sonhar-se entre si;

d) Exercício sonhográfico poetador: em um grupo, cada um vai identificar uma folha ou ficha e escrever seu sonho, começando com “Sonhei que”, “Foi um sonho”, “Acordava, mas voltei a dormir e sonhei”, “No meu sonho”, “Foi um pesadelo, eu estava”, “Acordei cansado(a), porque sonhei que”, “Nunca me lembro dos sonhos, mas posso tentar dizer o que sinto sobre isso”, “No sonho”. Após a escrita dos sonhos, misturá-los e sorteá-los entre todos, de modo que ninguém fique com o seu sonho. Em outra ficha ou folha, após ler o sonho recebido, escrever em forma de poemas a sua versão. Para tanto é importante desprender-se de uma tradução original em relação ao sonho alheio, buscar as sensações, as suas lembranças que o sonho evoca, mas também vivenciar cada palavra do sonho anotado, por mais curto que seja. Você poderá

mudar o contexto, retirar palavras, escolher palavras, inverter aspectos, dar outro caráter, seguir a riscar e/ou rimar, criticar, brincar com o sonho recebido. Poderá também concentrar-se em uma imagem principal que o sonho tenha evocado, e dela escrever a sua versão, em um poema. Quando todos tiverem reescrito o sonho alheio, cada um lê o sonho original e recita a sua versão dedicada ao sonhador alheio, na roda de sonhos;

e) Exercício sonhográfico com a palavra do sonho alheio: em um grupo, cada um escreve o seu sonho. Concentrando-se na sua narrativa escrita, dela retirar uma palavra que condense a parte mais obscura sonhada. Preferencialmente a palavra deve remeter a uma ação, mas também poderá ser um substantivo. Nomear algo significa afrouxar a tensão em relação aquilo que esse nome nos remete. A seguir, cada um entrega a sua palavra a outro sonhador, que deverá, a partir de seu sonho original, ampliar a sua narrativa incorporando a palavra do sonho alheio. É importante sentir no corpo o que a palavra lhe causa antes de incorporá-la em seu sonho. A seguir, na roda de sonhos, cada um narra seu sonho ampliado com a palavra alheia;

f) Exercício sonhográfico tipo taquistoscópico: em uma Aula-Sonho, mostrar uma imagem, palavra ou som por um curtíssimo espaço de tempo aos alunos. Solicitar que cada participante desenhe em esboços o máximo de informações que tenha percebido da imagem, palavra ou som. A seguir, cada um deverá escrever o máximo de informações acerca do que perceberam, do que sentiram, o que imaginam, enfim, esgotar as impressões da exposição. Recolher as impressões. Solicitar aos alunos que, nas próximas duas noites subsequentes a este exercício, ao acordarem, registrem pelo menos uma imagem do sonho que lembrarem, da mesma maneira detalhada: desenhar o máximo de sensações e após escrever o máximo que consiga evocar da imagem que considere mais impressionante do sonho (não é para desenvolver o enredo). Na próxima Aula-Sonho, comparar os informes de cada um de seus desenhos e escritos da exposição taquistoscópica e dos sonhos. Discutir acerca do material do sonho possivelmente capturado a partir da experiência taquistoscópica. Freud (1996, p. 211-212) cita trabalhos de Pötzl (1917) com taquistoscópio¹⁰⁹ para explicar que o caráter recente de uma impressão irrelevante é o que lhe confere um valor psíquico, e que essas impressões não consideradas relevantes conscientemente serão material dos sonhos. O trabalho de sonho deforma, desloca e condensa o relevante manifestando o irrelevante, este capturado

¹⁰⁹ O taquistoscópio é atualmente um aparelho óptico que mostra imagens em curtíssimos tempos de exposição (de 2 a 0,01 s). Utilizado para tipos de treinamentos de reconhecimento em flashes, ou seja, de aceleração da percepção visual. Etimologicamente, deriva do grego *tachys*, “que se move muito rapidamente”, e *skopion*, “instrumento óptico ou de observação” (GODNIG, 2003, p. 39, tradução nossa). Basicamente, a partir da informação visual percebida nesse curtíssimo espaço de tempo, deve-se escrever, narrar ou desenhar o máximo de informações possíveis capturadas a partir dessa curta exposição.

inconscientemente, para encobrir , na concepção freudiana, as impressões de maior carga psíquica (estas independem de ser ou não recentes), as quais necessitam de interpretação, porque conteúdo latente.

2.4 O pensamento da diferença que sonha signos do Arquivo da Educação

De que maneira e em que intensidade uma determinada matéria é sentida e avaliada por um pensamento, ou melhor, que tipos de disparadores um pensamento realiza ao confrontar-se com algo que lhe causa algum estranhamento? E o que determina o estranhamento? É a natureza da matéria, sua apresentação, suas partes intraduzíveis (a-traduzir) ou são as ações do pensamento, que reconsidera, em si, tudo o que tenha vivido para determinar algo? O pensamento, quando avalia, também sente e esquece um pouco do que já pensou? E ainda, quem julga aquilo que o pensamento produz como algo novo, se o novo, por sua vez, precisa de suas memórias para então comparar reminiscências em seu frescor e calcular que o novo não faz parte delas, ou seja, que é criação por diferir-se daquilo que foi? E esse novo que surge constitui-se em arte porque único?

Talvez o pensamento diante da matéria deva retroceder à uma experimentação imaginária, subliminar, sensorial primitiva: a do sonho, onde matéria e forma são o informe, ainda unidas por forças constantemente opostas. Para uma diferenciação e elaboração de forma e matéria, deve surgir um pensamento onírico destruidor dessa univocidade aparente, desse espírito alternam-se em cadência a luz para a obscuridade: uma paisagem, onde caminhos azuis tramam-se enquanto é pisada. Ao longe, resplandece uma montanha feita de puros filetes de ouro emaranhados e pulsantes, tão resplandecente a ponto de fulgurar a luz solar. De seu cume emana a vontade de vida dourada, um rei cuja sombra não aniquila o olhar, mas que é o centro de uma força que me move na paisagem.

Nesse plano de imanência composicional onírico subjetivo, estamos a n-1, ou seja, “nada que, de fora ou do alto, justifique isto aqui” (CORAZZA; TADEU, 2003, p. 59), podemos começar a pensar e a desacelerar os informes do meio do pensamento sem imagem, ou de qualquer ponto do caos, pois não há teorização para acrescentar uma “dimensão suplementar” (CORAZZA; TADEU, 2003, p. 59).

O signo sentido, ainda um ser em gestação está em relação ao não pensado pelo sujeito-larval: “mundo até então inimaginável” precisa ser violentado por um ato abrupto para existir. O signo não é “guardador de lugar de um legítimo proprietário momentaneamente ausente” (CORAZZA; TADEU, 2003, p. 62), mas devir-outros, sem formas, com imanência de vida e sem preocupação em pontuar chegadas ou partidas, cujo ponto de início da trajetória, quando tomado, “é sempre o estopim da criação” (CORAZZA; TADEU, 2003, p. 66).

Para esse empirismo onírico, a matéria, aquilo que a levou a ser matéria e, antes de mais nada, tal sistema de pensamento, deve ser aproximado pelas forças oníricas àquilo que

entende não compreender e, em escala microscópica da perspectiva do sonhador, embrenhar-se em suas inconstâncias para libertar-se justamente daquilo que tenderia a recolher, a processar, a calcular — como Valéry (1954) nos descreve, na introdução sobre o pensamento de Descartes, que à luz de um olhar geômetra, uma linha é uma equação: é um sonho extraído de um pensamento, antes de tornar-se abstração ao mundo. O pensamento fugidio de Descartes havia se decepcionado com as letras, entendendo que “tudo o mais não passa de divertimento ou não é absolutamente nada.” (VALÉRY, 1954, p. 13). Correia (2002, p. 49) destaca a relevância dada por Descartes ao descrever em seu *Discurso do Método para bem conduzir a própria razão e procurar a verdade na ciência*, (1637)¹¹⁰ que boa parte do desenvolvimento de seus pensamentos científicos se deu em suas viagens, como uma experiência de pensamento no ato tradutório da escrita:

[...] um mundo aberto, onde é possível vislumbrar toda a diversidade das línguas e dos costumes, onde a opção por uma língua vulgar na produção da ciência — para além do imperativo do latim — não é um insulto, visto que qualquer pensamento pode ser expresso em qualquer língua. Aquilo que vem de um país estrangeiro [o melão sonhado por Descartes] sendo-o ofertado aponta para a descentralização da verdade, ou seja, que ela bem pode não estar no lugar suposto pelo douto. (CORREIA, 2002, p. 49-50)

O pensador usou as palavras e as reminiscências de sonho em sua experiência de viagem num corpo nômade para fixar-se em um trampolim sensorial que o permitiu aventurar-se na paisagem de suas ideias, totalmente atuais, porque ele se surpreendia com a mística noturna e debruçava-se em arrastá-la e desossá-la, incansavelmente, ao sol do meio-dia, num campo aberto, até ver o cerne do osso, onde estavam as células dotadas de suas forças de crescimento:

As ideias claras do filósofo são feitas do mesmo tecido dos pensamentos do sonhador e do louco com sua nudez e corpos de vidro. Esta será a constatação de Freud [no segundo capítulo do volume II de *A Interpretação dos Sonhos*] quando assevera que o sonho dá continuidade à vida diurna de onde as valiosas ideias brotam sempre “das profundezas da alma”. Um certo pensamento das luzes se torna bem menos luminoso quando é obscurecido por estas misteriosas profundezas. Este é precisamente o mistério da criação científica e literária e da ascese religiosa. (CORREIA, 2002, p. 54)

Esse obscuro pode ser o próprio divertimento, é na fuga que o pensamento pensa; ao chocar-se com o informe, donde destaca signos. Não nos demove a pensar uma determinação para a reconhecimento ou representação, como a hipotenusa é dada pela fórmula da soma do quadrado dos catetos. Mas essa fórmula fornece-nos a linha, o traço daquilo que então vai

¹¹⁰ Segundo nos informa Correia (2002), *O Discurso do Método* é obra de observações sobre a vida de Descartes e de aspectos de sua vida espiritual: “a dimensão [...] não é da ordem de um saber, mas de um desejo como ele mesmo se define. [...]” (CORREIA, 2002, p. 54). Uma tradução experienciando o método de Descartes como um sonho é potência à extração de sonhos, do ponto de vista de uma docência onírica.

caracterizar um triângulo retângulo? Aqui é que o estranhamento se faz, já que pretendemos desenvolver a pergunta de como o pensamento sem imagem, o onírico do impossível, depende muito mais da experiência da mão e do Espírito (intelecto) que da correlação entre símbolos pré-determinados pela visão ou pelo pensamento estabelecido metafísico e abstrato. É possível desenhar a vida e não apenas equalizá-la a partir de seus produtos aritméticos. Traduzir é um processo de assimilação da matéria, para compreender a revelação em seus próprios termos, em vez de simplesmente acreditar apenas naquilo que os olhos e ouvidos tendem a nos mostrar ou ensinar.

Mas não poderemos negar que um conceito como matéria matemática terá, no seu logos, a definição de si claramente determinada tanto por sua imagem quanto por sua equação, que é imagem de um pensamento, e o pensamento que lê sem transcriar talvez receba tais informações sem, muitas vezes, dramatizar esse fazer. Dramatizar o quão estranha pode parecer a linguagem que remete a uma linha reta, que deve constar numa relação angular com outras duas, senão, não teremos o triângulo retângulo, ciência dura. A hipotenusa tem o seu lugar numa relação que a define. Ao transcriar a matéria preparando o que o espírito problematizará em sua interpretação e avaliação é dramatizar sob o logos.

Como, no aprendizado, um pensamento pode estar suspenso para lidar com aquilo que lhe assustaria, de modo que sonhe com as suas conclusões, crie valores não-unânicos, utopias de além-mar, que navegue sem temor, ou encorajado pela força do medo que parece emanar desse desafio ao conceito? Quanto mais luz científica, mais clareza nas ideias? Mas, e quanto ao fato de a luz retificar e consumir as dobras do informe, isso não age impedindo-nos das maravilhas dos a-traduzir desenhados, escondidos em um mistério crepuscular? Como criar uma ideia subliminar de pensar, a qual busque as partes a-traduzir, o obscuro que está por trás de toda definição? A criação não seria justamente aquilo com que o pensamento consegue lidar à sua maneira? Há luz onírica na imaginação, nesse movimento incessável de imersão e emersão no umbigo do sonho, parte obscura também da origem do pensamento, arrastando consigo muitas pistas da invenção, mas abrindo espaços para nova brotação pulsional.

De certa forma, foi o que Descartes fez (segundo CORREIA, 2012), ao mergulhar o espírito no obscuro. Será que, como este pensador, seria necessário recorrermos a um sonho cujas mensagens de um daimon¹¹¹ justificariam e iluminariam nossas ideias? Mas para tanto,

¹¹¹ *Daimon*, para JUNG (1986 d, p. 25), “é poder determinante que vem de encontro ao homem”, e cita uma frase de Diotima (em *O Banquete*, de Platão): “O Eros, meu caro Sócrates, é um grande demônio [daimon]”, sendo que o aumento do poder é diretamente proporcional ao aumento do grau da inconsciência (segundo JUNG, 1986 c, p. 19). A sonhografia explora-se sem medo do subliminar e admite essa possibilidade: “O inferno é inviável, portanto, reserva pura” (CORAZZA, 2002, p. 31).

para criarmos nosso monstro informe, seria necessário ao espírito abandonar, não sem estar permanentemente em conflito, todas as teorias que nos explicam o que supomos saber?

A poética do sonho mergulha o espírito nesse deserto que nos força um corpo nômade, enorme, ancestral, que se protege do calor com grossa roupagem, cheia de dobras, e tem olhos confusos sempre seduzidos por miragens, um devir-caminho, que nunca se demora em nenhum sítio, pois o calor da areia queima quaisquer pisares. Um pensar que é massa pré-matéria, sem enciclopédias, sem compassos, que se assume pela atualização da própria série mental — ao ouvir ou pensar a palavra hipotenusa, poderíamos traçar no papel uma curva sensual, feminina; ou, no pensamento se imagem, a Hipotenusa é deusa, é animal de sangue frio, é a não-equação, o não-p.

Perguntar o que é? é expor o que já temos. Subtraímos-nos disso para um pensar que sistematize as perguntas pelo método do informe — onde?, como?, com quem?, quando? (CORAZZA, 2013). Aquilo que nos aparece é, justamente, aparência de algo a ser estranhado pelo sistema que tece pensamento frágil e receptivo em seu emaranhado de pequenas percepções: entre aquilo que vibra sua teia, aquilo que crê saber e aquilo que age para descobrir: “Um sistema é uma empresa contra si mesmo” (VALÉRY, 1954, p. 21).

Assim, quanto à natureza da matéria, poderíamos pensar que é a própria natureza que pensa a matéria. Natureza de um pensamento que trava uma batalha entre o sonho e a vigília, por estar pronto a receber os signos daquilo que lhe é causa, a própria matéria. A paixão que ressona dos intraduzíveis alimenta a vontade transcriadora, que é uma dobra do desejo da matéria em traduzir os signos dessa Natureza.

Nas Aulas-Sonho, a decepção deve aparecer. A palavra fere. Como nos ensina Deleuze (2003) em *Proust e os Signos*, os signos amorosos agridem o pensamento, que se põe em criação, a fim de revigorar e inventar forças imaginativas, não alinhadas em uma equação, ou numa linha reta, mas numa emancipação exploratória de incontáveis novas percepções amorosas, errantes, projetivas, subjetivas e impossíveis, para que o corpo apaixonado, sem forma, aprenda a lidar com a geometria da ausência :

A decepção é fundamental ao aprendizado ou à sua busca: à primeira vista (a visão da inexperiência) ainda não somos capazes de distinguir o signo e o objeto (este se interpõe e confunde os signos). “Decepção na primeira audição de Vinteuil, no primeiro encontro com Bergotte, na primeira visão da igreja de Balbec” (DELEUZE, 2003, p. 32 cita trecho de *Em busca do tempo perdido*, de Proust).

Portanto, surpreender-se com o pensamento que não se apoia numa imagem dogmática já sabida é o desafio onírico obscuro da sonhografia. Canais escuros que recolhem a luz advinda da racionalidade, da lógica e da doxa, para testemunhar traduzindo que uma matéria sonhada

é única, elaborada da matéria em repetição, num processo empírico: mil vezes eu lembro do sonho daquela paisagem, mas, a cada vez, com o trabalho consciente do espírito, preciso forçar as pequenas percepções que o corpo dramatiza para traduzir e aprender novamente o que é essa paisagem. Daquela matéria, ou daqueles conteúdos de aula, que nos são dados da realidade, sonhamos traduzindo¹¹² as partes impossíveis, ao concentrá-las em potenciais de criação, para então definir que a matéria sobre a qual o pensamento agiu já é outra, e somos outra vez outros.

Sonhografa-se pelas falas poéticas polifônicas, avessas às literalidades do original, desprendidas de dogmas pois a pesquisa lança-se no instante da própria feitura, construindo novas modalidades de pensamentos, pelas irrupções das matérias que traduz. Tão aberto como um sonho, o arquivo da educação é texto que se emancipa de sua vida pregressa, e o ato tradutório lava a poeira da matéria, envolve a-traduzíveis, distanciando-se do arquivo sem perder-se de todo do original. O docente tradutor de sonhos do arquivo pode compor uma fantasia às vozes a-traduzir que no arquivo dormiam. A tradução sonhográfica ascende ou descende novas moradas, místicas, terrenas, subterrâneas, às vidas do arquivo, dando-lhes potência de multiplicação de suas diferenças. A poética sonhográfica assume a amplificação das reminiscências e memórias do arquivo, da literatura, do cinema, das artes visuais, da ciência, ou seja, dos outros — e as do sonhografista.

No método sonhográfico a escrileitura, cujo controle consciente brinca com as reminiscências involuntárias, deixa que as transcrições sejam adsorvidas ao arquivo tomado, portanto estas nunca serão destrutivas do original, de modo que aquilo que nos afeta, seja uma foto, um buraco, um texto, uma paçoquinha, também nos afeta o seu acaso, acaso que agora, atentos, poderemos sentir. O docente artistador, em sua tradução-arte, sonhografa treinando a sua proteção poética, o *training* freudiano tratado por Benjamin, à recepção dessas forças do arquivo, mas também das vidas com que trata, e principalmente destas. Sonhografia como arma, que gulliveriza intensidades no corpo. Lógica de sentir que não se vincula ao mito História, de um passado de valores e de juízes muito bem alocados num dado tempo e espaço, mas para prevenir o corpo que se faz e refaz à recepção e à decepção. Na angústia, o corpo transcria justamente o que o choca e assusta.

¹¹² Nesse desafio da transcrição tradutória poética na didática, a partir do arquivo na educação, seguimos pela via inventiva, cujas formulações teóricas de Haroldo de Campos (2013), são operacionalizadas pelo ato tradutório em ação radical sobre a matéria original, que traz nova vida ao texto e novas possibilidades ao docente-tradutor: “[...] o educador é aquele que transcria os arquivos didáticos, ou seja, por meio de ações tradutórias, faz transbordar novos sentidos provenientes do original” (CAMPOS, OLEGÁRIO; CORAZZA, 2018, p. 2).

A memória com a qual estamos acostumados, portanto, aquela que informa e nega a vivência, aquela que é o conteúdo X a ser dado na aula Y, é destituída desses valores que apequenam a vontade, porque passamos a desconhecê-los ao construirmos os nossos, numa vivência única e irrepetível que se interpreta. Esse caráter irrecuperável de Aula do tipo Sonho é o que dá magia, sonho, vontade, ritual poético e, de certa forma, uma cura ao cansaço que uma educação meramente informativa corre o risco de promover.

Nesse espaço real intraduzível daquilo que se extrai e que se esvai do arquivo, que resulta do ato de educar, a Filosofia da Diferença convoca a docência a pesquisar e pensar a própria pesquisa com rigor e precisão, como vida que diz e que dá a novidade no atual, pois que a experiência docente de pesquisar é “a vontade de potência de educar [...], como se disséssemos, pela primeira vez, as palavras que fazem aparecer sua energia (no sentido físico); seu impulso (como sensação); sua tendência (como eterno retorno); e sua disposição (como qualidade)” (CORAZZA, 2016, p. 3).

Sonhografar, isto é, uma tradução alucinatória dos a-traduzíveis, é a escrita sob as relações de forças que promovem desmanches e avanços informes mentais. A mão sonhográfica põe ovos de pintassilgos, mas com cascas triplas. A sonhografia é Matéria que nos remete a recomeçar o que já se achava pronto, avançar no ato tradutório, pelo meio, sem ter de carregar nada, numa formação de pensamento corajoso à extração de sonhos. A vontade da pesquisa docente em seu direito de sonheria é esse obscuro ao qual desejamos traduzir: “Devemos — diz ele [Descartes] — encarar a dificuldade sem considerar nenhuma diferença entre as linhas conhecidas e as desconhecidas” (VALÉRY, 1954, p. 26).

O pensamento passa a usar e a transconstruir o próprio método, o acesso, diante do que ainda não sabe. Com a permissão de sonhar e imaginar um acesso ao próprio pensamento. Educar em sonho é atentar àquilo que escapa ao racionalismo porque não se detém no medo de errar, é um tipo amoroso de vida, pois ama-se alguém ou algo porque há fascínio pelos signos sensuais do mistério que dali me desafia.

Nessa maneira de artistar, as partes a-traduzir possuem também uma superfície que é conjunto de indícios de superfície de significação aparente do original. Ao traduzir, por um movimento de restauro e inverso, no labor sonhográfico, novas possibilidades de transcrição são percebidas por uma infinidade de indícios, e não apenas por um símbolo do arquivo como enigma a ser decifrado.

A imaginação do sonhografista entende que há um original acenando o que lhe é próprio, mas também se liberta em sua livre existência de tradução pelo informe composto desses indícios potenciais de significação. A livre associação que se dá na evocação do sonho,

na noção freudiana que propomos ao método sonhográfico se transcriba por uma sensibilidade artístadora que teme ferir o original, porque pontua-se com os seus indícios, mas se movimenta esteticamente e inconscientemente pela própria descoberta de si, tangenciando topologicamente o arquivo. A fala sonhográfica é uma língua menor que se renova como uma ampulheta que gira em seu eixo vertical, agarrada pela poética da mão do sonhador. À Aula-Sonho essa fala, agora consciente, percorre as distâncias que a sonhografia rastreou inconscientemente, nas redobras deixadas pelos rastros da transcrição do arquivo, pois nada é idêntico a si mesmo. A significação, pensando com Foucault (2002 b), não se esgota em nenhuma imagem. Sonhografa-se pela imaginação do labor do espírito, pelo maquinário do sonho, não pela imagem, que é resíduo, mímica da existência mesma, mancha composicional do trabalho inconsciente. Interessa-nos, ao sonhografar, a percepção da própria imaginação e de seu funcionamento em ato, pois, a imaginação se expande em sua execução (conforme FOUCAULT, 2002 b, p. 83). Nessa expansão, a imaginação tangencia os eixos de significações internas e externas ao sonhografista, atinge as bordas do ocultamento pela interpretação da matéria numa perspectiva nietzschiana que toma a devida distância de sonho. Essa perspectiva anuncia-se em paisagens oníricas, “distantes de palavras” (FOUCAULT, 2002 b, p. 113), criando novos indícios de manifestações que se movem paradoxalmente no horizonte infinito, cuja poética as aciona verticalmente, em queda e ascensão. As paisagens sonhografadas, que não são quantificáveis em sua espacialidade, são nossa contemplação simbólica, como a arte solar que se desvela no infinito, morrendo longe dos olhos para que as estrelas permaneçam.

O sonhografista, considerando nossa aproximação aos apontamentos de Foucault (2002) entre a fenomenologia e a psicanálise, compreende o sonho além de uma satisfação alucinatória do desejo infantil, mas também sente livre a sonhografar utilizando-se criativamente desses conceitos, caso assim o deseje. A significação do sonho também é compreendida como “uma retomada sobre o modo de interioridade [do sujeito que sonha]”, significação que se restitui traduzida no ato expressivo e não situa o ato.¹¹³ Esse resgate da existência no sonho, do qual nos impregnamos pela via da filosofia da diferença, entende que a experiência imaginária onírica “não é esgotada pela análise psicológica”, mas é da ordem da “teoria do conhecimento”. Segundo o filósofo, esse conteúdo rico da experiência concreta em sonho retoma as tradições literárias e místicas que Binswanger reata em sua obra. O sonho é vivenciado em “experiência de existência”, e o sentido objetivo do sonho é pobre, sendo

¹¹³ Para Foucault (2002 b, p. 86), a psicanálise, ao qualificar o sonho como “rapsódia de imagens”, não fez as imagens falar, mas a fenomenologia conseguiu isso.

riquíssimo por seu conteúdo motivado por “inúmeras determinações psicológicas e fisiológicas” (FOUCAULT, 2002 b, p. 86, 88 e 90).

Tipificamos o sonhador como o espírito onírico que possui a experiência intermediária entre a vigília e o sono e, nessa acepção, Foucault (2002 b, p. 90) cita Franz Xaver von Baader (1765-1841), para quem o sonhador é este estado de espécie de clarividência, pois o sonho é retorno aos objetos sem mediação dos órgãos dos sentidos. Numa descrição poética, mas tradicional e mística, o sonho desdobra-se como uma verdade que ultrapassa o homem, mas se inclina perante o seu espírito sob espécies concretas de imagens, para o filósofo o homem é assim transcendido.

Nesse sistema de operações no qual o pensamento a ele mesmo se entrega, desafia e confia, engendrando-se, o sonho é um devir-infantil que não teme o desconhecido e nem a criação ao conseguir desprender-se do medo de pensar pelo informe. Isso pode demandar um tempo outro, um lugar outro, as condições outras, as variações outras: as contraformas de *EIS* (Espaços, Imagens, Signos) e a atmosfera de *AICE* (Autor, Infantil, Currículo, Educador).

No aprendizado da invenção, do aprender a inventar, portanto, tempo, espaço e duração são importantes, bem como o fator repetição: “A invenção é o produto de uma tensão constante entre duas tendências: a da criação e a da repetição” (NODARI; CORAZZA, 2019, p. 7). A repetição do ato de sono é possibilidade ao pensar em sonho, pois há a maquinaria da imaginação num não-lugar de extrações não dogmáticas. Existir invenção de si e do que sonha dentro de potencialidades centrífugas em relação ao umbigo do sonho, cuja seleção e criação das formas são extraídas por nossa avaliação inconsciente, que não se estabelece a partir de uma unidade conhecida, mas que se eleva ao máximo da criação onírica, e se realiza eliminando o que impediria a sua atuação. No pensamento onírico podemos dimensionar e redimensionar todas as perspectivas do impossível informe: não desabo em um abismo, mas soçobro, ou seja, caio e me elevo, durante a queda, vejo no fundo um mar mais profundo, mas que me impede de afundar, o empuxo das multiplicidades que não reconhecem o eu, mas que são eus, em minha inigualável capacidade de pensar outras dimensões e por outros ângulos, num “espaço em que os signos se repartem, descobrindo uma nova profundidade” (DELEUZE, 2006 a, p. 156). Intempestivamente o sonho povoa-nos de novidades, que separamos porque desejamos, porque amamos e evocamos essa espécie de zona de presença onírica de retornar, retorno ao particular, mas ao mesmo tempo ao secular coletivo, e não de forma simples:

[...] mesmo entre os Antigos o eterno retorno nunca foi puro, mas misturado a outros temas, como o da transmigração [...] concebido de maneiras muito variadas, segundo as civilizações e as escolas; [...] o retorno não era talvez nem total nem eterno, mas que consistia sobretudo em ciclos parciais incomensuráveis. (DELEUZE, 2006 a, p. 160-161)

Sonhografar é execução de uma evidência da diferença, de conceitos-drama a ser valorados ou a ser destruídos. O sonho contado é golpe à realidade. Essa batalha de amor via sonhografias na educação da diferença é capaz de atentar constantemente ao que constrói, pela transcrição, destruindo e erguendo, descobrindo nunca um fim, mas dobras, e esquecendo, como se esquece de um sonho, aquilo que reconstruiu ou destruiu. Máscaras de sonho manufaturadas pelo estado noturno múltiplo, ao qual os eus diurnos podem recorrer imediatamente, num cerrar de olhos, reinterpretar-se, mesmo em estado de vigília, estranhando-se, porque ora se avistam de muito longe, ora se aproximam, a ponto de perder o foco. Nada no sonho é fim, artistar sonhos do Arquivo resolve-se em Aulas-Sonho para uma passagem à criação: “A última instância é a criação, a arte: ou, antes, a arte representa a ausência e a impossibilidade de uma última instância” (DELEUZE, 2006 b, p. 168).

É como a sede que o corpo dá ao pensar, e o pensamento circula em oásis para saciá-lo, conforme sua sede é avaliada, sempre sem sucesso: sonho e sede, desejos de algo além dos próprios sentidos de sua provocação. São veredas nas quais a escrita sonhográfica se aventura, nua, vertebral, escolhendo sonhos e colhendo escolhas, pela tipologia:

Tem-se sempre a verdade que se merece de acordo com o sentido do que se diz, e de acordo com os valores que se faz falar. Isso supõe uma concepção radicalmente nova do pensamento e da linguagem, porque o sentido e o valor, as significações e as avaliações fazem intervir, sobretudo, mecanismos de inconsciente. (DELEUZE, 2006 b, p. 175)

Nessa diferença inventiva, que surge a partir das sensações percebidas e traduzidas de uma matéria, usando o Método Sonhográfico, causamos a faculdade de ir além de uma memória, de uma marcação temporal. Talqualmente num sonho, encontramos assim o que mais é individualizante no aprendido, o a-traduzir, e a criação do pensamento pode então tornar-se única, ou seja, uma obra de arte, porque insubstituível na atualidade de um indivíduo que a gera e naquele que a consome.

Matéria-fruta na educação de deleite, a Aula-Sonho quer repetir-se em experiências que afetam, geram diferenças de sensações e suas ressonâncias geram outros perceptos e afectos, diferindo-se em além-sonhos. Aula-Sonho é região utópica, não-lugar em que o supérfluo do intelecto se liberta em devir para que a extravagância da imaginação seja povoada de todo o fantástico supérfluo que nos traduz humanos.

3 COLEÇÃO ESCRILEITURAS: CINCO SONHOGRÁFIAS

3.1 Breviário Cadernos de Notas 1 a 5 — Coleção Escrileituras

O *Projeto Escrileituras, um modo de ler-escrever em meio à vida*, coordenado pela Prof^a Dr^a Sandra Mara Corazza (UFRGS), iniciou em 2011. Vinculado ao Programa Observatório da Educação do Ministério da Educação e Cultura/CAPES/INEP/CNPq, abrangeu quatro Núcleos de Pesquisa: na UFRGS, coordenado pela Prof^a Dr^a Sandra Mara Corazza; na UFPel, coordenado pela Prof^a Dr^a Carla Rodrigues Gonçalves; na UNIOESTE, coordenado pela Prof^a Dr^a Ester Maria Dreher Heuser e na UFMT, coordenado pelo Prof Dr Silas Borges Monteiro (dados compilados de DALAROSA, 2011). Quanto ao Arquivo, a Coleção Escrileituras conta com dez volumes e reúne artigos dos diversos pesquisadores colaboradores, refletindo e registrando os resultados das “570 oficinas” (CAMPOS, 2018, p. 163), cursos, colóquios, palestras e artistagens realizados ao longo do Projeto, envolvendo estudantes de licenciaturas da Educação Superior, docentes da Educação Básica, Escolas da Rede Pública de Educação Básica e de Educação de Jovens e Adultos.

As experimentações das oficinas moveram-se pelas “forças que atravessam a escrita e a leitura”, cartografando espaços curriculares em “transversalidade com as artes, a filosofia e as ciências” (CAMPOS, 2018, p. 163), criando “posturas multivalentes de leitor, coautoria, tradução de textos abertos, re-escrevíveis, produtivos” (CORAZZA, 2011 b, p 14). O Projeto Escrileituras abriu discussões sobre os três planos de pensamento deleuziano, em seis modalidades de oficinas, seis linhas de intensidades: Filosofia, Teatro, Lógica, Música, Biografemas, Artes Visuais, ampliadas ou reinventadas numa “cartografia intensiva” (DALAROSA, 2011, p. 13).

Segundo a Prof^a Dra^a Sandra Corazza¹¹⁴, “a educação se faz e se sente com todo o corpo”, este é o ponto zero das Escrileituras, “disparador de cenários que pensam com e na vida” (DALAROSA, 2011, p. 15). A seguir estão resumidas as temáticas dos cinco primeiros cadernos da coleção, dos quais escolheu-se alguns artigos, tomados como ponto zero, umbigos do sonho, ao mesmo tempo engendadores da operacionalização empírica, que resultou no Método Sonhográfico.

¹¹⁴ Informação verbal. Proferida em aula do Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na disciplina: Seminário Paul Valéry: aula como poética espiritográfica, oferecida no semestre 2018/2, Porto Alegre, 2018.

O Caderno de Notas 1 *Projeto, Notas e Ressonâncias* (HEUSER, 2011) contém as primeiras notas e reflexões ao desenvolvimento dos demais em três peças que se retroalimentam, embora independentes, compondo dinamismos espaço-temporais entre o projeto e as notas que interferem no “próprio processo do qual fazem parte em ressonâncias”. Assim como a soltura de autovariação de um sonho, este Caderno nos faz “desconfiar de toda fixidez, de qualquer ídolo ou condição de generosidade”. Seu personagem, ou criatura do intelecto, “é a Educação” que “procura aumentar seu grau de racionalidade, de consciência de si, sem almejar verdades, mas, por meio de variedades irreduzíveis [...]” (ADÓ, 2011, p. 9-11), é experimentação de linguagem imaginativa.

O Caderno de Notas 2 *Rastros de Escrileituras* (MONTEIRO, 2011), reúne escritos de parte das conferências, comunicações e artistagens desenvolvidas no I Colóquio Nacional Pensamento da Diferença: Escrileituras em Meio à Vida, realizado em Canela/RS, de 3 a 5 de novembro de 2011. De caráter abrangente, os temas tratados são variados e oriundos do “trânsito teórico de Escrileituras por todos os núcleos de estudo do projeto” (BIATO; OLINI, 2011, p. 10). Tal Colóquio engendrado pelas oficinas, possuiu “uma temporalidade própria [...], com paradas provisórias, velocidades que passam da aceleração infinita às lentidões necessárias, esgotamentos, voos alucinados, desatinos [...]” (CORAZZA, 2011 b, p. 15). Nestas notas, “não há sujeito, identidade, interioridade; o que temos são efeitos de subjetivação, uma posição no discurso, ficções” (SCHULER, 2011, p. 124).

Livro-lugar, o Caderno de Notas 3 *Didaticário de criação: aula cheia* (CORAZZA, 2012), é anunciado como “um estado, qualidade, quantidade, forma, acervo, coletânea, lugar — no qual, é guardada, acondicionada, armazenada uma composição de didáticas” de “uma Pedagogia Ativa”, sendo a sua matéria a tradução. Aproximamo-nos desse didaticário na transconstrução sonhográfica, já que a “Didática-Tradução” é “heterogênea, maquina suas composições contra a homogeneidade, atribuindo primado à fluidez criadora, em detrimento das normas formais” (CORAZZA, 2012, p. 15 e 17).

O Caderno de Notas 4 *Pedagogia da tradução entre bio-oficinas de filosofia* (DALAROSA, 2011), desdobra tipos de oficinas de transcrição, imagéticas, sendo o Projeto Escrileituras o disparador de cenários à pedagogia da tradução, que “disponibiliza objetos de encontro”. Suas traduções imagético-poéticas avançam sobre nosso mundo sonhográfico de trabalho consciente sobre o inconsciente, pois a transcrição “dinamita a noção de sujeito-unicidade e propõe a invenção de fugas [...]. Corpos [...] situados em zoneamentos conceituais distintos, mas que se aproximam no tratamento do ato de aprender, enquanto exercício de tradução”. O plano de imanência é imagético, “sobre o qual traçamos cortes, decupagens e

encontramos as sensações inumanas, fora das imagens civilizadas”. As Bio-Oficinas são “afirmação do vitalismo” moventes textos e imagens que escapam às formas discursivas, traduções informes que transpassaram vidas e sentires, texto-sensação “dissipador de imagens feito obra de arte” (DALAROSA, 2011, p. 39, 35, 44, 10 e 14).

O Caderno de Notas 5 *Oficinas de Escrileituras: arte, educação, filosofia* (RODRIGUES, 2013), é universo ao pensamento filosófico-cosmológico, com artigos das oficinas dos quatro núcleos do Projeto Escrileituras que problematizam o pensar a filosofia, cuja leitura possui mundos a ser conhecidos, cujos “potenciais horizontes” se apresentam “para o cálculo do verso de uma vida-espetáculo em artistagem” (SCHORN, 2011, p. 15).

A seguir, as sonhografias, empirismo do Método Sonhográfico, da vontade projetiva e onirofílica de um corpo a partir das Escrileituras.

3.2 Sonhos de Zero aéreos, daqueles que traduzem vozes e sopram o vento

De pé ou deitado, é diferente o sonho sonhado [Ionesco]

Vácuoeletrocardiograma Deitado
 dádiv' Absolut' Inventadocência
 Cernir o risco De pé
 ?quem'era
 véspera nêspira
 [sem abandonar o Arquivo, Ionesco]

Isso_outra coisa É
 Lev& 'a perda
 desdenhar do MMMMMMMonumentO
 de pé
 justamente RRRecomeçO
 garimpar *EIS*, após
 esquecer, *levinfantil deitado*

Imediatamente os contramestres embriagavam-se nas histórias de seus *Reis*. Amanhã serão escovados os cães, por madrastas cinzentas: pela mão d'alguma megera. Ainda assim a solidão lhes causa tremendo espanto, as bocas não incendeiam velas. Sono. Disso dorme-se.

Acordei com uma sirene, deitei de bruços, dormi como um sino.

Usávamos o corpo todo para gestarmos. Na juventude, sonâmbulos com *walkmans* de fitas-cassetes, fazíamos cópias de livros preferidos, xerox borrado, e de máximas em cadernos de recordações, anotávamos os sonhos e as decepções em diários cadeados escondidos sob o leito, não nos assustávamos com as cobras verdes no rio, bebíamos água de tanques que transbordavam vitórias-régias, cheirávamos a sabão de soda, alegrávamos com papel-carbono e anel de sorvete-seco, poetizávamos sob o odor de creolina emanado dos pisos quadriculados em preto-e-branco das rodoviárias interioranas.

Não nos deitávamos em divãs e nem cultuávamos obeliscos, nem rezávamos antes de comer ou dormir. Por quê? Ora, uma simples florescência, um racemo, no meio dum campo rizomático, possui toda a sua genealogia: ela nos (in)forma, *per se*, como, de quê e porquê fora feita:

A genealogia coloca o moralismo contra a parede: quem atribuiu este valor ao valor? O valor é posto, imposto, instituído. A questão é: para quem o valor é um valor? O valor, tal como o conhecimento não pertence ao campo da transcendência, mas ao campo da invenção. [...] O cinza-terra da genealogia contra o azul-celeste do moralismo. (CORAZZA; TADEU, 2003, p. 44)

Me desloco com a curiosidade despertada ao ouvir o sorveteiro, que de longe nos convida, e a ele nos transportamos, com desejo do picolé esquimó, sem coreografia pré-estabelecida, rumo ao Nada, sem julgar a composição do esquimó. Nada me é nem a fresta do amanhecer.

Falsete entoa uma canção de amor, acordo. Bebo água, suor. Deito sobre o ombro esquerdo, durmo.

Dormentes enferrujados mapeiam o rastro até uma campânula enorme transparente carregado o teto de morcegos dormentes, repletos de sangue, os seus sonhos. Quanto a mim, preciso de um sarcófago, de um manto frio e de uma noite surda para dormir, quero um sonho lúcido nesta noite quente.

Estou de acordo com a vida. O sono foi um combate à noite. Ninguém quer sol para o corpo morto. Um morcego cai, desaninhado do coletivo sonho, pesado de hemácias, e se esborracha nas pedras, naturalmente. Tinta bruta do tempo, lento-relâmpago: “o princípio da profundidade é a solidão. O princípio do aprofundamento de nosso ser é a comunhão mais e mais profunda com a natureza” (BACHELARD, 1991, p. 113).

Sono flanador

Hipnagógicos, preparo ao sono.

— Como as crianças desperdiçam muito, você tem de calcular meio litro da bebida para cada uma, está me ouvindo? Aquela Fulana não sabe dessas coisas, na outra festa foi isto o que aconteceu: faltou bebida para todo mundo, está me ouvindo?

Como integrar as partes se a série está freneticamente as consumindo? Nem ombros nem línguas aquilo que nos definirá, e sim veias arregaçadas em sondas, carretas, matrizes de algoritmos, roldanas plásticas e a arquitetura neoclássica. Latente, a doença uniformizada empurra carrinhos numa marcha . Troféus, cabeças bovinas sustentam as paredes, ou é a extensão que cospe esses chifres?

Estágio 1 emergente (primeiro ciclo): As reuniões no Club *Cotillon* eram luxuosas, o povo jamais sonhou entrar lá. Ah, sim, lembro-me muito bem dos penteados das jovens senhoras, tudo muito chique, e garçons devidamente engomados adulavam-nos o tempo todo com as taças e as sobremesas. Os quadros ficavam nas paredes do salão, bem próximos de nós, porque ninguém ali tocava em nenhuma obra de arte, nenhum estrago.

Estágio 2: Bons e lindos tempos aqueles do *Cotillon*... hoje, as obras não passam de egos representados. Não consigo mais olhar para minhas próprias fotografias de quando eu era moça: Como era bela! Sim, eu era muito bonita!

Despertador: Insone, naquelas noites de verões infernais, saía pela Rua da Praia, vagabundeava de roupão e chinelos rosa, olhava e era vista, perambulava dentre o público cheiroso e bem vestido na entrada do Cinema Cacique, deambulava pelas Passagens como um inseto na candeia, era cortejada de leve pelos olhares negros de belos rapazes acompanhados pelas namoradas. Voltava satisfeita, esvoaçando meu leque novo, sempre repetia a compra, porque sempre perdia um leque todo ano. Restaurava a perda na boutique do mesmo lado daquela calçada. O sorvete era fresco; a pipoca, crocante e branca. E não havia nada de agora, nem Delegacia fiscal, nem aquela grande Passagem Cristalina do cais, muito menos este muro, nada disso. Corpos em lúdico abandono, nossos passeios. O Parque era muito maior. Sabias que é parque porque fora uma doação à cidade de um rico fazendeiro? Ah, o Progresso, com suas garras que marcham, com suas urgências e bocas múltiplas, tomou para si a Materialidade Grandiosa da qual desfrutávamos, e construiu-nos uma Cidade! Deu-nos uma boca de leão que cospe medalhas, boca que outrora jorrava água límpida de nossas lágrimas. Agora há espaços para nossos automóveis e casas de adoração para nossas posses, há camas para o sono.

O psicanalista fala, contrariando a regra: Mas tudo se fechou, éramos modestamente sonhadores, as Musas agora precisam falar, porque antes andavam espalhadas por tantos locais... agora condenadas aos Acervos. Sonho e pensamento, tudo sob condições controladas, a clausura da *Aura mater*.

Outro dia, outro sonho: Ao meu lado posso contabilizar os restos permanentes e inúteis que produzimos, a cada instante, em verdes contêineres emparelhados.

Ainda bem que sonho outra coisa, o sonhador é um acumulador de vazios.

A propagação da Arte ainda não aconteceu. O *Cotillon* fechou. Bebemos o ponche e amanhecemos sós com as molduras. Embora a perspectiva esteja muito bem acompanhada, avaliada, demonstrada, quase até definida pelas incansáveis lentes do cientificismo, da pressa e do artificialismo, não há ainda um entendimento esclarecedor daquilo que poderíamos chamar de campo de visão. Vi o cinema mudo.

Acordada: E estes lepidópteros vespertinos poderiam repetir-se? Será que vejo a mim, será que sinto exatamente o que deveria estar sentindo? Será esta a minha dimensão? Ou serão estas palavras acontecidas aquilo que dialoga com as velocidades de todas as almas?

Restauro sonhográfico ou O Mesmo Marinho

Canto I

Ó ela não é nada sem as forças efetivas que agem sobre ela e as indeterminações afectivas que a forçam a pensar [...] Ó filosofia que tem como princípio uma razão contingente Ó filosofia que tem no virtual distinto de suas formas de atualização uma maneira de problematização do movimento infinito do entrepensamento [...] (CORAZZA, 2006, p. 115)

O murmúrio eterno da negação é o mar, à noite

Tu (*Salminus sp.*)

"Meus espelhos quebraram..."

desapareci, meus pedaços

Peixe d'águas escuras e lentas, tive a agitação atemporal

de tuas tempestades de papéis, torrentes de mensagens

vendaval úmido de fantasias

quebradiços retalhos dum espectro de vaidade e de querer

"Dissolvi-me em águas próprias", quero silenciar-me

Eu (*Latimeria sp.*)

do mar não se pode esperar nada a não ser agitação

inconstantes cardumes que dançam

Mas, diante de Ti, Peixe-dourado, um sol nessa imensa lagoa...

Inverti em pensamentos profundamente inquietantes
 Doces, que ao marinho aquietam

Corifeu (*Prochilodus lineatus*)

cardumes-gonzos giram o tempo-te-quero-tempo-não-sei-esperar
 se um sonar de meu peito pudesse voltar essas águas
 ter o toque em minhas brânquias,
 Ó! Calmaria às minhas agitações!
 Além disso, eu temo o Mar!

Tu

o tempo que queiras, o meu resta-me solto
 em Terra respiro menos, não sou da mesma linhagem
 nado pelas causas lunares
 em desmaio de ombros poderíamos nos envolver
 quando? amanhã? quando? no mesmo dia do futuro
 No presente que nunca foi
 Nessa inundação, sinto-me esfriando

Eu

Porque ainda permaneces nas suspeitas de tuas barbatanas
 Molhado, agita-te, meu amarelo vítreo de terroso temperamento
 o teu arrefecer vai tornar-se morno, depois quente e enfim...
 ígneo! em meu corpo-quimera abissal
 nossas vestes-queratinas envolvendo-se
 uma aproximação

Corifeu

Ó, corpos assim os Deuses jamais viram
 lisa e verde, e dum betume à cabeça!
 O outro, um exemplar das voltas que um corpo dá, portando uma luz à têmpera
 Clareza aos dois, animais de sangue-frio, aquecidos pelos próprios pensamentos
 Em tempo, que contra a correnteza há ainda a Travessia
 Das tuas perseveranças

Canto II — Quando a água esfria por dissolução

Tu

Permaneço indefeso, porém rodeado de buliçosas novidades
 Nem quero recordar-me de que os momentos contigo, agonia
 Foram-me inesquecíveis
 Momentos nos quais penso que antes acho que gostava mais de ti
 Mas não quero voltar atrás, porque o nado à frente

Eu

A estima era promissora
 Mas feriu-me, porque doutras fontes bebericavas
 pensavas que de tudo eu era onisciente
 calada, continha-me
 quando sentiste a força de minha cauda
 saturou-se em polvorosos afectos
 que demoveram tua vigorosa sentinela
 Percebi que as águas menores ferem as maiores.

3.3 Sonhografia epistolar: sonhos Ígneos, daqueles que cospem fogo, criam e destroem

Carta de Béatrice, filha de Monsieur Teste

Ao Amigo de Meu Pai, em resposta à carta que encontrei quando buscava saber de minha origem paterna. Imediatamente após a leitura, fui apossada de um sono, e dormi na poltrona verde, profundamente, despertando na madrugada com a ideia de escrever esta carta, afim de recuperar, em parte, um pouco daquilo que desconheço.

Estimado Senhor, fiquei sabendo de Vossa existência e amizade com meu pai por ter encontrado uma carta a ele endereçada, escrita há muitos anos, dentro de uma das cinco gavetas da cômoda que restou naquele quarto verde. Constava neste papel amarelado Vosso nome e direção.

Agora que sabeis de minha existência, espero que, ao ler estas linhas, as tenhais recebido e recolhido em vossas mãos, bem como repousado vosso olhar e atenção sobre mim,

que me faço nessas palavras. Acessei também a resposta de minha mãe àquela carta, resolvi assim, por minha vontade e risco, escrever-vos sem pretensão de obter qualquer resposta.

Acontece que nunca conhecemos por completo os acontecimentos da vida de alguém e, percebendo que vossa amizade era genuína, achei de bom grado enviar-vos alguns percalços de Monsieur Teste, meu pai.

Mas não vos preocupeis em imaginar que esta carta disfarça algo, pois que serão apenas palavras de boas-novas, de paspalhices, de parvoíces até. Apenas porque, assim como a vossa correspondência por mim encontrada acabou por determinar-me uma nova atitude diante das circunstâncias, e mesmo um sentimento de perdão para com o seu amigo, que esta carta sirva apenas para que possais, assim como preparo-me há anos, remontar e quiçá rematar o informe daquele inflexível e oscilatório possível Ser.

Como vivi em internato, desde que balbuciei as primeiras palavras, confesso ao Senhor que guardo uma amargura terna em relação à Monsieur Teste, mas diante daquela mutabilidade, (des)rostificação amorfa e presença jamais encadeada não posso, portanto, decantar as mágoas todas. E também por não o ter conhecido e por não ter dividido com ele mais do que uma ocasião de presença.

Nesses raros momentos porém intensos, que impregnam minhas lembranças, reconheço que aquele Monstro me causou imensa impressão, perplexidade, e forjou em meu espírito uma boa forma, e até mesmo uma boa expressão.

Bem o saberá, Caro Senhor, talqualmente minha mãe havia vos informado naquela carta, que meu pai, apesar de sua incapacidade de fixar-se em qualquer pensamento e latitude, era um homem justo. Enérgico e irreconhecível, a mim iridescente, jamais permitiu que lhe fosse negada a empreitada por existir: Monsieur Teste possuía um único elemento que fiz reconhecê-lo como tal substância, e como meu pai. Era o seu antebraço que ao sol da manhã resplandecia, da lama ao ouro. Na única visita que dele recebi, lembro-me detalhadamente de um campo cristalino, de uma umidade que me acarretou entendimento, naquela condição entendi-me mulher.

Mas, dali em diante, algo começou a dismantelar-se em mim e, como uma melodia que nos esmiúça cotidianamente, convenci-me de que não pertencia àquele homem. Aquele antebraço fora reflexo bobo, uma gotícula imóvel perfeita como o mercúrio sobre uma folha, no qual bagunçarem-se as inumeráveis faces, em velocidade considerável, de alguém que ao cabo eu desconhecia. As agruras disfarçadas de tolices, como a voz de minha mãe quando falava dele, estas sim, tornaram-se ensurdecadoras e monocromáticas, protagonizando finalmente minha ideia dele:

— Monsieur Edmond, tendes um corpo metálico sob carapaça marmórea, e uma barba monótona, abissal como a vossa instabilidade.

E ele partira daquele lugar.

Foi o que tive, e nuvens. Deitada num chão que me firmava, sob a luz antebraquial, dancei e beberiquei ânforas dessas águas esquecidas.

A escritura que aqui encerro constituiu-se como um dragão chinês.

Adeus, Meu Caro Desconhecido,

Da sua amiga, Béatrice.

Sonhografia para um analista

“Fazem ouro das moscas.” (QUEVEDO, 198-, p. 63)

Nas várias vezes em que piscamos durante o dia, ato involuntário que o corpo administra, não estaremos sonhando, naqueles átimos de escuridão, para não padecer por imaginar a vida?

Sonho vívido. Palhas vomitadas por uma entrada estreita sugaram meu corpo e o cuspiram num grande cômodo. “É hora do jantar” — disse a matriarca sentada no entorno de uma imensa mesa de vidro oval, ceia bem servida com uvas verdes, copos de cristal e vinho até as metades, bandejas de arroz branco como papel; um enorme leitão reluzente em sua gordura cozida jazia central, abaixo de uma luz de candeias dispostas num lustre.

Assentindo com a cabeça um rapaz de nariz romano carregando óculos anos 60 enfiados com cabelos ralos escuros penteados displicentemente para disfarçar uma calvície sorriu mansamente e ofereceu-me o lugar à sua esquerda. Meu corpo emanava uma fragrância de hortelã, mais intensa ao me aproximar dele, sentei ao seu lado.

Sob meus olhos um formigamento de imediato peguei o talher, e vi refletido, no seu convexo, insetos negros vermifóides rastejantes, daqueles que saem dos túmulos e que são difíceis de matar, com dois chifres lembrando tentáculos asquerosos, passeando afoitos em volta de minhas órbitas, arregalando-me os olhos, prendendo as pálpebras. Larguei a colher, gritei esfregando a cara e, em desespero, ergui-me para correr dali, mas tapetes grossos avermelhados avolumavam-se sob meus pés, e multiplicavam-se a cada passada.

O rapaz gritou-me: “Forja-te, Drasosari!”.

Tentei olhar pra trás, mas à minha frente minha cabeça rolava num precipício, para onde cai também, ao perder as duas pernas e os dois braços, tão rapidamente que desapareceram em mim as referências espaciais. Num imenso túnel de paredes escamosas, escorreguei como um metal, e cravei numa superfície dessa carne rugosa, que me aparou do arrastão. Presa ali,

passsei a receber golpes das ondas de uma água salobra que batia em minha cara, ou coroa, não sei, era moeda, um copeque qualquer, menos que nada. E presa às entranhas de um ovovivíparo ou de um cavalo-marinho.

Essa sensação permaneceu por muito tempo, como se controlasse a respiração e, mesmo sabendo que era um vintém, respirava. Era moeda porque não sentia pernas ou braços ou cabeça para nadar ou me desprender dali. E ali ainda estive ruminando ideias amaldiçoando o diabo romano que me transformara em trocado. Apanhava das ondas geladas até que uma delas carregou-me dali. Rodopiava como um tostão em mesa de bêbados, enquanto era esgotada por uma correnteza, juntamente com algas e outros pedaços dessas coisas molhadas que estão no fundo do oceano. Expelida desse pescoço escuro, um horizonte sobre um imenso mar se abria diante de mim.

Engolia água, me afogava, mas meus braços reapareceram e minhas pernas, tudo de volta, nadaram. Enxergava a linha do céu e a sensação de frio fora substituída por uma revolta, a qual me dava força e potência para nadar. “Eu estava certa” — pensava minha forma, agora humana — de que fora transformada em moeda, e que meu coração estava serenado por aquele infante e infame. Ao mesmo tempo, eu o queria e o odiava.

As braçadas pareciam enormes. Num instante flutuando, olho para cima e grossas camadas de arbustos retorcidos emaranham-se. Sou catapultada e caio amortecida em palhas, sob um sol vigoroso, recebo a baforada de ventos mornos.

Percebo-me nua e de volta ao lugar onde havia adormecido. Levanto-me e avisto minhas roupas adiante, corro até elas mas surge ao longe o bruxo em jeans e sem camisas, recolhendo e amontoado a forragem. Saio correndo em direção a ele com toda a minha raiva, acordo antes de pegar a foice que estava caída próxima à saída estreita. “[...] até que ponto somos fiéis ao nosso corpo, quando se trata de nossas paixões e das nossas vontades?” (NICOLAY, 2011, p. 93)

3.4 EIS o sonho de AICE — sonhos Terrenos, daqueles que pisam e fazem

Manuscritos do Primeiro Sonho *EIS AICE*

Tentar escrever ou contar um sonho, isto é, traduzir ou interpretar pela linguagem que o espírito (intelecto) reconhece essa língua que é do corpo, revela-se na dificuldade de buscar ou inventar expressões da vida interior. A tentativa do intelecto de sistematizar e ordenar o turbilhão de perceptos e afectos tão orgânicos como a matéria do sonho pode significar racionalizar e equacionar um pensamento que é informe, ou seja, impossível de ser delimitado,

mas capaz de assumir qualquer forma, é um tipo de fantasma. Sonhografar é repetir o inapreensível que escapa ao ser traduzido, mas que se torna, dessa matéria de sonho, formas e contraformas.

[...]
Se te tocam e por acaso são feios,
sonhos são sonhos, não repares,
que se como estes são os que sonhares
não pecarás, a fé, mesmo que acredites em sonhos.

(trecho do “Soneto a todo leitor destes sonhos em defesa e elogio do autor”,
de Dona Violante Misevea, *In: Os Sonhos*, de QUEVEDO, 198-, p. 19)

SONHOGRAFIA “PRIMEIRO SONHO *EIS AICE*”

MANUSCRITOS ORIGINALMENTE NA LÍNGUA PANJABI

DAS ESCAVAÇÕES EM 1946 DESERTO DE THAR REGIÃO RAJASTÃO ÍNDIA

CONTIDOS EM ÂNFORA DE ARGILA E JAPES LACRADA COM EMBLEMA DE BASILISCOS

ALERTANDO INVOLÁVEL. DIZIA:

Estavam os homens do povoado sentados em volta de uma fogueira, no deserto. Um estrangeiro se aproxima, nele reconheceram um alguazil de olhos esbugalhados, este dizendo-se endemoniado. Que permanecessem onde estavam e ouvissem e vissem o que ele havia sonhado:

— Ouçam e vejam o que sonhei, pois meus ouvidos tremiam de medo, a melodia metálica que eletrifica o ar noturno enfeitiçou-me, foi o canto ancestral de EIS, vozes desse fantasma que, como todos sabem, enxerga tudo muito bem, de longe e de perto e que, de quando em quando, ou seja, quando algo ou alguém o faz sair de sua morada, é capaz de transmutar-se em Espaços, Imagens e Signos! EIS apareceu-me em sonho, ouçam e vejam, e me contou a sua história, ouçam e vejam! EIS é noturno, cantarola somente ao anoitecer e se recolhe aos primeiros sinais da antemanhã. EIS aloja-se no oco de bayan, árvore retorcida pelo vento, que nos vigia os sonhos do topo da montanha de Alwar. Por sete mil anos EIS permaneceu nessa clausura e ontem apareceu-me, e vim até vocês para que permaneçam alerta ao que irei contar-lhes! Era um anoitecer ígneo, de dois sóis morrendo, e apareceram dois carros puxados por quatro bois brancos cada um, carregavam passageiros escondidos sob tendas de lindos tecidos alaranjados. Os tecidos eram alaranjados como as folhas de bayan, e os bois eram brancos como o leite das cabras. Então pararam próximos às raízes enormes de bayan. Uma sapatilha bordada em ouro desponta do carro, era a princesa AICE que recolhe os frutos deliciosos de bayan, bagas doces e amarelas. Ela sabia que era fruta do mal e que somente os camponeses comiam porque a fome desconhece mitos. Essa árvore, todos sabemos, é aquela que enfeitiça o espírito

de quem come seus frutos. Mesmo sob os protestos de seu príncipe noivo, que se chamava Lohcurhycu, assim se chamava, e no sonho eu sabia seu nome. Os protestos bradavam de dentro do outro carro, enquanto fazia contas, mas a princesa AICE não se importou com o príncipe. Colheu e comeu as bagas, lambuzou-se e manchou as mãos com as carnes dos frutos, sentada em uma das enormes raízes de bayan, brincava e sorria alegre. Enquanto isso, o fantasma EIS preparava-se para seu canto, esperando o anoitecer. Mas ao avistar o brilho das vestes da Princesa AICE ficou tomado de impaciência e seu todo emudeceu. Então, ouçam e vejam, naquela noite EIS não metalizou o estrato aéreo, e a imagem da beleza transparente e fugidia de AICE o impregnou-lhe e permaneceu nele. Ouçam e vejam, é o que sonhei. Depois, quando no palácio, o príncipe Lohcurhycu ficou sabendo que haveria de deixar a princesa AICE para comandar uma batalha no povoado que distava a sete cidades, e por sete anos ele se ausentaria, e ela chorou muda enquanto apertava contra a boca alguns frutos de bayan que havia escondido sob seu manto. Então o príncipe Lohcurhycu, eu vi nitidamente em sonho, foi ao seu destino pelo mesmo caminho que haviam vindo, seguiu os dois sóis, e ele cansou e parou para descansar sob a sombra de bayan, amarrou seus bois e deitou-se nas raízes enormes de bayan. Era dia, mas o fantasma EIS a tudo vê e a tudo sente e observou muito bem o príncipe Lohcurhycu, viu como dormia, depois EIS viu como o príncipe Lohcurhycu caminhava e como falava consigo mesmo. O príncipe partiu e eu vi, nesse sonho claro como o dia, o fantasma EIS sair, em plena luz, na forma do príncipe Lohcurhycu!

E todos ali ouviam o sonho do endemoniado alguazil e estavam mudos de pavor. E o alguazil continuou a contar o sonho, que seguiu assim, ouçam e vejam:

— O fantasma EIS, que agora era o corpo de Lohcurhycu, retornou à casa e viu seu pai e lhe contou que um espírito lhe daria sete moedas de ouro por dia se ele retornasse ao seu lar sem lutar, e que ele morreria se tivesse lutado. E o pai de Lohcurhycu, o sonho me mostrou muito bem, ergueu-se e deixou que ele ficasse, e acenou-lhe para que fosse ver a princesa. Mas EIS, então tomado de paixão, ao ver a princesa AICE não pode esconder-lhe a verdade, porque a sua forma era um signo caro à princesa. Resolveu que ela soubesse que o corpo que a amava guardava o informe EIS, que habitou por sete mil anos a árvore bayan. E AICE amou o fantasma mais, porque em seus olhos de Espaços, Signos e Imagens ela via fulgurar três brilhos, um brilho no olho esquerdo e dois brilhos no olho direito. EIS e AICE amaram-se, e dessa união nasceu — eu vi tudo em sonho, ouçam e vejam! —, nasceu o filho dessa união, e para o nascer da criança a princesa gemeu e teve dores por dois dias e o filho era lindo de olhos negros e sua tez era brilhante, profunda como a noite, e possuía um brilho no olho esquerdo e dois brilhos inconfundíveis no olho direito. Mas o príncipe Lohcurhycu voltou antes e viu o seu outro eu,

viu também o filho bastardo da diferença e foi tomado — por todos ali — como impostor ou demônio, e nem mesmo o seu pai o reconheceria. Em meu sonho tive a revelação de como isso se resolveu, ouçam e vejam: os dois príncipes foram levados até o pastor, que ouvia todas as vozes do deserto, e somente ele poderia saber quem estava mentindo, qual deles era o príncipe. Lá estavam lá, em roda, os homens do povoado e o pastor e também os dois iguais, os dois EIS, os dois Lohcurhycu, que eram iguais como os dois sóis. O pastor ordenou que estalaria sete vezes os dedos e que aquele que reunisse todo o rebanho de cabras seria o verdadeiro Príncipe Lohcurhycu. E ele estalou sete vezes, e o fantasma EIS reuniu todo o rebanho no quinto estalar, e o pastor assentiu. E o príncipe Lohcurhycu ficou inconformado e permaneceu calado. E eu ouvi no sonho, ouçam e vejam, que o pastor disse, depois de saciar a sede e de beber toda a água em seu cantil de couro escuro, e depois de ajeitar o seu turbante, o pastor falou: “— Muito bem, agora para termos a certeza de quem é o verdadeiro príncipe, vou estalar sete vezes os dedos e aquele que conseguir entrar no cantil será este o verdadeiro Príncipe Lohcurhycu!” Ao que no quinto estalar EIS entrou no cantil e foi preso pelos homens, e vi no sonho, claramente, eram sete homens para conter a força daquela besta, que se debatia e que tomou a forma do cantil, e o cantil retorcia-se informe, e o homens o prenderam no cantil, costuraram a boca do cantil com grossas tripas, e o jogaram em um poço profundo, no meio do deserto e o enterraram com setenta pás de areias.

E todos ali em torno da fogueira estavam apavorados com o olhar do alguazil cujas pupilas refletiam o fogo que as consumia, e o alguazil continuou seu sonho:

— Ouçam e vejam, foi assim que o sonho revelou-me a história de EIS AICE: o príncipe Lohcurhycu, de volta ao povoado e ao seu palácio, teve as lágrimas silenciosas da princesa e não mais sentiu que ela o amava. Ela pintou as mãos com hena, ela ouviu as mulheres mais velhas, ela cuidou da criança e a batizou de Aulah, mas a princesa via e sentia que seu coração era de EIS, preso novamente no deserto, e que agora restava-lhe apenas os três brilhos de Aulah: Espaços, Imagens e Signos, brilhos que ela traduzia diferentemente a cada manhã, e que jamais revelou a ninguém.

Esse foi o sonho que o alguazil nômade lhes contou, e todos ouviram e viram. Ele contou seu sonho e partiu em seguida, pois EIS revelou-lhe no sonho onde estava seu paradeiro. E o alguazil seguiu em busca do meio do deserto para libertar EIS, que voltaria a habitar o ventre informe de bayan. Esse foi o sonho do endemoniado alguazil e que nunca deverá ser lido.

3.5 Sonhografia sintomatológica — sonhos Aquáticos, daqueles que bebem e se banham

Sob a tenda noturna e primaveril.

Burocratas, normalmente em duplas, esforçam-se para saltar pelos corredores das repartições públicas. Os sapatos de couro foram polidos com lustra-móveis, vingança particular dos serviços domésticos, mas os burocratas são tão ocupados que nem percebem, pois não olham para os pés. Seus desodorantes fedendo a ciprestes, suas unhas esmaltadas arqueadas e afiadas são mais importantes do que um par de sapatos.

O burocrata não entende de lateralidades e nem de distâncias ou maleabilidades. Está visivelmente pronto para exercer o que de melhor faz: protelar. Também para prejudicar um subalterno está prontamente em forma, arma confusos conluios disfarçados de ações coletivas, tais como reuniões, e-mails de grupos e dias especiais para que todos comunguem a farsa da transparência.

Sou uma engrenagem de 12 dentes, perdi um. *Quem é a ética?*

Sintomático, recebi um golpe da burocracia, mesmo tendo sido engrenagem exemplar, enfiada uva-passa no meio dessa massa enjoativa. Foi possível sustentar uma sanidade relativa. Permaneci agarrada em livros como um náufrago se agarraria em um toco, em um isopor, em qualquer elemento que passasse por seu nariz necrosado, para que pudesse flutuar na água suja.

Uma conquista, resultado de anos de estudo e trabalho, permitiu-me sonhar, arranhar uma brecha de vida, sondar novos ilhotes, erguer um pouco a cabeça e pensar “já que ainda não me afogaram, de agora em diante não mais conseguirão fazê-lo”. O tarô sacudiu o valete em seu cavalo, de cabeça pra baixo, mas cercou-me de vontade, ânimo, maturidade e alegria.

A solidão compacta pelos pesadelos de meu corpo incomoda aos demais. Por menos coisa, abdiquei do convívio com quaisquer outros, mesmo as rodas de esportivos, ou as das bicicletas. Papéis, canetas, avulsos avolumando-se junto ao rádio que resmunga sinfonias e jazz, partituras barrocas que não trazem consigo o tempo de 300 anos necessários para tocá-las.

Muitas pedras. Aos 20 de setembro, meu corpo travou-me o combate. Foi por causa de um pedido indeferido. Negaram-me um direito, mas tudo corria bem neste mundo possível: formulários devidamente assinados, carimbados, datados, justificados e testemunhados. O ato administrativo esbarrou no pedido: tempo para o trabalhoso ato de estudar. E o mais revoltante é que o tempo alegado era nada, comparado aos afastamentos, viagens, escapes dos demais pares.

A resposta em meu corpo: primeiro nos tornozelos bolas avermelhadas doloridas. Parei, sem me lembrar de que roda-engrenagem não tem pés, observei aquilo e não dei muita importância. Em menos de meia hora, a sincronicidade imunológica abasteceu cada um de meus cotovelos de bolotas; e os joelhos, na sequência de mais uns dez minutos. Paralisia por alguns

instantes: é isso que querem, que sejamos sonâmbulos prontos a obedecer às ordens de um fantasma.

Mãos e braços coçando. Nas pernas as bolinhas desenhavam belas enciclopédias dermatológicas enquanto eu me dirigia, eu e um táxi, à emergência. No caminho, mais surpresas pelo corpo, as palmas das mãos tomadas por manchas incríveis, sem quaisquer padrões e uma bolota no couro cabeludo me fez pedir para que o taxista fosse o mais rápido que pudesse, porque a burocracia estava quase atingindo a minha garganta.

Em hospitais, a coisa menos importante é a vida. Talvez devesse ter ido para uma oficina mecânica, tipo de instituição mais adequada a uma substância de cobre e zinco. Foi então que percebi: estava humana e frágil.

Fichamento e espera, triagem, a coisa coçando e se espalhando, cabeças de velhos tossindo, crianças de pijamas agarradas em seus pais de havaianas urrando “pai, eu não quero fazer exame de sangue, eu não quero”, muitos pés engessados e muletas batendo no piso cheio de tufo de cabelos. E o televisor mostrando um candidato com a bíblia na mão, no canto direito a tradução simultânea de um intérprete de libras. Esse foi o único momento de sanidade naquele dia, porque faz sentido um mar de doentes sob um televisor aguardando a sua vez de ter seu livre arbítrio inventado surrupiado pelo poder mítico da medicina-igreja-medo-da-morte.

Há tempos não desejo, em plena luz do dia, morrer ou suicidar-me, e setembro ironicamente foi destinado à condição de mês de combate ao suicídio. Isso pode ser autenticado numa campanha em parque de uma zona de abastados da cidade. Havia um estande com jovens vestidos de amarelo e um punhado de meninas um pouco acima do peso vestidas de palhacinhas com narizes vermelhos segurando cartazes com algo do tipo: “vale a pena viver”. Essa lembrança me instigou ainda mais a entender que falar “vale a pena viver” é uma apologia ao suicídio.

A prioridade na pulseirinha do hospital foi a de cor amarela (feliz coincidência?) e a cadeira onde tentava acomodar minhas bolotas não parava sob minhas nádegas. A multiplicação espalhava-se pelas coxas e estacionou atrás dos joelhos numa coceira insuportável.

Sou chamada à consulta, outra sala de espera fétida, sem janelas, com bebedouros de águas contaminadas e pessoas espirrando e mães carregando casacos de seus filhos que estão na ala pediátrica e moças jovens apertando as barrigas com cólicas. Nada ali parecia vivo, a não ser um banner técnico-informativo sobre a SEPSE, escrita na vertical junto de uma tentativa de extremo mau-gosto de formar, a partir de cada letra, uma palavra associada aos sintomas mas, por Inana, sintomas de quem?

Minha vez, uma menina de uns 24 anos é a médica. Sua juventude esparramada no jaleco ressonava em mim: “Quem se importaria se eu morresse mesmo, até porque minha metade já morreu há muitos anos, então quem se importaria com um meio-zumbi?”

É urticária, eu já tive, na praia comi camarão. Comeu algo estranho?
não.

Tem certeza, logo antes, umas horas antes.

amendoim, mas...

foi isso!

Mas, foi depois que começaram as reações.

Então pensa... o que poderia ter reagido. Pode ser também estresse.

bem, recebi uma notícia injusta.

Pode ter sido o amendoim.

(amendoim e castanhas são os vilões, sempre, então a ordem parece que pouco importa na medicina)

Vamos te aplicar duas injeções ok? Toma isso aqui por 5 dias, se os sintomas persistirem retorne.

Mais uma antessala com armários embutidos onde depositavam os resíduos hospitalares. E outras crianças e médicos balançando os estetoscópios e enfermeiras de decotes para lá e para cá.

Coçava-me mentalmente para evitar ficar pior, cada minuto era uma agonia, porque ver brotar em seu corpo algo que você simplesmente não domina é a sensação de falha, de fragilidade. Como um sonho, meu corpo reagia sem que eu pudesse entendê-lo.

Meia hora, bolas no pescoço já prestes a fazer sua visita à glote, e me chamam para as aplicações. Mais uma cena terrível para uma roda como eu: uma mãe ao lado de uma menina com suas necessidades especiais, uma moça com cara de dor, um jovem com expressão embotada — todos com aqueles sacos plásticos com mangueiras e garras nas pontas cravadas em seus braços.

A enfermeira, com cabelos compridos presos em uma trança, quiçá em homenagem ao nosso 20 de setembro, indicou-me onde sentar, sentei.

Gotas de sangue no chão são prontamente esfregadas pela senhora que tinha somente um pano sujo para tanto. Não era uma instituição pública, como seria se o fosse?

Sem garrotes, prende meu braço fino com uma luva de látex, a qual não usa para perfurá-lo e com suas unhas longas pintadas de roxo aplica a primeira medicação enquanto fala

com outra colega de doença sobre seu fim de semana. Ao meu lado a moça protesta e pede pra retirarem o soro, pois ela está se sentindo muito, muito mal.

À segunda picada sou guiada ao lado e de pé próxima a duas simpáticas lixeiras no estilo neoclássico com os escritos “hospitalar” e “perfurocortantes”. Levo mais uma injeção e solto um grito. A enfermeira comenta algo sobre as enormes bolas-vergões em meu traseiro, e arremata: “uma paciente teve isso também porque comeu só um pedacinho de cogumelo.”

De volta à sala de espera dos “já-triados”, sento-me em frente à outra sala de espera “exclusiva para pediatria”, onde cabeças de casais pendidas no pescoço fuçam em seus celulares enquanto nas paredes voam passarinhos azuis e cobras saem de árvores desenhadas como fractais. Sono. Moleza. Encosto.

De repente meu pensamento simplesmente se apaga, luto contra a moleza recostando-me à cadeira sem poder de fato estar sentada, nem deitada. Assumo uma posição tipo múmia-de-fetos-egípcios, as pálpebras cerram. Um grande tablete de barro sumério curva-se diante de mim, como uma torre, observo esse totem de uma perspectiva muito estranha, de baixo, como se eu fosse a ponta de um abismo que subia. Consigo ler as frases em cuneiforme.

Desperto: “Latarina Riusa”, chamam minha vez. Abro os olhos e percebo que fiquei meia hora ali, ao tentar levantar-me da poltrona meu corpo não está em sintonia com meus comandos, ao levantar, desmancho a tentativa e caio. Ou semicaio. Agarro o braço da moça do guichê que me socorre e ajuda-me até a sala da médica. Esta, impacientemente cética, diz que sou muito magra e que vai passar, e que era bom eu não voltar sozinha para casa.

Espero mais uma meia hora e consigo levantar-me. Apesar de sentir que andava como um autômato, fui lentamente dirigindo-me a um ponto de táxi, agora com dor no braço e na nádega direita. A sensação era a de estar nem no meu corpo e nem nos meus pés. Flutuei, não conseguia ler, fui pra esquerda e era pra ir pra direita, desorientada tudo parecia um sonho. Peguei a porta do carro e não acertei o manete. Ela abriu-se e entrei. De volta pra casa.

Repouso

Carmen olhava absorta os vapores da planície enquanto sentia o frio aguaçal que abraçava seus pés. Seria o fim de seu ofício e dessa podridão que lhe engrampava os olhos?

Suspirou sonhos expirados em vidros. Uma artesã, porque seu pai também fora artista de dar forma às areias. O suor — agregador das moléculas pesadas e arenosas — e o bafo do peito consolidavam-se em tortuosidades palpáveis. Sonhos opacos que ninguém sonha.

O espírito febricitante pôs-se a cismar se executaria ou não o planejado: afundar-se no açude. Qualquer coisa que emergia daquele lodo não retornava. Tudo dela se transformaria em matéria arenosa. Quiçá vitrificada, daqui há milênios, pelo assovio de alguma alma artistadora.

Era o fim e isso não lhe espantava. Esbanjou seus sentimentos, fez as vontades da volúpia, soube muito bem como lidar com os homens, os quais, sempre, sem dúvida, ao olhar pelo vítreo olhar que lhe encimava a cara, apaixonavam-se. Reiteravam tal impulso quando terminavam a incursão da mirada pelo corpo de Carmen, carregado de curvas abauladas, dando-lhe imensidão erótica e cujo desejo, quando recíproco, era consumado em passeios, bares, casas de azar, casamentos, quermesses, parques e veículos. Beijou as bocas que seu olhar conseguiu reter.

Mas agora é momento em que isso não importa. Acordou no dia em que, depois de retirar as grossas luvas que lhe protegiam na lida da forja, envelheceu. As mãos não tinham mais o descaso jovem, nem a homogeneidade de um jato de tinta e, por mais que não tivesse até então prestado atenção nelas, gritavam não ser de porcelana, como seu pai gostava de chamá-las. Mãos hábeis na manufatura, sugadas como frutos pelos amantes. Mãos que agora unia para fitar seu reflexo, com a honestidade que só se atinge com o devido tempo e a necessária dor, na bolha gigante, sua maior obra de arte, sua abóboda *Mundi Mundis*.

Um frasco enorme de laboratório onde prendeu todas as suas agonias. Afastou as mãos a distância dos braços e admitiu para si que murchava, inutilmente tentava controlar os pensamentos que ainda insistiam em negar-lhe a velhice. Voltava à terra, com as sombras na boca, com as pálpebras semicerradas, com as covas na testa. Despediu-se naquele instante da boneca frágil que aparentava ser desde que se forjou mulher.

A vida havia-lhe, finalmente, confiscado o direito de ser desejada e de desejar sexualmente, e Carmen percebeu à qual economia fora o seu investimento: dar vidros aos sussurros de sua criatividade e de seus sonhos, e satisfazer os desejos da volúpia. Não estava arrependida, em absoluto, tampouco em autocomiseração, mas, dali em diante a ideia de suicídio passaria a acompanhá-la.

À mulher, a natureza parece sair do meio das pernas, do meio do peito, do meio da testa, a natureza, na mulher, quer explodi-la. Carmen sempre teve plena consciência dessa imanência latente e soube administrá-la. Acreditava na vontade de vida pelo desejo erótico e pela arte de fazer garrafas. Isso custou-lhe um afastamento daquilo que a norma define às ancas largas: filhos, casa e família jamais foram as suas aspirações. Como um vidro temperado, revestiu-se de coragem e solidão para resistir às intempéries da vida e seus desenganos. Ao

mesmo tempo, sentia-se frágil como os copos de bazar, e sentia-se cutucada, esmigalhada sob a própria pele: o hálito mágico voltou-se contra a feiticeira.

Mas até ali viveu alegre, a solidão e o isolamento eram-lhe caros, necessários até, para que pudesse sonhar sem ser interrompida por crianças esganiçadas de fome ou por um homem que roubaria sua criatividade por solicitar-lhe toda a encenação de amorosidades, de toques corporais, de práticas sexuais. Agora era a vez de viver em companhia de outra pessoa: a madura fruta a quem a vida lhe apresentava.

Ao tocar o horizonte o sol é engolido pela terra, e o calor é tomado pela sombra. Carmen ocupa-se em secar e limpar os pés, na barra do vestido, retirando-os lentamente do aguaceiro, um de cada vez, para demover deles a gosma verde que cheirava à morte.

Dentre a tempestade que bagunçava seus pensamentos, a decisão de imergir-se passou a agoniá-la. A noite contaminada por grilos e aquela água escura parecendo um enorme olho de boi que lhe solicitava a vida caminhavam em seu peito com a morosidade de um pesadelo: reluta um instante em dormir para sempre.

“Mas morrer é apenas deixar de ter sombra”, murmura para si. Ademais, pensou, nada, além de vidros, é o que somos, prontos a ser derretidos e transformados noutra coisa de vidro. Potência reconfigurada e transparente.

Ergue-se à beira do açude, fitando estrelas: “Sou um acúmulo orgânico de tantas eras, de tantos grãos, de tanta água e eletricidade, não há espaços aos arrependimentos nessa multidão que decidiu pelo informe, o não-lugar onde tudo se desfaz e refaz.”

A água engolfa a vida. Lembrou-se que na infância viu um cavalo ao entardecer, um potro que seu pai soltara porque julgou o animal esperto. Numa corrida feliz afundou-se no açude e não voltou. “É perfeito!”, exclama a si, “um sumidouro das horas e das dores do mundo”. Ninguém volta para reclamar e passa a alimentar nuvens: o açude, matéria de sonhos. “Uma morte digna”, arrematou.

Alívio ao corpo que, se esperasse pelo efeito do tempo e da medicina, passaria a um enrugado de retalhos entregue aos serviços da ciência. Roubariam o seu fôlego, dando-lhe em troca uma respiração artificial.

“A idade salga o sangue” — disse, e pulou.

Balouçou a superfície coloidal, a fagocitose bruta soltou apenas bolhas silenciosas. A noite curava-se pelo cricrilar ensurdecido. A água volta a acomodar-se. Calma e tramada de sombras que brincavam ao sabor dos reflexos, dos quais podia-se distinguir uma lua cheia.

3.6 Sonhografia dialógica — Sonhos Subterrâneos, daqueles que cavoucam, enterram e emergem da terra

Cimitarras Marolinas

Ó sombra tranquila onde voam pombas
 Pinhos palpitam e tumbas tombam
 O mar, o mar, toda a vez o mar!
 É recompensa à prisão pensar
 Que deita longo olhar sob a paz dos Deuses!

Lúcido labor onde operam
 Imperceptíveis diamantes
 Da paz espumante concebida!
 Quando sob o abismo o Sol descansa,
 Causa eterna de obra pura,
 O Tempo oscila Sonho e Saber.

Liso tesouro, casa de Minerva
 Corpo de calma, vidente reserva
 Água arrepiada, olhos atentos
 Velado sono flameja o véu
 Ó silente edifício da Alma,
 Encimado por mil telhas, Teto!

Templo dos Tempos, curto suspiro
 Ao cume, acostumo-me bem, o aceito
 Abarca-me em tudo o meu olhar de mar
 E como aos Deuses a oferenda suprema
 A impressão sutil semeada
 À latitude sobrevém o desdenhar traçado

Assim, gozo e fruto sorvidos,
 Em deliciosa ausência, fundidos
 Na morte em boca que se deforma
 Absorvo o futuro em fumos
 À minha alma corais celestes
 Desfazem-se as margens em rumores.

Belo céu e verdadeiro olha a minha mudança
 Após o orgulho, depois do estrato
 Agradável, embora pleno de fé
 Entrego-me ao brilho do espaço.
 Faça sombras às catacumbas
 Que me aprisionam, em frêmitos

A alma se expõe ao archote solar
 A ti protege a justiça admirável
 Da luz impiedosa e colossal!
 Carrega-te ao teu lugar sagrado

Repara! A luz é feita, supõe, da metade melancólica da sombra

Só para mim, em mim-mesmo, em meu-todo
 Brotam do peito poemas-nascentes
 Ouço o eco de minha eloquência
 Reserva amarga e soturna
 Soa n'alma cânion todo o dia amanhã

És tu! Falsário viridente
 Engolfas racemos em luz
 Ardem-me nos olhos segredos
 Corpo que me carrega ao seu fim padecido
 Ossadas da terra: à qual frente buscam?
 Um átimo pensa os meus ausentes

Hermético altar, ígneo e imaterial
 Torrão ofertado à luz fulgurante
 Dourado, litificado e, das árvores,
 O mármore trêmulo das sombras
 Deita o mar fiel nas tumbas

Ó Cão penteado de sol, espanta os idólatras!
 Quando o riso solitário dos pastores
 Por certo apaziguou o mistério desse rebanho
 Caiado de tumbas quietas
 Manda longe os columbíneos cautelosos
 Os bobos sonhos e os anjos troçadores!

Quando chega, o porvir se espreguiça
 O inseto ressecado fixa
 E tudo se esvai no áspero ar...
 Até àquela essência severa.
 Plena de ausência, a vida é vasta
 Na adstringência e na amargura, o espírito é diluído

Os mortos bem envoltos na terra
 Que lhes guarda e aquece de mistérios
 O mesmo pensar é conveniente a si mesmo
 Um diadema adorna a testa e anuncia:
 Sou o que te transcria em segredo.

Contas apenas com meu resguardo!
 Repensar, remoer, me contradigo,
 Ao teu grande diamante defeituoso
 Em qualquer noite lotada de mármore
 Um povo radicular te abraça
 E te aceita, lentamente.

Afundam-se numa clara ausência
 Argila rubra que bebe a branca espécie

O dom da vida a criar-se nas flores,
 Onde as frases mortas das artes
 Delas são as próprias almas
 A larva tece onde o pranto nasceu

Os gritos da euforia mulheril
 Os olhos, dentes e úmidas pálpebras
 O seio que encanta o fogo
 O sangue cintila dos lábios entregues
 Os dados dedos que nos defendem
 Tudo vai à terra e se rende ao seu jogo!

Tu, Alma enorme, Sonha grandemente!
 Que já não mesclas colorida
 E que olho pode ver a onda e o ouro?
 Cantarás mesmo evaporada?
 Adiante! Tudo se escapa entre os poros
 E também as impaciências sagradas!

Imortalidade raquítica, escura e banhada
 Apavora os louros, consoladora,
 Que da morte um peito aninha.
 A cilada é a boa-nova,
 Que desconhece, e não recusa,
 A caveira oca de eterna gargalhada?

Profundos gentis, inabitadas cabeças
 Que habitam o capinar
 Sois a terra que caminha e nos confunde;
 O roedor prescrito, o verme vil
 Não chegam a vós, dormentes sob a laje.
 Moem a vida que não me larga!

Amor ou ódio talvez animem
 Um canino escondido de mim se aproxima
 Porque a ele assentam todos os nomes
 Pouco importa, ele vê, sonha, toca, quer!
 A Este Eterno, pertenço!

Zenão, Zenão Cruel, Zenão de Eléia!
 Perfurou-me com tua flecha alada
 Que vibra, voa e não mais volta!
 O som, filho meu teu alvo surrupia-me!
 Ah, o Sol! Uma sombra vagarosa
 À Alma, à Aquiles e a seus mesmos passos!

Não! Não! ... Sentido! ... Às horas corredoras
 Bricola, meu corpo, essa forma pensada,
 Bebe peito meu a fonte eólia!
 Um sopro límpido do mar

Traga-me a Alma... Ó poderoso sal!
Corramos até as ondas que rejuvenescem!

É sim! Um maremoto delirante
Tigrado em pele trêmula
Pelos milhares de sóis doidos
Hidra túrgida de carne anil
Que se retorça na própria luz
E tumultuas o silente simulacro

Vento que se eleva! É fato estar vivo!
O livro dança no ar folhoso
Vagalhão arrebenta-se na rocha crua
E quão vãs o são, páginas avoadas!
Rompam ondas! Rompam, em líquido rejubiloso,
Este dossel azul onde machucavam as velas!

Sonhos acrósticos ou ROSAS RENDA

M A R I N A D O S R E I S

ROSAS RENDA

Riam

Onça

Sinal

Ambrosieira

Sombra

Renda

Enciclopédia

Noite

Deitada

Árvore

À sombra da ambrosieira, uma onça roía a renda que envolvia uma enciclopédia. Um sinal fez com que ela parasse a mastigação das capitulares de LIXÍVIA. Ouvia que que riam mulheres ao longe, seus olhos pairaram sobre o entardecer, era a noite que se apressava em tomar-lhe o dia. Notívaga e dorminhoca diurna, à onça já era hora da insônia salivante por presas, que se encaminhavam aos seus sonhos. Espreguiçou-se afiando as garras no tronco arbóreo macio. Rumo à escuridão, esgueirava-se com o pedaço de renda rosa entremeado no lombo. Sozinha e faminta, a onça irritada com as vozes femininas felizes.

Muito perto dali, tomado pelas proporções oncinas, chorava bebendo sobre uma mesa ensebada de um bar, o noivo. Levava preso ao bolso esquerdo uma flor de girassol anão, por exigência da noiva. O traje era simplório, mal engomado, de cor creme enjoativa. Denunciava que se tratava de ocasião especial na cidadezinha. O chapéu fazia as vezes de cúpula,

protegendo a garrafa de aguardente dos hematófagos zunindo e beliscando seus lábios. As mãos buscavam de tempo em tempo o chapéu e a garrafa, enchendo o copinho que martelava de um só gole à boca, enquanto as lágrimas lavavam suas bochechas avermelhadas. Pareciam extravasar em contrabalanço ao diminuir da garrafa. Era seu casamento, teria ocorrido há exatas sete horas, mas a noiva, que usaria uma renda rosa muito fina, vinda do outro lado do continente, desaparecera.

A espera durou cinco horas, não sem alvoroço, não sem buscas familiares pelos jardins, estações de trens, casas abandonadas, estradas laterais, barquinhos da beirada. Espera de fofocas e dor de cabeça; de inchaço nos pés e coceira nas panturrilhas; de boca seca e mãos suadas; de mandíbula dura e olhos nervosos. Contou quatorze réplicas de cristos. Cinco marias mães-de-jesus espalhadas como pontos cardeais. O crucificado, no altar, que não encarou pela vergonha da espera, tinha exatamente dois metros e quarenta e dois centímetros de altura e pesava cento e três quilos — medidas que o coroinha balbuciava sentado atrás dele. O padre, após quatro horas de espera, sai dos bastidores da sacristia e avisa que a cerimônia, por motivos de força maior, estava suspensa até o dia seguinte, e que todos fossem em paz e que deus os abençoasse amém.

A última vez em que havia sido vista, naquele dia, pela Dona Gládis, a costureira, soaram seis da tarde. A noiva deixara bem claro a todos, desde o primeiro dia dos preparativos, que nem prima nem mãe nem tia a acompanharia no dia da vestimenta nupcial, faria isso sozinha. Alegava Juçara, sempre que a questionavam o capricho, superstição particular, um sonho que tivera quando menina. Vestia rendas importadas rosa, uma grinalda pequena ornando a testa e, descalça, flutuava até o altar. Mas o noivo do sonho não sabia dizer que rosto tinha, pois as metades da cara estavam pintadas e separadas como o dia da noite: de um lado flores negras e, na outra face, girassóis. Ninguém duvidou que impedir tal premonição de um sonho tão antigo traria não apenas azar para os noivos, como para todos que duvidassem de Juçara.

De fato, lá estava ele, Olvedo, que havia se aprontado bem antes para a cerimônia, atendendo desde sempre aos desejos de Juçara, moça sonhadora, mas bela e direita, e a quem conhecia quase como à sua palma da mão, e que a tomara como noiva ainda donzela. Prometeram-se, ainda jovens, sob o frescor da sombra da ambrosieira, num domingo escaldante de derreter pecados.

Tudo ia bem, e de fato tudo sempre esteve da melhor maneira, exceto por duas ressalvas, pensava Olvedo fitando um mosquito embriagado no vinco da madeira em sua mesa: Juçara nunca tirava os tamancos, que lhe calçavam até a metade da canela, e nunca ficava na rua, nem nas conversas de portão em sua casinhola, além das onze da noite, e dormia muito de

dia, mas isso nunca chegou a ser um problema para Olvedo, embora as fofoqueiras do povoado inventassem que a menina tinha joanetes e que sofria de sonambulismo, relatos que nunca ninguém confirmou.

Olvedo só via doçura e sorrisos em sua amada, apesar de lhe cutucar as orelhas esses fuxicos e alguma desconfiança que ele mesmo tratou de afastar. Bastava-lhe ouvir a risada soluçenta de Juçara que seu peito se inflamava, as pernas bamboleavam, as mãos não queriam outra coisa que mensurar as distâncias minúsculas da cara de Juçara, morena e fresca. E tudo foi assim, quatro anos de namoro respeitoso, porque Olvedo tinha na certeza que esses mistérios eram apenas coisinhas de onça, digo, de moça ingênua.

Ela era tão delicada a ele que, em duas ocasiões, Olvedo puniu-se por ter quase tirado a candura da amada. Pensava isso enquanto soprava o hálito para abanar os mosquitos. Com as ideias bêbadas, vieram-lhe as reminiscências que soterrara, há uns anos, a respeito de suas tentativas sobre o corpo da noiva. E condenava-se por isso. O primeiro deslize foi numa manhã, de sol morno, quando indo para o paiol da fazenda onde arranjava trabalho, avistou Juçara lavando panos na sanga. Esfregava com vigor aqueles trapos de um branco encardido, os batia contra a pedra, e levava alta uma das pernas, bem firme com os tamancos apoiados sobre um toco. E aquela perna robusta, reluzindo em gotículas aguçou a curiosidade do noivo, enquanto estranhava e admirava a qualidade dos tamancos, pois mesmo no limo estavam firmes. O corpo da moça rodopiava dançando com bolhas de sabão e jogando tecidos pro ar, molhando-se toda. Controlou-se e, detrás dos cipós, apenas observava, admirando a tenacidade da futura esposa e enchendo-se ainda de mais amor. Juçara parece que percebeu algo, mas não sem antes olhar bem para os quatro cantos da terra. Nada avistando, sentiu-se novamente à vontade e, juntando as pernas, abaixou a cabeça até a água tiritando e bebeu, bebeu, bebeu, bebeu, como um animal, toda a água até fartar a sua sede. Olvedo espantado, reverteu tal surpresa, agarrando-se em seu amor, quase aliviando-se de que, apesar de ser uma donzela, quem sabe isso significava que poderia ser ousada nas intimidades, mas no fundo aquilo chocou o seu pensamento, sem diminuir o desejo. Arrancou-se dali em direção à estrada, tomando todo o pó que lhe varrera um caminhão. Mentalmente tirava os tamancos da moça, jogava-os no córrego, beijava-lhe o pescoço e a carregava para a outra margem, onde a deitaria na grama com aquele vestido de chita umedecido que lhe marcava a sensualidade.

Resolveu, como sempre, aquietar os maus pensamentos, parou no meio do caminho e entrou na capela de São Minores, pediu perdão pelas imposturas da alma. Agonizou o pensamento, mas decidiu que rezaria só dez ave-marias, afinal de contas era desejo pela sua

futura esposa, de modo que se morresse hoje, não poderia de jeito algum entrar no inferno, no máximo daria alguma pouca satisfação ao capeta na entrada.

Antes da segunda tentação que Olvedo rememorou na sequência, tomando agora dois martelinhos, um depois do outro, resolveu chamar o garção, lhe abanando o chapéu com a palha toda molenga e úmida de cachaça. A segunda ocasião em que Olvedo quase cometeu o pecado da carne contra a sua inocente noiva fora dois anos depois daquela dos trapos na sanga, e há poucos meses do casório. Penou gritando apavorado, o pavor foi tamanho que sua avó correu acudir até o quarto, açoitando a cara do neto com ramos de arruda e dizendo as palavras mágicas: “mossirriedana! mossirriedana! pesadela de mão-furada, que queres te pesar, vá dar três voltas no mar antes da madrugada chegar! Mossirriedana! mossirriedana! mossirriedana!”

Olvedo, mesmo desperto pela surra, nunca mais livrou-se da sensação daquele sonho ruim, seus dias passaram a ser pesados por uma espécie de céu com reflexos que lhe impediam de fixar a vista onde quer que fosse. No sonho, que lhe custou caro, não apenas as marcas da sova de arruda, mas porque agora ele tinha quase certeza de que a noiva sumira em castigo a esse pecado noturno. Nele, seu corpo desejava juntar-se à nudez de Juçara, sem a permissão desta, e não só isso, ele finalmente viria os pés da noiva! E não eram quaisquer pés humanos! Olvedo fazia a aproximação à moça pisando num charco brilhante e gelado, gosmento mas macio e, quanto mais se aproximava dela, mais o chão que ela pisava a elevava, e Juçara parecia eclipsada por uma luz ocre, por um sol do inferno, o qual deformava a sua face e dela podia ver também brilhar o dentinho de ouro que reluzia sempre que soluçava seu sorriso que tanto o encantava. O caminho de Olvedo, assim, o engolfava, a cada pisada, ao mesmo tempo em que elevava o de Juçara, e a terra cada vez mais viva ficava crescendo como um vulcão, passando a sugar os tamancos de Juçara, a despir-lhe, deixando-a nua, uma nudez que quase cegou a Olvedo. Desviando os olhos de majestosa luz, mirou os pés e, apenas com a cabeça a ser engolida terra abaixo, pode ver que eram patas! Patas! Patas felinas, como as uma onça!

Acorda, Olvedo, pelas batidas das ervas da avó benzedeira, enjoado e apavorado com seu próprio grito. Convencido de que o diabo se vingava dele por seus pensamentos obscenos, Olvedo retornou à capela, no dia seguinte, rezou a São Minores. Sentiu-se consolado pela fé que precisava para ter certeza de que em sonhos nunca se deve acreditar, em especial nos sonhos difíceis, que são esses os que mais nos impressionam porque impregnam a nossa existência e ainda por cima não passam de tramas do zebu para enveredar ao subterrâneo a almas de paz como a dele.

Seguiu vivo mas sonhando, porque nunca mais se livrou desses afetos. Tudo ao que fixava o olhar, parecia-lhe borboletear com o ricochete da luz, nada dava-se mais à forma.

Juçara restava-lhe como uma lembrança de tamancos úmidos e corpo esguio inclinado sugando toda a água do mundo.

Os mosquitos impiedosos insones pareciam os únicos seres impassíveis à sua maldição de a nada fixar, mas porque um mosquito nunca se fixa, senão morre. O sonho dos pés de onça! ria-se repetindo-se e baixando a cabeça na mesa onde amanheceria.

E Dormiu, sonhadamente, Dormiu.

4 O MÉTODO SONHOGRÁFICO

No transcorrer empírico desta tipologia para extrair sonhos do Arquivo, usando o Método do Informe, houve signos que causaram marcas no corpo desta autora, o qual engendrou o pensamento e o sonho a um novo modo de acesso, o método sonhográfico de transcrição. A autora passou a ritualizar-se na repetição da pesquisa em crivossonhos de Escriteiras. Esta seção trata de procedimentos do Método Sonhográfico, operatórios oriundos também da transcrição de conceitos em ressonância à revisão bibliográfica realizada.

Inicialmente, quando depara-se com o Arquivo e suas partes a-traduzir, o sonhografista deseja: escrever como um condenado, à moda de Artaud; ter a lucidez de que o arquivo é sonho alheio e exige cuidado; deixar-se esquecer; memorar em drama (quem? quando? como?); mistificar; fragmentar; meditar reminiscências; ouvir a vida dos outros; associar; ao cantar as sílabas de Aula, ouvir a polifonia; ser isso e ser aquilo; chocar-se com o Arquivo preparado; desistir e inventar; tomar pelo oposto, trazendo a *coda* ao início do sonho; breçar o original e saudá-lo; manter a autodistância ao traduzir, deformando o irrelevante; permanecer em movimento sempre; papiloscopar o a-traduzir; averiguar-se acordado e dormir; salivar; evitar a carne vermelha para que não contamine seu-sangue-poeta; gargalhar ébrio e nu, com a bomba de tinta repleta de fluidos dionisíacos, mas pedalando o órgão musical da maquinaria Apolínea cujas vozes arquitetam uma catedral soporífica; borbulhar nas águas da ancestralidade; poliglutar figuras; ter a nuca livre; deitar as palavras em transcrição daquilo que ouviu das bocas da Aula; nascer deuses das vagas no mar retrógrado egíptofílico, salpicar a história; amplificar perceptos e afectos; gostar do inútil; voltar nômade e querer de novo.

A percepção do sonhografista pensa inconsistentemente a parte mais obscura e informe dos a-traduzíveis, sobre os quais o trabalho da escrita sonhográfica precipita uma estética de luz onírica em percepção taquistoscópica. Nesse obscuro do pensamento que se banha no inconsciente, criva-se o rigor consciente (método do informe) afim de tornar esse trabalho intelectual sonhográfico semelhante ao labor onírico freudiano, sendo que o ponto zero de criação sonhográfica é o umbilical obscuro do próprio método.

O Método traduz a imagem-sonho pelo caleidoscópio da Diferença, ou seja, é ato que deixa seus rastros singulares ao riscar os padrões e cenas que são evocados pelo pensamento inicial, para tensionar a tendência do espírito a imitar e imprimir imagens mentais do que o corpo sente. O método considera essas forças cerebrais de ativação-reativação-retorno, e avança no espaço dispositivo do cérebro, ou seja, o não-lugar do arquivo do intelecto, tipo de memória celular que recolhe absolutamente tudo o que vemos, sentimos e somos, consciente e inconscientemente. Considera também que a mente usa o espaço da imagem para engendrar padrões. Desejamos, nesse estudo filosófico do sonho, interpretar e avaliar essas imagens, considerando que a imaginação elaborou esse conteúdo manifesto que nos chega à superfície. Entende-se que muito da dinâmica de vida e de relações é estabelecida sobre os valores das imagens que nos impregnam, daí a potência da imagem. Assim, o rigor do pensamento sonhográfico arrisca-se nesse interstício evocativo, pensamento sem imagens, que pensa o labor onírico por espaços-imagem (mapas) e espaços-disposições (pinceladas borradas). A transcrição anseia ações e retroações do corpo no rigor intelectual de evocar mapas mentais inventivos de filosofias do aqui e agora, do isso e do aquilo, e não memórias de representações da realidade e decalcadas na matéria-clichê.

Os sonhemas de partida, ou seja, fragmentos do inconsciente com fragmentos conscientes do espírito do sujeito sonhador, são recolhidos e interpretando em seus elementos internos e externos ao corpo que os sonhografa e os sente, são signos de decepção a esse corpo. A associação sonhográfica opera em *EIS AICE*, acessando brechas do inconsistente num ritmo noturno da vida, ou seja, o ritmo de a-traduzíveis do Arquivo é sentido pelos poros do sonhografista que geme essa multiplicidade. No sonho do tipo de multiplicidades, esquizoide sem pai nem mãe, o rizoma, a toca da aranha, será o umbigo do sonho, e “cada elemento [quantidades extensíveis indivisíveis] não para de variar e modificar sua distância em relação aos outros” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 44). Assim, tomado o inconsciente pela formação de multiplicidades, não há a falta de algo, nem castração, tudo é forma intensiva de velocidades: o buraco é lobo, e ambos são partículas, pois nos buracos as partículas estão em velocidades maiores do que a velocidade da luz e, por isso, são buracos, caosmos, precipícios de multiplicidades:

o desejo [D'Escrita] não se conecta à falta; entretanto, ele funciona através de agenciamentos coletivos relativos às formas de expressão e de conteúdo, formas que interferem uma na outra, provocando variações e combinações incessantes (OLEGÁRIO; CORAZZA, 2018, p. 245).

Não representamos sonhos por imagens-clichês de um olhar que trata de ler e buscar significados imediatos e racionais. Tem-se aqui as figuras poéticas resultantes do trabalho muscular do corpo em pensamento transcriativo em crivossonhos aos virtuais onirofílicos. Quando o sonhografista inicia os seus trabalhos de escrita, significa que um ritmo àquela sonhografia foi impregnado em seu corpo como um sintoma, graças ao labor de pensamento no sonho, antes da versão traduzida ao papel.

A seguir, o método sonhográfico é tomado pelo rigor do espírito valéryano, pois seleciona zonas de potência caótica e fluida do informe. Essa seleção verte-se num plano de escrita que passa a atualizar perspectivando núcleos virtuais de a-tradução, sem imagem pré-estabelecida, e refuta ativamente imagens aleatórias ao ritmo estabelecido de determinada sonhografia. Dessa associação rigorosa decorre que outros elementos são agregados à sonhografia: o sonhografista usa as suas reminiscências não somente as da infância, podendo fabular uma infância a cada vez. Há um caráter otobiografemático, ou seja, aquilo que ouviu da vida alheia e aquilo que ouviu de si, da vida que viveu em sonho ou em crivossonho. A cinética dessa maquinação sonhoreira faz os perceptos vaguearem no sonho. E este sonho vagueia por outros sonhos. A sonhografia avalia-se no além-matéria das partes a-traduzir, nas novidades e no susto.

A elaboração sonhográfica luta constantemente com aquilo que o original traduz literalmente, pois é o que não se sonha. Ao mesmo tempo, com aquilo que turbilhona o pensamento pela artistagem inconsciente. Por isso, nas sonhografias que apresentamos há material manifesto dos Cadernos de Notas mas também há partes da tradução do corpo desta autora, ao sonhografar recolhas de si, reminiscências outras e rastros literários, entremeando-se até mesmo os cadernos de notas entre si, falas e outros sonhadouros trazidos por conta do seu contato com os cadernos, numa operação de contato desse devir inconsistente, a irrelevância sutil do doce proustiano, isto é, como esse encontro com a matéria afeta violentamente o corpo a pensar e a diagnosticar as pequenas percepções e ressonâncias gatilhos à sonhografar.

A matéria é topografada inicialmente em sua superfície, numa perspectiva que agrega qualitativamente os a-traduzíveis, pelo frescor que dá valor psíquico aos detalhes mais sutis, valorados pelos perceptos ingênuos do sonhografista, elegidos no ato da escreitura. Não há um quantitativo de perceptos mensurável e numerável. Não possui regras mas mobilidades aos eixos de pensamento, dinâmicas de direções ou de fugas a ser exploradas pela gênese do próprio fazer-sonho. O sonho nasce do meio, sentimos sua estranheza em algum elemento da cena onírica em que nos angustia por ser obscuro, repleto de bordas, litorais pouco traduzíveis pela

linguagem. Mas o drama se desdobra na narrativa, descobrindo outras possibilidades e aliviando essa pressão onírica. Um pesadelo que sai da boca já tem mais de sonho, dá a língua o que falar.

Se eu sonho com uma árvore e um cão farejando atrás dela, posso sentar-me em sua sombra e me apoiar no tronco que crio ao sonhar, assim como posso seguir o cão, e a árvore ficará então em uma distância, em segundo plano. O cão cava um buraco onde outro cão e não uma árvore brota. É possível identificar um original? A sonhografia não abandona o original, mas poderá, portanto, deixá-lo diluído ou em segundo plano no conteúdo manifesto, portanto. E às vezes em regime latente, que expressará estética manifesta diversa do original.

Aquilo que o método sonhográfico deseja traduzir não é decodificação lógico-algoritmo-binária de caracteres ou de hieróglifos que escondiam um comando, nem uma representação, mas sim percorrer o núcleo poético e anamórfico da matéria, que nos mostra, pela sua gênese de sonho, que as traduções circulam em um jogo de forças com o original. Nesse sonho, há dança elíptica entre a-traduzir e o Arquivo, cujos passos são ritmados nas reminiscências do sonhografista. A composição a partir do inesperado é de caráter performático e de risco, a sonhografia não nasce como rascunho, já é o sonho com suas rasuras ali incorporadas de esboços dos esquemas imediatamente evocados, sonhos frescos. Numa noite, em sua maquinaria inconsciente, só sabe funcionar livre o sonho, e deglutida está a gênese da matéria.

No labor sonhográfico, ocorre tanto o trabalho de sonho freudiano, como o imaginativo foucaultiano e o subliminar místico junguiano, problematizados e transcriados em exercícios sonhográficos e Aulas-Sonho, pela equação *EIS AICE*. A interpretação desses movimentos pode também perspectivar-se em inversão ao labor onírico do Arquivo. Assim, a matéria a ser traduzida poderá ser conteúdo manifesto de sonho alheio que o docente-artistador verte em sonhografia, considerando as associações externas. A sonhografia resultante (ou seja, a transcrição) será conteúdo latente do original, mas manifesto do sonhografista. Ressalva seja feita que não estamos simplesmente nos apropriando numa analogia ao mecanismo do labor onírico da psicanálise, mas usando deste mecanismo para pensar o ato de uma tradução poética ao ato da sonhografia, quando o primeiro movimento é o contato com a matéria original.

Como ora defendemos, o estado poético da sonhografia se instala como um sonho, portanto dois corpos nunca realizarão o mesmo trabalho sonhográfico, ao sonhografar o docente afirma a sua singularidade e individuação de tradutor-artistador, que combinou à capacidade semiológica também a capacidade afetiva e original de ler a matéria do sonho alheio, na sua liberdade sensível de não homogeneizar as partes a-traduzir e sim de evocar, poeticamente, outros elementos para a composição.

O original está, de certa forma, latente na sonhografia, porque esperasse que o ritmo dado na dança com a matéria ressona na leitura, que reinterpreta. Novos valores são criados quando o sonho do outro ou o meu é sonhado de novo. A cada leitura de uma sonhografia, espera-se que a tradução sinta-se repovoada pela reinvenção poética da perspectiva do leitor-escritor.

Sonhografar não é assentar palavras no papel, mas usá-las como signos em polifonia com o original, que dão um ritmo novo à vida: como a criança, a sonhografia se balança, muda de posição, respira, soluça, ri, chora, corre o corpo convulsivamente no assoalho negando a gravidade. Na sonhografia a mão do artista está cartografada, de maneira manifesta ou latente: num conjunto de sonhografias de um mesmo sonhador teremos também uma pluralidade de vida, um aprofundamento do próprio fazer da escrileitura, a sua sintomatologia do real na existência sonhografada para um estilo autoral. Uma operação de existência estética e artística da matéria conjugada no próprio espírito. A escrita sonhográfica privilegia a singularidade da ruminação onírica do sonhografista, que sente as forças antagônicas que atuam no seu ato único de tradução. Tais forças são: a transcodificação a partir do original e das partes intraduzíveis (a-traduzir), consciente e na inconsistência onírica. Há ainda, como acima explicitado, uma terceira força, inconsciente, que é a das reminiscências do sonhografista em sua mística primitiva e infantil, pré-lingueira. O resultado sonhográfico não é rearranjo, mas uma composição que parte dessa variação operatória informe sobre o que transcria em educação. A associação sonhográfica é ativa e somatória, gagueja a língua tradutora que inclui o isso — e inclui o aquilo — e é trabalho de risco estético e filosófico. Igualmente é subtrativa, fazendo a ficção funcionar e sonhar aquilo que o original não é.

Embora escreva e traduza no estado de vigília, o sonhografista percorre a inconsistência do sonho, e por isso neste estudo tratamos do esquecimento animal nietzschiano, para que percebamos essa animalidade em contraste com a memória da vontade, que é produto da imposição civilizatória. A desobediência típica dos sonhos de desejo gesta-se na sonhografia, expande-se imaginando viagens intuitivas a partir de mapas que a mente cria, para artistar espaços de liberdade na vida e em sua escrileitura, usando-se da deformação freudiana. Na sonhografia isto funciona no processo de instalar o plano poético do sutil a tudo o que faz ou pensa, sem esmaecer sua vontade de vivenciar detalhes, de viver alhures. Ainda, não há dados, as partes a-traduzir são derretidas, reviradas, associadas aos pontos psíquicos do sonhografista, e remodeladas pela ressemantização materializada em sonhos de tinta diante do Arquivo. A relação tradutória é diferencial, nos força a sonhar pela diferença.

A sonhografia mostra-se e não demonstra, é fruto do crivossonho do pensamento sobre um caos, não é resumo, não é resenha, não é representação do original, mas lhe presta homenagem idílica. Tem dupla articulação onírica: a primeira pela imagem, resto do oscilar da imaginação, lida com o *choc* à consciência do leitor, futuro sonhador do instante que aplicará na imagem seus indícios pessoais. A segunda função pela elaboração de superfície de significação criada pelos processos de escriveitura e de interpretação das matérias do sonhografista (docente artistador), interpretação que é sobreposta pelos indícios da imaginação do leitor (alunos). A sonhografia sonha o sonho dentro de um sonho de alguém. O Arquivo é o grande sonho alheio e incontrolável que quer mais, como livros parindo livros. Deve-se, pois, de tempos em tempos dessaturar-se dessas forças centrífugas, por exemplo pela meditação, já que o Arquivo tende a fagocitar sonhadores.

A relação produtor/consumidor na educação poética de Valéry (segundo CAMPOS, 2018) ensina-nos que o leitor saberá provavelmente que se trata de uma leitura em sonho e sobre sonho, mas a sua tradução e interpretação, uma vez contaminado, assim escriveitor, passará a sonhografar outros níveis de reelaboração poética. Não se trata, ao sonhografar, de tomar a matéria e contar uma história alusiva ao original, ou de transformar o original numa incógnita indecifrável, mas de polarizá-la até o nível da alucinação, tomando os cuidados com a dupla articulação que ocorre no espírito, que separa e identifica da matéria as suas partes a-traduzir e que, pelo crivossonho, suspende fragmentos a-traduzíveis e aplica-lhes uma elaboração onírica. Tal processo engendra as dobras à imaginação e a contraparte do obscuro, também criativo porém de gênese incerta. Os signos da sonhografia no escuro, examinados a distâncias enormes entre o signo e o tradutor. O método sonhográfico reverte sinais em microespaços de tradução àquilo que se nega senão se sonha, àquilo que a vigília não viu e não sabe ainda.

O movimento inicial é micro, utiliza o método do informe e a espiritografia, porque elege, conscientemente, a percepção além-visão, pois “não há conteúdo consciente que antes não se tenha apresentado ao sujeito” (JUNG, 1986 a, p. 1), para sentir do arquivo o seu intraduzível, a-traduzir inominados que flamejam e cujas bordas não coincidem. Adicionada a essa avaliação intelectual, o trabalho da mão do sonhografista tratará de traduzir a luz do onírico inconsciente pelo traço da tinta consciente, que denominamos de sombra onírica. Esse mecanismo é o mesmo que o artista do carvão usa quando vai traduzir a luz que surge em sua paisagem mental quando lembra, por exemplo, de um ocaso em que os raios solares, invisíveis, pareciam-lhe muito vivos: sensação riscada no escuro, no seu mundo material.

A partir desse ponto zero em *nigredo*, o método sonhográfico toma vida própria, e distingue-se de um trabalho de espírito e mão consciente, evolui do espiritográfico, pois ultrapassa o limite do centro da consciência, jogando com a sua inconsistência alucinatória e deformadora de sonho. Empiricamente, passa-se a associar reminiscências inconscientes, a flunar sobre o informe para perspectivar paisagens e interpretações dramáticas, lança-se pelas sensações alquímicas e transcria palavras vazias de seus significados originais. Dramatiza entre a luz e a sombra mantendo a conexão e desconexão entre mão, traço, signo, espaços, sombra onírica, luz consciente e a luz onírica, escuridão inconsciente, imaginação, imagens, loucura. A sombra onírica é a tradução da luz do sonho pela mão do sonhografista; a escuridão é a parte obscura do crivossonho, mas que nunca será expressada em linguagem, ou seja, as palavras sonhografadas são assim também imagens hermafroditas, guardiãs do conteúdo manifesto do original, ao mesmo tempo em que se desenvolvem de e para o conteúdo latente e manifesto do sonhografista.

O material onírico, que nos parece muitas vezes uma criação artística e surpreendente possui evidentemente a memória como ativadora das imagens que transformamos no fazer do sonho, mas esse comando parece-nos inacessível de realizar na vigília. O método sonhográfico deseja ativar essa percepção vígil, pelos exercícios sonhográficos e usando o rigor do pensamento valéryano quando do acesso a essas evocações do sonho, e podemos perguntar a esse sonho evocado, por exemplo, se nossas paixões de espírito estão ali simbolizadas, ou realizar um esforço de memória de nossos últimos dias. Segundo Freud (1996, p. 55) as lembranças cotidianas mais evidenciadas na construção dos sonhos são aquelas que na vigília não estão sob nossa extrema atenção e que as lembranças de dois dias atrás estarão mais presentes do que a do dia imediatamente anterior. Esse trabalho mental nos interessa ao longo do desenvolvimento do método sonhográfico. A evocação, na vigília, de um sonho, exige o rigor de pensamento valéryano, pois o sonho é uma versão de uma ideia, uma forma também de pensamento. Para que possamos trabalhar o pensamento sobre uma evocação onírica, não apenas usar a faculdade superior da memória e da lógica consciente, é necessário usar o rigor de espírito na elaboração da transcrição sonhográfica. O material onírico, mesmo sendo oriundo do inconsciente, em sua evocação passa pelo crivo da mente consciente. Mas a mente desperta não mantém um curso regular e livre de inúmeros outros pensamentos, imagens, e representações que constantemente é preciso refutar para que se possa pensar, dar a pensar.

O sonho e a escrita realizam um trabalho semelhante, uma dobra de pensamento. Deste trabalho tradutório, por exemplo, podemos sonhografar mesmo a partir de uma palavra tomada do Arquivo, de sua raiz e de suas sonoridades, recriar um universo próprio a partir de um

significante. Essa transalucinação eisaiciana sobre partes do arquivo baseia-se nas constatações freudianas (FREUD, 1996, p. 94) de sonhos delirantes, em que as imagens sonhografadas ligam-se entre si pelas associações de analogias sonoras. Isso nos leva a um caminho poético. O trabalho valéryano neste caso evitará o total delírio, pois esse jogo tradutório manterá vínculos artístadores com o original, numa perspectivização de distanciamento, seguindo a voz das palavras, suas cadências no idioma, ou mesmo de outro idioma, e nelas tensionando ou relaxando o seu vínculo com o original.

Atualiza-se esse virtual inconsistente do Arquivo pelo crivossonho: acontecimento sonhográfico sobre a massa confusa onirofílica de a-traduzíveis, marcando-se o ponto zero pela tinta negra. O crivossonho é a passagem que só existe no ato tradutório, realizado pelo corpo do sonhografista cujas microsensações são traduzidas pelos músculos conscientes, que escrevem realizando-se em amplificações dessas vontades, quase sempre com tessituras poéticas.

No Método Sonhográfico, as unidades analíticas do currículo e da didática de *EIS AICE* movem-se e atualizam-se da seguinte maneira:

[Espaços] criados pelas frestas da tradução e pelo esquecimento animal donde nascem as metáforas intuitivas capturadas pelo espírito que sonhografa a partir de a-traduzíveis sentidos no Arquivo.

[Imagens] restos iconográficos para a interpretação perspectivista, os quais geram-se na atualidade da sonhografia. A cada inauguração da imaginação, nascem mitemas que se metamorfoseiam em sonhemas, associando-se ao fazer da escrita com a cocriação de uma realidade onírica, sem destruir o núcleo da origem do sonho, mas percutindo escrita pensamental em um ritmo totalmente novo, diferindo-se do ritmo da vigília, pois alucina. Muitos restos são destruídos e outros esquecidos.

[Signos] embate de forças entre o escreitor e aquilo que lhe parece impossível, forças dionisíacas e apolíneas que, ao se chocar na multiplicidade do pensamento, criam e transcriam as tipologias sonhográficas. Relação social do sonho, gerada pelo ato tradutório em aula. Vida, morte e Além-sonhos.

[Autor(a)-sonhografista] devir-deusa escreitora em vigília, a qual utiliza conscientemente o diurno do Arquivo (literatura, cinema, música, documentos, esculturas, pinturas, fotografias, passeios, comidas, desenhos técnicos, dores, falas, tosses, etc.) atrelando-o intimamente ao noturno subliminar da vida (escritos de sonhos, de pesadelos, de fragmentos memorados, devaneios, premonições, epifanias, aforismos, desenhos de sonhos, fragmentos de livros de cabeceira, diários de insônia etc.) para sonhografar Aulas-Sonho.

[Infantil] como o ciclo circadiano, a criança é nova a cada dia, descobre tudo porque não se lembra ou nunca viu. Dorme de tarde porque é criança, e seu tempo de sono com sonhos é maior do que no adulto.

[Currículo] num entusiasmo por desvendar sonhos, que são seu próprio suporte e matéria (o cérebro sonha, tenho cérebro¹¹⁵), o aprendizado precisa de um contador e de um ouvinte-escritor, rodas de sonhos, fiação de filtros de sonhos, tudo o que o noturno puder trazer para que se suspeite do diurno, o qual se reproduz em um suporte fixo, e para que se descubram novas maneiras de educar sonhando e ouvindo. Sociologia do sonho.

[Educador(a)] movente que sonha, que se ouve, ouve as vozes, que se olha num caleidoscópio, relaciona-se tanto na verticalidade poético-onírica quanto na plasticidade da paisagem onírica da aula horizontal, a qual percorre entrelaçando arte, filosofia e ciências, age na tradução da figura, da imagem-resto, das reminiscências, porque os sonhos lhes parecem mais reais do que o real.

O movimento *EIS AICE* sonhográfico é ininterrupto, retoma a alquímica fonte noturna cujo fio d'água contínuo e subliminar preserva o sono, herança ancestral. Esse ritmo cosmológico feminino tece ilusões¹¹⁶ transindividuais. É respiração e ritmo do corpo, do sangue e do espírito do sonhografista, o que lhe garante a assinatura às Aulas-Sonho, sem jamais despertar o guardião dessa passagem, que é o umbilical obscuro. O inconsciente trabalha-se sonhografando pelo e para o corpo.

Normalmente, na vigília, a sensibilidade do corpo a esse labor inconsciente constante do sonho permanece em baixa percepção: “o que é pequeno durante o dia é grande à noite” (JUNG, 1986 d, p. 29). O método sonhográfico resgata esse estado, que considera potencialmente poiético, para sonhografar agindo sobre o corpo que para desistir de uma tradução interlingual e literal do arquivo. Corpo nômade rumo à inversão e polarização dos perceptos, transcriando o mais próximo do mecanismo do sonho: de um detalhe intraduzível da matéria, transconstrói-se uma nova existência. Um conto, um poema, um desenho, uma canção, uma dança, um romance, uma novela, uma didática, um diálogo, uma peça teatral, um filme, um currículo, um mitema-individual, uma Aula-Sonho. Como o método possui um

¹¹⁵ A formação anatômica do cérebro humano normalmente se encerra por volta dos sete anos (a neotenia é um dos traços evolutivos que nos distingue dos animais, pois o ser humano mantém mais tempo características juvenis e infantis mesmo depois de atingida a maturidade sexual; é a garantia do aprendizado eterno, porque garante o esquecimento). Durand (1999, p. 45) descreve que “o grande cérebro” humano se forma muito lentamente: sendo que a ligação simbólica ocorre a partir dos dezoito meses, e a articulação simbólica ocorre por volta dos quatro ou cinco anos. “A formação anatômica do cérebro humano se encerra por volta de sete anos, e as reações encefalográficas se normalizam aos vinte anos” (DURAND, 1999, p. 45).

¹¹⁶ A *anima* junguiana é a tecelã (Maia do oriente), “alma animal” que coloca o tear em movimento. Nunca para, é “dançarina geradora de ilusões” (JUNG, 1986 c, p. 9).

processamento poético, as traduções são valoradas como herdeiros informes do original em nova vida que não se lembra, no entanto, da origem, nem possui dados e nem é abstração da matéria. O sonho nunca se fixa, senão acorda.

Pela tarefa interminável da tradução docente, onírica e poética, ou seja, pelo Método Sonhográfico, temos:

a) a originalidade da tradução como um produto da repetição onírica transindividual de dada parte intraduzível da matéria, mas mantendo o caráter autônomo do original, pois estamos pisando também no Método do Informe, isto é, há um rigor de escolhas do Espírito que escreve, mesmo na liberdade alegórica da sonhografia;

b) a amizade intelectual de docentes-sujeitos “de letras, como autores, leitores, tradutores e poetas-pensantes; dedicados a comentários, paráfrases, interpretações e não-traduições” (CORAZZA, 2019, p. 3);

c) o vir-a-ser-da-multiplicidade da poética em Aula advindo da relação de assimetria horizontal com a Aula, e vertical com os originais do Arquivo, que se apropria do intraduzível de maneira não homogeneizadora;

d) que a tradução onírica é operar monstros: interpretação e crítica do conhecimento alheio, transformado, fluido polarizado, interrompido;

e) a tradução docente transcriadora sempre é crítica, pois o docente artistador, em sua pesquisa escrileituesa, interpreta o existente e, para tanto

[...] exige compreensão e superação das matérias originais, lendo e escrevendo entre linhas; atentando para singularidades menos transparentes; decompondo- as de fora para recompô-las por dentro — dentro que é coextensivo ao fora (o que pode ser chamado tempo). (CORAZZA, 2016, p. 11)

f) o abalo da dualidade poesia-prosa na escrita: assim como num Sonho os degraus de uma escada tornam-se bocas de tênias pegajosas quando os pisamos, a prosa sonhografada pode surtar em poesia;

g) a docência é pensamento poético e poiético (que produz de si mesmo) e que transconstrói o original. No Sonho lúcido, quem dirige o roteiro é o Sonhador: se o espelho se quebra, por sabermos que estamos num Sonho, podemos decidir que a quebra abre uma fenda por onde passamos até a ilha avistada, porque a inventamos, a ilha existe atrás do espelho. Decidimos sonhografar ilhas e não cacos de vidro;

h) há produção de literatura pela ritualística de escrileituras e de Aulas-Sonho, as traduções docentes são “oferendas à humanidade” (CORAZZA, 2019, p. 4);

i) essa docência busca aquilo que torna a matéria estrangeira às outras e a si mesma. As alegorias oriundas das sonhografias podem habitar o Arquivo das Aulas-Sonho;

j) a tarefa-tradução onírica e poética situa-se num liame de multiplicidades que resultam em suas recriações de mundo, transformando a própria docência em ato de resistência e arte;

k) o docente Artistador, ao traduzir, aproxima os polos de tempos perdidos, reconfigurando o futuro das matérias;

l) há o eterno retorno¹¹⁷ de novas intensidades, geradas pela tradução, que nos trazem o desaparecimento dos autores e a sobrevida às matérias: “O eterno retorno não tem outro sentido além deste: a insuficiência de origem assinalável, isto é, a designação da origem como sendo a diferença, que relaciona o diferente com o diferente para fazê-los retornar enquanto tais” (DELEUZE, 2000, p. 183);

m) os textos gerados têm seu valor porque foram sonhados pelos sonhadores. Criamos e colhemos valores: ao sonhografar avaliamos o sonho criado;

n) poética e paisagem oníricas são tomadas como intraduzíveis;

o) a docência tradutória é desejada e produz mais desejo, é valorada pela sua autoconstrução, um traduzir-se como um trabalho de vida;

p) o Arquivo docente é tomado como criadouro de arquétipos e de sonhomas às Aulas-Sonho;

q) há liame tradutório interpretativo que se sonhografa no não-lugar das Aulas-Sonho. Admite o obscuro e o desconhecido, que se suspende da matéria como as nuvens evaporam do corpo da terra;

r) poemas e prosas como sonhos para recordarmos de tipos que desconhecíamos. Poetas e sonhadores que permanecem na vigília. Defendemos um “pensar que sonha e um poema que pensa” (CORAZZA, 2019, p. 20).

4.1 Da recolha de a-traduzíveis do Arquivo e conteúdo latente do Método

Muitas potências de extração de sonhos foram transcriadas do Arquivo e no corpo-vida da autora. Ao desembarcar no Caderno de Notas 5, já transalucinava desde o Caderno 1. À semelhança dos bivalves marinhos, a contramatéria fragmentada agregou-se ao crivossonho, empiricamente. O leme a essa embarcação de tensões e novidades foi o desejo de acessar o

¹¹⁷ O eterno retorno (*Ewige Wiederkehr*), de acordo com os apontamentos de Wotling, 2011, p. 35-36), pode ser tomado no sentido não estritamente cosmológico (*A Gaia Ciência e Assim falou Zarathustra*), concebendo que, dada a finitude da combinação das forças e a infinitude do tempo, os estados da realidade se repetem. Já numa formulação empírica (experimental), Nietzsche interroga o leitor sobre sua reação caso lhe fosse revelado que deveria reviver a sua vida exatamente como fora vivida: desespero ou embriaguez entusiasta. Ambas as formulações, porém, conforme Wotling (2011) questionam como o pensamento se estrutura na operação perspectivista de criação ou destruição de valores.

Arquivo pelo labor onírico, portanto a sonhografia continua a fazer e desfazer(-se) no e do Arquivo, transcrito por este tipo de consciência paradoxal: rigorosa e onírico-poética. Ainda, a experimentação sonhográfica contraiu a vontade de pesquisa acumuladora, desejosa de mais *corpus* onirofílicos à invenção e de, pelo Método Sonhográfico, processar-se constantemente pela reinvenção, entremeando na Aula-Sonho as caóides filosofia, ciências e arte literária. Um direito à sonheria docente em sutilezas subcutâneas.

Como as sonhografias nascem como o sonho, possuem algum caráter de surpresa, ao menos assim foram transcritas, apresentamos nesta seção a exposição de como foram elaboradas. Trata-se de sistematização do processo empírico, feita com rigor e disciplina mental, mas sabemos que o trabalho de criação exige muitas outras variáveis, noites indormidas, entregas do corpo, leituras no chão de bibliotecas, em bares, em parques, um sintoma de mal de arquivo, dores cervicais, lombares, lunares, oculares, estomacais, vômitos, jejuns, ressacas de letras, e variáveis ariscas que nos trazem vertigens do impossível, por isso tipologizadas como a-traduzíveis da Filosofia da Diferença.

Esta exposição acerca do processo da experimentação busca desnudar, sem esgotá-los, parte do fazer sonhográfico, das tipologias de a-traduzíveis e do conteúdo latente do método. Tarefa difícil, pois os processos sonhográficos são intercambiáveis e retroalimentaram-se nos Cinco Cadernos de Notas. A autora, escrevente e leitora na educação e na poesia, coloca-se assim plenamente à disposição para as contribuições e críticas ao método.

a) Sonhos de Zero aéreos, daqueles que traduzem vozes e sopram o vento.

Nesta sonhografia, partiu-se das perguntas de criação, ponto zero, em Notas 0 de Corazza (2011, p. 37-52), como umbigo da sonhografia. A criação maquinou-se pelo labor onírico: tradução pela escrita associativa e transcritora agregando a esse núcleo os sinais diurnos. Prestar atenção nos detalhes para, como no mecanismo do sonho, no momento de sonhografar, deixar-se envolver por aquilo que o arquivo afetou a sonhografista, mas também pelos fragmentos da vigília e pelas reminiscências que surgissem. Do arquivo, elegeram-se como porto zero as perguntas presentes no texto de Corazza (2011), as quais remeteram involuntariamente o espírito às reminiscências de infância, quando nos domingos de manhã a vertigem do som das cigarras era traduzida pelo bafo quente da buzina do sorveteiro. Para que isso ocorreu? Problematizando: Por que do arquivo extraiu, a sonhografista, esse sono de infância? Porque os signos capturados pelo espírito da sonhografista ultrapassaram a estrutura da linguagem para sentir os a-traduzíveis na perspectiva da órbita do devir-infantil.

Quanto ao sonho para Ilce, a sonhografista estava naquela semana procurando pistas de como o ponto zero pode estar nos meios das histórias que dormitam nas reminiscências dos

outros. Ouvi-las é otobiografia. Quanto aos detalhes, a sonhografista, por trabalhar voluntariamente uma vez na semana em um museu de arte, buscou o mínimo núcleo de a-tradução em um quadro, em uma goteira, em um azulejo, em uma escultura, em um fio de uma instalação. Fragmentos estrangeiros associam-se pelo devir-infantil pela a-língua. As lembranças da escuta de Ilce foram otorastros de sua vida em Porto Alegre no final dos anos 40. A vida misturada à história da arte na cidade, pois tratávamos, na conversa, sobre as mudanças no centro e no entorno do cais Mauá, da Praça da Alfândega, etc. Teceu-se um tipo de sonhografia a partir de uma otobiografia: restos e reminiscências dos sonhos acordados de Dona Ilce, o zero a-traduzível. Em uma perspectiva meramente histórica, isso seria desconsiderado, e as datas e a localização exata dos prédios e das avenidas empalhados em um relatório. O desejo sonhografou, porém, uma cidade que sonha seus habitantes, suas experiências. Numa Aula-Sonho, poderíamos desenvolver toda uma trama sonhográfica a partir desse núcleo que mescla um sonho, um passado, uma lembrança do agora sonhada por um presente que vê o futuro, passos a um didaticário onirocrítico.

Quanto ao parágrafo *Hipnagógicos*, que são os sonhos dispersos que iniciam o estado de torpor do sono, trata-se de um restauro do que a sonhografista viu na sua rotina, transcrito via evocação de imagens em quadros mentais e também dos espaços dispositivos, pois as velocidades imagéticas turvavam-se na feitura. Sonhografia em transe, mas será que dessa intempestiva profusão de imagens não há uma operação do espírito que as coloca em rotação dirigida? Quem me afeta, afinal? A fala de Ilce que rememoro, a imagem que crio ao escrever ou a imaginação que se segue, intempestiva? Como preparamo-nos para mais uma noite antes da Aula-Sonho? O parágrafo *Acordada* retoma as lembranças diurnas, após o sono, num retorno ao pensamento que sonha o que viu, duas mariposas.

O poema introdutório começa com uma frase lembrada a partir de um livro do dramaturgo do teatro do absurdo, o romeno Eugène Ionesco (1909-1994), livro que a sonhografista abriu ao acaso em uma exposição de arte no MARGS sobre a diferença entre sonhar sentado ou sonhar de pé. Sopra *EIS* entre as palavras criadas, ou melhor, gritadas.

Em fases de sonolências, a sonhografia separa-se também pelas fases fisiológicas do sonho, descritas nas partes a-traduzir.

O poema Restauro trata da relação entre a docência (eu), o aluno (tu) e as vozes do arquivo (o corifeu), jogados na vida didática (mar, água) pela imaginação aérea, como complementares ao elemento ar, numa interface que brinca de tragédia grega.

Emergidas em pequenos sonos que se intercalam entre reminiscências, tradução à reposta “como criar do ponto zero” e poesia, as partes a-traduzir foram distanciadas entre si e,

ao tentar aproximá-las, colheu-se o choque, numa perspectiva flanadora onírica a partir do original, que é o didaticário.

Matéria:

CORAZZA, Sandra. Notas 0 — Uma teoria da criação. *In*: HEUSER, Ester Maria Dreher (Org.). **Cadernos de Notas 1**: projeto, notas e ressonâncias: um modo de ler-escrever em meio à vida. Coleção Escreituras. Cuiabá: EdUFMT, 2011 a. p. 121-127.

“Como a invenção da escritura faz valer e significar elementos que antes não tinham a menor importância? Como ela inclui no mundo elementos até então ignorados?” (CORAZZA, 2011 a, p. 39)

Fragmentos a-traduzir:

A partir de uma ideia global, um tema musical, um objeto, um passo de dança, um ritmo, um fato policial, como alguém desenvolve uma melodia, um quadro, um artigo, um ensaio, uma novela? Como esses primeiros elementos se desmembram em mil partes e servem de fundação à obra, em um capítulo, uma introdução, uma carta, um parágrafo, um verso? (CORAZZA, 2011, p. 37-38)

Cada tradução rompe, em níveis diversos, as regras, mediante as quais foram criadas tais ou quais matérias; de maneira que, durante o processo tradutório, quanto mais as interpretarmos e criticarmos, desviando-as do projeto inicial, maior o risco de distanciamento e tanto maior a possibilidade de criação diferencial de matérias. (CORAZZA, 2016, p. 12)

Contramateria:

Excerto de BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**;

Descrição científica do ciclo do sono: a sonolência é o estado hipnagógico, isto é, sono leve povoado por imagens aleatórias, muitas delas das experiências recém vivenciadas. O padrão de ritmo de um sono normal divide-se em estágios mais ou menos regulares e que se repetem, do estágio 1, cuja atividade cerebral ainda é semelhante à da vigília, ao estágio 4, onde atinge-se estado cerebral semelhante ao coma. Normalmente na primeira ocorrência do estágio MRO (movimento rápido dos olhos, ou *REM, rapid eyes movement*) é difícil lembrar-se dos sonhos, salvo se se permanecer por cerca de dez minutos acordado. Numa noite de sono, retorna-se várias vezes dos estágios mais profundos ao estágio 1 emergente, sendo que se começa de fato a dormir após o primeiro ciclo de 90 minutos (Adaptado de PARKER, 1985).

Ressonâncias de a-tradução:

Relatos ouvidos (partes da otobiografia) de Dona Ilce, mediadora no MARGS (Museu do Estado do Rio Grande do Sul) sobre Porto Alegre nos anos de 1940;

b) Sonhografia Epistolar: sonhos Ígneos, daqueles que cospem fogo, criam e destroem.

Para esta sonhografia, o sujeito do caderno de notas 2 é transcriado em sonho pela autora a partir de dois sujeitos caros à filosofia da diferença: Monsieur Teste, que não é definido senão por suas probabilidades, um monstro intelectual seriado, um sonho de ambição máxima ao pensamento puro valéryano, que transitou e transita pela tentativa de um sujeito.

A carta, como forma literária, é uma maneira de sonhografar um sintoma, pois há um suposto destinatário, uma relação de cuidado de si é estabelecida ao escrever uma carta sonhográfica, e nesse caso o destinatário é o sujeito do caderno 2, transcriado em Monsieur Teste, sonhado, todavia, pela filha deste, alegoria da “escrita espiritográfica” (CAMPOS, 2017) que a sonhografista usou para desenvolver um sonho sonhado de alguém que sonha o sonho do sujeito inexistente, no caso o pai.

Na sequência, uma sonhografia de projeção neurótica de si, uma visão de sonho a partir da experimentação de seus signos no momento da sonhografia. Uma foto de palhas, um amor não correspondido, uma mãe doente, um sujeito que chora antes de dormir. Travestida de sonho para um analista, ousando nos elementos, preparada para o censor. Nestas sonhografias, o mar, isto é, o arquivo, novamente perpassa os sonhos ígneos, cheios de desejos: de um pai ausente, de um arquivo sujeito-possível, de um desejo inibido, neurose projetiva latente que se afrouxa e transmuta ao apostar na “composição de um desejo de produção de vida; um desejo que transcende as questões da falta neurótica e aposta em um movimento de afirmação daquilo que sobra em potência de vida” (DE ARAUJO, CORAZZA, 2018, p. 73).

Matéria:

PEREIRA, Nilton Mullet; BELLO, Samuel Edmundo Lopes Pereira. Sujeito e verdade. *In*: MONTEIRO, Silas Borges (Org.). **Cadernos de Notas 2**: rastros de escrituras. Anais do I Colóquio Nacional Pensamento da Diferença Escrituras em meio à vida (Canela/RS, 3,4 e 5 nov. 2011). Coleção Escrituras. Canela: UFRGS, 2011. p. -101-116

[...] Ao abordar o tema das práticas de si, Foucault passou a tratar da autoformação do sujeito nem o sujeito enredado na gramática, do discurso, nem o sujeito efeito de práticas coercitivas, mas um sujeito fruto de práticas de si para si mesmo.” (PEREIRA; BELLO, 2011, p. 110)

Fragmentos a-traduzir:

RODRIGUES, C.G. O dito e o não-dito na formação de professores nesta contemporaneidade. *In*: HEUSER, Ester Maria Dreher (Org.). **Cadernos de Notas 1**: projeto, notas e ressonâncias: um modo de ler-escrever em meio à vida. Coleção Escrituras. Cuiabá: EdUFMT, 2011. pp. 121-127

“Funciona e não funciona [...], uma dobra: [...] Experimentação do próprio método de experimentação sobre a matéria reunida” (RODRIGUES, 2011, p. 126)

VALÉRY, Paul. **Monsieur Teste**. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: Ática, 1997. 166 p.

Uma carta é literatura. Uma lei estreita da literatura diz que não se deve aprofundar nada. É também assim esse desejo geral. Vê por todos os lados. (Monsieur Teste na Carta a um Amigo, VALÉRY, 1997, p. 84)

Contramatéria:

CORAZZA, Sandra. Notas 0 — Uma teoria da criação. *In*: HEUSER, Ester Maria Dreher (Org.). **Cadernos de Notas 1**: projeto, notas e ressonâncias: um modo de ler-escrever em meio à vida. Coleção Escreleituras. Cuiabá: EdUFMT, 2011 a. p. 121-127.

_____. Inventário de procedimentos didáticos de tradução: teoria, prática e método de pesquisa. **Revista Brasileira de Educação**, v. 23, e230032, 2018. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v23/1809-449X-rbedu-23-e230032.pdf> > . Acesso em 03. nov. 2018 c.

Informação verbal de Sandra Corazza, proferida na disciplina: Seminário Paul Valéry: aula como poética espirito-gráfica, PPGEDU/UFRGS.

CASTELLÓN, L. Soliloquios de um filósofo errante. *In*: NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **El caminante y su sombra**. Trad. Luis Díaz Marín. Madri/Espanha: EDIMAT, 1999. [191 p.] p. 5-25.

Não existem as condições ideais para pensar, “*conocer es desdoblarse*” (CASTELLÓN, 1999). O sujeito está sujo de verdades, é clone do escárnio, preso em um deserto de tipos, não sabe distinguir nada além de sua doença. Nem no meu mal e nem no augúrio há captura de bem-estar. É “*cosa mentale*” (CORAZZA, 2011, p. 40) experienciar(-se) pela Vida dos sonhos, das sombras e dos restos, educar-se tentando: “Aquilo que na educação funciona é traduzido no e pelo discurso; enquanto este reflete e refrata aquele funcionando como um prisma” (CORAZZA, p. 5, 2018 c).

Ressonâncias de a-tradução:

A sonhadora-sujeito é surpreendida, todavia, pela transmutação à moeda, engolida (pontos sexuais para Freud despertar) e expelida de um peixe (arquétipo para Jung) voltando a ser sujeito de sonho (Foucaultianamente). As condições ideais para sonhografar são muito próximas às de provocar o pensar. Sendo o sonho não contado uma carta não aberta, e tal correspondência uma mensagem a nós mesmos, então, em sonho, a tradução do pensamento docente poderia artistar Aulas-Sonho?

c) EIS o sonho de AICE — sonhos Terrenos, daqueles que pisam e fazem.

A Aula-Sonho condensa uma infinidade de possibilidades de autocriação porque o seu conteúdo é latente ao sonhografista, a partir do *choc* de seu encontro com o conteúdo manifesto

do arquivo. Para o sonho horizontalizar-se, é necessário o encontro da Aula com a sonhografia, o que proporcionará novos signos, pois a interpretação de um sonho transcriado, que já é interpretação, fomentará mais sonhos. Assim como em uma xilogravura infinita de Escher (1898-1972)¹¹⁸, a qual já é um clichê, da Aula-Sonho desdobram-se n-1 possibilidades de voltar ao original, do latente ao manifesto, de extrair também clichês onirofílicos, de esquecer-se do original, latente ao latente; ou de reinventar um original, quando em a-traduzíveis do arquivo são adsorvidos fragmentos literários, imagens de cinema, sentimentos da escrita, etc. A sonhografia resultante do *choc* com o Caderno de Notas 3 foi a de reinvenção do original. É terrena para pisar o tapete onírico do Texto-trama desse grande corpo da Aula, é oferenda à *EIS AICE*, numa angústia à maneira de *Scheherazade*, em manter o soberano que nos vigia em educação acordado e seduzido. O mistério é o sonho que nunca deve ser lido, que se autoafirma na figura de um alguazil, um funcionário da justiça pronto a cumprir ordens (inspirado a partir de *Sonhos*, Quevedo, 198-).

Este drama luta pela transcrição da aula-clichê à Aula-Sonho, operando-se por *EIS*, um duplo — o real príncipe e o fantasma artístico, simulacro, para *AICE* — a princesa que ama o simulacro e tem o filho Aulah. Sustentamo-nos leves em perspectivas da contramatéria, isto é, o canto que canta paralelo ao arquivo, paralelo a Bachelard (1991), numa distância (*pathos*) do original sem esquecê-lo. Sonhografada a Aula em seus manuscritos, os quais são, nesse caso, um conteúdo manifesto, rebobinado, cuja credibilidade se dá, justamente, por ser um sonho que segue a boca nômade: “Ouçam e vejam!”, tão claro como dois sóis. Mas em que língua estamos falando? Não há água, há um deserto e um poço. O Arquivo está transconstruído em deserto.

Matéria:

CORAZZA, Sandra Mara. **Caderno de Notas 3**: Didaticário de criação: aula cheia. Coleção Escrita. Porto Alegre: UFRGS, 2012. 202 p.

Pauta para aulas-invenção:

“Uma aula inimaginável na ordem do fantasma vienense e que só tem lugar na fantasia literária e artística” (CORAZZA, 2012, p. 32)

Fragmentos a-traduzir:

Procedimentos antiaulas-clichês:

Nessa luta contra a aula-clichê, o professor sabe que não basta mutilá-la para obter a sua deformação. [...] Querendo criar, por si mesmo, uma diferente e inédita aula que dê oportunidade ao improvável, o professor ora insiste até o ponto de saturação, nos saberes

¹¹⁸ Obras do artista disponíveis em <<https://www.mcescher.com/gallery/>> . Acesso em 10. Mar. 2019.

tradicionais; ora acumula, até o esgotamento, as relações existentes de poder; ora faz paródias e transforma subjetividades conhecidas em personagens de comédia; enquanto, às vezes, deixa de lado os valores intelectuais em prol dos intuitivos; etc (CORAZZA, 2012, p. 26)

Contramatéria:

BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. Trad. José Américo Motta Pessanha *et alli*. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991. 202 p.

Da perspectiva de quem Sonha: podemos perspectivar o Sonhador partindo das perguntas de Bachelard (1991), a fim de exporem o sentido onírico, encoberto pelo manifesto (consequência dessa dupla leitura que Bachelard fizera da obra que analisa a biografia de Edgar Poe, em 1933, por Marie Bonaparte, primeira psicanalista francesa e analisada por Freud):

Não está o homem mais enleado por seus sonhos do que por suas experiências? A lógica onírica da invenção não é a própria trama sobre a qual o narrador borda a sua narrativa? O mais forte dos determinismos humanos não é o determinismo onírico? (BACHELARD, 1991, p. 110)

Aula: falar de um real que suscite Sonhos: “atingir a região confusa onde o sonho se alimenta das formas e cores reais” (BACHELARD, 1991, p. 107).

Ressonâncias de a-tradução:

O sonho é uma língua menor? Sussurram nada ~~~~~Também o silêncio meu. Soam Sinos ~~~~~Sombra que dança e, aos olhos sob o sol, textura de cores.

Inspirada também no filme *Duvidha* (Índia, 1973, 82 minutos, Direção: Mani Kaul), baseado num conto popular do poeta e escritor indiano Vijayadan Detha (1926-2013).

Glossário do real: Alwar: cidade da Região da Capital Nacional da Índia; Aulah: aula; Bayan: instrumento musical; espécie de acordeão de botões do folclore russo. Lohcurhycu: brincadeira transcriadora com a palavra currículo (curhy – cu -loh)

As frestas de nossas traduções, não possuem elas o sonho da poética que um dia fora o próprio original? A imagem que traduzo possui contornos? Quem me sonha, que mundo de Arquivo é esse que me sinaliza a continuidade da Docência? Quem me diz para parar de sonhar? Se a vida dura um dia, há apenas um sol.

d) Sonhografia sintomatológica — sonhos Aquáticos, daqueles que bebem e se banham.

A matéria é a escrita íntima, a água é o corpo da sonhografista entregue aos percalços de uma doença. Partiu-se da escreitura do Caderno de Notas 4, e sonhografaram-se linhas invisíveis dos sonhos dos outros, bem como as linhas invisíveis da medicina e a afecção do corpo, atravessamentos da vida vígil. A matéria tratada dos a-traduzíveis da vida foram

sonhografadas em *choc* com um trecho do caderno de notas 2. A sonhografia problematiza-se usando uma língua menor, resultado das batalhas entre os sentidos: “[...] somos nós que inventamos e colocamos sentido no mundo, não há sentido nele mesmo. Não há sujeito, identidade, interioridade; o que temos são efeitos de subjetivação, uma posição no discurso, ficções” (SCHULER, 2011, p. 124).

Passou-se a alucinar outros cadernos, num processo de condensação, deslocamento e associação livre de a-traduzíveis do Arquivo, já que no ato tradutório o espírito não sonha estanque, mas usa e remonta suas recolhas. A característica de diário, que nos remete a Blanchot (2005), usado como canto paralelo às bio-oficinas, foi incorporada nesses escritos de um ser comum. Sonhografia daquela vida (bio) incorporada em diário singular de uma experiência real, real no sentido do senso comum, como sintoma, porém um sintoma que é sonho sonhado. O exercício sonhográfico funciona como um exercício filosófico-literário, de prática de si em escreituras. O conteúdo é latente ou já manifesto?

A sonhografia de Carmen, *O Repouso*, trata do fim da imaginação sonhográfica, já que o sonho é liberdade e morte. É personagem sonhada numa conversa diária da sonhografista com uma artista do vidro. Bio-sonhografia que a nós sopra sonhos de vida que já viveu seu orgânico especular. Uma transcrição a partir do arquivo texto-sensação, pois a língua de Carmen é o vidro, um estado líquido latente que a nossos olhos manifesta-se na frágil rigidez. Como a docência artista a areia, esse infinito microscópico quase transparente? A água, o Arquivo, é escura, estagnada, e brilha como um olho de boi. Espreita-nos a matéria e seus a-traduzíveis na frieza da noite, o arquivo quer nos engolir: é preciso ter coragem de atirar-se naquilo que desconhecemos.

Caderno de Notas 4, uma sonhografia de experimentação transcriadora do cotidiano, um sonho cujas sensações estão “fora das imagens civilizadas” (DALAROSA, 2011, p. 44). Espaço mental às possibilidades de sensações que, por sua vez, querem extrapolam-se. A imaginação atuante é supérflua ao espírito.

Matéria:

DALAROSA, Patrícia Cardinale. **Caderno de Notas 4:** Pedagogia da tradução: entre bio-oficinas de filosofia. Coleção Escreituras. 2011. 74 f. Dissertação (Mestrado em Educação) — Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufgrs.br/da.php?nrb=000820788&loc=2012&l=4662f0337a0a6035>> . Acesso em 05. dez. 2018.

Bio-Oficinas: “afirmação do vitalismo” (DALAROSA, 2011, p. 10), traduções informes que transpassaram vidas e sentires, texto-sensação. Pedagogia da tradução, tradutora do pensamento da diferença. Segundo Dalarosa (2011, p. 13) as seis linhas de intensidade das

bio-oficinas (filosofia, teatro, lógica, música, biografema, artes visuais) são ampliadas ou reinventadas numa cartografia intensiva; experimentação (potencial de aprendizagem) dos processos empíricos tradutórios.

Fragmentos a-traduzir da matéria:

DALAROSA, Patrícia Cardinale. **Caderno de Notas 4: Pedagogia da tradução: entre bio-oficinas de filosofia.** Coleção Escrileituras. 2011. 74 f. Dissertação (Mestrado em Educação) — Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=000820788&loc=2012&l=4662f0337a0a6035>>. Acesso em 05. dez. 2018.

Conceitos lançados (sem bordas coincidentes), como os dados deleuzianos [mallarmeanos], narrando o acontecimento numa “língua escapista”, segundo Dalarosa (2011, p. 14-16), sendo o “conceito de texto como matéria de tradução, que reivindica o movimento tradutório do leitor-escritor, estabelecido na passagem de uma língua a outra” (DALAROSA, 2011, p. 26).

Contramatéria:

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir.** Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 385 p.

VALÉRY, Paul. **Lições de Poética.** Trad. Pedro-Sette Câmara. Belo Horizonte: Ed. Âyiné, 2018. 88 p.

Ser insignificante ocupa-nos uma vida. Segundo Blanchot (2005), o diário, apesar de ser forma livre, é pactuado com o calendário, cuidado circadiano da existência no limite da sinceridade. Na narrativa, “o extraordinário também faz parte do ordinário”, e o “acontecido rasga o tecido dos acontecimentos”. O espaço-tempo da narrativa é aquilo que “não se pode relatar” e é “espaço que é também o da paixão e da noite, onde eles não podem ser nem atingidos, nem ultrapassados, nem traídos nem esquecidos” (BLANCHOT, 2005, p. 271- 272).

O diário é insignificância do lembrar-se de si, anular-se ao mesmo tempo em que se vive em dobro, escapar do silêncio ou do barulho, preservar um valor que se ruma. Será isso uma “proteção contra a loucura ou contra o perigo da escrita”, como nos desafia Blanchot (2005, p. 275)?

A nulidade da “meditação do zero sobre ele mesmo” ou a ocupação da alteridade, numa insignificância que se reafirma pela inexistência da obra. A narrativa diária do hibridismo até por vezes irritante, sobre o qual dirigimos nossa escrita, sem que saibamos que isso “altera o dia” (BLANCHOT, 2005, p. 274).

É sobre o esterilizante “fantasma da atividade intelectual”, expressão de Jules Renard (1864-1970), citada por Blanchot (2005, p. 275), que o falso diálogo nos serve de intermediário ou confessor anônimo, que recebe a escrita e não a fala. A ação inicial do espírito é sempre intraduzível, pois “na produção de uma obra, a ação vai ao encontro do indefinível” (VALÉRY, 2018, p. 45).

Anuncia-se o desafio nessa armadilha da facilidade do diário, da feita e agruras da execução, pois a obra não deverá, assim, existir, mas um “diário da experiência criativa”, como o de Kafka, que acaba por expandir-se em constelações cada vez mais abstratas, ou nos “arredores do segredo” (BLANCHOT, 2005, p. 275-276) dessa tentação.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a Vida. *In*: DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pal Pelbart São Paulo: Ed. 34, 1997 b. p. 11-16.

O mundo é o conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o homem. A literatura aparece, então, como um empreendimento de saúde: não que o escritor tenha forçosamente uma saúde de ferro (haveria aqui a mesma ambiguidade que no atletismo), mas ele goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando a si, contudo, devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis. (DELEUZE, 1997 b, p. 13-14)

QUEVEDO. Francisco de. Os Sonhos. Trad. Liliana Raquel Chwat. São Paulo: Escala. Coleção Grandes obras do pensamento Universal. v. 27, 198-. [editados entre 2005-2007]. 126 p.

Entre estas demandas e respostas, fatigado e abatido (suspeito que foi cortesia do sono piedoso, mais que natural), peguei no sono. Depois que, desembaraçada, a alma se viu ociosa sem a trava dos sentidos exteriores, me acometeu desta maneira a seguinte comédia, e assim recitaram as minhas potências a escuras, sendo eu para minhas fantasias auditório e teatro. (QUEVEDO, 198-?, p. 98)

Há que, todavia, precaver-se ainda em Vida, para que não se pareça demasiado mal, mas que também não deixe de ser portador de um humor melancólico, de uma tez amarelada, de um descarnar mui emagrecido, de olheiras bem definidas que cortam o sol, ter sempre uma reação alérgica aos ambientes fechados com espirradas em silvos e, finalmente, contar a quem possa interessar os pesadelos que fazem a companhia em todo o anoitecer. “A caveira é o morto e a cara é a morte” (QUEVEDO, 198-, p. 101).

Ressonâncias de a-tradução:

Qual a sensação da última folha na copa de uma árvore muito alta, quando a chuva cai, em sua dança diagonal, cujas camadas se unem num corpo todo singular aquático efetivo, mas inapreensível?

Há um sonho dentro da sonhografia, fragmento hipnagógicos da fragilidade de um corpo entorpecido por remédios, que sonho é esse?

O sonho é feito de que matéria, senão de fantasmas do sonhador?

e) **Sonhografia dialógica — Sonhos Subterrâneos, daqueles que cavoucam, enterram e emergem da terra.**

O ponto zero foi a técnica potencializadora apresentada por Adó (2013), sendo a sonhografia *Sonhos acrósticos ou ROSAS RENDA*, a máxima aproximação e a-traduzíveis ao espírito que sonha. A perspectiva paradoxal toma distanciamento tanto da intimidade do nome próprio nesse jogo de letras, quanto de memórias pessoais, embora a oração para espantar pesadelos tenha surgido no ato sonhográfico, e é reminiscência infantil da autora, benzida na infância. A aproximação tradutória foi realizada sobre a proposta técnica da matéria: escrever a partir do próprio nome. Alucinando essa técnica com o método sonhográfico, sonhografou-se em potencial literário, um sonho ficcional cujas personagens podem ser desdobradas pela Aula-Sonho, por outros caminhos sonhográficos. Quem sonha mais de Juçara?

Para a sonhografia *Cimitarras Marolinas*, um extrato de sonhos valéryanos, a matéria associada, invertida e deslocada do Caderno de Notas 5 foi tanto a espiritografia (CAMPOS, 2018) como o horizonte de escrituras proposto por Hauser (2018). A sonhografista transcreveu em sonho o poema “Cemitério Marinho” (*Le Cimetière marin*)¹¹⁹, de Paul Valéry, edição em língua portuguesa de 1984, num *modus operandi* poético de *Monsieur Teste*, “esse personagem do pensamento, o que pressupõe ir ao mundo desse espírito do qual se escreve, observando como se dá o seu pensar” (CAMPOS, 2018, p. 181-187).

A autora, para a transcrição sonhográfica do referido poema, utilizou também os movimentos da espiritografia plagiotrópica, desenvolvidos e ensinados por Campos (2018, p. 187), de *EIS* (Espaços, Imagens, Signos) e *AICE* (Autor-Tradutor, Infantil, Currículo, Educador) e o Método do Informe ou Método Valéry-Deleuze (CORAZZA, 2013).

A ação desdobrou-se de outras duas alçadas, quais sejam: a da vontade de fazer poesia informe, sem métrica, e a do estranhamento, criando lacunas a-traduzir, tanto do poema em francês, ou seja, o original, quanto da tradução em língua portuguesa, permitindo-se ainda abrir mão da métrica e forma, já que Valéry (2018), apesar de nos convocar à observação do rigor, também nos alertou aos instantes que se seguem, o do desejo e o do acontecimento:

De fato, só podemos agir diretamente sobre a liberdade do sistema de nosso intelecto. Reduzimos o grau dessa liberdade, mas, quanto ao resto, quero dizer, quanto às modificações e às subtrações que esse constrangimento deixa possíveis, simplesmente esperamos que o que desejamos se produza, pois só o que podemos fazer é esperar.

¹¹⁹ O original em francês, e uma tradução em inglês podem ser acessados em: <<http://www.textetc.com/workshop/wt-valery-1.html>>. Acesso em 18. fev. 2019.

Não temos meio de atingir em nós exatamente o que desejamos fazer. (VALÉRY, 2018, p. 39)

Foi operação crítica de espírito, cuja tarefa é “sonho, isto é, superação do dado, vontade ativa e busca incansável de um plano de realidade, que não seja o da aparência, nem o da experiência imediata, tampouco o plano sólido do já trilhado”. O próprio fazer poético atualiza-se pela transcrição do não-escrito, não-entendido, não-versado e não-vocalizado, mas em “vigília para as possibilidades de atos da consciência” (CORAZZA, 2013, p. 50-51).

Segundo a poética de Valéry (2018, p. 58), o intelecto não termina nada ou se entedia; precisa do ato externo, em que é transportado o seu contrário, já que “toda a obra é uma transformação que tem por objeto transformar alguém” (VALÉRY, 2018, p. 59).

Na prática, como método sonhográfico aplicado na escrita, a autora, que não é fluente em francês, considerou o ato de ler em voz alta escutando atentamente os sons do original em francês, fonética que não domina e, para ouvir a pronúncia de algumas palavras, utilizou também tradutores online. Comparou o original e a tradução para o português, de Jorge Wanderley (edição de 1984), mas não com a intenção de entender exatamente o poema ou de engessá-lo, apenas como guia semântico. Então sonhografou em ressemantizações de afectos e perceptos, tipo de individuação criadora, deixando o intelecto flutuar além daquilo que apresentava como já dado, no original, portanto transcribando as mesclas da própria imaginação e das reminiscências da autora.

Matéria:

ADÓ, Máximo Daniela Lamela. Literatura Potencial. *In*: RODRIGUES, Carla Gonçalves (Org.). **Caderno de Notas 5**: arte, educação, filosofia. Oficinas produzidas em 2011. Coleção Escrita. Pelotas: Ed. UFPel, 2013. p. 207-2015.

Dessa liberdade na regra, surgem anagramas antropônimos e, também, composições divertidas, liberadas da norma culta da gramática e de idiosincrasias sintáticas. Nomes se tornam frases, *slogans*, palavras-matéria, signos gráficos e a atenção da escrita se libera de um destino teleológico para aquelas palavras, para dar atenção ao que elas podem em suas restritas aparições. (ADÓ, 2013, p. 212)

CAMPOS, Maria Idalina Krause de Campos. Espiritografias de cocriação dialógica. *In*: RODRIGUES, Carla Gonçalves (Org.). **Caderno de Notas 5**: arte, educação, filosofia. Oficinas produzidas em 2011. Coleção Escrita. Pelotas: Ed. UFPel, 2013. 249 p.

[...] uma espiritografia pulsante, serpenteada, mesclando elementos dos detalhes, do inusitado para produção de uma escrita oriunda do desejo que transborda misturando cores, produzindo sons e capturando pensamentos [...] dramatizar o conceito “diálogo”, acionando experiências [...] dar vazão à paixão intensa, com força de pensamento, cocriação sem limites, encontros de fabulação criativa, que façam correr nas veias o sangue dionísio [...] espiritografias de pensar o pensamento enquanto ele se faz [...] (CAMPOS, 2013, p. 176)

Fragmentos a-traduzir:

HEUSER, Ester Maria Dreher. *et al.* Horizontes da leitura. *In:* RODRIGUES, Carla Gonçalves (Org.). **Caderno de Notas 5: arte, educação, filosofia.** Oficinas produzidas em 2011. Coleção Escriteiras. Pelotas: Ed. UFPel, 2013. p. 161-173.

[...] se conseguimos falar uma palavra que está escrita em outra língua, isso é uma leitura? Mesmo não sabendo o significado da palavra? Seria correto dizer que ler é encontrar significado no que está escrito, ou seria melhor dizer que ler é criar significado para o que está escrito? Ler e interpretar são atos diferentes? Por quê? (HEUSER et al., 2013, p 165)

Contramatéria:

DELEUZE, Gilles. Sobre Nietzsche e a imagem do pensamento. *In:* DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta e outros textos.** São Paulo: Iluminuras, 2006c. [383 p.] p. 175-183.

“Separar uma coisa da outra é tarefa daqueles que sabem amar e que são os verdadeiros destruidores e, ao mesmo tempo, os verdadeiros criadores. Não há boa destruição sem amor.” (DELEUZE, 2006 c, p. 180)

CORAZZA, Sandra. O direito à poética na aula: sonhos de tinta. **Trabalho GT 24 Educação e Arte.** São Luís/MA. 38ª Reunião Nacional da ANPED. 01 a 05 de outubro de 2017. São Luís/MA, 2017. 17 p. Disponível em: <http://38reuniao.anped.org.br/sites/default/files/resources/programacao/trabalhoencom_38anped_2017_gt24_textosandracorazza.pdf>. Acesso em: 11 jan. 2019.

“Como sonhamos a aula como lugar de passagem, janela entreaberta, soleira, trepadeira? Como alguém que, dos subterrâneos da inconsciência, sonha com a engenhosidade de soluções pragmáticas?” (CORAZZA, 2017, p. 4)

Ao poetizar uma aula, traduzindo imagens fantasiosas – dotadas de anterioridade psíquica, relativamente às ideias e à linguagem –, sonhamos matérias excepcionais ou gastas pelo hábito e opacas ao olhar, que adivinhemos, escavamos e recolhemos, criando a paixão encontrada em toda obra artistada. (CORAZZA, 2017, p. 3)

Ressonâncias de a-tradução:

Quais experiências na vida destroem nossos sonhos para que possamos acordar e sonhar outros sonhos?

4.2 Notas às imagens sonhográficas

A evocação da imagem sonhográfica, tentativa quase imagem-tempo, engrena uma máquina do pré-pensamento. Funciona como se dois projetores da luz onírica rompessem o

*punctum*¹²⁰ pela repetição e ilusão estroboscópica dada a uma profundidade de fundo falso. Não é o olho que vê uma imagem representativa, mas o pensamento cru que perspectiva o íntimo da imagem do sonho. Basta uma imagem, uma lembrança, para eternamente sonhografar.

Essa teimosia à forma implica o tecido onírico, e este complica o corpo que sonha. Portanto, o ponto zero da criação, arriscamos dizer, é a nudez da imagem, e não o corpo sem órgãos¹²¹. Mas uma nudez comprimida que, no sonho, é tensionada ou afrouxada pela batalha das pulsões, e os órgãos nunca dormem, quando dormirem termina o sonho, e estaremos mediados pela morte. O sonho é espaço liso, pois se nos falta um sentido, o substituímos rapidamente por outro. O sonho é um espaço liso que cobre a besteira, pois quando vemos nossa cara despertar é porque esquecemos de morrer. A voz do sonhador, quando sonhada e ouvida, anuncia dobras no caos. A ruga, a plica é, pois, o umbigo do sonho. Do ápice da pirâmide bergsoniana, o sonho vai da imagem ao esquema, por isso nossa evocação será sempre um flou, e aqui a filosofia sonhográfica se anuncia minimalista, pois criva sua execução sobre a sobreposição de esquemas múltiplos, perspectivando sua tipologia do pixel ao ruído, amplificados na extensão da vigília, espaço rugoso e estratificado, e é nessa ilusão de movimento que o sonho coincide com a vida e com a vontade de potência à criação.

Essas amplificações de esquemas pixelados, tão aproximados da imagem que vibram, tremem, como se observássemos vibrações em placas de Petry, essas não-acomodações da imagem, esse branco ou vermelho do hematócrito de fosfenos dos esquemas são transcriados na língua, no corpo, que usa o pré-pensamento e enfim os seus ecos para a consciência realizar seu trabalho vígil: a narrativa se repete e tece a mancha. O sonho é mancha, não é signo, no sentido benjaminiano. A evocação a ser traduzida é signo, a ser complicado em alegorias ou implicado por emblemas e símbolos durante a tradução do sonhador. O sonho é uma mancha que determina o corpo que se forma, sem identificação exata da forma, até que o próprio tecido, cine-mácula de a-traduzíveis, se estenda além-sonho, nessa anatomia vígil em que o sonho admite o suporte, o corpo passa a ser o fundo falso. Então há espaço à criação quando a boca anuncia o sonho.

¹²⁰ Entendido como aquilo que, na fotografia, Barthes intuiu a cada expectador da imagem fotográfica. O *punctum* afeta o olho e o corpo, sem pré-conhecimentos sobre o que a imagem significa, quais as intenções do fotógrafo ou o contexto. Em outras palavras, para Barthes: *studium* é campo codificado propositalmente pelo fotógrafo e *punctum*, o gozo da pulsão escópica, objeto parcial do desejo não-codificado, pelo espectador (AUMONT, 1995, p. 119-127).

¹²¹ Um corpo sem órgão não é vácuo, mas um plano sobre o qual aquilo que lhe servirá de órgãos se distribui “segundo movimentos de multidões [...], sob a forma de multiplicidades moleculares” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 43).

A narrativa sonhográfica é imagem-duração, dilata-se à luz do impulso vital que é a diferença de cada sonhador. Assim, o informe do sonho é imajado pela boca, e suas impossibilidades tradutórias retraem-se ao admitirem essa dança vertiginosa das palavras que passam da vibração volátil à vibração sonora. É no eterno retorno da narrativa que um carrossel é transmutado em montanha-russa, esses valores são complicações do fundo falso que é o corpo vígil. Em sonho, as saias plicadas de alegres *infans* repetem a diferença bailante no carrossel, na persistência da negação priorística do sonho e da afirmação da vida, a cada giro marcam o espaço liso onírico. O sonho é pensamento sem imagem, drama mudo da afecção pulsional, não há nada a descobrir, mas a implicar-nos na vigília: ouvimos vozes, remontamos a mancha.

Performa na repetição do sonho a fragilidade da própria sobrevivida, e na narrativa a pervivência da complicação vígil. A vida em sonho pode implicar-se viver como uma obra de arte se a cada sonhador for permitido sonhar em sua tridimensionalidade retrógrada à formação de imagem, de analisar criticamente e valorar suas perspectivas pulsionais que lhe anunciem uma potência singular, no tempo necessário à sua individuação. Uma mente cinematográfica cujo olho onividente é uma ilusão conhecida e lúcida, que é projeção, a verdade, daquilo que o negativo do pensamento em diferenças tabula, labora, duvida, escurece, dobra. A luz pura é a morte, o sonho alisa-nos e nos prepara para esse clichê. O sonhador não ouve a voz de quem o sonha, já o doente ouve a voz de quem o enfeitiçou. Esquecer é a incandescência da dobra no conceito, valsa do informe bivocal: tonal e dinâmica e atonal e dissonante, só não esquecemos os sonhos concretos infantis, porque estavam no espaço inferior da linguagem, marcados no corpo como fantasmas do sangue.

Imagem-mitema, como as primeiras memórias, é dessa magia que falamos, imagem-tônus, exercitar o pensamento sem imagem para perspectivar até a fibra da imagem, em rigor intelectual do tipo sonhador que investiga pela crítica genética do trabalho do sonho. A gagueira da imagem é o macro da evocação da mitopoiética, sonho cine-embrião, tremores, terremotos, cristais, o sono eterno de leões marinhos glaciais, essa imagem-emoção que nos olha e boceja. Se pensarmos o que estamos vendo, nos esquecemos de ver. A sonhografia pesquisa essas ilhas de propriedades de potência, a-violência ao pensamento que sonha e ao sonho que pensa: quando acordamos no meio da noite lembrando daquilo que cantamos na vigília, é aí que se aprende. Reservas de a-traduzíveis em latência são *tambos* (estados de inércia) no sonho. Não o sonambulismo, porque o sonâmbulo, em seu curso normal, entrega-se ao sonho e esquece completamente a evolução da vivência onírica. O pesadelo, o susto, por outro lado, acordam-nos e tipificam no corpo um estado de vida alerta, e sua lembrança se repete até que se torne um sonho. O grito da mudez impulsiona o sonhador a acordar.

Essas alucinações aparentes daquilo que se mostra em sua dissociação orgânica do sono garantem esses processos cerebrais do inconsciente que são a potência à criação quando na transcrição. Delirar o *soma*¹²² é sonhografar.

4 PRÓXIMOS SONHOS EM EDUCAÇÃO

No pensamento e no sonho laboramos com a produção de imagens. O vocábulo imagem, que é vir-à-tona¹²³, por sua vez, possui, dentre outras, várias funções, tais como a representacional, ou evocativa, por exemplo, pode significar uma “referência poética” (PAZ, 2015, p. 37). Na composição de um poema temos formação de imagens. O poeta avalia indistintamente ao compor o potencial onírico da matéria que trabalha, e o rearranjo das partes em um poema revaloriza e realoca as funções das palavras. Nenhuma palavra é o que foi. Um poema pode ser um sonho vígil, caminho inverso do noturno, dessa profusão extraímos sonhos e precipitamos vapores de intraduzíveis, potencialidades à Aula-Sonho. O Arquivo assim pensado e valorado, sendo fonte de cultivo dessas potencialidades a sonhografar, desafia a docência pelo jogo de palavras na poesia curricular, a qual gera campo lançamentário de a-traduzíveis para a composição que “preserva a pluralidade do conjunto de imagens e dos significados das palavras sem quebrar a unidade sintática da frase ou do conjunto de frases” (PAZ, 2015, p. 38). Sonho e imaginação conjugam realidades distantes, do eixo do corpo nascem as utopias, os não-lugares, as compensações, as revelações. É a fabulação que deseja sempre e mais reinventar o ponto zero do pensamento sonhográfico.

Se os sonhos são restos da vigília, quanto mais sonhamos, tanto pior dormimos? Freud (1966; 2005) indicou-nos, pelo contrário, que os sonhos vigiam o sono, fazem-se valer quando algo poderia interromper o sono, e o sonho-modelo para tanto é o de se estar com sede dormindo e sonha-se que se bebe água. A comodidade corporal elaborada foi desenvolvida pela repetição, processo complexo, por exemplo sede: beber água. Na repetição, forma-se a memória, que é um desempenho de cooperação de muitas partes do cérebro e do corpo. A sólida associação de um comportamento se dá pela repetição mantida. Na inércia fisiológica, as células nervosas tendem a encetar o caminho de resistência mínima. A repetição abre caminhos (viações) às

¹²² O fora dentro do corpo.

¹²³ O sentido grego de imagem é o vir-à-tona, φαντασία, e esse vir-à-tona uma vez mais compreendido como ganhar presença. Na Antiguidade, na Idade Média, na Modernidade, a imagem não é apenas diversa segundo o nome, mas segundo a essência. A imagem (adaptado de HEIDEGGER 2014 d, p. 355) como passar à presença; correspondência, referência no interior da ordem da criação; ou como objeto representacional. “Imagens sensíveis falam para quem tem a força conformadora para a configuração do sentido [...] sem essa força, emudecem as imagens sensíveis: decaem e se transformam em fachada e ornamentos” (HEIDEGGER 2014 d, p. 210).

memórias procedurais. Os organismos se acomodam às repetições na medida em que são obrigados. A tradução pervive o arquivo por repeti-lo inventivamente.

O aquietamento imaginário da excitação é um processo de memória procedural (repetição, cômoda e associativa) à memória representativa (re-petição, buscar de novo), nessa imaginação é que há um passado, sabemos o que se passou, ou seja, há uma tentativa de restauro e, portanto, de material sonhável:

Unicamente quando o trabalho de memória é trabalho de tradução no sentido bem estrito da palavra, isto é, ocupado em traduzir da repetição a repetição, as excitações corporais podem ser transladadas em representações oníricas. O sonho encontra-se no limite. De um lado ele repete: eu vivencio que levanto e que vou beber. Por outro, ele simplesmente rebusca: eu apenas estou sonhando aquilo que normalmente sempre fiz, ou seja, que levanto e bebo. Por um lado, o aquietamento da pulsão é somete imaginário. Por outro, ele é mais, é alucinatório. (TÜRCKE, 2010, p. 40)

As alucinações, definidas pela psiquiatria como percepções sem a correspondente excitação externa, encerram os estados primitivos do pensamento, estão entre a percepção e a imaginação, portanto “elas não mais são algo, e ainda não algo outro, mas, com isso, elas também são ambos de novo”. A primeira tentativa da memória em rebuscar é alucinatória (*Einbildung*, atualmente utilizada no sentido impreciso de ficção e presunção, arrogância; pura imaginação). Assim, a alucinação é “a primeira forma de atividade do pensamento, ou seja, ancestral original de toda a consciência desperta e de toda a razão”. Por isso estudar o sonho é estudar o pensamento. No sonho, a alucinação pode se mover, dada a modificação e diminuição da consciência. Abrem-se espaços de imaginação que traduzem os estímulos externos a deslocando para dentro, condensando-os em “impressões significantes” e não apenas realizando copias. Não se sonha apenas por prazer, mas também para descartar algo. “O sono nunca é totalmente sono. O recuo do estado de vigília nunca resulta completo. Por mais distante que a elaboração da excitação possa recuar diminuindo, ela, porém, não para. Por isso existem sonhos” (TÜRCKE, 2010, p. 41, 42 e 36).

Na topologia do labor onírico, a construção imagética é centrífuga, isto é, emerge de um centro, donde podemos aproximar a condensação e o deslocamento, que são os contramestres do sonho segundo Freud, ao método de ampliação no estudo das imagens do sonho:

A condensação tem algo de uma constelação, cujos elementos se agrupam em torno de um centro, todos eles indicando em sua direção, sem que uma só das indicações o traísse. Pelo contrário, cada indicação ao mesmo tempo disfarça o centro, para o qual aponta. Não se trata apenas de condensação em direção a um centro, mas também deslocamento para longe dele. Deslocamento e condensação nunca são ativos separadamente. Eles são apenas dois lados do mesmo jogo de esconde-esconde, no qual as mesmas coisas são divulgadas [à medida que reveladas no conteúdo manifesto] e dissimuladas [camufladas]. (TÜRCKE, 2010, p. 49)

A sonhografia tende a nascer cravejada desse labor tradutório em sonho, em poesia latente, em sua translucinação. O rigor intelectual sobre o Arquivo aciona princípios fundamentais do pensamento científico, justamente para deles distanciar-se e resgatar narrativas místicas, subliminares dramatizadoras e escandalosas. Captura e tradução de afectos num platonismo invertido porque “a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade”. Apresenta-nos a uma ficção autenticada incessantemente pelo que produz, um “possível inverossímil” (de Aristóteles, segundo PAZ, 2015, p. 38) daquilo que julgamos possível na realidade, a qual imediatamente se desfaz. No sonho e na poesia temos nem eu e nem um outro eu, categoricamente, mas o “um indefinido” (CORAZZA, 2013, p. 46): “tu és aquilo” tu és eterno retorno de um tempo que se engendra nele mesmo, fluente em si, “abrindo-se a um acabar que é um contínuo começar” (PAZ, 2015, p 41).

Sonhar, como o fazer poético, abriga o jogo de forças contraditórias da quase-morte, liberdade e existência, podemos ser isso e aquilo, se afirmamos isso, outro elemento há de ser negado, e é dessa interdependência dos opostos que a vontade é jorrada da vida, e das experiências em revezamentos entre espaços, imagens e signos, afinal escrever é experiência de vida. Porém, se deitarmos a cabeça sobre a dialética apenas, do lógico estrito de isto é ou não é, o guia nos será não uma vontade ou um xamã, mas uma opção entre o sim e o não, 0 e 1. Detenhamo-nos, porém, na meditação do porvir, do vir a ser, do devir-devir, das nuances em i , i' , i'' , $i-1$, \sqrt{i} .

Nessa fuga incerta de a-traduzíveis, descansar requer viver hiatos, sentar sobre uma rocha aquecida pelo sol, ou resfriada pela lua. Ou dissonar em gargalhadas, porque ser isso e aquilo nos aniquila, nada há diante e nada há atrás, nem a frente, tampouco nos lados. A tragédia é a graça do traço. Desconhecendo-se estranho que sente o inefável, o poético, o sonho anunciado intraduzível, uma nova contagem, respiros. Sob pele de anfíbios afirmamos a vida, aceitando de pronto a morte, silêncio onírico que dramatiza o valor das palavras pesadas pelos sentidos. Risadas mudas, aqui e agora. Dessa viagem silente, o sonhografista não nega as palavras, pelo contrário, as usa silenciando-as em imagens, numa tradução que é pensamento sem imagem.

A educação sonhada usa palavras em encontros de vértebras, veias, sangue, cheiros, tremores, tédios, conjuntivites — nesse espaço traduzimos o extensível da vida em ações e pensamentos irradiados em revezamentos com a linguagem, mas sem nela estagnar, ao sonhografar “há que retornar à linguagem para ver como a imagem pode dizer o que, por natureza, a linguagem parece incapaz de dizer” (PAZ, 2015, p. 44).

Pelo Método Sonhográfico, reinterpretamos:

a) que escrever sonhando é manter no intelecto perguntas dramatizadoras, latentes em segundo plano, tais como: “Qual pode ser o sentido da imagem, se várias imagens e díspares significados lutam entre si?” (PAZ, 2015, p. 45);

b) que pensar em diversos níveis e subníveis ao traduzir, em espaços planos como o gelo e nos gomos de uma tangerina, são frestas intercambiáveis;

c) que ao autenticar o que pensou com o Arquivo criam-se problemas;

d) uma vertente psicológica na docência, que é da poesia, do sonho e da vida íntima das palavras na educação;

e) os resultados sonhografados como obras artísticas, pertencentes a esferas distintas dos dados da realidade;

f) que poesia e sonho são estéticas que valem em seus próprios universos;

g) que sonhografar é autoconhecimento, pois revelamos fragmentos de mundo e de nós mesmos.

Sonhografias começam de um grande meio, um ponto rizomático no meio do Arquivo das Escrita. É a lembrança de um sonho: parece que aquilo que lembramos está em percurso, em devir, ou seja, é ao mesmo tempo o ponto-zero, mas que já é acontecimento em desdobramento, porque na dinâmica do sonho há o todo circunstancial anterior e o posterior, que não é algo dado, mas que é algo subentendido, percebido e que faz do sonho o real absoluto. Ao narrar ou escrever, somos ficcionistas.

Uma cena do sonho contém toda a sua gênese, a qual podemos tentar recriar, imaginar, rebobinar, transpassar, mudar. A tradução e interpretação do sonho é pura criação, porque é o resgate de algo fugidio e frágil demais, algo que a memória, a cada recordação, lembra com menos nitidez, e fazemos edições de um sonhorama. O labor docente sonhográfico tatua sobre a pele do Arquivo ricas experiências imagéticas, sensoriais, profundas ou superficiais do sonho e do pesadelo. Risca um Texto para além das linhas duras, como “lugar de encarnação da palavra poética” (PAZ, 2015, p. 53).

As Aulas-Sonho passarão a compor o texto-flanador sobre esse tempo fixo do mito história. A atualiza e remoça pela pronuncia docente, em sua língua incompleta, em sua oferta, como nos ensina Sandra Corazza¹²⁴. Na Aula não vibra a palavra comum, mas tateamos polinizações coletivas pela encarnação da poesia poente e nascente. Esse encontro-

¹²⁴ Informação verbal. Proferida em aula do Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na disciplina: Seminário Paul Valéry: aula como poética espiritual, oferecida no semestre 2018/2, Porto Alegre, 2018.

sesta é tomado por essas forças verticais e transversais que não se avaliam antes de criarem-se, tomando assim por igual o ato de começar. Os sonhos possuem, segundo Emerson, “integridade e veracidade poéticas”, pois “meus sonhos não são eu; tampouco são a natureza ou o não-eu; são ambas as coisas” (FROMM, 1980, p. 107). A vida impõe-se majestosa, afirma-se em existência estética.

O movimento sonhográfico varre o Arquivo lentamente em seus mistérios de a-tradução para exibir outros. Se possui um desejo, é vontade de poder cujas tonalidades afetivas são transversalmente atingidas por outros informes, os quais lhe conferem uma plenitude precária e reticente de imagens, pois quando há imagem, já não há mais nada. A lavassonho avança derretendo o pesadelo chamado verdade de um ente. O sonho dá luz a um rebento deveniente que povoa as corporificações com suas partes obscuras, prontas a contaminar a terra com sua sensibilidade exacerbada: nascem corpos permeáveis sem olhos, guiados por passagens eisaicianas até a Aula-Sonho. Esses seres paradoxais, interpretando, cada um, a sua parcela do caos, nunca são encontrados. O sonho de Arquivo abre janelas intraduzíveis e expele projéteis sobre o corpo docente que, uma vez atingido, inverte os valores desde suas radículas tomando a velocidade no i-magético regozijo de desejos além de si e do mundo.

Na Filosofia-Educação da Diferença a meditação na vigília busca-se nas reprises do intelecto, no arquivo, nos sonhos, nos livros, no cinema, nas calçadas, no silêncio de um sorriso, nas molduras e nos vapores de um missoshiro. Considera um caminho sombreado ao espírito, já como experiência, que não nos leva à uma verdade, mas que nos cartografa a carne de possíveis e impossíveis, aberrações, misérias, refluxos do passado, curas, choros e, acima de tudo, esquecimentos. Vislumbrar-se livre de bagagem, deixar que as novidades pululem em nossas costas sem que se demorem, o caminho que medita avalia seus sintomas e julga que o valor está no processo e não no acúmulo de saberes. Uma tradução sintomatológica se emancipa, portanto, e assim não nos parece mais digno permitir que as cargas científicas, históricas e morais mutilem nosso imaginário que evolui ao tecer-se, mas que também tem a coragem de abandonar a tudo isso.

A sonhografia é simulacro, uma disposição celestial, suporte inacessível, aparência que nos dá a angústia do real, do desejo deveniente ocular que se faz e desfaz pela forma que tenta atingir, sempre no movimento latente do corpo. O sonho, como transfigurador artístico de uma conquista poética em vida, é cunhado nas moléculas do sujeito que o inventa, encarando o turbilhão de a-traduzíveis e a morte. Não há ligação entre um mundo do original e o mundo traduzido, mas uma correnteza violenta que se cria paralela a ambos, lava advinda da força conformadora, da presença do sonhografista, de sua imaginação, sempre corporizada no caos.

Num perspectivismo obscuro, sonhografa-se numa experiência criativa que busca o simples, o central, como o varrer uma estrada de terra na infância, cuja poeira sensibiliza a visão da criança, numa cadência incansável e jamais subjugada a uma linguagem semiótica.

Nessa transfiguração, revive-se o sonho a-gramatical, pela sonhografia da docência, que se deseja como é, e só isso. Com a devida prática e tempo, poderá, o sonhografista, possuir o “discernimento intuitivo” (FROMM, 1980, p. 98), passando a sonhar as Aulas-Sonho, em antecipação ao Arquivo. O encontro Aula-Sonho é a aproximação máxima entre corpos desejosos à aniquilação da realização do instante. Não se nasce escritor, tampouco docente, passamos a artistar quando a pena vira pincel, e o punho afrouxa o gesto sonhado.

REFERÊNCIAS

- ADÓ, Máximo Daniel Lamela. Literatura Potencial. *In*: RODRIGUES, Carla Gonçalves (Org.). **Caderno de Notas 5**: arte, educação, filosofia. Oficinas produzidas em 2011. Coleção Escritoleturas. Pelotas: Ed. UFPel, 2013. p. 207-2015.
- _____. Prefácio ao caderno de Notas I. *In*: HEUSER, Ester Maria Dreher (Org.). **Cadernos de Notas 1**: projeto, notas e ressonâncias: um modo de ler-escrever em meio à vida. Coleção Escritoleturas. Cuiabá: EdUFMT, 2011. p. 9-12.
- AQUINO, J.G.; CORAZZA, S.M.; ADÓ, M.D.L. Por alguma poética na docência: a didática como criação. **Educação em Revista**: Belo Horizonte, n. 34, e169875, 2018. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/edur/v34/1982-6621-edur-34-e169875.pdf>>. Acesso em: 3 nov. 2018.
- ALLIEZ, Eric. A Ética na Filosofia. *In*: ALLIEZ, Eric. **A assinatura do mundo**: O que é a filosofia de Deleuze e Guattari? Trad. Maria Helena Rouanet; Bruna Villar. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. [109 p.] p. 11-30.
- ARTEMIDORUS, Daldianus. Livro I – Considerações gerais. *In*: ARTEMIDORUS, Daldianus. **Sobre a interpretação dos sonhos (Oneirocritica)**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009. [357 p.] p. 21-33.
- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. 2 a. ed. São Paulo: Papyrus, 1995. 317 p.
- BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. Trad. José Américo Motta Pessanha *et alli*. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991. 202 p.
- _____. A poética do espaço. *In*: BACHELARD, Gaston. **A Filosofia do Não; O Novo espírito Científico; A Poética do Espaço**. Sel. José Américo Motta Pessana; Trad. Joaquim José Moura Ramos, Remberto Francisco Kuhnen, Antonio da Costa Leal e Lídia do Vale Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978. [349 p.] p. 181-259.
- BAUDELAIRE, Charles. **Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora**. Petrópolis: Vozes, 1993. 252 p.
- BARTHES, Roland. **Sarrasine de Balzac**. Séminaire à L'École de Hautes em Sciences Sociales (1967-1968 et 1968-1969). Présentation et édition de Claude Coste et Andy Stafford: Seuil, 2011. [os excertos consultados foram traduzidos pela Prof^a Dr^a Claudia Amigo Pino, USP], 2011, p. 7-11.
- _____. **Arredores da Imagem**. *In*: BARTHES, Roland. O rumor da língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004. xxiii, [462 p.]. p. 411-424.
- BELLOUR, Raymond. A máquina de Hipnose (entrevista). **Cadernos de Subjetividade**. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP. v. 3, n. 1, 1995. [188 p.; 11-19.] 8 p. Disponível em <<https://cadernosdesubjetividade.files.wordpress.com/2013/09/cadernos-de-subjetividade-n04-1995-cinema.pdf>>. Acesso em 12. jul. 2019.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor [1921]. *In*: BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. Trad. Suzana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Ed. 34, 2011. [176 p.] 101-119.

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. *In*: BENJAMIN, Walter. **Textos Escolhidos: Walter Benjamin**. Trad. José Lino Grünnewald *et alli*. São Paulo: Abril Cultural (Os Pensadores), 1980, [333 p.] p. 29-56.

BERADT, Charlotte. Sonhos no Terceiro Reich: a origem da ideia. *In*: BERADT, Charlotte. **Sonhos do Terceiro Reich**. Trad. Silvia Bittencourt. São Paulo: Três Estrelas, 2017. [184 p.] p. 29-55.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. 330 p.

_____. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 385 p.

BASTIDE, Roger. Sociologia do Sonho. *In*: BASTIDE, Roger. **O sagrado selvagem e outros ensaios**. Trad. Dorothee de Buchard. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. [275 p.] p. 127-145.

_____. O Sonho. *In*: BASTIDE, Roger. **O sonho, o transe e a loucura**. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Três Estrelas, 2016. [391 p.] p. 25-89

BAY, Dora. Imaginação e simbolização: imagino, logo existo. *In*: BAY, Dora. **O sonho da razão: imaginário e simbolização**. Florianópolis/SC: Ed. Bernúncia. 2011. [219 p.] p. 35-77.

BERRY, Jessica N. Perspectivism and Ephexis in Interpretation. Jessica N. Berry. **Philosophical Topics**. Vol. 33, No. 2, Nietzsche (FALL 2005), p. 19-44. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/43154725?seq=1#page_scan_tab_contents> . Acesso em: 19. abril. 2019.

BLEY, Sonia Maria. Sonho e Tradução: algumas considerações. *In*: DA ROSA Jr., Norton Cezar; CORREIA, S. (Org.). **A interpretação dos sonhos: Várias Leituras**. São Leopoldo/RS: UNISINOS, 2002. p. 103-137.

BLOOM, Harold. Sonhos. *In*: BLOOM, Harold. **Presságios do Milênio: anjos, sonhos e imortalidade**. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva. 1996. [185 p.] p. 67-95.

BIATO, Emília Carvalho Leitão; Olini, Polyana Cindi. Prefácio ao Caderno de Notas 2. *In*: MONTEIRO, Silas Borges (Org.). **Cadernos de Notas 2: rastros de escrituras**. Anais do I Colóquio Nacional Pensamento da Diferença Escrituras em meio à vida (Canela/RS, 3,4 e 5 nov. 2011). Coleção Escrituras. Canela: UFRGS, 2011. p. 9-11.

BORGES, Jorge Luis; FERRARI, Osvaldo. A inteligência poética. *In*: BORGES, Jorge Luis. **Sobre a filosofia e outros diálogos**. Trad. John O'Kuinghtons. São Paulo: Hedra. 2009. [252 p.] p. 210-216.

CAMPOS, Maria Idalina Krause de. **Paul Valéry educador**. Porto Alegre: Ed. Mikelis, 2018. 236 p.

_____. Espiritografias de cocriação dialógica. *In*: RODRIGUES, Carla Gonçalves (Org.). **Caderno de Notas 5**: arte, educação, filosofia. Oficinas produzidas em 2011. Coleção Escriteiras. Pelotas: Ed. UFPel, 2013. 249 p.

_____; OLEGÁRIO, Fabiane; CORAZZA, Sandra Mara Corazza. Escriteiras tradutórias: reinvenção empírica do arquivo. **Educação Temática Digital Campinas**, São Paulo. v. 20, n. 4, p. 963-978 out./dez. 2018. Disponível em: < <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8649842> >. Acesso em: 10. abril. 2019.

CAON, José Luiz. Escritos figurais ou plásticos do pensamento latente onírico. *In*: DA ROSA Jr., Norton Cezar; CORREIA, S. (Org.). **A interpretação dos sonhos: Várias Leituras**. São Leopoldo/RS: UNISINOS, 2002. p. 119-137

CASCUDO, Luís da Câmara. Nicéforo. No princípio era o Sonho! *In*: CASCUDO, Luís da Câmara. **Prelúdio e Fuga do Real**. 2. ed. São Paulo: Global, 2014. [325 p.] p. 219-228

_____. Dormir na Igreja. *In*: CASCUDO, Luís da Câmara. **Superstição no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1985. [443 p.] p. 380-381.

CASTÉLLON, L. Soliloquios de um filósofo errante. *In*: NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **El caminante y su sombra**. Trad. Luis Díaz Marín. Madri/Espanha: EDIMAT, 1999. [191 p.] p. 5-25.

CHÂTELET, Gilles. Para Gilles Deleuze, pensador do gatilho. Trad. Martha Gambini. **Cadernos de Subjetividade**. Org. Suely Rolnik. São Paulo, n. especial, junho 1996. p. 41-44.

CORAZZA, Sandra Mara. A-traduzir o arquivo da docência em aula: sonho didático e poesia curricular. **Educação em Revista**, Minas Gerais. 2018 a [2019], v. 35. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-46982019000100416&script=sci_arttext >. Acesso em: 27. jul. 2019.

_____. Uma introdução aos sete conceitos fundamentais da docência-pesquisa tradutória: arquivo EIS AICE. **Pro-Posições** [online]. Porto Alegre. 2018 b, v. 29, n. 3, p. 92-116. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-73072018000300092&lng=pt&tlng=pt >. Acesso em: 01. abr. 2019.

_____. Inventário de procedimentos didáticos de tradução: teoria, prática e método de pesquisa. **Revista Brasileira de Educação**, v. 23, e230032, 2018 c. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v23/1809-449X-rbedu-23-e230032.pdf> >. Acesso em 03. nov. 2018.

_____. Apresentação: invenção de aula em vias dramáticas. *In*: **Aula com...** em vias de uma didática de invenção. HEUSER, Ester Maria Dreher; AQUINO, Julio Groppa; CORAZZA, Sandra Mara. (Org.). Cascavel/PR: EDUNIOESTE, 2018 d. [247 p.] p. 13-19.

_____. O direito à poética na aula: sonhos de tinta. **Trabalho GT 24 Educação e Arte**. São Luís/MA. 38ª Reunião Nacional da ANPEd. 01 a 05 de outubro de 2017. São Luís/MA, 2017. 17 p. Disponível em:

<http://38reuniao.anped.org.br/sites/default/files/resources/programacao/trabalhoencom_38anped_2017_gt24_textosandrakorazza.pdf>. Acesso em: 11 jan. 2019.

_____. Currículo e Didática da Tradução: vontade, criação e crítica. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, v. 41, n. 4, p. 1313-1335, out./dez. 2016. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/2175-623658199>>. Acesso em: 19. jan. 2019.

_____. Método Valéry-Deleuze: um drama na comédia intelectual da educação. In: CORAZZA, Sandra Mara. **O que se transcria em educação?** Porto Alegre: UFRGS/Doisa, 2013. [226 p.]. p. 41-70.

_____. **Caderno de Notas 3**: Didaticário de criação: aula cheia. Coleção Escreleituras. Porto Alegre: UFRGS, 2012. 202 p.

_____. Notas 0 — Uma teoria da criação. In: HEUSER, Ester Maria Dreher (Org.). **Cadernos de Notas 1**: projeto, notas e ressonâncias: um modo de ler-escrever em meio à vida. Coleção Escreleituras. Cuiabá: EdUFMT, 2011 a. p. 121-127.

_____. Caóides. In: MONTEIRO, Silas Borges (Org.). **Cadernos de Notas 2**: rastros de escreleituras. Anais do I Colóquio Nacional Pensamento da Diferença Escreleituras em meio à vida (Canela/RS, 3,4 e 5 nov. 2011). Coleção Escreleituras. Canela: UFRGS, 2011 b. p. 13-15.

_____. **Artistagens**. Belo Horizonte: Autêntica. 2006. 120 p.

_____; TADEU, Tomaz. **Composições**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. 132 p.

_____. **Para uma filosofia do inferno na educação**: Nietzsche, Deleuze e outros malditos afins. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. 103 p.

CORREIA, Sandra. Descartes: seus sonhos e suas viagens pelo grande livro do mundo. In: DA ROSA Jr., Norton Cezar; CORREIA, S. (Org.). **A interpretação dos sonhos**: Várias Leituras. São Leopoldo/RS: UNISINOS, 2002. p. 45-56.

DALAROSA, Patrícia Cardinale. **Caderno de Notas 4**: Pedagogia da tradução: entre bio-oficinas de filosofia. Coleção Escreleituras. 2011. 74 f. Dissertação (Mestrado em Educação) — Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em:

<<http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=000820788&loc=2012&l=4662f0337a0a6035>>. Acesso em 05. dez. 2018.

_____. Escreleituras, um modo de ler-escrever em meio à vida”, Observatório da Educação do Ministério da Educação e Cultura/CAPES/INEP. In: HEUSER, Ester Maria Dreher (Org.). **Cadernos de Notas 1**: projeto, notas e ressonâncias: um modo de ler-escrever em meio à vida. Coleção Escreleituras. Cuiabá: EdUFMT, 2011. p. 15-29.

DAMÁSIO. António R. **E o cérebro criou o homem**. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras. 2011. 439 p.

DA ROSA Jr., Norton Cezar. A tesoura de ferro: dos sonhos e suas realizações alucinatórias de desejos à alucinação como experiência da psique. *In:* DA ROSA Jr., Norton Cezar. CORREIA, S. (Org.). **A interpretação dos sonhos: Várias Leituras.** São Leopoldo/RS: UNISINOS, 2002. p. 119-137.

DE ARAUJO, Róger Albernaz De Araujo; CORAZZA, Sandra Mara. Método maquinatório de pesquisa. *Pedagogya y Saberes*, [online]. 2018, n. 49, p. 67-80. ISSN 0121-2494. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0121-24942018000200067&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 31. jul. 2019.

DELEUZE, Gilles. Conclusões sobre a vontade de potência e o eterno retorno. *In:* DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta e outros textos.** São Paulo: Iluminuras, 2006a. [383 p.] p. 155-166.

_____. A gargalhada de Nietzsche. *In:* DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta e outros textos.** São Paulo: Iluminuras, 2006 b. [383 p.] p. 167-169.

_____. Sobre Nietzsche e a imagem do pensamento. *In:* DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta e outros textos.** São Paulo: Iluminuras, 2006 c. [383 p.] p. 175-183.

_____. O método de dramatização *In:* DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta e outros textos.** São Paulo: Iluminuras, 2006 d. [383 p.] p. 130-152.

_____; GUATTARI, Felix. 1914 - Um só ou vários lobos? *In:* DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia.** Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, Vol. 1, 2004. [96 p.] p. 39-52.

_____. **Proust e os signos.** Trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. 173 p.

_____. A repetição para si mesma. *In:* Deleuze, Gilles. **Diferença e repetição.** Lisboa: Relógio D'Água, 2000. [493 p.] p. 141-224.

_____. Para dar um fim ao juízo. *In:* DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica.** Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997 a. [171 p.] p. 143-153.

_____. A literatura e a Vida. *In:* DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica.** Trad. Peter Pal Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997 b. p. 11-16.

_____. **O ato de criação** [Palestra de 1987], Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Folha de São Paulo, 1999, 14 p.

_____. **Nietzsche e a filosofia.** Trad. Edmundo Fernandes Dias; Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976. 170 p.

DEWEY, John. Ter uma experiência. *In:* DEWEY, John. **A arte como experiência.** Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010. [646 p.] p. 109-141.

DÍAZ, Mario. ¿Qué es eso que se llama pedagogía? **Pedagogía y Saberes**, v. 50, p. 11–28., jan. 2019. Disponível em:

<<http://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/PYS/article/view/9485>>. Acesso em: 31. jan. 2019.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor [1821-1881]. “O sonho de um homem ridículo”. *In*: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Duas narrativas fantásticas: A dócil e O sonho de um homem ridículo**. Trad. Vadim Nikitin. São Paulo: Editora 34, 4. ed. 2017. p. 91-123.

DUNKER, Christian. O sonho como ficção e o despertar do pesadelo. *In*: BERADT, Charlotte. **Sonhos do Terceiro Reich**. Trad. Silvia Bittencourt. São Paulo: Três Estrelas, 2017. p. 8-26.

DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Trad. René Eve Levié. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999. 122 p.

FEIL, Gabriel Sausen. O Simulacro e o Biografema — de a a Z. *In*: CORAZZA, Sandra Mara. **Fantasia de Escrita: filosofia, educação, literatura**. Porto Alegre: Sulina, 2010. [174 p.] p. 79-92.

FLEIG, Mário. Os sonhos de Descartes: efeitos do discurso na ciência. *In*: DA ROSA Jr., Norton Cezar; CORREIA, S. (Org.). **A interpretação dos sonhos: Várias Leituras**. São Leopoldo/RS: UNISINOS, 2002. p. 28-44.

FOCILLON, Henri. **A vida das formas: seguido de Elogio da mão**. Lisboa: Edições 70, 2001. 133 p.

FORRESTER, JOHN, **A interpretação dos sonhos: a caixa-preta dos desejos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. 93 p.

FOUCAULT, Michel. Sonhar com seus prazeres. Sobre a onirocrítica de Artemidoro, [1983]. *In*: FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos, volume V — ética, sexualidade, política**. Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012, [355 p.] p. 158-186.

_____. **A hermenêutica do sujeito: curso dado no Collège de France (1981-1982)**. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. xvi. 506 p.

_____. 1964 — Posfácio a Flaubert (A tentação de Santo Antão). *In*: FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. [432 p.] p. 75-109.

_____. **O que é um autor**. Trad. António Fernandez Cascais e Eduardo Cordeiro. 4. ed. Alpiarça (Portugal): Passagens, 2002 a. 161 p.

_____. 1954 – Introdução (Binswanger). *In*: FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos, volume I — Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise**. Trad. Vera Lucia Abellar Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002 b. xxxix, [354 p.] p. 71-132.

_____. **Nietzsche, Freud e Marx. Theatrum Philosophicum**. Trad. Jorge Lima Barreto. Ed. Princípio, 1997. 81 p.

FRANZ, Marie-Luise Von. **O Caminho dos Sonhos: Marie-Louise von Franz em conversa com Fraser Boa**. Trad. Roberto Gambini. São Paulo: Cultrix,, 1988, 123 p. Disponível em <<http://clinicapsique.com/wp-content/textos/Marie-Louise%20Von%20Franz%20-%20O%20Caminho%20dos%20Sonhos.pdf>>. Acesso em: 03. mai. 2019

_____. **Alquimia: introdução ao simbolismo e à psicologia**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1980, 248 p.

FREUD, Sigmund. *Dream Psychology Psychoanalysis for Beginners*. Trad. M. D. Eder. The Project Gutenberg: EBookk#15489. 2005. 237 p. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/15489>>. Acesso em: 1º dez. 2018.

_____, Sigmund. **A interpretação dos Sonhos (I, 1900)**. Obras Completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira. Trad. (coord.) Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, Vol. IV, 363 p.

_____. **Los sueños**. Trad. Luis López-Ballesteros Y de Torres. Madri: Aliança Editorial. 1966. 96 p.

FROMM, Erich. História da Interpretação dos Sonhos. *In*: FROMM, Erich. **A linguagem esquecida: uma introdução ao entendimento dos sonhos, contos de fadas e mitos**. 7. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1980. [190 p.] p. 85-111.

GODNIG, Edward C. The Tachistoscope: Its History and Uses. **Journal of Behavioral Optometry**. n. 2 v. 14, 2003. p. 39-42. Disponível em: <<http://www.oepf.org/sites/default/files/journals/jbo-volume-14-issue-2/14-2%20Godnig.pdf>>. Acesso em 5. ago. 2019.

HALL, James A. A natureza do processo onírico. *In*: Hall, James A. **Jung e a interpretação dos sonhos: manual de teoria e prática**. São Paulo: Cultrix, 1983. [160 p.] p. 29-41.

HARTMANN, Fernando. O pai do sonho. *In*: DA ROSA Jr., Norton Cezar; CORREIA, S. (Org.). **A interpretação dos sonhos: Várias Leituras**. São Leopoldo/RS: UNISINOS, 2002. p. 15-26.

HEIDEGGER, Martin. Embriaguez como estado estético. *In*: HEIDEGGER, Martin. **Nietzsche**. Trad. Marco Antônio Casanova. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense, 2014 a. [817 p.] p. 74-86.

_____. A Embriaguez como força conformadora. *In*: HEIDEGGER, Martin. **Nietzsche**. Trad. Marco Antônio Casanova. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense, 2014 b. [817 p.] p. 93-100.

_____. Os animais de Zarathustra. *In*: HEIDEGGER, Martin. **Nietzsche**. Trad. Marco Antônio Casanova. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense, 2014 c. [817 p.] p. 207-210.

_____. O conhecimento no pensamento fundamental de Nietzsche sobre a essência da verdade. *In*: HEIDEGGER, Martin. **Nietzsche**. Trad. Marco Antônio Casanova. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense, 2014 d. [817 p.] p. 348-357.

_____. O conceito de caos. *In*: HEIDEGGER, Martin. **Nietzsche**. Trad. Marco Antônio Casanova. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense, 2014 e. [817 p.] p. 395-400.

HEUSER, Ester Maria Dreher (Org.). **Cadernos de Notas 1**: projeto, notas e ressonâncias: um modo de ler-escrever em meio à vida. Coleção Escriteiras. Cuiabá: EdUFMT, 2011. 120 p.

_____. *et al.* Horizontes da leitura. *In*: RODRIGUES, Carla Gonçalves (Org.). **Caderno de Notas 5**: arte, educação, filosofia. Oficinas produzidas em 2011. Coleção Escriteiras. Pelotas: Ed. UFPel, 2013. p. 161-173.

JUANA INÉS DE LA CRUZ, Soror. **Primero sueño**. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad, 1953. 86 p.

JUNG, Carl Gustav. O eu. *In*: JUNG, Carl Gustav. **Aiôn**: estudos sobre o simbolismo do si-mesmo. Trad. Pe. Dom Matheus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 1986 a. xii, [317 p.] p. 1-5.

_____. A sombra. *In*: JUNG, Carl Gustav. **Aiôn**: estudos sobre o simbolismo do si-mesmo. Trad. Pe. Dom Matheus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 1986 b. xii, [317 p.] p. 6-8.

_____. Sizígia. *In*: JUNG, Carl Gustav. **Aiôn**: estudos sobre o simbolismo do si-mesmo. Trad. Pe. Dom Matheus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 1986 c. xii, [317 p.] p. 9-20.

_____. O si mesmo. *In*: JUNG, Carl Gustav. **Aiôn**: estudos sobre o simbolismo do si-mesmo. Trad. Pe. Dom Matheus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 1986 d. xii, [317 p.] p. 21-33.

_____. O poeta [Psicologia e poesia, 1930]. *In*: JUNG, Carl Gustav. **O espírito na arte e na ciência**. Trad. Dora Ferreira da Silva e Ruben Siqueira Branchi. Petrópolis: Vozes, 1985. [140 p.] p. 88-93

_____. Consideraciones generales sobre la psicología del sueño. *In*: JUNG, Carl Gustav. **Energetica psiquica y esencia del sueño**. Trad. Ludovico Rosenthal e Blas Sosa. Buenos Aires: Paidós, 1954. [218p.] p. 108-163.

KEROUAC, Jack. **O livro dos sonhos** Trad. Milton Persson. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2013, 256 p.

LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. Imagens. *In*: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: Edusc/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2002. v. 1, p. 596.

_____. Símbolo. *In*: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: Edusc: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2002. v. 2, p. 499-500.

LEMM, Vanessa. **La filosofía animal de Nietzsche**: cultura, política y animalidade del ser humano. Trad. Diego Rossello, Chile: Salesianos Impresores S.A., 2010. 377 p.

LEWIS, James R. **The Dream Encyclopedia**. Washington: 1995. 416 p.

MALAXECHEVERRÍA, Ignacio. **Bestiario Medieval**. Madri-Espanha: Ed. Siruela, 1999. 278 p.

MARALDI, Everton de Oliveira *et alli.*. Dissociação, crença e criatividade: uma introdução ao pensamento de Théodore Flournoy. **Memorandum** 30 (12-37). UFMG. 2019, 26 p. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/memorandum/wp-content/uploads/2016/05/maraldialvaradozangarimachado01.pdf>> . Acesso em: 11. abril. 2019.

MARQUES, António. **Sujeito e Perspectivismo**. Trad. [de fragmentos de Nietzsche, 188? do alemão] Rafael Gomes Filipe. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989. 104 p.

MARTON, Scarlett. II. O procedimento genealógico: vida e valor. **Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos**. Trad. Lúcia Jahn. São Paulo: Brasiliense, 1990. [238 p.] p. 67-94.

MIRANDA DE ALMEIDA, Rogério. **Nietzsche e Freud: eterno retorno e compulsão à repetição**. São Paulo: Edições Loyola. 2005, 236 p.

MONTEIRO, Silas Borges (Org.). **Cadernos de Notas 2: rastros de escrituras**. Anais do I Colóquio Nacional Pensamento da Diferença Escrituras em meio à vida (Canela/RS, 3,4 e 5 nov. 2011). Coleção Escrituras. Canela: UFRGS, 2011. 206 p.

NETTO MACHADO, Ana Maria. O silêncio visual dos sonhos: articulações entre o sonho e a escrita. *In*: DA ROSA Jr., Norton Cezar; CORREIA, S. (Org.). **A interpretação dos sonhos: Várias Leituras**. São Leopoldo/RS: UNISINOS, 2002. p. 119-137.

NICOLAY, Denis Alcione. Três percepções sobre o trágico em Nietzsche. *In*: RODRIGUES, Carla Gonçalves (Org.). **Caderno de Notas 5: arte, educação, filosofia**. Oficinas produzidas em 2011. Coleção Escrituras. Pelotas: Ed. UFPel, 2013. p. 89-97.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **El caminante y su sombra**. Trad. Luis Díaz Marín. Madri/Espanha: EDIMAT, [1879]. 1999. 191p.

_____. **A visão Dionisíaca do Mundo**. *In*: NIETZSCHE, Friedrich. A visão Dionisíaca do Mundo e outros textos de juventude. Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005. [93 p.] p. 5-44.

NODARI, Karen Elisabete Rosa; CORAZZA, Sandra Mara. Um drama no currículo — oficinas de transcrição. **Educação: Revista do Centro de Educação UFSM**. Santa Maria. v. 44, 2019. 21 p. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/reeducacao/article/view/31380>>. Acesso em: 03. ago. 2019.

OLEGÁRIO, Fabiane; CORAZZA, Sandra Mara. Escrituras do arquivo e a invenção de procedimentos didáticos tradutórios. **Revista Linhas**. Florianópolis, v. 19, n. 41, p. 242-258, set./dez. 2018. DOI: 10.5965/1984723819412018242. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5965/1984723819412018242>>. Acesso em: 6. Ago. 2019.

ONATE, Alberto Marcos. Nietzsche/zaratustra: tipologia e hierarquia. **Revista Dissertatio de Filosofia**. v. 38. 121. 10.15210/dissertatio.v38i0.8623. 2013, 17 p. Disponível em: <

https://www.researchgate.net/publication/324789136_NIETZSCHEZARATUSTRA_TIPOLOGIA_E_HIERARQUIA >. Acesso em: 15. jan. 2019.

PACHECO, Eduardo Guedes. “Uma” (des) educação musical. *In*: HEUSER, Ester Maria - Dreher (Org.). **Cadernos de Notas 1**: projeto, notas e ressonâncias: um modo de ler-escrever em meio à vida. Coleção Escriteiras. Cuiabá: EdUFMT, 2011. [120 p.]. p. 187-196.

PAZ, Octavio. **Signos em Rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva. 4. ed. 2015. [315 p.]

PARKER, Derek & Julia. **O mundo dos sonhos**: um guia ilustrado para lembrar e interpretar os sonhos. Trad. Carmen Fischer. São Paulo: Círculo do Livro, 1985. 104 p.

PEREIRA, Nilton Mullet; BELLO, Samuel Edmundo Lopes Pereira. Sujeito e verdade. *In*: MONTEIRO, Silas Borges (Org.). **Cadernos de Notas 2**: rastros de escriteiras. Anais do I Colóquio Nacional Pensamento da Diferença Escriteiras em meio à vida (Canela/RS, 3,4 e 5 nov. 2011). Coleção Escriteiras. Canela: UFRGS, 2011. p. 101-116

PETRY, Luís Carlos. *Traumdeutung*: cem anos de interatividade — Psicanálise e modelagem 3D na produção de sentidos. *In*: DA ROSA Jr., Norton Cezar; CORREIA, S. (Org.). **A interpretação dos sonhos**: Várias Leituras. São Leopoldo/RS: UNISINOS, 2002. p. 57-102.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009. 80 p.

RODRIGUES, C.G. O dito e o não-dito na formação de professores nesta contemporaneidade. *In*: HEUSER, Ester Maria Dreher (Org.). **Cadernos de Notas 1**: projeto, notas e ressonâncias: um modo de ler-escrever em meio à vida. Coleção Escriteiras. Cuiabá: EdUFMT, 2011. p. 121-127.

_____ (Org.). **Caderno de Notas 5**: arte, educação, filosofia. Oficinas produzidas em 2011. Coleção Escriteiras. Pelotas: Ed. UFPel, 2013. 249 p.

QUEVEDO, Francisco de. **Os Sonhos**. Trad. Liliana Raquel Chwat. São Paulo: Escala. Coleção Grandes obras do pensamento Universal. v. 27, 198-?. [editados entre 2005-2007]. 126 p.

SAROLDI, Nina. Prefácio. *In*: JOHN, Forrester. **A interpretação dos sonhos**: a caixa-preta dos desejos. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 11-16.

SIGNELL, Karen A. Entendendo os sonhos. *In*: SIGNELL, Karen A. **A sabedoria dos Sonhos: para desvendar o inconsciente feminino**. Trad. Carmen Fischer. São Paulo: Ágora, 1998. p. 35-64.

SCHORN, Remi. Prefácio ao Caderno de Notas 5. *In*: RODRIGUES, Carla Gonçalves (Org.). **Caderno de Notas 5**: arte, educação, filosofia. Oficinas produzidas em 2011. Coleção Escriteiras. Pelotas: Ed. UFPel, 2013. 249 p.

SCHULER, Betina. Uma didática menor: questão de entradas e saídas. *In*: MONTEIRO, Silas Borges (Org.). **Cadernos de Notas 2**: rastros de escriteiras. Anais do I Colóquio Nacional

Pensamento da Diferença Escriteituras em meio à vida (Canela/RS, 3,4 e 5 nov. 2011). Coleção Escriteituras. Canela: UFRGS, 2011. p. 117-136.

SIGNELL, Karen A. Entendendo os sonhos. *In*: SIGNELL, Karen A. **A Sabedoria dos sonhos**: para desvendar o inconsciente feminino. Trad. Carmen Fischer. São Paulo: Ágora, [294 p.] p. 35-64

SZYMBORSKA, Wislawa. **Poemas**. Trad. Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. 165 p.

TIRKKONEN, Sanna. Investigating the Existential A Priori by Rethinking Dream Experience. *In*: TIRKKONEN, Sanna. **Experience in Michel Foucault's Philosophy**. 2018. 246 f. Tese (Doutorado em Educação) – Practical Philosophy. Faculty of Social Sciences, University of Helsinki, Finlândia, 2018. p. 34-40. Disponível em: <
<https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/242415/Experien.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 26. jan. 2019.

TADEU, Tomaz; CORAZZA, Sandra; ZORDAN, Paola. **Linhas de escrita**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. 205 p.

TÜRCKE, Christoph. Palavra. *In*: TÜRCKE, Christoph. **Filosofia do Sonho**. Trad. Paulo Rodi Schneider. [Coleção Filosofia, 36]. Ijuí: Unijuí, 2010. 323 p.

VALÉRY, Paul. **Lições de Poética**. Trad. Pedro-Sette Câmara. Belo Horizonte: Ed. Âyiné, 2018. 88 p.

_____. **Varietades**. Trad. Maiza Martins de Siqueira. 4. reimpressão. São Paulo: Iluminuras, 2011. 239 p.

_____. **Degas dança desenho**. Trad. Cristina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 208 p.

_____. **A alma e a dança**: e outros diálogos. Rio de Janeiro: Imago, 2005. 122 p.

_____. **Eupalinos, ou, O arquiteto**. Trad. Olga Reggiani. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1999. 189 p.

_____. **Monsieur Teste**. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: Ática, 1997. 166 p.

_____. **O Cemitério Marinho**. Trad. Jorge Wanderley. São Paulo: Max Limonad, 1984. 68 p.

_____. Apresentação. *In*: DESCARTES, René. **O pensamento vivo de Descartes**. Trad. Maria de Lourdes Teixeira. São Paulo: Martins, 1954. [216 p.] p. 12-61.

WOTLING, Patrick. **Vocabulário de Friedrich Nietzsche**. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. 71 p.