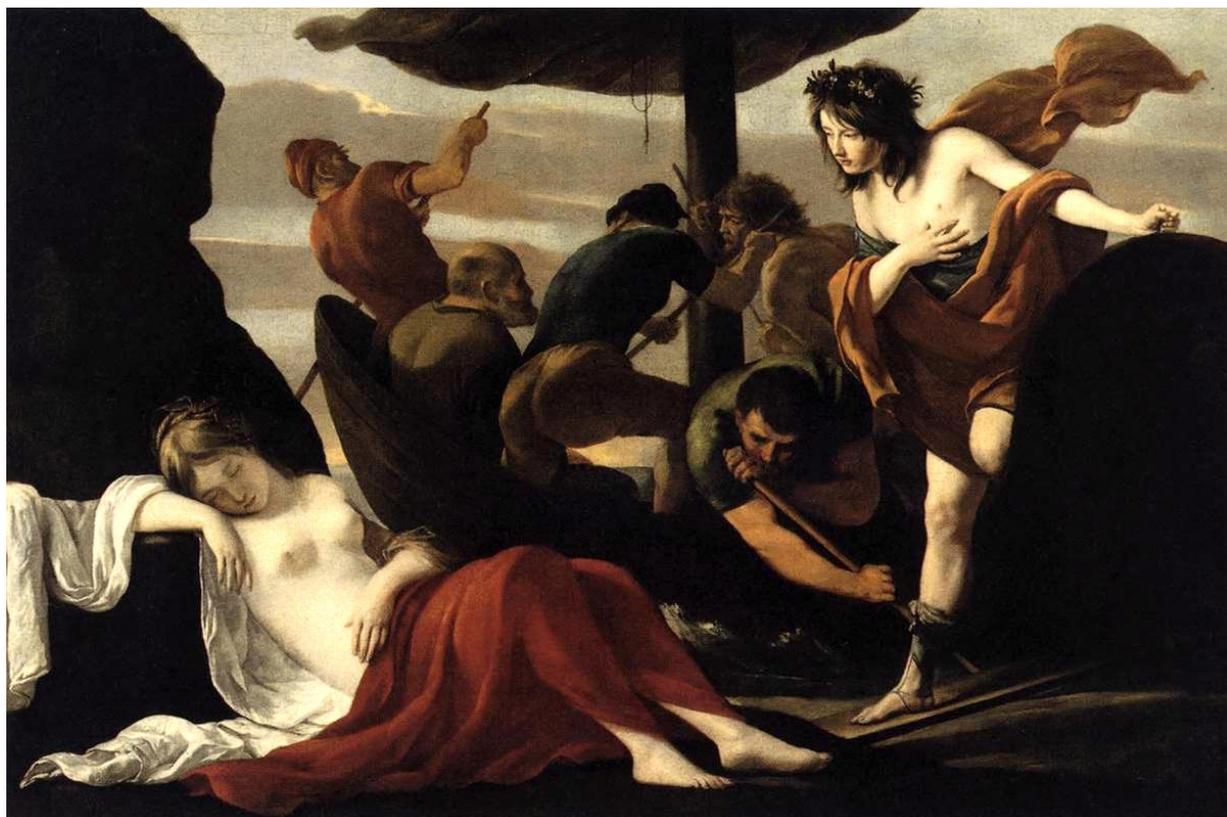


LUCIANE HELBICH



DOCUMENTARTE

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS - GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
LINHA DE PESQUISA FILOSOFIAS DA DIFERENÇA E EDUCAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Mestranda: Luciane Helbich

Orientador: Nilton Mullet Pereira

DOCUMENTARTE

**Experiências de pensamento entre Educação,
Filosofia da Diferença e a História**

Porto Alegre

Fevereiro de 2013

Luciane Helbich

DOCUMENTARTE

Experiências de pensamento entre Educação, Filosofia da Diferença e a História

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Educação.

Orientador: Nilton Mullet Pereira

Linha de Pesquisa: Filosofias da Diferença e Educação

Prof. Dr. Nilton Mullet Pereira (Orientador – UFRGS)

Profa. Dra. Paola Zordan (UFRGS)

Profa. Dra. Carla Beatriz Meinerz (UFRGS)

Prof. Dr. Durval Muniz de Albuquerque Jr. (UFRN)

Resumo:

Este trabalho apresenta uma experiência sobre o uso do documento como parte constitutiva do pensamento do professor de história. Nesta dissertação, o pensamento é visto como a produção de um fazer artístico. O encontro com os documentos podem produzir uma criação artística de poéticas e narrativas que são inventadas a partir da problemática do encontro. Uma história-problema, nesta perspectiva, é apresentada como um movimento de criação que resulta do contato entre documentos e professor. Este trabalho procura novos olhares sobre as experiências com os documentos e as entende como práticas do presente, como atualização de virtualidades que a potência dos documentos disponibiliza. Nesta pesquisa os documentos são como monumentos que se compõem juntamente com o corpo da professora que os encontra dando uma forma artística e singular ao acontecimento. Nesta perspectiva, o que se pretende é experimentar encontros com documentos-obras de arte e trilhar percursos não estabelecidos pelos modelos convencionais de abordagem do documento. Inscrita na filosofia da diferença, esta pesquisa busca a empiria com os corpos-matérias de documentos que dão consistência ao plano de pensamento da professora que escreve. Os escritos deste texto se constroem principalmente com o pensamento filosófico de Spinoza, Nietzsche, Michel Foucault e Gilles Deleuze e com o historiador Durval Muniz de Albuquerque Junior buscando linhas de fuga para além dos planos existentes das discussões teóricas sobre produção de narrativa e arte, historiografia e abordagem de documentos históricos.

Palavras-chave: Professor. Documento. Arte. Filosofia. História. Pensamento.

Abstract:

This paper presents an experiment on the use of the document as a constitutive part of the thinking of a history professor. In this dissertation, the thought is seen as an artistic production. The meeting with the documents may produce, in the teacher's work, an artistic production of poetics and narratives, of writings which are invented from the meeting problematic. A history-problem, in this perspective, is presented as a creation movement which is a result of the contact between documents and teacher. This paper looks for new ways of seeing the experiences with documents and figures them out as practices of the present, as the update of virtualities that the potentialization of virtualities makes available. In this research, documents are like monuments which are therefore composed gathered to the teacher who finds them, giving an artistic and singular form to the fact. In this perspective, this paper aims at experiencing the meeting with historical documents and follow paths which have not been determined by conventional models of the document approach. Inscribed under the Difference Philosophy, this research seeks the empiricism with body-subject of documents which give consistency to the thought plan of the teacher who writes it.

The writings of this text are built mainly with the philosophical thoughts of Spinoza, Nietzsche, Michel Foucault and Gilles Deleuze and with the Historian Durval Muniz de Albuquerque Junior seeking escape lines beyond the existing plans of the theoretical discussions about narrative and art production, historiography and historical documents approach.

Key-words: Teacher. Document. Art. Philosophy. History. Thought.

Sumário:

- 9 Composição Documentarte
- 12 Narrativa que se (des)faz
- 13 Documentarte: do que se trata?
- 18 Cantar-dançar no coro trágico
- 19 Tragédia e pensamento com a história
- 27 Sem vingança e ranger de dentes: um olhar para o instante (ou o esquecimento)
- 28 Pensar com a história a favor de uma vida artista
- 37 Encontrar Spinoza
- 38 Encontros, afetos e ideias
- 43 O estratificado
- 44 Documento e historiador
- 51 A beleza das formas
- 52 Narrar e historiar
- 63 O meio
- 64 O pensamento do fora e subjetivação numa narrativa histórica
- 70 Amorfati
- 73 Lutar com Cronos
- 74 História, narrativa e acontecimento
- 83 Por uma história-mulher
- 84 Michelet
- 95 Odisseu (in)humano
- 96 Encontro, estranhamento e aprendizagem
- 105 Mente Suspeita
- 106 Carne sensação
- 108 A imagem histórica no pensamento
- 120 ...um plano em *Documentarte*
- 126 Ariadne
- 127 Referências Bibliográficas

Os documentos:

p. 36: Proposição 12 da terceira parte da *Ética* de Benedictus de Spinoza. 1632-1677. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

p.50: Escultura: *Hermes e Dionísio* de Praxíteles. Século IV a.C. Museu de Arqueologia da Antiga Olimpia - Grécia.

p. 72: Óleo em tela: *Cronos devorando seus filhos* de Francisco de Goya. 1819-1823. Museu do Prado - Madrid/Espanha.

p. 82: Trecho do Prefácio da História da França – tomo I, de Jules Michelet. Texto de 1869. Citado por BARTHES, Roland. *Michelet*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

p. 93: Óleo em tela: *Odisseu e as Sereias* de John William Waterhouse. 1891. Galeria Nacional de Victoria - Austrália.

p. 94: Trecho da *Odisseia* de Homero. Tradução direta do grego, introdução e notas por Jaime Bruna – USP. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.

p. 104: Óleo em tela: *Tiradentes Supliciado* de Pedro Américo. 1893. Fundação Museu Mariano Procópio Juiz de Fora – MG.

Capa e p. 125: Óleo em tela: *Baco e Ariadne*. Dos irmãos Le Nain. 1635. Museu de Belas Artes de Orleans - França.

É a arte que me interessa,

Não a ciência.

Mais importante que os fatos são as sensações:

O corpóreo e o estado alegremente afetado da existência.

Composição DOCUMENTARTE

Esta dissertação se compôs em dois movimentos para que o problema de pesquisa pudesse se constituir em experiência. O primeiro deles, chamado DOCUMENTARTE é a efetivação de um pensamento que se fez no encontro com os documentos escolhidos pela professora que escreve. Assim, neste movimento, tais rastros de escrita são a própria experiência DOCUMENTARTE: o encontro com os dados empíricos onde as reminiscências, a imaginação e o esquecimento agiram com as demais forças dos documentos. A memória voluntária também é acionada e se configura como elemento que evidencia as cicatrizes dos conteúdos históricos inscritos no corpo docente. Por vezes DOCUMENTARTE aparece como uma escrita estrangeira que respira com ares desconhecidos e se mostra poética. Sem estrato definido é uma escrita que pretende escrever outros modos de operar o pensamento com as artes, filosofias, documentos e narrativas históricas. Essa escrita, inspirada na mirada nietzschiana sobre a história, quer constituir-se como obra de arte e livre de qualquer redução científica ou teoria do conhecimento que obrigatoriamente se faz mediante passos metodológicos. É uma escrita como prática de liberdade; um sobrevoo sobre os diagramas históricos já estabelecidos alinhavando caos, forças e saber no pensamento.

Os documentos que se apresentam são vistos como obras de arte a erguer blocos de sensações. Não se está à procura de uma revelação definitiva sobre os documentos que aparecem. Aqui não se pretende demonstrar uma via metodológica para o ensino de história, pois não se está a estudar uma metodologia de ensino. Ainda que se trate de um procedimento professoral e o ensino ainda permaneça no horizonte dos interesses desta pesquisa, a questão que se coloca é: “*O que pode o pensamento de uma professora de História no encontro com os documentos?*” É não é um sujeito professora que se afirma neste problema, mas uma derivação dele. Uma tentativa de escrita que busca dissolver as rígidas identidades que giram em torno da constituição do ser-professora.

Nessa experiência os documentos são monumentos artísticos que criam campos virtuais em vias de atualização. Encarado aqui como obra de arte, o documento histórico pode provocar infinitas reações no corpo que sente. Nestes encontros com os documentos se escolheu não seguir as metodologias já desenvolvidas no campo do ensino de história, ainda que se valorize tais práticas como caminhos também válidos para a construção do saber histórico. No entanto, DOCUMENTARTE quer contar com o acaso a favorecer uma escrita acidental. É o que acontece nos encontros que interessa ao movimento DOCUMENTARTE. É neles que acontecem os disparos para a criação de fabulações. E de ousar que seja possível fabular com a história.

O segundo movimento se faz com o pensamento filosófico da Diferença e encontra em Spinoza, Nietzsche, Deleuze e Foucault seus interlocutores. O principal objetivo dos textos que compõem esse plano é apresentar a possibilidade teórica de DOCUMENTARTE. É um traçado de linha para fora das teorias existentes sobre documento histórico, ensino e teoria da História, ainda que haja a preocupação em se referenciar algumas pesquisas e debates destas áreas. O que se busca, de fato, é articular outra via de pensamento da história como invenção artística do passado.

Narrativa que se (des)faz

(Des)fazer-se professora, mãe, mulher, aluna.
(Des)fazer-se sujeito, agente da história.
(Des)fazer-se humana.

A poética a-histórica de *Documentarte*
É a busca de um fazer-ficção
De outros fatos e fados.

Novos lugares arranjados a partir das fendas
Por entre as duras linhas estruturantes
Que formaram esta que escreve
Em novos fazeres.

D

O

C

U

M

E

N

T

A

R

T

E

DOCUMENTARTE: do que se trata?

Contam-se e também escrevem-se histórias. Histórias são ouvidas, lidas e por vezes aprendidas. Em todos os casos, onde há história há produção de narrativa. Contar o passado é resultado de um pensamento que se movimenta impulsionado pela busca de explicações para problemas que se colocam no presente. Há uma inconformidade, um olhar de desassossego onde a narrativa sobre o passado se faz na expectativa de tornar menor a inquietude que a diferença e a descontinuidade do presente apresentam.

Os documentos¹, indispensáveis para a produção do saber histórico, se constituem como matéria importante na composição da narrativa. Encontrar documentos de outros tempos, em sua diferença, em sua potência virtual, é ocasionar diferentes criações, uma escritura

¹ O conceito de documento é uma escolha nesta dissertação. Tal conceito é amplamente discutido no meio historiográfico e, inclusive, adquiriu ao longo do século XX outras nomenclaturas como fonte, vestígio e monumento. Escolher a palavra documento partiu das leituras de Jacques Le Goff (História e Memória) e Michel Foucault (Arqueologia do Saber) onde problematizam o conceito conferindo a ele o sentido de monumento. Apesar de partir destes autores o conceito aqui apresentado parte em busca de outra definição que se experimenta construir aproximando-se da arte e da filosofia: *Documentarte*.

sem fim sobre o passado. O que se chama de evidência histórica é uma criação dentre outras possibilidades do tempo e dos indivíduos que a produziram e um potente disparador de visões que se lançam sobre o passado.

A interpretação em história é a imaginação de uma intriga, de um enredo para os fragmentos de passado que se tem na mão. Esta intriga, para ser narrada, requer o uso de recursos literários como as metáforas, as alegorias, os diálogos, etc. Embora a narrativa histórica não possa ter jamais a liberdade de criação de uma narrativa ficcional, ela nunca poderá se distanciar do fato de que é narrativa e, portanto, guarda uma relação de proximidade com o fazer artístico, quando recorta seus objetos e constrói, em torno deles, uma intriga.²

A história adquire, nessa perspectiva, uma dimensão artística uma vez que é produzida como composição. Em um fazer artístico, os documentos produzem formas de vida, são produções humanas sobre si mesmas. Como formas criadas, podem ser concebidos como obras de arte, como monumentos. O documento é monumento, pois resulta “do esforço das sociedades históricas impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias.”³ Dessa maneira, todo documento pode também ser considerado obra de arte, pois ele é produção de indivíduos que buscaram imaginar-se, inventar-se. São estilos de vida criados.

O exercício do encontro com os documentos, uma vivência bastante cara ao historiador, mas também uma possibilidade ao professor de história, nessa perspectiva, passa a ser um acontecimento. Único, singular e irreduzível a uma metodologia pré-estabelecida, o encontro

²ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *História: a arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da história*. Bauru, SP: EDUSC, 2007. p. 63

³LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Trad. Bernardo Leitão. (et.al.) Campinas: Ed. da Unicamp, 2003. p. 548

com os documentos é mobilizador de pensamentos em busca de respostas para problemas que se erguem.

Como verdades criadas que buscam dizer da realidade da vida dos homens, as narrativas históricas e literárias podem ser pensadas umas com as outras como obras de arte, como monumentos que são fabulações. O conceito de fabulação assume importância no que diz respeito à imaginação do homem sobre a vida. Conforme Ester Heuser⁴, o conceito de fabulação, tem uma função vital para o social. Fabular é criar representações fictícias que equilibram as relações de forças entre o social e o individual. Sendo uma espécie de proteção individual e social, a fabulação surge no homem como necessidade, a necessidade de imaginar. Diferente dos animais por possuir inteligência racional que o faz voltar-se para si mesmo, que o faz refletir e desenvolver suas capacidades individuais, o homem também apresenta uma função fabuladora como mecanismo de defesa contra o excesso de lucidez ou de conhecimento que acabaria por inundar a vida. Assim, a fabulação seria a necessidade de equilíbrio entre o individual, inteligente, racional, lúcido do intelecto humano e o instinto vital social do animal homem. Como inventor de metáforas o homem fabula para criar a própria vida e narrar sua existência.

A arte se compõe com os elementos que se chocam com o artista, impelindo-o a criar a obra. Como criadora de bloco de sensações, a obra de arte também é monumento, mas não está a comemorar um passado, e sim a produzir sensações presentes,

⁴HEUSER, Ester Maria Dreher. Fábula da existência seguida de Notas sobre Fabulação. IN: *Fantasia de escritura: filosofia, educação, literatura* - /Sandra Mara Corazza (org). Porto Alegre: Sulina, 2010.p. 51-66

que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra. (...) Um monumento não comemora, não celebra algo que se passou, mas transmite para o futuro as sensações persistentes que encarnam o acontecimento: o sofrimento sempre renovado dos homens, seu protesto recriado, sua luta sempre retomada.⁵

Documentarte, na tessitura deste texto, é um conceito criado para nomear as diferentes formas de narrativas e poéticas criadas a partir do encontro com documentos na experiência de um fazer professoral. Documentarte também se configura como a composição de um novo mundo, novo plano de criação de vida. Como uma obra de arte, quer-se poder vive-la intensamente. Quer-se poder pensar o documento como monumento, com Deleuze e Guattari, como uma obra de arte que produz sensações e que está a proliferar novos pensamentos, pois diferentes são os encontros em suas singularidades. Um encontro com documento-obra de arte pode levar à composição de fabulações. Nos inventamos com as visões que ele nos dá. Nos transfiguramos com o documento. Sua linguagem aberta libera criações.

Documentarte é o uso do documento na construção do pensamento como um fazer artístico. Nesta dissertação, os encontros com os documentos são tomados como acontecimentos, produzindo afetos, inscrevendo marcas. É uma experiência na qual a professora se torna aberta e disponível aos efeitos do encontro com os documentos. É exposição e atenção aos encontros, como corpo que se entrega à experiência.

Como novas relações de forças se atravessam na existência dos indivíduos, novas formas de existir podem se construir. Novos saberes podem se constituir por novos modos de experimentar. Como na vivência artista: “Se a vida é amiga da arte, enquanto houver vida e

⁵DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *O que é a Filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.p. 218 e 229

quisermos vive-la de forma cada vez melhor, precisaremos da arte, da arte de inventar novos mundos possíveis, inclusive da arte de inventar o passado.”⁶

⁶ ALBUQUERQUE JUNIOR, 2007, p. 65

Cantar-dançar no coro trágico

A professora saiu de cena do palco–escola
E entrou no coro trágico dionisiaco:
Lugar menor para resistir
E maior para criar.

Como carrapato, quieta e à espreita
Busca saúde na loucura do incomum.
Fica disposta aos encontros
E atenta à vida.

Busca um cuidado de si.
E talvez produza,
Com a Arte e a Filosofia,
Um pensamento estrangeiro
E uma história da diferença.

D

o

c

u

m

e

n

t

a

r

t

e

Tragédia e pensamento com a História

Pensar uma história da diferença é partir do caos e do esquecimento. É dar vazão à incontável necessidade de uma escrita que busca a afirmação de um pensamento intenso e dionisíaco. Tal movimento é um ato de vontade, vigor que desfaz verdades e suas significâncias e busca a novidade. Faz-se em choque com conceitos e não se interessa pelas representações. Permite-se experimentar.

Por chocar-se com o indeterminado que insiste e subsiste também na forma da arte, e aqui em especial a tragédia grega, a pesquisa do pensamento professoral em História não tem mapa prévio por onde se constituir. Ele vai se constituindo na própria pesquisa, vai estabelecendo seus próprios conceitos e imagens. É uma luta que se trava na tentativa de se desviar da memória histórica das identidades, do mesmo, da razão, do senso comum, da história explicativa de sentido tranquilizante.

Nesta produção o corpo-professora se deixa abater e se entrega à afetação dos encontros moleculares da superfície de sua pele com os corpos artísticos e filosóficos. Neste momento é o texto-documento de

Sófocles⁷, *Antígona*, que está no horizonte violentando o pensamento. É por isso que Nietzsche, na composição dessa dissertação, é a referência principal a inspirar um tipo de texto vivo, pulsante, dionisíaco e trágico. Os escritos de Nietzsche são como o canto coral da tragédia grega clássica, onde a forma de expressão cantada e dançada apresenta outra lógica de pensamento: foge à clareza da argumentação, à ordenação e o controle dos acontecimentos obtidos pela reflexão. Nos cantos do coro trágico a forma dionisíaca de expressão torna nebulosa e intensamente complexa a compreensão do que está sendo apresentado.

Nietzsche, no *Nascimento da Tragédia*⁸ analisa as características dionisíacas e apolíneas no desenvolvimento da arte e especialmente da arte trágica na Grécia antiga. É ele quem aponta como constituintes da arte os impulsos dionisíacos e apolíneos em analogias como a embriaguez e o sonho, como manifestações fisiológicas contrapostas correspondentes à apresentação da arte trágica. A embriaguez dionisíaca representa a força da imaginação dançante, uma força de vida que liberta-se do subjetivo e individual unindo os homens em uma harmonia universal do “Uno-primordial”:

Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. De seus gestos fala o encantamento. Assim como um deus, ele próprio caminha agora tão extasiado e enlevado, como vira em sonho os deuses caminharem. O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte.⁹

⁷SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução de Lawrence Pereira. Introdução e Notas de Kathrin H. Rosenfield. Rio de Janeiro; Ed. Topbooks, 2006.

⁸NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

⁹Ibidem, p. 28

É dessas forças que falam o coro da tragédia; é ele um veículo de manifestações que parece trazer a linguagem dos deuses. É de inspiração dionisíaca o primeiro e último canto do coro de Antígona quando refere-se a Etéocle e Polínicos como guerreiros em transe possuídos por Dionísio (“transe báquico”). O coro enuncia a força do deus caótico, que fala sobre o horror da vida e de uma natureza que produz e destrói, do paradoxo de que na beleza há também o terrível da existência.

Para Nietzsche, é através da arte que a vida se torna possível e digna de ser vivida. A arte verdadeira, para ele, é composta de forças que irrompem da própria natureza, como impulsos artísticos que ele denomina dionisíacos e apolíneos. Um se compõe no outro em uma relação vital necessária. Dionísio, deus da música que canta e dança é quem traz o caos, a desestruturação e a insegurança deste mundo. Ele é energia pura, presente nas forças em ação das diferentes matérias a se chocar. E deste caos, do aniquilamento das formas e das aparências já construídas é Dionísio quem permite a criação do novo.

Apolo é o deus que delinea as formas belas, as controla, destaca, mantém em segurança. Apolo, no contexto da mitologia olímpica, mata os monstros e glorifica seus feitos proporcionando uma visão ilusória aos mortais de que estão salvos, seguros pelos deuses. Apolo é o responsável pela esfera de beleza de um mundo controlado pelas formas e pela aparência. Por isso é o deus dos sonhos, da ilusão e das imagens que são trazidas aos humanos em situações de sofrimentos e tormentas. É por seu intermédio que o indivíduo alcança uma visão de redenção ao submergir na contemplação de tais imagens, como em um sonho. Apolo é o deus da individuação, do autoconhecimento, da exigência do “conhece-te a ti mesmo”, das leis e das medidas. Apolo não pode tolerar a auto-exaltação e o desmedido do mundo titânico e

bárbaro (pré-apolíneo/dionisiaco). Ele vem acampar-se para a guerra ali onde o desmedido está. “E vede! Apolo não podia viver sem Dionísio! O ‘titânico’ e o ‘bárbaro’ eram, no fim de contas, precisamente uma necessidade tal como o apolíneo!”¹⁰ (...)

O desmedido revelava-se como a verdade, a contradição, o deleite nascido das dores, falava por si desde o coração da natureza. E foi assim que, toda parte onde o dionisiaco penetrou, o apolíneo foi suspenso e aniquilado. Mas é igualmente certo que lá onde o primeiro assalto foi suportado, o prestígio e a majestade do deus délfico se externaram de maneira mais rígida e ameaçadora do que nunca. Só consigo, pois, explicar o estado dórico e a arte dórica como um contínuo acampamento de guerra da força apolínea: só em uma incessante resistência contra o caráter titânico-barbaresco do dionisiaco podia perdurar uma arte tão desafiadoramente austera, circundada de baluartes, uma educação tão belicosa e áspera, um Estado de natureza tão cruel e brutal.¹¹

Na tragédia de Sófocles pode-se observar estas duas forças atuando no conhecimento humano acerca da vida. A arte trágica apresenta um poder transfigurador do ser perante os aspectos misteriosos da existência. A ilusão e a aparência apolínea em face do caos dionisiaco expressam as diferentes verdades da natureza. No coro há o espelho do público, uma visão onde a massa dionisiaca observa a si mesma, como num encantamento. Nos diálogos o público vive um estado de sonho, de imagens apolíneas que são objetivadas a partir da atuação do coro dionisiaco. Há um quebrantamento do indivíduo com o coro e logo em seguida a formação das imagens apolíneas delineadas das cenas expressas com a clareza das palavras e argumentações.

Os mitos para Nietzsche são importantes para que toda cultura não perca sua força natural sadia e criadora:

¹⁰ NIETZSCHE, 2007, p. 38

¹¹ Ibidem, p. 38-39

Todas as forças da fantasia e do sonho apolítico são salvas de seu vaguear ao léu somente pelo mito. As imagens do mito têm que ser os onipresentes e desapercibidos guardiões demoníacos, sob cuja custódia cresce a alma jovem e com cujos signos o homem dá a si mesmo uma interpretação de sua vida e de suas lutas: e nem sequer o Estado conhece uma lei não escrita mais poderosa do que o fundamento mítico, que lhe garante a conexão com a religião, o seu crescer a partir de representações míticas.¹²

Nietzsche está a tratar de uma forte crítica ao desenvolvimento da civilização racional, científica e iluminada que teve como fundamento a filosofia socrática. É o socratismo dirigido à aniquilação do mito, diz Nietzsche, que foi o responsável pela criação de um “homem abstrato”, com educação, costumes, direito e Estado também abstratos. Sem mitos, essa insatisfeita civilização moderna se viu ávida por raízes, com necessidades históricas de tudo conhecer e colecionar um sem-número de outras culturas. Quando um povo começa a conceber-se de um modo histórico e a demolir seus baluartes míticos, rompe com a metafísica inconsciente de sua existência interior.

É um milagre, o que Nietzsche chama de tragédia. O mito que se vê à frente, em diálogos, imagens e sons é uma profusão de linhas e figuras vivamente movidas, através das quais se podem mergulhar até os mais delicados mistérios das emoções inconscientes. O que contemplamos no mundo transfigurado da cena é de uma nitidez e beleza incompreensíveis em que enaltecemos e ao mesmo tempo estremecemos diante das ações e sofrimentos do herói trágico. Enxergamos com mais profundidade e mais do que nunca desejamos estar cegos. “De onde havemos de derivar este milagroso autodesdobramento, esta quebra do aguilhão apolíneo, senão da magia dionisíaca, que, excitando aparentemente ao máximo as emoções

¹²NIETZSCHE, 2007, p. 133

apolíneas, é capaz, não obstante, de obrigar essa superabundância da força apolínea a ficar a seu serviço?”¹³

O mito trágico, para Nietzsche, é uma afiguração da sabedoria dionisiaca através de meios artísticos apolíneos que eleva o mundo da aparência ao limite negando a si mesmo. A arte trágica traz a compreensão apolínea do prazer da aparência visível e simultaneamente nega esse prazer ao querer aniquilá-la. A existência e o mundo, na arte trágica aparecem justificados como fenômeno estético e não como forma de deleite moral. O mito trágico nos convence que mesmo o feio e o desarmônico são um jogo artístico onde a vontade joga consigo própria. Como fenômeno primordial da arte dionisiaca a dissonância musical torna singularmente inteligível o mundo como fenômeno estético. “O dionisiaco, com o seu prazer primordial percebido inclusive na dor é a matriz comum da música e do mito trágico.”¹⁴

Há uma força transfiguradora apolínea a se compor juntamente com a força dionisiaca de tal modo que esses dois impulsos artísticos se desdobram em rigorosa proporção recíproca. Juntos eles criam e recriam em devir o mundo individual dando, através da música e do mito trágico, o máximo prazer ante a realidade da existência percebida. É na dissonância provocada pelo dionisiaco musical e as inumeráveis ilusões apolíneas da bela aparência que tornam de algum modo a existência digna de ser vivida e impelem a viver o momento seguinte.

No efeito conjunto da tragédia, o dionisiaco recupera a preponderância; ela se encerra com um tom que jamais poderia soar a partir do reino da arte apolínea. E com isso o engano apolíneo se mostra como ele é, como o véu que, enquanto dura a tragédia, envolve o autêntico efeito dionisiaco, o qual, todavia, é tão poderoso que, ao final,

¹³NIETZSCHE, 2007, p. 128-129

¹⁴Ibidem, p. 139

impele o próprio drama apolíneo a uma esfera onde ele começa a falar com sabedoria dionisíaca e onde nega a si mesmo e à sua visibilidade apolínea. Dionísio fala a linguagem de Apolo, mas Apolo, ao fim, fala a linguagem de Dionísio: com o que fica alcançada a meta suprema da tragédia e da arte em geral.

A composição da escrita trágica intercalando o canto lírico ao diálogo oferece-nos a oportunidade sensível de percebermos o evento a movimentar-se à nossa frente. Reconhecemos, qual delicada teia, o evento da cena a se ampliar infinitamente de dentro do nosso íntimo para fora. A música e o diálogo presentes na tragédia relacionam a universalidade dionisíaca ao individual apolíneo. A força da palavra, do conceito, do ensinamento ético arrasta o homem para fora de sua auto-aniquilação orgiástica e o engana, passando por sobre a universalidade da ocorrência dionisíaca, a fim de levá-lo a ilusão de que ele vê uma única imagem do mundo e que através da música, há de vê-la melhor e mais intimamente. Assim, Apolo está a serviço de Dionísio e este a serviço daquele.

A tragédia leva a música à sua perfeição e coloca o mito e o herói trágico, como um poderoso Titã, toma o mundo dionisíaco sobre o dorso e nos alivia dele. A música é como um presente oferecido ao mito trágico com uma significatividade metafísica convincente que a palavra e a imagem sem sua ajuda jamais conseguiriam atingir.

A tragédia está assentada em meio ao transbordamento de vida, sofrimento e prazer. Como arma contra o deserto sombrio e desesperançado que se tornou a civilização moderna, Nietzsche conclama a fé num iminente renascimento da Antiguidade grega, pois diz ele, “só nela encontramos nossa esperança de uma renovação e

purificação do espírito (...) através do fogo e da música.”¹⁵ A tragédia grega seria, para Nietzsche, a necessária beberagem curativa. Uma força que excita, purifica e descarrega a vida. A mediadora imperante entre as qualidades mais fortes e mais fatídicas de um povo.

A cultura trágica proporciona um olhar fixo e destemido para a imagem conjunta do mundo, e com sentimento de amor procura apreender nela o eterno sofrimento como sofrimento próprio. Um homem trágico teria, então, um pendor para o descomunal, um passo arrojado e o desejo de uma nova arte, a arte trágica.

Encontrar-se com um documento-arte permite colocar o pensamento a dançar dionisiacamente. Ouve-se ao fundo um som alegre que convoca ao movimento. Que convoca à percepção de que a matéria histórica também está a movimentar-se. Nesse transe necessário, como num ritual que transvalora a vida, os documentos nos transportam à tragédia: dizem mais do que palavras ou representações apolíneas, fazem mexer o corpo fazendo colocar em ação outras partes do organismo movendo o pensamento. Nessa festa báquicasentimos, ouvimos, dançamos e vemos multiplicidades. Os documentos-arte nos desestruturam e nos fazem imergir no caos, mas também nos proporcionam ilusões bem delineadas. Fazer da arte documento e do documento arte é uma ação que está a agenciar formas apolíneas e dionisiacas tornando-as potências de transfiguração. Faz vergar as forças de Apolo e Dionísio tornando suportável a tragédia viva que se apresenta à nossa frente.

¹⁵ NIETZSCHE, 2007, p. 120

Sem vingança e ranger de dentes: um olhar para o
instante
(ou o esquecimento)

Formas belas e vigorosas, cheias de positividade. Os escritos de Nietzsche jorram intensidades de vida. Escrita-golpe que provoca fissuras nas formas bem moldadas da historicidade. Faz pensar sem moral e sem ressentimento, mas com o riso e a vontade de arte. A favor do esquecimento.

Esquecer pra viver porque a lembrança histórica faz morrer (ou adoecer ou ruminar). O esquecimento é, então, remédio e cura. Uma saúde virtuosa e vidente, justiça reencontrada sem culpa. Espírito jovem que se deixa experimentar.

D

O

C

U

M

E

N

T

A

R

T

E

Pensar com a história a favor de uma vida artista

Produzir nesta pesquisa um pensamento com Nietzsche sobre a história e o ensino significa afirmar a busca de outro caminho, não um método. O que se quer nessas linhas de escrita é conceber um pensamento professoral como produção única, que se difere. Como uma teia que se estende sobre o passado e que cria a realidade assim é a produção de um pensamento que manifesta o impulso de quem ensina e escreve sobre a história.

É importante dizer que se busca Nietzsche neste trabalho porque se quer ultrapassar a história do conhecimento, aquela que liga o destino do universo ao do homem e que considera a evolução humana como a mais elevada evolução do universo. Nietzsche é contra a filosofia e as ciências que disso se alimentam. É contra a história que nada quer esquecer, a história das certezas e dos valores. É contra a história científica que faz um balanço da vida humana, um acerto de contas, que propõe uma lição a aprender e um futuro a construir. O saber histórico “verdadeiro” quer julgar, medir, avaliar, condenar. O pensador desta

história quer iluminar o passado, adivinhá-lo com clarividência, resolver seu enigma. Toda potência do passado se torna impotente no discurso do cientista que, cansado do trabalho árduo de seu ideal ascético, cumpre o dever de revelar overedicto. A verdade concebida nos saberes científicos da história, para Nietzsche, é a própria aniquilação da vida; ela é dissecada e dissolvida na forma de um puro saber. É como se os cientistas pudessem somente dizer do passado de forma passiva, retrospectiva, objetiva.

Como uma escola de conveniência que toma tudo objetivamente e que compreende tudo, a história científica e sua pretensão de neutralidade não passa da construção de uma moral ao escrever compêndios de imoralidades. Essa construção se ocupa em dizer repetidamente sobre o passado: “não deve ser assim!” O trabalho deste historiador é revelar a si mesmo através do conhecimento sobre o passado e considerar-se herdeiro das gerações passadas mantendo sua memória em estado de constante lembrança de suas origens e de sua evolução.

Na verdade é um pensamento triste e paralisante acreditar que se é o rebento tardio de todos os tempos: mas esta crença se torna terrível e destruidora quando alguém, com uma ousadia estrepitosa, se põe um belo dia a divinizar o tipo tardio como sendo o sentido e o fim de toda evolução anterior, quando alguém faz da sua erudita miséria a culminação da história universal.¹⁶

É uma história compreendida à maneira hegeliana que implantou nas gerações impregnadas por seu pensamento esta admiração pelo sucesso e a idolatria do “real” – os fatos. Os fatos do passado são. A cultura histórica produzida por esta tradição filosófica fincou solidamente a necessidade universal de história e erigiu como seu

¹⁶NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre História*. Apresentação, tradução e notas: Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Ed. PUC-RIO; São Paulo: Loyola, 2005. p. 145

princípio a ideia do fim, da morte, de um Juízo Final e, por isso, a importância de se voltar aos fatos, às constatações, ao passado como prova de nossa culpa na origem. O homem da cultura histórica quer fazer justiça, quer livrar-se de algum modo, quer justificar seu caminho e encontrar absolvição em demonstrar seu progresso ao longo do tempo. É um homem pessimista, sem perspectiva, pois ele se encontra no fim da história. Esta é entendida como uma realidade transcendente, uma verdade a ser revelada para os homens-sombras que precisam ser tocados pela luz do conhecimento e então entender o grande drama humano no processo histórico universal.

Nietzsche via, em seu tempo, a grande religião da Ciência com seus sacerdotes da mitologia das Ideias transformarem-se em espelhos objetivos e balanças de justiça. Tudo pesam e refletem em nome da pureza do conhecimento, verdadeira ascese e abnegação que fortalece a fé e faz cortejar todas as virtudes. São estes sacerdotes os sustentáculos da nova crença que tem como deus o egoísmo inteligente personificado na forma do Estado. Contra as terríveis erupções dos egoísmos não-inteligentes (responsáveis pelos movimentos históricos) das massas, dos grupos, dos indivíduos, o Estado introduz a cultura histórica. “Sabe-se que um pequeno grão de cultura histórica é capaz de romper os instintos, os desejos grosseiros e obscuros, ou no mínimo engajá-los na via de um egoísmo refinado.”¹⁷ A aceleração do conhecimento científico em nome da divisão do trabalho e do jogo da economia estimulando a todo custo seu desenvolvimento acabaram por fazer crescer a mediocridade de seus eruditos. A vulgarização do conhecimento, um infame ajustamento da roupa da ciência às medidas do grande público, (onde os próprios eruditos fazem parte dele) e das suas necessidades fez da ciência o lugar da mediocridade e não da sabedoria. Porque é plebe e não sábio, o

¹⁷NIETSCHE, 2005, p. 163

cientista, o erudito, o homem histórico condescende consigo mesmo. São carroceiros e não gênios, tais eruditos, no entanto, “reclamam honrarias e privilégios, como se o Estado e a opinião pública fossem obrigados a avaliar com os mesmos pesos as novas moedas e as antigas.”¹⁸

O sentido histórico, no contexto do conhecimento científico do século XIX e do qual ainda somos herdeiros, trouxe consigo a artificialidade e retirou a vida dos acontecimentos. Eles deixam de viver ao serem submetidos ao método da “dissecação” e, investigados até às entranhas, sua existência passa a ser dolorosa e doentia. O homem histórico tem esgotado prematuramente sua fome de vida ao dirigir a curiosidade sobre o passado para os problemas sóbrios e pragmáticos do conhecimento. Ele esquadrinha tudo, mesmo o que é pequeno, pois é cognoscível.

Neste sentido histórico sem vida não pode haver futuro, pois ele destrói as ilusões e as imagens criadoras de novas possibilidades de existência. O julgamento a que se propõe o historiador científico é sempre aniquilar. Desse modo o instinto criador se vê enfraquecido e desencorajado. Nietzsche encoraja a formação de novo futuro a partir da vida de grandes homens que lutaram contra o seu tempo, contra a tirania do real e do poder cego dos fatos. Esta atitude é vista por Nietzsche como ousada, pois exige o instinto clássico que para ele é possuir o passado como um valor exemplar, como um modelo para o presente. É ver nele o que foi possível para aqueles homens, uma identificação deformada na comparação. Uma transfiguração do passado, um tratamento artístico que lança novas possibilidades de futuro.

¹⁸NIETSCHE, 2005, p. 136

O grande ensinamento de Nietzsche sobre a utilidade da história para a vida é primeiramente concebê-la em devir. Nos tornamos eternamente. Nunca chegamos a ser, somente somos em devir. Nietzsche quer entender a positividade da mudança, a força viva do presente que olha para o passado não buscando a repetição nem a redenção, mas a diferença. No que os homens do passado se tornaram? Em que condições de possibilidades se deixaram ser? Na tradição historiográfica há uma certa rejeição, um desvio de olhar para o devir. A escrita da história, na Modernidade, se constituiu sobre o baluarte do conceito de Homem e a partir dele passou a medir, comparar e identificar toda a vida dos homens do passado. Nada do que é humano soa estranho ao historiador. Todas as épocas com seus personagens mais diversos despertam sons familiares em sua lira.

Pensar a história da diferença, com Nietzsche, é pensar na variação inteligente de um tema, mesmo o mais conhecido ou banal e fazer perceber em seu tema original todo um mundo de profundidade, de poder e de beleza.¹⁹ É um mergulho de amor nos dados empíricos, na experiência do encontro singular com os ruídos indecifráveis do passado e, a partir deles, criar imagens novas. Um olhar de artista é necessário: olhar de secretos relâmpagos que lançam luz sobre o que se está a ver. Uma luz de quem está atento ao presente e é capaz de ir em busca do passado como quem busca a voz de um oráculo.

Nietzsche quer a história como pura criação da arte. Somente assim ela pode despertar os instintos criadores de vida na qual se acredita incondicionalmente. Amando é possível criar. E é na ilusão do amor que pode viver tudo aquilo que quer viver. A maturidade de um povo ou de um homem tem necessidade de um véu de ilusão, de um invólucro protetor que é a atmosfera de mistério. “(...) uma atmosfera de proteção

¹⁹NIETSCHE, 2005, p. 124

sem a qual a vida não poderia nem surgir nem se conservar.”²⁰ Aquilo que gera a curiosidade, movimentada as entranhas e arrepiando os poros. O que se toma por improvável, do ponto de vista da Ciência. Sem mistérios não há o novo, não há futuro.

Este invólucro poderoso e sem sentido em torno dessa atenção ao instante presente, esta nebulosa a-histórica, proporciona ao homem o pensamento, um raio luminoso que surge fazendo-o capaz de utilizar o passado em benefício da vida refazendo os eventos do passado. “Que ações os homens poderiam realizar sem ter previamente penetrado nessa bruma do a-histórico?”²¹ Nela os julgamentos de valor são modificados, há um esquecimento da Cultura em que se está inserido como a Grande Medida, e tudo o que se lembra é o que se quer fazer. O homem de ação a-histórico é um homem de querer e de excesso de paixão. Um homem que, pela necessidade de sua carne e de sua época, vai atrás de um passado que o fortaleça. É quase como um animal instalado no fio estreito do presente: sem angústia ou lamento, come, digere, come de novo e repousa. Alegra-se com seus atos e com seu sol. Como criança, o homem a-histórico pode ver e ouvir outras coisas não vistas pelos adultos maduros e cheios de cultura; entra em contato com o indeterminado da vida e inquieta-se. Sem o excesso de história ele pode ater-se ao que é mais importante na vida, pois suas forças vitais estão preservadas.

Para Nietzsche interessa um pensamento histórico que fuja de toda denominação. Uma expressão rara e inabitual: poética. Nietzsche se interessa pelo pensamento constituído de sensação. É aí que formas novas da realidade se criam. É onde as forças artísticas intervêm. Forças que agem nos nervos e possibilitam a produção de imagens, a

²⁰ NIETZSCHE, 2005, p. 75

²¹ *Ibidem*, p.75

imaginação. Nessa transposição artística o indivíduo as transforma em verdades em si, novas crenças que lhe dão segurança e coerência. Pois não é verdade que a essência das coisas apareça no mundo empírico. Não há relação de causalidade, nem de exatidão, nem de expressão entre sujeito e objeto. O que há quando muito é uma relação estética compondo livremente. É uma formação artística o que acontece em nós, como início, como sensação e é a partir da concepção das formas que elas passam a ser reproduzidas no mundo da linguagem e até da ciência, o mundo antropomórfico.

Como que encantado pelo que lhe é narrado na arte, Nietzsche propõe um movimento de criação onde o indivíduo não é conduzido por conceitos, regularidades e abstrações. Ele entrega-se às impressões intuitivas do presente e cria novos modos de vida. O homem artista quer dominar a vida tanto quanto o quer o homem da ciência, mas a domina como ultra-humano que, para suportar a existência, opera com a arte para continuar vivendo. Em um prazer criador, brinca com suas obras, acoplando o que é diverso e separando o que é semelhante. Nas diferentes experimentações com as obras do passado, vestígios que busca servir à sua composição artística, o homem-historiador-artista pode tudo.

É nessa perspectiva nietzschiana, da potente vontade humana de criar que se inscreve essa pesquisa. O que se quer experimentar é a criação de um pensamento livre do sentido histórico determinado. Os documentos históricos escolhidos não são aqui retratados como evidências materiais de uma ampla cultura engendrada em seu passado, mas saltam de lá como produções humanas a emitir forças capazes de incitar pensamentos no professor em seu presente, movimentos de aprendizagem.

Em Nietzsche as relações de forças são belas, são de uma vida potente e não de morte. Com Nietzsche podemos considerar as experiências pelas quais passa um professor no ensino de história como potentes obras de arte. Assim, DOCUMENTARTE torna-se uma experiência. Torna-se criação de um pensamento com outro contorno, outra forma, como singularidades formadas nos encontros múltiplos e heterogêneos de cada experiência do ofício professoral. Um contorno artista que se compõe sem modelo ou padrões. Uma experiência à maneira da arte que não teme as leis e as formas morais; sem julgamentos, quer apenas afirmar-se.

Ética – de Spinoza

Terceira Parte: A origem e a natureza dos afetos

Proposição 12:

“A mente esforça-se, tanto quanto pode, por imaginar aquelas coisas que aumentam ou estimulam a potência de agir do corpo.”²²

²² SPINOZA, Benedictus de. 1632 -1677. *Ética*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.p. 108

Encontrar Spinoza

Dos corpos:

possíveis

Das afecções nos corpos:

Acidentalmente alegres e tristes

Da volição:

Imaginação potente

Virtude vigorosa e atuante

Fábrica de ideias em profusão.

D

o

c

u

m

e

n

t

a

r

t

e

Encontros, afetos e ideias

Pode-se pensar um encontro como violência, colisão, combate, luta. Sempre em movimento, não paramos de nos chocar com as coisas. Os encontros podem ser violentos porque produzem mutações. As forças que atravessam os corpos no movimento do encontro resultam em impressões, em marcas, em alterações de estados. As forças agem e produzem efeitos nas superfícies, no espaço em que se exprimem. Há sempre uma afetação importante, uma marca. Spinoza, na *Ética*²³, define essa importante relação dos corpos no mundo com os afetos. Ele diz que há uma “força de existir” (*“vis existendi”*) ou uma “potencia de agir” (*“potentia agendi”*) dos corpos que provocam variações na existência. Variações de aumento-diminuição de potência. Deleuze, em aula sobre Spinoza²⁴, diz que os afetos são as variações contínuas da força de existir de alguém. Alegria e tristeza são dois polos determinados por Spinoza

²³SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. 2ª ed. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2009.

²⁴DELEUZE, Gilles. *Deleuze sobre Spinoza*. Cours Vincennes – 24/01/1978. Tradução: Francisco TraversoFuchs. Disponível em: <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5> (acesso em agosto de 2011)

como variações de aumento e diminuição de potência. Paixões tristes e paixões alegres. Encontros entre os corpos no mundo produzindo afetos que variam a existência. Os afetos são modos de pensamento não-representativos, são forças que existem e agem.

Os afetos relacionam-se às ideias, mas não se reduzem a elas. Eles são a variação de potencia de existir, a transição, a passagem de uma ideia a outra. As ideias tratam de realidades objetivas, são as representações das coisas do mundo. Uma ideia é definida pelo seu caráter representativo. Deleuze, a partir de Spinoza, fala do primado cronológico e lógico da ideia sobre o afeto, ou seja dos modos representativos do pensamento sobre os modos não representativos. A ideia é alguma coisa, ela existe como algo que representa alguma coisa no mundo. Amamos e queremos ou não amamos e não queremos as ideias que temos das coisas. Vivemos sucessões de ideias a todo momento. Spinoza diz que somos autômatos espirituais ao dizer que são as ideias que se afirmam em nós. E os afetos são as variações da força de existir de acordo com as ideias que temos. Afecções são as misturas de corpos, são as ações dos corpos implicando contatos. São as marcas nos corpos e suas modificações em função dos contatos, das misturas. A ideia de afecção é o traço de um corpo no outro, indica a presença de um corpo no outro e seu efeito sobre ele. Vivemos ao acaso dos encontros. É nesse acaso que temos as primeiras impressões sobre o mundo: o primeiro gênero de conhecimento, o mais baixo, o das ideias inadequadas e confusas. Essas ideias são signos indicativos e não nos dão o conhecimento das causas de seus efeitos. Viver ao acaso dos encontros é conhecer o mundo, os corpos exteriores a nós, pelas afecções que produzem sobre os nossos corpos.

Há, portanto, em Spinoza uma concepção filosófica que se baseia na materialidade da produção de ideias. É na mistura dos corpos

que podem se construir imagens sobre o mundo, percebendo-o e imaginando-o. Nietzsche mais tarde encontrará em Spinoza uma coincidência com seus pontos de vista como a negação da ordem moral universal e a negação do mal. O que existe para Spinoza e Nietzsche é o bom e o mau encontro.

“O mal, por exemplo, é na realidade um encontro de um corpo com outro corpo que se mistura mal com ele, no sentido em que o afeta, o modifica de tal maneira que destrói ou ameaça destruir a relação de movimento e repouso que o caracteriza.”²⁵

As noções comuns, diferentes das ideias-afecções, são as ideias que se desenvolvem a partir de bons encontros, de misturas de corpos que resultam em paixões alegres, em um aumento da potência de agir. São noções que tem uma função prática, um caráter especulativo onde as ocasiões favoráveis – as paixões alegres – distinguem o racional do insensato, o forte do fraco, o sábio do ignorante, o homem livre do escravo.

Daí a necessidade de definir a razão de duas maneiras diferentes, mas complementares. Em seu sentido pleno, isto é, em sua atividade, a razão é o conhecimento de e por noções comuns, de onde decorrem sentimentos ou afetos ativos, sentimentos que nascem da razão. Mas em um sentido preliminar e preparatório, isto é, em sua gênese, a razão, existindo em ‘livre harmonia’ com a imaginação, é o esforço para selecionar e organizar os bons encontros que possibilitam ou determinam paixões alegres ou sentimentos que convêm com a razão.²⁶

A razão e a ação, em Spinoza, fazem parte de um devir, são inseparáveis em um plano de imanência onde estão em constante estado de vir-a-ser. Não se nasce racional, e a infância é o estado da mais pura impotência, de uma miserabilidade onde predominam os sentimentos passivos, as ideias inadequadas, onde se depende demasiadamente das

²⁵MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.p. 75

²⁶ *Ibidem*, p. 82-83.

causas externas. Vive-se ao acaso dos encontros. Porém, aprendemos com Spinoza que a razão, em sua gênese, está em harmonia com a imaginação e com as paixões alegres, potências de desenvolvimento da razão que conhece. As paixões alegres são seu ponto de partida, são um princípio indutor. Ainda que sejam sentimentos passivos e ideias inadequadas são elas que proporcionam a potência de agir. Os bons encontros, nas noções comuns, das ideias–noções, da compreensão das causas dos bons e maus encontros, são selecionados e organizados previamente no conhecimento racional.

Bons encontros podem produzir boas aprendizagens em um professor de história? Nesta perspectiva não é possível haver um aprendizado, mas aprendizagens possíveis. Deleuze²⁷ diz que não há noções abstratas nem fórmulas que sejam boas para o homem em geral. O que há é o poder de ser afetado por algo nos encontros. Eles são sempre individuais, singulares, são sempre graus de potência de cada indivíduo. São as experiências vividas, as maneiras de perceber e imaginar que podem determinar ideias apreendidas. É um pensar filosófico, é uma meditação da vida, pois é um conhecimento das causas, é onde se formam as noções comuns viventes.

Não se pode pré-determinar os encontros, eles são sempre ocasionais assim como os efeitos que produzem. A partir de que encontros se produz o pensamento de professor de história? Que efeitos fantásticos e misteriosos eles podem ocasionar em sua prática? Isto é algo que não se pode estabelecer e determinar previamente. O que pode um documento? O que pode um professor ao encontrar-se com o documento? Que composições estão a ser criadas em narrativas professorais que podem (por que não?) ser fabulosas?

²⁷DELEUZE, 1978

É uma ousadia um professor fabular? A produção intelectual de um professor de história na contemporaneidade continua repleta de ideias e representações sobre o passado inscritas em saberes pautados pelo tipo de produção científica que engendra normas e técnicas, métodos e teorias da história. E, como todo saber, considera a realidade vivida pela humanidade como algo existente e verdadeiro e que, portanto, pode ser atingido pelo conhecimento humano. O passado dos homens como algo real é investigado através das pistas sobreviventes e a análise dos documentos confunde-se com o trabalho de um detetive. Incompleto, como um mistério a ser revelado, uma nova verdade a ser descoberta.

Configura, então, um atrevimento propor que o passado possa ser fabulado como expressão da imaginação. Constituído de vidas que agiram e padeceram, o passado pode ser pensado como composto de corpos intensos, de forças que se movimentam em um caos. E uma fabulação em história é fazer existir no presente os efeitos dos encontros entre esses corpos. É pensar como uma ação no infinitivo, com inúmeras possibilidades, como acontecimento que se dá segundo as relações de forças que estão a agir nesses encontros. Por isso que não há espaço para a representação prévia à imaginação/fabulação. Não é possível expressar um acontecimento histórico como efeitos dos encontros antes de estes acontecerem. No ato de pensar de um professor de história, múltiplas narrativas são possíveis se admitimos o caos dos corpos em movimento. Corpos de professores e documentos-imagens a criar novos planos de composição com novas linhas de aprendizagem. Nada há a revelar, mas a imaginar, fabular.

D

o

c

u

O estratificado

m

Documento-monumento

O vejo, mas não o sei

e

O sei sem o ver

Ele nada revela

n

É simplesmente

Intensa virtualidade

t

a

r

t

e

Documento e historiador

Os documentos são a principal matéria na produção do discurso histórico. É a partir dos documentos que se afirma uma determinada visão da realidade. No exercício de historiar agem poderosas relações de forças entre o historiador e os documentos capazes de produzir a diferença que se expressa em narrativa. No Ocidente, diferentes foram as maneiras de utilizar e conceber os documentos. A própria noção do ofício do historiador e a maneira como constrói seu texto sobre o passado mudou conforme as épocas. A vontade de trazer para o presente o que se passou parece ser a grande máquina que agencia o historiador, os documentos e o seu tempo. No entanto, esses conceitos não podem ser considerados atemporais. É Michel Foucault quem estuda e problematiza, a produção dos saberes na Modernidade. E, nesta dissertação, cabe entender, ainda que rapidamente, como, a partir de Foucault, é possível tomar a relação do historiador com o documento uma prática que se distingue de acordo com as condições do saber e do poder de cada momento histórico.

No final do século XIX a história toma a forma de discurso científico. “(...) as noções de ‘fato histórico’ e documento escrito’ formavam os mandamentos da ortodoxia histórica.”²⁸ A noção de passado, nesse contexto, é algo verdadeiro e imutável ao qual seria possível o acesso mediante seus vestígios mais sagrados: os documentos escritos. Os documentos adquirem a dimensão de portal para este outro tempo que poderia ser revelado. Em uma época onde a ciência se constrói com a pretensão de garantir o progresso da humanidade identificando e resolvendo seus problemas do presente, escrever a história torna-se uma das principais preocupações científicas. Daí a importância dela se constituir em um saber claro, objetivo, com método seguro para que se possa dizer a verdade. O historiador científico queria medir, avaliar e finalmente julgar o tempo passado para continuar julgando ou então absolvendo o tempo presente. A relação do historiador com os documentos era de total confiabilidade no rigor científico aplicado em sua análise. Assim, o método garantiria que os documentos falariam por si. A “neutralidade” do historiador em narrar apenas o que os documentos falavam (daí a preferência por documentos escritos e oficiais) produzia um discurso histórico grandiosamente objetivo; deixa de pertencer ao gênero literário e se inscreve no campo do realismo e da ciência.

Marc Bloch²⁹, entre outros historiadores franceses, na primeira metade do século XX, foi precursor em levantar questionamentos sobre a soberania do documento escrito oficial, político. Seu propósito era poder ampliar a noção do que é historiar o passado. Não mais um passado objetivo e único, mas vários passados olhados sob a perspectiva

²⁸PEREIRA, Nilton M. e FRAGA, Gabriel. *Olhar da inconformidade: ensino de história e acontecimento*. Revista Eletrônica *História e-história*, Unicamp. 2011.p. 3. Disponível em: <http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=professores&id=146> (acesso em novembro de 2011).

²⁹BLOCH, Marc Leopold Benjamin. *Apologia da História ou O Ofício de Historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002

imperante do presente que vê diferentes questões, sobretudo sociais e econômicas sendo levantadas. Os métodos de pesquisa, catalogação e análise dos documentos continuavam criteriosamente sendo desenvolvidos, pois a história, ainda inserida no rol das ciências, precisava continuar se afirmando como um saber que buscava vozes verdadeiras do passado. Como no método científico, onde toda hipótese precisa ser comprovada, são os documentos os instrumentos comprobatórios para o cientista historiador afirmar sua tese. Admite-se, para o historiador deste momento histórico, que o documento é uma escolha, assim como o tema a ser investigado e descrito. Passa-se a entender que a escrita da história se faz a partir de olhares que abreviam, simplificam, realçam os fatos passados e que é a partir das escolhas do historiador que as hipóteses são criadas para então partir-se em busca de comprovações para as mesmas. O que muda radicalmente em relação ao contexto anterior é a ampliação da noção de documento. Todo vestígio humano passa a ser considerado passível de investigação uma vez que diz da ação do homem, fala de sua experiência, conta de seu drama. Como produção de subjetividade, o discurso histórico da primeira metade do século XX, e que permanece em parte até a contemporaneidade, diz da obra humana partindo dela e produzindo-a.

Michel Foucault³⁰, na década de 1960, em seus estudos autodenominados arqueológicos desenvolve a ideia de que os documentos são monumentos por serem construções dos agentes que atuam historicamente. As diferentes épocas históricas se produziram entremeadas por relações de poder e estas é que determinaram as formações dos sujeitos e o conhecimento de si mesmos. São as relações de força (poder) que produzem os sujeitos e os objetos de uma determinada época histórica, incluindo seus monumentos. São recortes

³⁰FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

feitos, relações construídas, documentos selecionados sempre mediante as relações que se estabelecem entre as condições dispostas em um determinado estrato histórico. São práticas que se estabeleceram segundo as relações em um dado momento da história. Assim, documento é monumento porque são as forças agindo nos homens exercendo e expressando concretamente as condições possíveis de sua época.

Nesse sentido, o documento não é a comprovação de um passado, mas um monumento produzido por uma determinada sociedade marcada pelas relações de poder de sua época. Ele é resultado das forças que agiram e padeceram. É elaboração maquínica de práticas sociais a se constituírem constantemente. Tais produções nunca são as mesmas e jamais aparecem devido às determinações exteriores de supostas instituições externas ao jogo social como o Estado ou a Cultura, por exemplo. Pelo contrário, são as próprias instituições que também são produzidas no interior dos estratos históricos, como elementos no jogo das forças.

O que o historiador faz ao contar a história, nessa concepção, é também compreender-se como elemento no jogo das relações de forças do presente em que está inserido. Seu olhar para o passado está a elaborar-se no presente. O “passado documentado não se constitui por si só, mas por uma relação necessária com o trabalho do historiador desenvolvido no tempo presente. Nesse sentido, o documento também é monumento do presente.”³¹ Os documentos pesquisados não são verdades em si, não são naturezas reveladoras de realidades passadas. Eles estão em devir e são potências de atualização. É no exercício dos micropoderes (micro porque é no espaço molecular das micro relações de diferentes pontos da rede social e dos corpos existentes) em que ocorrem as atualizações, ou seja, da produção dos indivíduos e dos

³¹ PEREIRA e FRAGA, 2011, p. 6

saberes. Assim, as verdades e o próprio indivíduo, aqui em análise – o próprio historiador, são produções do poder (relações de forças) e do saber (o seu estrato histórico).

Portanto, todo saber é político, segundo Foucault. Não porque cai nas malhas do Estado, mas porque tem sua gênese em relações de poder.³² O documento é uma positividade que expressa o visível e enunciável de seu estrato histórico. É uma função derivada do saber de sua época. Pode ocupar diferentes posições, pode variar, é possibilidade que se efetiva dentro do estrato de saber. Por isso que todo documento, na pesquisa histórica, no encontro com o historiador deve ser interrogado quanto à sua própria produção. Como ele foi produzido? Em que época? Por quem? Em que circunstâncias políticas, sociais, econômicas?

O historiador deve tomar o documento como sendo em si mesmo um acontecimento, um evento que merece ser interrogado enquanto tal. O discurso não é transparente, não é uma lente de espelho através do qual vemos o que está fora ou para além dele simplesmente. O texto dos discursos tem uma espessura própria, tem uma existência própria, tem regras de constituição e de produção, tem uma estrutura interna que precisa ser analisada. Ele não é apenas reflexo de estruturas que o transcendem, mas possui estruturas imanentes que o sustentam e lhe dão inteligibilidade, lógica, coerência, consistência, singularidade.³³

O historiador não é um sujeito que está acima da história, atuando independentemente dela a escolher os objetos a serem pesquisados. Ele se produz dentro de uma formação histórica e está todo

³²Microfísica do Poder. Org e trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.p. XXI (Introdução).

³³ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. A dimensão retórica da historiografia. In: PINSKY, Carla B. e LUCA, Tania R. (Orgs.). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Editora Contexto, 2009.p. 237 e 238

momento a encontrar-se com situações que o constroem a levantar questões que são de seu tempo. Tais questões são incitadas a serem ditas; elas obedecem a regras que estão implicadas mediante determinadas relações sociais e de poder; elas obedecem a modelos.

Compreender o trabalho do historiador e sua relação com os documentos também se faz arqueologicamente, conforme ensina Foucault. A análise das diferentes formações históricas nos permite entender que o ofício do historiador, em sua tentativa da produção de um conhecimento, é o exercício de alinhamento de forças agentes tornando o movimento da escrita historiográfica uma composição criadora de planos consistentes de pensamentos.



Hermes e Dionísio
Praxíteles - século IV a.C
Museu de Arqueologia da
Antiga Olímpia - Grécia

D

O

C

U

M

E

N

T

A

R

T

E

A beleza das formas

No encontro com a obra de Praxíteles há a insistência da Memória. O modelo Renascentista é quem fala mais alto silenciando a potente, distante e estrangeira experiência grega. Desgraça de Humanidade que matou seus deuses e se colocou no lugar deles. É a voz moderna quem fala mais alto nesse encontro evocando reminiscências escolásticas. Memória tranquila extensiva ao corpo domado, acostumado com o belo apolíneo. Mas não de é Dionísio de quem a obra trata? Não importa. Nesta evocação só há a persistência do que é humano. Sem violência, este é o campo de acomodação de existência da História. Estrato de conforto que me produz e que me faz produzir esta narrativa.

Narrar e historiar

No campo da historiografia há uma discussão importante que diz respeito à fronteira frágil e artificial entre a história e a literatura. Na atualidade essa discussão tem colocado em debate a produção da história como uma produção narrativa em relação muito próxima com a literatura, ainda que a primeira esteja dependente dos documentos e de técnicas específicas de uma fazer histórico.

Até a revolução francesa a história e a literatura pertenciam ambas ao exercício narrativo da ação humana. A historiografia era considerada uma arte literária. Porém, após o desenvolvimento do pensamento iluminista e da racionalização do saber, no século XIX, com a afirmação das práticas científicas como reveladoras da verdade, a história passa para o rol das recém criadas ciências humanas. O fato humano, para esta ciência, pertenceria à realidade, opondo-se, assim, à ficção. A história torna-se naquele momento uma prática próxima da ciência e responsável pela descoberta dos fatos ocorridos no passado. Descrita de maneira rigorosa, sempre com o compromisso com o real, a

historiografia estava de acordo com as regras de evidência comum ao corpo das demais ciências. Os documentos históricos eram as provas, as evidências empíricas necessárias a esta descrição científica responsável pela revelação da realidade tal como havia ocorrido.

Trazer a realidade do passado em escrita é o que distingue a história da literatura. O que interessa ao historiador é poder chegar a um conhecimento real sobre o passado. A história possui métodos próprios e é baseada em indícios, portanto não pode ser considerada uma ficção. Os documentos, de certa maneira, validam a pesquisa histórica mesmo que hoje não se tenha a pretensão de que eles falem por si sós. Roger Chartier³⁴ fala de que os documentos são representações possíveis sobre determinada realidade. O conceito de representação, para este historiador, é a maneira como pensamos e interpretamos a realidade social, são as concepções e valores que se encontram em luta, em um campo de disputas. Dessa maneira, os discursos produzidos não são neutros, são resultados que se estabelecem em termos de poder e de dominação.

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem a universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade a custo de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. As lutas de representações tem tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um

³⁴ CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990.

grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio.”³⁵

Ao considerar os documentos fontes importantes para a construção do conhecimento histórico, Chartier³⁶ afirma que são essas propriedades formais da ciência histórica que a inscrevem na ordem de um conhecimento controlável e verificável. Não é mais possível, entretanto, instalar a história na ordem do verdadeiro, matemático e dedutível como no modelo de conhecimento do mundo físico. No entanto, a história não deixa de ser uma prática científica. Ela é produtora de conhecimentos cujo discurso aciona construções, composições e figuras, como na escrita narrativa, mas ao mesmo tempo produz um corpo de enunciados científico: conjunto de regras que permitem controlar operações proporcionais à produção de objetos determinados.

Em tempos de incertezas, onde a reclassificação das disciplinas transformou a paisagem científica e colocou a historiografia em crise, aproximando-a novamente da produção literária, Chartier³⁷ faz um convite a pensar no específico da compreensão histórica. Afirma a tarefa do historiador que é a de oferecer um conhecimento com intenção de verdade, apropriado, controlado para que não se deixe um campo livre para as falsificações que traem o conhecimento e ferem a memória.

Para os historiadores que defendem a cientificidade da história, mesmo a reconhecendo como uma construção narrativa, seria possível construir um conhecimento “real” do passado, pois seus critérios de produção são controlados pelas regras e procedimentos técnicos

³⁵ CHARTIER, 1990, p. 17.

³⁶ Ibidem, 1990.

³⁷ CHARTIER, Roger. A história hoje: dúvidas, desafios, propostas. In: *Estudos Históricos*, v.7, n. 13. Rio de Janeiro: Ed. CPDOC, 1994.

específicos. Esse “real” corresponde a uma intenção de verdade, produção que é resultado de uma trajetória percorrida dependente do arquivo, do vestígio do passado. Dependência em relação aos critérios de cientificidade e às operações que são as do ofício da história. Há o reconhecimento de que a escrita da história não é neutra nem transparente, que ela possui variações e que sua forma é literária, porém, as únicas exigências que a refreiam são as que governam a escrita da ficção.

Hayden White³⁸ coloca em questão a aproximação da história e da literatura no que diz respeito à produção textual. Segundo ele, ambas são ficções verbais cujos conteúdos são inventados e descobertos. A história não traria um conhecimento mais verdadeiro do real do que a literatura e é ilusório querer classificar e hierarquizar as obras dos historiadores em relação à sua pertinência para dar conta da realidade passada. A questão colocada aqui é a da produção textual diferenciada de conhecimentos entre o real e o fictício. Diferença entre a história e a literatura.

Em Hyden White³⁹ essa questão é vista da maneira como o historiador se posiciona em relação ao passado. Para White a história é um discurso e este se estabelece numa relação com o passado. Presumir que o passado existe e que de fato podemos escrever sobre ele é a principal característica do discurso histórico. Não é a condição de passado que torna as coisas históricas, mas sim porque elas são representadas como históricas através de um tipo de escrita, a escrita histórica. Portanto, a história só pode ser lida como tal se primeiro for escrita como história.

³⁸ WHITE, Hyden. Teoria literária e escrita da história. In: *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, vol.7, n.13, 1991.

³⁹Ibidem.

A história, em Hyden White, é produtora de interpretações sobre o passado. Esse conhecimento produzido é uma interpretação narrativa. A narrativa é um modo predominante na escrita da história, é um artefato verbal, um tipo especial de uso da linguagem. É uma complexa estrutura linguística especificamente construída com o propósito de mostrar uma parte do passado. É um discurso interpretativo e intencional:

Como um tipo especial da linguagem que, como a fala metafórica, a linguagem simbólica e a representação alegórica, sempre significa mais do que literalmente diz, diz algo diferente do que parece significar, e só revela algumas coisas sobre o mundo ao preço de esconder outras tantas.⁴⁰

Os escritos históricos, ao invés de definitivos ao dizerem do passado, de nos esclarecer plenamente e de nos darem a sensação de que não há mais nada a dizer sobre ele, ao contrário, nos provocam inquietudes e vontades de mais saber. Para White, essa inquietude é a dos historiadores que pesquisam e que escrevem, e que desejam descobrir a verdade, extrair informações esquecidas ou suprimidas e dar a elas todos os sentidos que puderem. É nesse sentido que White diz que todas as histórias são ficções, são enredos de eventos reais. São ficções porque são contadas e não vividas. Para ele que não há uma história “real” porque elas não são encontradas mas são contadas ou escritas e, portanto, só podem ser verdadeiras num sentido metafórico. A história é feita, ela toma forma na linguagem, na emoção, no pensamento e no discurso. Os eventos, segundo a teoria tropológica⁴¹, acontecem, mas os fatos são constituídos pela descrição linguística.

⁴⁰ WHITE, 1991, p. 21-48.

⁴¹ Segundo H. White, “a tropologia não é uma teoria da linguagem mas é um feixe mais ou menos sistematizado de noções sobre a linguagem figurativa que deriva da retórica neoclássica. Ela fornece uma perspectiva sobre a linguagem a partir da qual se pode analisar os elementos, níveis e procedimentos combinatórios de discursos não-formalizados e especialmente pragmáticos. A tropologia concentra sua atenção nas ‘viradas’ de um discurso (...) as viradas podem ser

É porque o discurso histórico utiliza estruturas de produção de significado encontradas em sua forma mais pura nas ficções literárias que a moderna teoria literária, especialmente em suas versões orientadas para as concepções tropológicas da linguagem, discurso e textualidade, é imediatamente relevante para a teoria contemporânea da escrita da história. Ela se relaciona diretamente com um dos debates mais importantes da teoria histórica contemporânea: aquele sobre o status epistêmico da narratividade.⁴²

A narrativa é o aparecimento na forma discursiva de uma possibilidade tropológica do uso da linguagem. Se a linguagem é um universal humano a narrativa seria um universal cultural não podendo excluí-la do discurso assim como não se pode excluir o discurso da existência. A narrativa histórica, assim como a literária deseja oferecer uma imagem verbal da realidade.

O romancista pode apresentar a sua noção desta realidade de maneira indireta, isto é, mediante técnicas figurativas, em vez de fazê-lo diretamente, ou seja, registrando uma série de proposições que supostamente devem corresponder detalhe por detalhe a algum domínio extratextual de ocorrências ou acontecimentos, como o historiador afirma fazer. Mas a imagem da realidade assim construída pelo romancista pretende corresponder, em seu esquema geral, a algum domínio da experiência humana que não é menos 'real' do que o referido pelo historiador.⁴³

Mas o que é o real? A história que nasce no século XVIII, com o Iluminismo, tem um pacto com a realidade e, nesse contexto, se associa à razão que busca o sentido da vida para o homem. Assim, a história passa a dar uma forma transcendente à realidade da vida, uma realidade que está fora do homem e que precisa ser apreendida por

identificadas e classificadas como tipos e podem estabelecer padrões genéricos de suas ordens típicas de ocorrência em discursos específicos. Os quatro tipos gerais de tropos identificados pela teoria retórica neoclássica parecem ser básicos: metáfora, metonímia, sinédoque e ironia.” (WHITE, Hyden. Teoria literária e escrita da história. In: *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, vol.7, n.13, 1991)

⁴² WHITE, 1991, p. 21-48.

⁴³ HENRIQUES, Vitor. A história como ficção e como arte: a possibilidade estética da identidade. IN: letras.ufrj.br/ciencialit/garrafa13/v2/vitorhenriques.html (acesso em 17.06.2011)

intermédio da razão. A historiografia cria uma história como um discurso que opera com a identidade do homem iluminista. Uma história que nega o sombrio, o obscuro dos abismos da vida. Os eventos passam a ter formas conceituais abstratas e anti-sépticas mesmo quando narram guerras e revoluções. Segundo Albuquerque Junior⁴⁴, a mirada racionalista é de negação. Ela se escandaliza com o bárbaro, trágico, selvagem, destrutivo e cruel de nossa existência.

Uma história que só fala de morte e de mortos para conjurá-los, para não encarar o terror que a finitude e o caráter temporal de nossa existência em todos infunde.⁴⁵

Mesmo recuando no tempo, os historiadores a partir do iluminismo se reconhecem no máximo como os gregos das cidades, onde, na busca de uma ordem racional para a cidade, o real é aquilo que se vê ou que se diz que se viu, é o testemunho do olhar. A história do real e da visão se associam, desconfiam dos demais sentidos e lutam contra os mitos e as lendas.

A luta da história contra o mito, contra a lenda, vai desbastando a realidade de uma boa parte de seus elementos, tornando-a seca e dura, vai objetivando-a, livrando-a dos fantasmas que povoavam o pensamento trágico e que remetiam à voragem de nosso desejo, às solicitações amorais de nosso corpo, que remetiam para o retorno à natureza, ao nosso devir-animal a nos espreitar como este começo, esta origem, de que estamos sempre nos interrogando e de que buscamos nos afastar.⁴⁶

⁴⁴ ALBUQUERQUE JUNIOR, 2007

⁴⁵ *ibidem*, p. 48

⁴⁶ *ibidem*, p. 46

Para Albuquerque Junior, recorrendo a Lacan,

o real seria a vida pura, a vida crua, seria o informe; seria o que sempre aparece construído precariamente; seria o doloroso caos em que podemos nos atolar e nos perder; seria a desterritorialização absoluta (...) ⁴⁷

Em Lacan, o simbólico é uma espécie de rede de proteção subjetiva que os homens elaboram para se relacionar com o real, com a vida e seu caráter intensivo. É o que Deleuze e Guattari⁴⁸ chamam de linhas de territorialização, em que as formas se estabilizam, cristalizam-se, lutam contra as forças internas que as habitam. São linhas de simulação, onde o real é afrontado e se procura dar-lhe forma, consistência, uma certa ordem, estabilidade, dando-lhe significados. É um movimento do desejo, um processo de produção de universo psicossocial. Do informe ao formal, do caos à ordem, do intensivo ao extensivo. A narrativa histórica é essa construção de realidade, é um fazer que luta com o caos e que procura dar-lhe forma. O texto historiográfico produz o real e não revela-o. É um discurso que se faz com a intenção de revelação, no entanto, também encobre e oculta. A história é como uma narrativa solar sempre procurando trazer à luz aos seres que encontram-se na caverna. A narrativa histórica produz um discurso de verdade, de identidade. Diz sobre o conhecido, sobre aquilo que já tem forma, rosto, nome. Busca a unidade no que está disperso, o território onde há a desterritorialização, o mesmo onde há o estranho.

A história afastou-se da literatura porque esta última tornava visível o obscuro da vida, as sombras do informe, seus movimentos e suas sensações, o inumano da vida enfim, aquilo que não é racional e humano, mas é também real. O historiador iluminista precisou criar um

⁴⁷ALBUQUERQUE JUNIOR, 2007, p. 45

⁴⁸DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. V. III.

mundo das formas claras sedentárias, civilizadas e territorializadas. Mesmo hoje a narrativa histórica mostra uma realidade de um sujeito mutilado, apartado de seu corpo e de seu desejo, de seu devir. A história ainda permanece no mundo das identidades criadas,

de comunidades que teriam entre outras finalidades, a de aplacar a solidão do indivíduo burguês, modelo de subjetividade que a literatura ajudou a construir e que, ao mesmo tempo, não cessa de dispersar e derruir. A literatura é que pode falar deste mundo informe das sensações, mundo que está próximo do inumano. A história apenas se debruça sobre aquilo que nos faz ser, cada vez mais, humanos.⁴⁹

Das diferenças entre a história e a literatura, para além das questões de gênero discursivo, as mais marcantes são as provenientes da cultura ocidental moderna. A história fala em nome da razão, da consciência, do poder, da conquista, daquilo que se vê à luz e que tem forma de um organismo definido. É um conhecimento que contempla seu mundo real criado e não cessa de construí-lo e reconstruí-lo.

Não temos como conhecer o passado, tal como ele realmente foi. Descrever o passado é inventar um discurso que diz respeito às práticas e condições históricas do seu momento de produção. No século XIX o discurso histórico fazia sentido, era importante criar um discurso que dissesse da nação, da civilização, e da revolução. A institucionalização do fazer história, nesse contexto, ganhava um objetivo estratégico, o de construir o passado da civilização ou mesmo o passado que precisava ser revolucionado. Hoje, no entanto, nossas condições históricas não nos remetem para esse tipo de discurso. Na sociedade contemporânea, onde nada é evidente, nasce uma nova visão sobre o real. Um real que é conhecido segundo as organizações e

⁴⁹ ALUQUERQUE JUNIOR, 2007, p. 48-49

ordenamentos de um mundo constituído de nossas experiências. “O ser humano só pode conhecer aquilo que fez, só pode conhecer as operações de produção do que fez, e o que faz é o que chamamos de real.”⁵⁰

Vivemos em uma época de crise da concepção da ciência e das metanarrativas, uma época da relatividade. Nas metanarrativas havia um sujeito fundante, superior e sobretudo racional, capaz de enxergar a história, descrevê-la de cima, fora dela, com uma visão global. A história, nas metanarrativas, anunciava o encontro da humanidade com sua redenção que seria proporcionada pelo avanço do conhecimento, da razão, da ciência e consciência. A crise da história como metanarrativa está em nos darmos conta de que não podemos escamotear o lugar histórico e social de onde falamos, o lugar institucional onde o saber histórico se produz.

O conhecimento histórico é uma produção. Conhecer é uma atividade, o homem é um organismo cognoscente e não um sujeito do conhecimento. Organizamos nossas experiências no mundo, criamos objetos, produzimos modos de vida. Não há uma realidade ontológica, pré-existente. A verdade sobre o real é algo construído pela inteligência humana. A história é a construção de um saber onde há uma dependência entre as ações experimentadas no presente e as ações e experiências passadas. Examinamos inteligentemente nossas experiências presentes e organizamos nossa existência relacionando-a ao passado criando um mundo estável, uma história, repetindo e evitando vivências. Por isso o passado é sempre uma invenção em história. Embora esteja calcado em documentos, ainda assim ele é fruto de um pensamento que dá novo significado a eles.

⁵⁰ ALBUQUERQUE Júnior, 2007, p. 60

Podemos, enfim, livrar-nos da exigência da cientificidade, entendida como produção de um conhecimento capaz de apreender a verdade única do passado, das leis eternas e imutáveis, das organizações estruturais, sistêmicas, o que já foi feito inclusive pelas chamadas ciências da natureza. Podemos enfatizar a dimensão artística de nosso conhecimento e da nossa prática. Tomar a história como arte de inventar o passado, a partir dos materiais dispersos deixados por ele.⁵¹

A interpretação em história não tem o mesmo procedimento da narrativa literária, mas é uma narrativa que cria, portanto é uma arte: recorta seus objetos, constrói em torno deles uma intriga e inventa novos significados para o passado.

⁵¹ ALBUQUERQUE Júnior, 2007, p. 63

O Meio

No entre
entro em devires
algo que passa
me transpassando.

São dores e alegrias insanas
do fora
de dentro de mim.

Uma experiência infinita
que me coloca em
atenções esperantes
de coisas que não sei.

D

o

c

u

m

e

n

t

a

r

t

e

O pensamento do fora e subjetivação numa

narrativa histórica

Discursos históricos são produzidos como verdades criadas, nascem do movimento da vida. São novas formas criadas a partir das relações de forças dispostas em um diagrama. Neste diagrama, que é em devir e extenso a todo campo social, novos modelos de verdade estão a ser produzidos desfazendo as realidades e as significações anteriores.

Em cada formação histórica modelos de verdade foram sendo criados como expressões de saber e de poder atualizadas. “Há uma relação de forças que age transversalmente e que encontra na dualidade das formas a condição para sua própria ação, para sua própria atualização.”⁵² As formas adaptam-se no encontro das forças com os visíveis e os enunciáveis de um diagrama. As forças informes da vida se chocam com as linhas existentes de um determinado estrato e criam novas formas de cartografar a vida. Escrever a história é lutar, resistir, vir-a-ser. No devir das forças no diagrama há pontos de resistência, de criatividade, potência de mutação.

⁵²DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.p. 48

Deleuze⁵³, ao falar dos modos de subjetivação em Foucault, afirma que há sempre pontos de resistência, há sempre uma relação de forças no indivíduo consigo que resiste aos códigos e aos poderes. A relação consigo é uma das origens dessa resistência. A subjetivação não para de renascer, não para de dobrar as linhas das forças do poder e do saber. Há uma materialidade de nós mesmos que está cercada, presa na dobra das forças do saber e do poder e que também dobra-se nas linhas do “fora” – “essa interioridade de espera”⁵⁴ que é a própria relação consigo. Essas dobras estão a operar todo momento por sob os códigos e regras do saber e do poder, variando em ritmos diferentes e constituindo modos irreduzíveis de subjetivação. A subjetivação é algo que deriva do poder e do saber, mas não depende exclusivamente deles. Há uma prática livre, uma efetuação de forças que vêm do fora, que é desse dentro vital e renascente do indivíduo, que é a relação consigo vergando as relações de forças do saber e poder.

A subjetivação é “o novo lado de dentro desse lado de fora, (...) um dentro que seria apenas a prega do fora, como se o navio fosse uma dobra do mar.”⁵⁵ Essa relação de exterior-interior, esse duplo obsessivo em Foucault não é a projeção exterior de um Eu interior, uma reprodução do Mesmo ou o desdobramento do Um. É uma interiorização do lado de fora, uma repetição do diferente, “não é nunca o outro que é um duplo, sou eu que me vejo como duplo do outro: eu não me encontro no exterior, eu encontro o outro em mim (...).”⁵⁶ O pensamento do fora é a conexão da materialidade do indivíduo com os jogos de dados da vida e seus contornos, suas formas. O sujeito como uma derivada do fora, sob a condição da dobra. Um sujeito que está por

⁵³Deleuze, 2005.

⁵⁴BLANCHOT apud DELEUZE, 2005, p. 112.

⁵⁵ DELEUZE, 2005, p.104.

⁵⁶DELEUZE, 2005, p. 105.

se fazer, como foco de resistência, “segundo a orientação das dobras que subjetivam o saber e recurvam o poder.”⁵⁷

O fora é quem escava um Si no homem. Sem o fora não seria possível dobrar as forças que compõe o homem. A história varia com as condições singulares que a determinam, segundo as relações de forças do poder e as formas dos saberes. Mas é o Si, o processo de subjetivação, que é determinado pelos locais por onde passa a dobra. As condições históricas, portanto, não são apodíticas, mas problemáticas porque é a maneira como os problemas se colocam em tais formações históricas que compõem um conjunto de posições singulares “num Fala-se/ Vê-se, Combate-se, Vive-se.”⁵⁸ Assim, não há origem ou continuidade de problemas como também nenhuma solução pode ser transposta de uma época para outra. O que pode é velhos problemas serem reativados em outros: “que posso eu saber, ou que posso ver e enunciar em tais condições de luz e linguagem? Que posso ser, de que dobras me cercar ou como me produzir como sujeito?”⁵⁹

O que existe na história são os modos de subjetivação e o que a história pode fazer ao narrar o passado é dizer das práticas humanas, das diferentes possibilidades e das posições singulares que se colocaram os homens em seus campos problemáticos de existência. Com Foucault podemos pensar uma história das práticas, dos problemas experimentados pelos homens no passado. Uma história que problematiza a produção do pensamento. Em Foucault, segundo Deleuze⁶⁰, saber, poder e o si são a tripla raiz de uma problematização do pensamento. O pensar como algo que vem de fora, do acaso, como um

⁵⁷DELEUZE, 2005, p. 113.

⁵⁸Ibidem, p. 122.

⁵⁹Ibidem, p. 122.

⁶⁰DELEUZE, 2005.

lance de dados. O pensar como uma linha que não para de entrelaçar dentro e fora:

Todo espaço de dentro está topologicamente em contato com o espaço do lado de fora, independentemente das distâncias e sobre os limites de um 'vivente', e esta topologia carnal ou vital, longe de ser explicada pelo espaço, libera um tempo que condensa o passado no lado de dentro, faz acontecer o futuro no lado de fora, e os confronta no limite do presente vivente.⁶¹

O lado de dentro se constitui pela dobra do lado de fora. Esse é o forro ou a prega que constitui a relação consigo. O presente é recriado, reinventado em modos de subjetivação, condensando o passado que está dentro e confrontando o futuro que vem de fora. É uma resistência, uma luta que não visa um retorno, mas um tempo por vir.

O passado nessa produção é sempre algo ativo, algo novo, um pensamento que pensa sua própria história para se libertar do que se pensa no presente. É a produção de novas formas, novo futuro, novos estratos que fazem ver ou dizer algo novo. Novas verdades, novas realidades. É na relação com o fora que novas questões e novas relações de forças são acionadas e novos modos de subjetivação são produzidos.

As narrativas em história, como ficções, como realidades e verdades produzidas se alimentam dos arquivos, dos estratos de superfícies superpostas, os saberes visíveis e enunciáveis do mundo. O que vemos e ouvimos nos diferentes diagramas históricos são formas não correspondentes, sempre em choque por onde agem as forças do poder. Há uma maquinação constante produzindo relações de forças atuantes, imanentes aos estratos e movendo-os segundo as fissuras, as arestas entre o que se pode ver e enunciar.

⁶¹DELEUZE, 2005, p. 127.

Mas há um movimento constante que possibilita o novo, o estar acima dos estratos, uma subida que busca atingir um lado de fora, o caminho pelas fissuras dos estratos, dividindo-os ao meio. Esse movimento é uma batalha que cria uma zona de agitação ativando as forças no homem e no mundo, uma estratégia de atualização nos estratos. Uma atualização que é ao mesmo tempo integração e diferenciação.

Escrever, ouvir, falar ou ver história é atualizá-la. É um ato de resistência que está a modificar as diferentes relações de forças a agir nos arquivos. É inverter, mudar, modificar esse diagrama. É continuar a torna-lo instável, heterogêneo, singular. Ligar a linha terrível do fora ao diagrama é praticar a vida e torna-la possível.

Operando consigo na relação com o fora o pensamento emerge como força vital que ativa a própria vida atualizando-se e atualizando o mundo. Desconfiar, problematizar, narrar, contar de outra forma. A vida e seu imanente devir, em sua estranheza, perigo, surpresa e suspense nunca é a mesma, nunca nos oferece certezas. Nós as criamos como estratégias de sobrevivência.

Na sociedade moderna, sociedade de massas, de indivíduos coletivos, de homens perdidos na multidão, mergulhados em burocracias e alienados pelo capital, modos de subjetivação são produzidos e produzem-se através de narrativas. Nas narrativas históricas os sujeitos se constituem, se desmancham, metamorfoseiam-se com o próprio processo histórico. Em seu devir, a história nunca poderá ser previsível, nunca se repetirá. As decisões, as ações, os gestos nunca poderão ser calcados na certeza de que resultarão naquilo que esperam:

A História não é como um castelo, com sua torre central, de onde um sujeito soberano pode visualizá-la em seu devir e pode tomar as decisões que vão mudá-la de rumo. A História é como um

labirinto de corredores e portas contíguas, aparentemente todas semelhantes, mas que, dependendo da porta que o sujeito escolhe para abrir, pode estar provocando um desvio, um deslizamento para um outro porvir.⁶²

Pensar só pode ser um ato inesperado e que parte do indeterminado. O fora passa a ser condição para o pensamento da novidade para cada corpo que pensa. Para existir o pensamento é preciso que haja resistência e luta com o caos. Na abertura para o fora, essa atmosfera irrespirável e sufocante, ninguém sabe como alguém aprende ou pensa. No entanto, vergar a linha do lado de fora numa interioridade é um exercício, ainda que sem intenção ou voluntariedade. Ainda que se habite os estratos de saber e se deixe coagir pelos diagramas do poder, é somente a zona indeterminada do fora que garante a produção de si. Não se pode medir ou controlar o quanto se deixar abrir para o caótico, mas é possível dispor-se aos movimentos e abismos causados nos encontros.

⁶² ALBUQUERQUE Júnior, 2007, p. 73.

Novas filosofias. Novas explicações para a vida. Podem até ser novas crenças, novos sentidos para a existência, mas que me tiram do centro do movimento da história - do papel de agente ou de vítima. Vejo-me como corpo que funciona em relação às forças de outros corpos que também são atravessados por forças. Forças em ação e reação. Nunca isoladas, e sim em relação. E então, como fruto dessas relações de forças, formas são produzidas. E também eu, como forma produzida, sigo me dispondo a novas relações, novas produções de mim. Não é usar máscaras para prosseguir vivendo. Não é possuir uma identidade primeira que vai usando máscaras conforme as condições e determinações históricas. É assumir que não há identidade e que o que sou são as próprias máscaras. Sim, são muitas máscaras, porque muitos são os devires da vida.

A maior dificuldade é lidar com a verdade do devir. O sofrimento está na busca da identidade, na busca da essência da identidade, que nunca é compreendida, nem por nós mesmos, e que, por isso, tão idealizada. Não há um "eu sou", só há a potência do devir que, quando capturada, sempre em relações de forças, nos torna, nos transforma em seres diferentes, nunca os mesmos.

Porque sofrer com a violência do presente e dos encontros violentos com o devir-estranho? Com as forças avassaladoras que deixam marcas? Mesmo a dor física passa a ser metafísica e idealizada, sofrida em demasia porque é baseada na memória voluntária que busca da identidade. Há uma busca desesperada da igualação do acontecimento atual com o passado. Por isso dói. Queremos igualar o que não é igual.

*D**o**c**u**m**e**n**t**a**r**t**e*

O acontecimento é. O acontecimento não tem referente externo a ele mesmo e às condições possíveis de sua existência. Estar atento a isso não é negar a vida, é vivê-la em sua potência de criação. Cada dia é potência de criação. Estar atento à vida é estar atento às condições possíveis de novos acontecimentos. É um cuidado de si alegre. É *amor fati*⁶³, mesmo com a carne perfurada.

D

O

C

U

M

E

N

T

A

R

T

E

⁶³NIETZSCHE, Friedrich. *GaiaCiência*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 166



Cronos devorando seus filhos
Francisco de Goya – 1819-1823
Museu do Prado – Madrid/Espanha

Lutar com Cronos

Aos pedaços
meu corpo se esvai
restando o coração
salvo para efetuar
o ato.

Em ações descontínuas
(insensatas e experimentais,
ilógicas e esquecidas)
habita a vida
que pulsa.

Carne destinada
ao amor trágico
combate com imagens
experimentando
seus instintos.

E move-se no agora
através de uma escrita
de estase temporal:
história de acontecimento.

D

o

c

u

m

e

n

t

a

r

t

e

História, narrativa e acontecimento

Na produção historiográfica há uma escolha por parte do historiador. O caminho trilhado por ele é um entre os vários possíveis para a construção de sua trama. Há a seleção da problemática, dos temas envolvidos, do recorte de tempo e espaço, das fontes a serem consultadas entre outras possibilidades que serão escolhidas para o desenvolvimento da pesquisa e da produção textual. Esta produção nunca poderá pretender-se completa, pois é uma interpretação de eventos, é subjetiva:

O historicismo concluiu que a história é subjetiva, que ela era a projeção de nossos valores e a resposta às perguntas que houvésemos por bem fazer-lhe. (...) sim, a história não é senão a resposta às nossas indagações, porque não se pode, materialmente, fazer todas as perguntas, descrever todo o porvir, porque o progresso do questionário histórico se coloca no tempo é tão lento quanto o progresso de qualquer ciência; sim a história é subjetiva, pois não se pode negar que a escolha de um assunto para um livro de história seja livre.⁶⁴

Dessa maneira, pode-se considerar que outras narrativas históricas possíveis não vieram à cena, não foram elencadas, pois quem

⁶⁴ VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Trad. Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2008. p. 37

as determina está no presente a realizar suas escolhas, de acordo com seus interesses, necessidades, preferências, público-alvo, etc. O percurso da pesquisa e da construção narrativa sobre o acontecimento é de escolha do historiador, podendo percorrê-lo livremente da maneira que lhe convém traça-lo. Por isso que torna-se possível reescrever os acontecimentos. Eles “são um corte que realizamos livremente na realidade, um aglomerado de procedimentos em que agem e sofrem substâncias em interação, homens e coisas.”⁶⁵

O acontecimento se produz como novidade, como diferença. A narrativa do acontecimento na história, ainda que controlada pela análise dos documentos, é dirigida pela leitura do historiador no presente, objeto e lugar de onde fala. Portanto, um acontecimento narrado não se repete. Uma narrativa do acontecimento é nova e diferente porque traz a emergência do presente, da preocupação com os problemas que a vida nos impõe. Esse acontecimento narrado, efetuado traz consigo novas formas de existência, de transformação, traz novos questionamentos, ele eternamente retorna.

O acontecimento aparece na história, e dela escapa e é por isso que ele produz a novidade. Se estivesse inteiramente determinado e condicionado pelas circunstâncias da ordem das coisas, sua efetuação jamais ocorreria como inesperado e como irrupção de novidade. O acontecimento efetua-se porque irrompe o curso da história, fratura, modifica, ele é a novidade, por isso torna-se peregrino no instante de sua duração. O acontecimento redefine as formas de saber, transforma a positividade, criando novas formas de ver e de dizer.⁶⁶

Os acontecimentos são raros, diferentes, não se repetem. Os acontecimentos são cercados de vazios, de silêncios, são arbitrários, não são óbvios, precisam ser explicados. E é por isso que os historiadores se

⁶⁵VEYNE, 2008, p. 30

⁶⁶PEREIRA, Nilton M. Acontecimento. In: *História de amor na educação freireana: a pedagogia do oprimido*. Tese de doutorado em educação. Porto Alegre, UFRGS, 2004. p. 71

dedicam a compreendê-los. O acontecimento não é controlável e previsível, mas possível. Ele nasce dentro de um dispositivo constituído, dentro de um arquivo já estabelecido. “O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares”.⁶⁷

O acontecimento nasce como nova possibilidade, se abre a um novo campo de possibilidades. Novas histórias são criadas desfazendo as realidades e as significações anteriores e fazendo nascer novos modelos de verdade, novos tipos de realidades. O acontecimento não tem relação de necessidade com o lugar do qual nasce. Nasce dele, porém dele se diferencia; é singular. Na história tudo pode ser diferente. O presente guarda a diferença da história e é por isso que ela existe, porque há potência da transformação e da novidade no acontecimento.

Se o acontecimento proporciona o descontínuo na história, é através dele que se pode ver as continuidades e as configurações das uniformidades da história. Estruturas e acontecimento coexistem, se metamorfoseiam juntos. É o descontínuo que ilumina a continuidade, é a desordem que nos remete à ordem, é o anormal que define o que é a norma. (...) só o acontecimento é que permite conhecer as estruturas. É nele que elas se atualizam, elas são imanentes aos eventos que as constituem.⁶⁸

As narrativas históricas são produzidas a partir dos acontecimentos, se diferenciam no horizonte da ordem das continuidades e proporcionam a sensação de que podem continuar a serem contadas indefinidamente. Os acontecimentos são relações de forças, transformações no jogo das práticas sociais. As maquinações sociais, os jogos de forças e as práticas ocorrem em um dispositivo e

⁶⁷ FOUCAULT, 2010, p. 147.

⁶⁸ ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p.69

então se atualizam e se diferenciam em novas histórias narradas como novas formas, como novos mundos possíveis. Nelas as matérias são organizadas e passam a ter novos significados, novas funções.

Os acontecimentos históricos se inscrevem nos corpos, como maquinarias sociais que produzem os sujeitos e os objetos que se transformam no próprio processo histórico. Os sujeitos são lugares onde práticas produtoras de sentido agem, onde essas práticas de relações de poder são imanentes às relações sociais. Relações que são materiais, que são também do desejo e do poder.

(...) podemos aprender que a história é maquinada pelo desejo e o desejo é maquinação, conexão, busca incessante, angustiada, medrosa do encontro com os corpos e outros pensamentos. Onde está o desejo está o medo, está o contentamento e está a dor, está a culpabilidade e está a inocência. (...) O desejo também é desejo de poder, é exercício do poder sobre si e sobre o outro.⁶⁹

Nos acontecimentos históricos podemos visualizar os desejos e poderes materializados e também em sua potência virtual, em devir, onde se abre a possibilidade de construção de novos territórios para novos desejos. A história, ao ser pensada como tentativa de narrar o acontecimento, apresenta uma rejeição a qualquer fixidez, qualquer cristalização ou eternização do presente. Uma história que fala da morte cotidiana, não no sentido de negá-la ou como fim da história, mas como pertencente à vida. Escrever a história dos acontecimentos é a realização de uma obra que exorciza a morte, é tornar irrespirável seu cheiro. É fazer nascer a novidade do devir-criança onde se encara o passado de maneira lúdica, de várias posições, de maneiras surpreendentes.

A história dos acontecimentos produz novos sentidos, novas linguagens, novas palavras, novos conceitos. Foucault, assim como

⁶⁹ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p.78.

Nietzsche, pensa a história como um jogo de dados múltiplos, onde os acontecimentos são resultados de lutas de forças, de embates entre inúmeros saberes e poderes. Para estes pensadores não há origem na história, onde haveria causas primeiras. Não há um início de unidade e identidade de causa,

mas a dispersão, a multiplicidade dos elementos, as forças que ingressam em um campo de luta e as matérias de expressão, o arquivo discursivo que estas forças encontram para dar forma às suas reivindicações.⁷⁰

O que o historiador pode fazer ao narrar a história é escrever o acontecimento. Ele narra o jogo de dados, os efeitos das relações de forças, o imprevisível. Ele promove uma alegria instantânea que logo se abre à incerteza, pois em devir estamos inseridos no jogo do acaso.

Colocados em uma arena, que é a sociedade, os homens lutam para atingirem seus objetivos, para realizarem seus projetos, para materializarem seus sonhos e, para isso, escolhem caminhos diversos, posicionam-se em diferentes lugares, adotam táticas e estratégias diversas, lançam mão de suas habilidades e de todo aprendizado que puderam fazer em sua vida, mas o resultado final ninguém pode prever. Se a meta vai ser alcançada, se a vitória virá, depende do imponderável das múltiplas jogadas e dos inúmeros lances e deslocamentos feitos pelos demais jogadores. Pode depender, inclusive, do imponderável, do golpe de sorte, do lance mágico que destrói todos os esquemas previamente estabelecidos.⁷¹

Neste jogo da vida, das lutas e disputas a linguagem é uma das principais armas. É através dela que se definem identidades, lugares de sujeitos, domínios de objetos, uma complexa ordem social. Tanto a história vivida quanto a história escrita é o resultado de uma vontade de interpretação que se expressa na capacidade infinita do homem em imaginar novos lances, novas narrativas, novos caminhos e sentidos. É

⁷⁰ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 167

⁷¹ibidem, p. 168-9.

“uma atividade de simulação, de ficção, de representação, de construção de máscaras que permitem dar um rosto, uma fisionomia, uma presença, uma aparência ao mundo e aos seres.”⁷² Neste exercício narrativo e ao mesmo tempo interpretativo joga-se ludicamente com os sentidos, dá-se aos discursos novas significações.

Na escrita da história linhas de forças se compõe criando planos. São linhas de devires que estão a criar novos planos para que neles se possa viver. A linguagem criada na narrativa nos aparta do caos da vida, nos protege dele. Esta linha criada é um traçado operatório, é um pensamento possível, é acontecimento que se abre ao infinito. As palavras, compondo uma narrativa, liberam vida transbordante do plano em que se encontra. A narrativa é desmesurada, é única, difere. “A narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer, (...)”⁷³ Uma vez criada a narrativa é sempre presente. Um presente que engendra passado e futuro, transtornando as relações de tempo. O acontecimento como linguagem, como plano que libera linhas que vão ao infinito é sempre novo em seu tempo de criação. Ele afirma o tempo, o tempo próprio da narrativa, o tempo que a arte realiza. Uma estase temporal.

Uma narrativa do acontecimento em história se inscreve nos corpos em relação. Com suas intensidades os corpos misturam-se no tempo. São causas uns dos outros, agem e padecem na relação de suas forças produzindo efeitos incorporais: os acontecimentos, os sentidos da linguagem. Dessa forma, os acontecimentos são o que acontece, não como um acidente, mas como ação, como resultado das ações, das relações de força. Os acontecimentos se expressam em verbos no

⁷²ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 171.

⁷³BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005. p. 8

infinitivo, pois guardam infinitas possibilidades de já ter sido e vir a ser ao mesmo tempo, no mesmo ponto de uma linha que não cessa de se dividir.⁷⁴

Ao narrar histórias criamos estados de coisas, atualizamos as virtualidades que a potência do encontro com os documentos-monumentos disponibiliza. Efetivamos enunciações, expressamos linguagens novas que partem de diagramas já construídos. Damos sentido às proposições, pois são estas que dizem das coisas no mundo.

A história necessita da linguagem para se exprimir, mas o que a torna possível são os efeitos incorporais, os efeitos que ocorrem entre os corpos em movimento ao se encontrarem. São estes acontecimentos “puros”⁷⁵ que fundamentam a linguagem. Eles não existem fora dela, mas é ela que os exprime. Seu sentido faz existir o que exprime e no que exprime. O acontecimento não é os corpos nem está neles, mas nos efeitos incorporais, também efeitos de superfície, nas misturas dos corpos. Tais efeitos são atributos lógicos dos corpos, paradoxais, indetermináveis.

O acontecimento pertence ao tempo Aion, meio dos efeitos de superfície. É ele que traça a fronteira entre as coisas e as proposições. Essa fronteira é a linha infinita percorrida pelo Aion onde nela acontecem os instantes, os pontos aleatórios das ações dos corpos, que são ao mesmo tempo passado (como reserva) e futuro (como por vir). Não existe presente no tempo Aion, ou ainda, o presente é o instante infinito que traz consigo sempre o passado e o por vir. Diferente do tempo Cronos que estabelece um eterno presente. “O presente divino é o círculo inteiro, enquanto que o passado e o futuro são dimensões

⁷⁴DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Trad. Luis Roberto Salinas Forte. 5ª ed. – São Paulo: Perspectiva, 2009.p.152-3.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 170.

relativas a tal ou tal segmento que deixa o resto fora dele.”⁷⁶ O tempo Cronos identifica o presente, o delimita, é infinito mas não é ilimitado. Ele recomeça e mede um novo período após o precedente, idêntico ao precedente. É um corte profundo no caos que planifica e define o que vai existir ou não. É a desforra de Cronos sobre o passado e o futuro, os únicos termos que ele compreende e que o afetam.

A partir de Deleuze, na *Lógica do Sentido* e Foucault, na *Arqueologia do Saber*, o conceito de acontecimento torna possível conceber outra história, uma história da diferença. Nessa perspectiva a escrita do passado se faz a partir de acontecimentos, onde o que se narra são os seus efeitos. Na história da diferença se constroem diferentes modos de fazer e dizer, constituídos a partir das experiências vividas com os documentos. Nesse fazer, o pensar torna-se produção de outras gramáticas, outras formas de expressão.

O conceito de acontecimento, na filosofia da Diferença, ajuda a pensar poeticamente a escrita da história como se ela tramasse uma ficção que cria efeitos de realidade ao passado que é narrado. Uma narrativa que cria um plano de composição da arte. Documentos-monumentos como obras de arte que estão a transmitir blocos de sensações compõem-se com o escritor da história capazes de criar novas expressões.

⁷⁶ DELEUZE, 2009, p. 153.

"Os maiores artistas do mundo, os gênios que tão ternamente olham a natureza, me permitirão aqui uma humilde comparação. Todos já viram a seriedade tocante da menininha, inocente, e, no entanto, imbuída de sua maternidade futura, que embala a obra de suas mãos, beija-a, diz-lhe afetosamente: 'Minha filha...!' Se alguém interferir com dureza, ela se perturba e chora. E isso não impede que no fundo ela saiba o que é este ser que ela anima, faz falar, raciocinar, vivifica com sua alma.

"Pequena imagem de algo grandioso. Eis aí justamente a arte em sua concepção. Esta é sua condição essencial de fecundidade, o amor, mas o sorriso também. É o sorriso amoroso que cria.

"Se o sorriso é desdenhado, se a ironia começa, a dura crítica e a lógica, então a vida esfria, se retira, se contrai, e não se produz mais nada. Os fracos, os estéreis, que, desejando produzir, incutem em seus pobres filhos ameaças e castigos, esses graves imbecis ignoram que no meio frio nenhuma vida surgirá; de seu gelado só sairá ... o nada."⁷⁷

⁷⁷ MICHELET. História da França. (t.I. Prefácio de 1869) apud BARTHES, Roland. *Michelet*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

Por uma história-mulher

D

Por uma história intuitiva
Que transvalora natureza e homem
E apreende o tempo suspendendo-o.

O

C

Por uma história que faz ver
Através de devires
E provoca metamorfoses.

U

M

Por uma história feiticeira
Que transfigura
Ao nos colocar em outras vidas.

E

N

T

Por uma história apaixonada
Que vibra
E é vontade de potência

A

R

Por uma história-mulher
Que é útero criativo
E faz proliferar

T

E

Michelet

O que Jules Michelet faz em sua história interessa nessa dissertação não como modelo narrativo a ser criticado ou identificado como produto de sua época. Michelet vem habitar o texto dessa dissertação como escritor-artista, como um corpo vivo de escrita que é coração pulsante, romântico. Ao modo de Roland Barthes⁷⁸, autorizo-me a olhar apaixonadamente para a escrita histórica de Michelet e ver nela uma potente vida que jorra. Uma escrita-arte que faz potente a imaginação histórica.

No século XIX, no ocidente, a história constitui-se em um modo de existência onde o conhecimento histórico passou a ser um domínio autônomo entre as ciências humanas e físicas. Mesmo com todo o presumido espectro de “superior sociedade moderna industrial” e de uma “consciência histórica” como pensamento superior ao olhar para o passado, havia entre os historiadores e filósofos da história modelos de narração e conceitualização da história bastante variados.

⁷⁸ BARTHES, Roland. *Michelet*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

Nesse momento da história destaca-se Jules Michelet (1798-1877), historiador francês da escola romântica da historiografia. Posicionando-se diferentemente de outros historiadores românticos de sua época, Michelet elaborava seu enredo ao modo da metáfora acreditando poder reviver o passado em sua totalidade pela apreensão da similitude. Reivindicava apaixonadas caracterizações da história como verdades científicas e, ao modo de Vico, assegurava com seu método devolver uma verdadeira essência, uma unidade de todas as coisas e da vida no texto histórico. Michelet encontra no modo de elaboração de enredo da estória romanesca a forma narrativa a ser usada para compreender o processo histórico. Esse processo era visto de maneira dualista: eram as forças do vício ou da virtude, da tirania e da justiça, do ódio e do amor que povoavam o campo histórico. Uma série de identificações metafóricas passa a caracterizar as diferentes histórias narradas por Michelet. Em H. White, lê-se:

Como o modo da metáfora e o mito da estória romanesca funcionam na historiografia de Michelet pode-se ver na sua *História da Revolução Francesa*. Sua descrição do espírito da França no primeiro ano da Revolução é caracterizada como a luz que emerge das trevas para o triunfo do impulso natural em favor da fraternidade sobre as forças “artificiais” que desde muito se opunham a ele, e acaba, finalmente, na contemplação dele como símbolo de pura simbolização. A França, escreveu Michelet, “avança corajosamente, através desse escuro inverno, para a primavera apetecida que promete nova luz ao mundo”. Mas, perguntou Michelet, o que é essa “luz”? Já não é, respondeu, a do “vago amor da liberdade”, mas antes a da ‘unidade da terra natal’. O povo, “como crianças extraviadas, (...) encontrou por fim uma mãe”.⁷⁹

Para Michelet o grande sentido e objetivo da história era a “ressurreição dos mortos”. Acreditava na lembrança histórica, no papel do historiador em restituir dos mortos seu legítimo lugar entre os vivos.

⁷⁹ WHITE, Hayden. *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: Editora da USP, 1992. p. 162

Elegeu a ressurreição o seu fascínio, uma grandeza viva pela qual afirmava querer ser reconhecido. O homem era o símbolo do homem. Símbolo pelo qual dissolvia toda a diversidade em nome da unidade ainda que não se recusasse a julgar as divergências, as lutas e conflitos na paisagem histórica e não visse harmonia no processo histórico. Ele nutria esperança crendo na “Justiça” e no “Direito”, por ele identificados com Deus.

E como és Justiça, hás de me amparar neste livro, onde meu caminho tem sido balizado pelas emoções de meu coração e não por interesse pessoal, nem por qualquer consideração a esse mundo terreno. Serás justo comigo, e eu serei com todos. Pois para quem escrevi isto, senão para ti, Eterna Justiça?⁸⁰

É um olhar de amor que Michelet lança para a história. Ele a estuda como representação verídica do passado; busca um realismo e uma objetividade, porém é com as emoções de seu coração que escreve. Ele via na tarefa do historiador a responsabilidade de restaurar direitos dos esquecidos, de decifrar as palavras que proferiram e das ações que praticaram. Via-se como um Prometeu, capaz de levar um fogo intenso a fim de derreter as vozes congeladas dos mortos para que pudessem falar mais uma vez. Via-se como guardião da memória dos mortos, queria “fazer falar os silêncios da história, aquelas terríveis pausas que nunca soarão de novo e que são exatamente seus sons mais trágicos”⁸¹.

Essa ocupação da vida passada, o cuidado justo para com a memória, leva Michelet a considerar a história como uma magistratura que garante dignamente a confiança de fiel depositária. Ele admitia abertamente a orientação moral de sua obra e que, através dela, seria possível a verdadeira fisionomia dos séculos que estudara. Tinha a

⁸⁰ MICHELET apud WHITE, 1992, p. 168

⁸¹ MICHELET apud WHITE, 1992, p. 169.

necessidade de “franca e vigorosa parcialidade pelo direito e pela verdade”⁸².

Michelet faz da história alimento, se constitui dela e estabelece com ela uma espécie de simbiose. Barthes (1991) diz ser Michelet um doente de história, alguém que se envenena com ela: “Bebi demais o sangue dos mortos”⁸³. Mas é através dela que renova-se e ressurge. Une-se com a história como quem une-se a um deus a fim de salvar-se. Michelet percorre a história não somente com os olhos (da razão explicadora), mas com o corpo todo. É afetado inteiramente e vivencia euforia e também tristeza, sofre ascetes e felicidades. Elabora o quadro histórico como calvário, onde há glória e tensão.

Uma história de identidades em movimentos de continuidade. Em Michelet, o plano da história é menos sucessão do que constância; uma marcha que dura e que opera por igualdades homogêneas, familiares. Ele reconhece uma mesma árvore genealógica que progride por transformações, como um organismo contínuo que não cessa de se fazer. Inspirado em Saint-Hilaire, Lavoisier, Leibniz, Bonnet e Robinet,

“Michelet não poderia encontrar melhor linguagem para seu projeto de plenitude do que essa exposição lisa das formas, fundidas umas nas outras, progredindo lentamente de equação em equação de modo que o termo final fosse, em suma, uma espécie de metáfora da forma inicial, que não houvesse mais diferença essencial entre os seres e os objetos, os reinos da natureza e as ideias morais.”⁸⁴

Como um grande lençol de objetos idênticos, o historiador não se perde nela, mas reconhece todas as suas figuras a medida que se apresentam. Há uma substância primeira comum a todas as paisagens históricas: a justiça. Michelet a encontra no fundo de todos os momentos

⁸²MICHELET apud WHITE, 1992, p. 170.

⁸³MICHELET apud BARTHES, 1991, p. 18.

⁸⁴BARTHES, 1991, p. 29

históricos. Há uma moralização da natureza, uma história essencial e plena onde ele dispõe seu corpo, seu organismo. Nela opera inteligentemente e a escreve, em sua prosa, como forma de pensamento ativo.

Cria uma *História-Matrona*, como um ultra-sexo, superlativo e completo que reúne o poder masculino e feminino. Essa figura poderosa soma-se à do herói que fecunda e faz germinar a justiça na história. O historiador como herói é quem faz ressuscitar a justiça. O herói sobre-humano conduz, rebenta, desorganiza e espanta. Ele age com um combate amoroso: o herói justo fecunda a história e, neste ato de violação desbrava e descobre. Cria um saber proliferante.

Michelet é um Édipo, pois decifra enigmas humanos. Ouve suas vozes. Os documentos são vozes do passado, são vozes dos mortos a lhe confiar suas fortunas. Ele volta no tempo e como um demiurgo liga o que era disperso, descontínuo, incompreensível. Tece os fios das vidas, cria uma fraternidade dos homens passados. “O historiador é precisamente o mago que retoma dos mortos seus atos, seus sofrimentos, seus sacrifícios, e lhes dá um lugar na memória universal da história”.⁸⁵ Michelet vive a morte pois a ama, e é somente nessa comunhão primitiva com os mortos que pode trocar com eles os signos da vida.

Viver uma espécie de juízo existencial, vivido no corpo, faz de Michelet um juiz que condena segundo suas sensações. Ele vomita reis e rainhas, e detesta impérios e monarquias. Os reprovou por uma vivência na pele, assim como milhares de seus contemporâneos. Seu julgamento se encontra no nível da existência, e não do intelecto. É a marca em sua carne que o faz escrever. Seu corpo sente, é movimento enérgico por

⁸⁵ BARTHES, 1991, p. 74

onde circula um sangue que é imenso, substância única e homogênea que atravessa todos os demais corpos pelos quais se sente envolvido, os glorificando ou vomitando (náusea). A história sanguínea de Michelet é um conflito de sangues doentes ou furiosos. O sangue é a substância-testemunha a qual de tudo participa, é um elemento genésico primordial, responsável por uma organização progressiva da vida e que culmina na suprema criação: a criança “flor de sangue”. A criança é, para Michelet, a “maravilhosa e terna flor de sangue”, na qual o homem começa sua vida e encarna o pensamento, “carregado de leite, de sangue, de poesia”.⁸⁶

Mas na aventura romanesca de Michelet a exaltação maior é para a mulher, possuidora do sangue rítmico, móvel. Michelet vê sempre, na mulher, o sangue. “A crise do amor que constitui a mulher, esse ritmo divino que, mês a mês, lhe regula o tempo”⁸⁷ fez Michelet identificá-la à natureza, regrada como ela. Ele fez da mulher para além da história, detendo a chave do tempo, como sibila, feiticeira, religião. Na mulher o homem poderia transumanizar-se, ultrapassar sua condição dialética e linear, a condição de macho que combate e que se preocupa com a justiça. Muito tolamente tomada no feminino, segundo ele, a história, ao contrário da mulher, é imóvel, retilínea, uma “estrada de ferro”.⁸⁸

O princípio da mulher é o ritmo circular, realização de triunfo após suas crises sanguíneas, terríveis e necessárias pelas quais passa. É um verdadeiro objeto de amor as declarações de Michelet sobre o sangue feminino. Mas ele não coloca-se como homem nesse voyeurismo da tempestade feminina. Ele é somente olhar. É espectador que a envolve e sente-se envolvido pela mulher-terra-natureza. A mulher para Michelet é um elemento cósmico, estado superlativo da matéria. Uma mitologia. Ela salva o homem da história, o coloca em uma atenção minuciosa que o

⁸⁶ MICHELET apud BARTHES, 1991, p. 107

⁸⁷ MICHELET, apud BARTHES, 1991, p. 121

⁸⁸ BARTHES, 1991, p. 123

faz degradar o tempo linear acedendo-o a um conhecimento superior e sobre-humano ao fazê-lo reviver outras vidas. Como um ômega da sabedoria, só os homens mais velhos, com um amor tardio, podem ter acesso à mulher e experimentar algo insondável e misterioso.

Toda essa mitologia da mulher fez de Michelet um andrógino, ao mesmo tempo homem e mulher, um sexo “ideal”. Para ele, os dois sexos representariam a força macho da ideia e o meio fêmea do instinto. A criação, para ele só poderia surgir do espírito e do coração. E na separação dos dois sexos a morte: o século XIX é morto e imperfeito, pois opõe o instinto à reflexão.

‘Assim, dirão os sábios, abandonando o firme terreno da ideia, enveredastes pelas areias movediças do sentimento...’

Ao que eu responderia: Poucas, muito poucas ideias são novas. Quase todas as que brotaram neste século, e querem conduzi-lo, já apareceram muitas vezes, mas sempre inutilmente. O advento de uma ideia não é tanto a primeira aparição de sua fórmula quanto sua definitiva incubação, quando acolhida no poderoso calor do amor, ela eclode fecundada pela força do coração.

“Então, então, ela não é mais uma palavra, é coisa viva; como tal, ela é amada, abraçada, igual a um recém-nascido que a humanidade recebe em seus braços.”⁸⁹

Ainda que Michelet exalte o século XVIII pelos seus grandes homens do conhecimento, ele o considera demasiado cerebral, incompleto. O que o salva é a Revolução, ela é o povo, o absoluto macho e fêmea. Os heróis micheletistas são todos andróginos: incubam o poder intelectual ao submeterem a intuição sobrenatural. Acredita neles, atribui a eles a verdade, a sabedoria. O povo em Michelet é a encarnação do bom, do verdadeiro, do infalível, o povo é o ultra-sexo. O historiador não poderia chegar a nenhuma verdade, é infecundo, pois é ideia, intelecto, cérebro. A história precisa aproximar-se do povo, vir dele, tornar-se seu escrivão. Assim como a mulher, o povo é via para um

⁸⁹ MICHELET, 1854, *As mulheres da Revolução (Conclusão)*, apud BARTHES, 1991, p. 160

conhecimento superior, mágica que supera os contrários. Contra a ordem escolástica, organizadora, classificatória e dos contraditórios, o povo ultra-sexo não coloca fronteira entre o sim e o não, é jovem e velho ao mesmo tempo, criança e sábio. Tem uma voz impossível.

Dessa voz impossível do povo Michelet pôde somente vislumbrar à distância, presentiu sua presença, mas não a tocou. Ele a cantou por toda sua obra, mas foi incapaz de traduzi-la. “Eu meditei nisso toda a minha vida. Esses pensamentos se apresentavam sempre e me oprimiam. Sentia então nossa miséria, a impotência dos homens de letras, dos sutis. Eu me desprezava.”⁹⁰ Contudo, a história de Michelet efetiva uma vontade; ele devora os documentos por que vê neles alimento. Nessa experiência corporal, transforma sua fome em uma escrita visionária.

O que faz de Michelet um vidente passa pela feliz, mas angustiante sensação, de que há vozes inaudíveis e impossíveis nos documentos históricos. Há murmúrios neles, imagens indecifráveis e fantasmagóricas. Imagens que proporcionam a vidência de vidas sanguíneas, de mulheres, de crianças e de um povo absoluto. Neles há movimentos corpóreos que pulsam vida e levam também ao movimento.

É possível considerar os textos de Michelet potentes documentos históricos, verdadeiras obras de arte. Difícil ser pedra ou mineral, frios em seu estado imóvel, perante as vozes a gritar e as imagens a se movimentar nos documentos-textos de Michelet. Eles inspiram uma veloz inquietude de um querer que deseja abraçar, apreender a vida.

A história de Michelet é romântica e totalizante. Nela pode-se ver o historiador de seu tempo, influenciado pelas ciências, artes e

⁹⁰ MICHELET, 1869, *Nossos filhos*, v. 2, apud BARTHES, 1991, p. 166

filosofias que constituíam os intelectuais de sua época. No entanto, o Michelet escritor de estilo romanesco também faz passar vida, faz escapar algo que foge ao estrato do saber que analisa a história da História. Transmite algo por entre seus textos que nos pega pelo seu estilo, seu tom, sua necessidade. O texto de Michelet também pode ser encontrado como documento a fazer erguer sensações, pois podemos considera-lo um texto-arte.

Uma atenção que é necessidade não passa ilesa por um texto que é fervor. Na necessidade há vontade de potência de se deixar atingir pelo que é força. Os textos de Michelet são forças de uma história-arte que torna móveis os planos da história, proporciona o devir e abre para outras regiões de existência historiadora. Uma história-menor, como resistência molecular que procura a vida ali onde ela se mostra intensa e ativa. Uma história-mulher.



Odiseu e as Sereias

John William Waterhouse. 1891

Galeria Nacional de Victoria - Austrália

Odisseia de Homero

*“- Dirige-te para cá, decantado Odisseo, grande glória dos aqueus;
detém o teu barco para ouvir-nos cantar.
Até hoje ninguém passou revogando além daqui,
sem antes ouvir a doce voz de nossos lábios e quem a ouviu
partiu deleitado e mais sábio. Nós sabemos, com efeito,
tudo quanto os argivos e troianos sofreram na extensa
Troia pela vontade dos deuses
e sabemos tudo quanto se passa na terra fecunda.”*

*“Assim diziam, entoando um belo cantar.
Meu coração desejava escutá-las;
eu pedia aos companheiros que me soltassem,
acenando-lhes com os sobrolhos;
eles, porém, acurvando-se, remavam.”⁹¹*

⁹¹ HOMERO. *Odisseia*. Tradução direta do grego, introdução e notas por Jaime Bruna – USP. São Paulo: Editora Cultrix, 1994. p. 145

Odisseu, (in)humano

Que encantamento é esse
capaz de anular meus desígnios
e me faz desejar
o obscuro desconhecido?

Só atado fortemente ao mastro
Sacrifico-me por meus homens
e minha pátria.
Minha engenhosidade e astúcia
não me livram do mito
Mas me salvam de seu jugo.

Nego-me para me conservar:
Meu nome é Ninguém.

D

O

C

U

M

E

N

T

A

R

T

E

Encontro, estranhamento e aprendizagem

Esta pesquisa procura pensar o processo ocorrido nos encontros do professor com os documentos, os quais disponibiliza em seu trabalho com o ensino de história. O documento, já pensado como evidência ou comprovação de um passado que se afirma ter existido, também foi tomado como monumento de sociedades que buscaram se constituir e salvaguardar determinada imagem de si próprias. Tais concepções de abordagem do documento histórico percorreram o século XX e talvez ainda continuam sendo práticas de afirmação de eventos históricos em sala de aula. No entanto, o que está em jogo é a possibilidade de discussão sobre o documento como obra de arte a se encontrar com o professor de história. Aqui o documento se descola das concepções e metodologias específicas já construídas e legitimadas pelo conhecimento histórico e adquire uma nova conceituação que o entende como monumento artístico a se compor com o corpo a encontrá-lo.

Nesta produção, o pensamento é problematizado filosoficamente como movimento de criação e de efetuação de novos modos de vida. Como prática livre, tal pensamento não se enquadra em

modelos representativos de existência já constituídos. Pelo contrário, aqui o pensamento é um exercício de uma professora que permite ser surpreendida pelos efeitos dos encontros da vida e busca ultrapassar as significações que o campo social e epistemológico lhe impõe. Busca respirar o ar da arte como produção de diferentes formas de vida e escolhe como prática estética de existência a composição de forças que se misturam bem com seu corpo e que lhe tragam novos sentidos.

A vivência de um professor de história é perpassada por diferentes encontros. Seu ofício requer diferentes aproximações com a produção cultural humana. É um profissional do encontro, sua matéria de pensamento e aprendizagem é a obra humana. Pesquisar o pensamento e o aprendizado do professor de história, através do olhar filosófico da Diferença, com Deleuze e Spinoza, diz respeito aos signos que estão todo momento sendo transmitidos nos encontros. Deleuze, em *Proust e os signos*⁹², apresenta uma teoria da aprendizagem através dos diferentes signos que se transmitem no encontro com as coisas no mundo. Os signos exercem uma violência que incita novas necessidades: queremos traduzir, decifrar, encontrar sentido na situação concreta que nos tirou a paz. O pensamento, portanto, não é algo pacífico, surgido naturalmente de um espírito que busca a verdade. O pensamento é sempre coagido, sempre violentado pela força do encontro. A busca da verdade do encontro, do aprendizado que dá sentido à vida, é pensado somente após o choque com os signos. É um trabalho da inteligência. Para Deleuze, “tudo que nos ensina alguma coisa emite signos, todo o ato de aprender é uma interpretação de signos”⁹³.

A inteligência é movida a pensar como um espetáculo da necessidade. Sem a necessidade o trabalho objetivo da inteligência, como

⁹² DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Trad. Antônio Carlos Piquet e Roberto Machado Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

⁹³ DELEUZE, 2010, p.4

assim pressupunha a filosofia tradicional e as teorias do pensamento ocidental, dá lugar apenas à explicação, à significação explícita na qual se tira pouca coisa: apenas possibilidades abstratas. Na tradicional filosofia, de linha socrática, a inteligência precede aos encontros. Nesta lógica, primeiro há um espírito pré-disposto na busca da verdade. Esse espírito busca a verdade naturalmente, conscientemente, sendo esta consciência prévia aos encontros. E é este espírito que organizaria os encontros, suscitando-os, provocando-os.

Erramos quando acreditamos nos fatos: só há signos. Erramos quando acreditamos na verdade: só há interpretações. (...) Pois não há leis mecânicas entre as coisas, nem comunicações voluntárias entre os espíritos; tudo é implicado, complicado, tudo é signo, (...). Tudo existe nessas zonas obscuras em que penetramos como em criptas, para aí decifrar hieróglifos e linguagens secretas.⁹⁴

É na coação do encontro que sofremos a angústia de não encontrarmos conteúdos explícitos e uma comunicação clara, objetiva. No encontro com os signos o que se emite é implicado e enredado como hieróglifos a serem decifrados. O pensamento é o caminho da decifração. Ele é a formação de ideias que sucedem ao desgosto e à dor. Sem sofrimento não há aprendizado, talvez por isso nos acostumamos a nos afastar do que faz sofrer e do que desacomoda. “Passamos ao largo dos mais belos encontros, nos esquivando dos imperativos que deles emanam: ao aprofundamento dos encontros, preferimos as facilidades das recognições.”⁹⁵

A direção do pensamento representativo é acreditar que o signo é o objeto que ele designa. Neste objetivismo se ancora a

⁹⁴DELEUZE, 2010, p. 86.

⁹⁵ibidem, p. 26.

percepção, a memória voluntária e a inteligência. Há uma tendência da inteligência que deseja a objetividade, a atividade prática, a direção do prazer e da paz. Assim como a percepção acredita que a realidade deve ser vista e observada, a inteligência determina que a mesma deve ser dita e formulada. Esta formulação nos conduz à conversação, à comunicação, incita à amizade. Este é o exercício voluntário e premeditado do pensamento. Na tradição filosófica há o duo: *amizade* e *filosofia* onde os indivíduos estão de acordo sobre as significações das coisas, das palavras, das ideias. Há um amor natural e verdadeiro pelo conhecimento. Este amor amigo convoca o pensamento à busca de verdades objetivas e abstratas.

No entanto, Deleuze⁹⁶, através da obra de Marcel Proust (*Em busca do tempo perdido*), propõe outro duo: *amor* e *arte*. Deleuze chama atenção para materialidade do pensamento, da concretude dos encontros e da emissão dos signos. Há um pluralismo nessa emissão, onde os diferentes tipos de signos movimentam o pensar na direção da busca de sentidos. Os encontros não são gratuitos e não nos conferem apenas possibilidades; eles são materiais e geram necessidades corpóreas de verdades. Os signos do amor e da arte valem mais do que a amizade e do que uma obra filosófica. “O que nos violenta é mais rico do que todos os frutos de nossa boa vontade ou de nosso trabalho aplicado; e mais importante que o pensamento é aquilo que faz pensar.”⁹⁷ As verdades objetivas, que se preocupam da comunicação e da concordância, são amigas do conhecido, do convencional. Nelas não há profundidade, pois nelas não há violência, não há guerra. A amizade quer a paz e por isso não suporta o estrangeiro, o estranho, o vazio e desconhecido.

⁹⁶ DELEUZE, 2010

⁹⁷ DELEUZE, 2010, p. 29

A clareza das verdades objetivas não satisfaz porque não são encontradas ao acaso e não causam estranheza. Para Deleuze, os signos da arte são os responsáveis pelo aprendizado eficaz, aquele que dá sentido a todos os demais signos com os quais nos encontramos. São eles que nos apresentam a Diferença extratemporal, nos libertam da memória e da inteligência que nos aprisiona no tempo e nos remete à sucessão de passados. Na arte a matéria se espiritualiza e faz refratar a qualidade de um tempo original, puro, absoluto. A arte nos traz, na sensação de sua presença, dados e figuras complexas que nos enredam em suas tramas e não conseguimos imaginá-las nem decifrá-las facilmente. Nenhum método se aplica na interpretação de uma obra de arte. O que existe são corpos a se exprimir, e dessa linguagem estranha um caminho singular de aprendizado a se produzir.

Daí a importância deste texto conclamar a arte como necessária para o pensamento professoral. Quer-se sair do plano das representações e ideias abstratas e pensar a arte como a grande provocadora de pensamentos que se fazem na relação de corpos a se encontrarem. Como experiências que fabricam novos pensamentos e novos sentidos, as experiências com a arte possibilitam para o pensamento do professor de história novas formas de produzir o passado para além dos métodos e rigores que caracterizam esta área do conhecimento e do ensino. O que se pretende aqui é poder pensar o passado a partir de uma guerra travada com documentos-obras de arte e concebê-los como signos a causar estranheza, náusea, sofrimento e desolação. É enredar-se nos signos da arte e produzir-se, por paixão, como obra de arte, sem modelos nem padrões humanos.

Produzir um pensamento novo no ensino de história passa pela atitude de um professor que também está a se produzir como novidade. Produzindo-se como uma obra de arte, a esculpir o seu pensar,

atento ao que está aprendendo e sensível às suas metamorfoses, talvez esse professor possa transmitir algo novo para seus alunos. Talvez proporcione bons encontros para que os alunos possam aprender com ele. Um aprendizado pela via da arte pode proporcionar novas formas de operar o pensamento e inventar novos procedimentos de construção do saber histórico escolar. Diz respeito à possibilidade de criação de outra via de aprendizagem que se acrescente às já trilhadas pelo ensino de história.

Como um canto de Sereias são os signos que nos enredam. Complicados eles nos envolvem em seu canto inumano e por necessidade desejamos seu significado. Estranhamento, deslumbramento, desespero? Estranhar o mundo ao redor proporciona ao homem o despertar para a suspeita da inumanidade do canto humano e de sua potência estranha. Esse estranhamento se arrisca no desconhecido, no inexistente no mundo dos humanos. É uma potência terrível e obscura.

Na narrativa de Homero, Odisseu é o herói humano ao encontrar-se com o canto inumano das Sereias. Ela conta da aventura de Odisseu ao resistir ao engano e à mentira. O canto das sereias era um canto insólito e de estranho encantamento; somente os homens do risco e do movimento ousado se atiravam na desventura de segui-lo. Odisseu, o herói humano incomum, não se deixou seduzir pelo canto das Sereias. No entanto, seu medo e a necessidade de caos capaz de lhe causar estranhamento e trazer-lhe novidade o levou a decidir ouvi-las sem pagar o preço da morte. Ele as venceu como expressão do desejo de dirigir-se ao espetáculo das Sereias, gozar do êxtase de suas presenças, porém não sucumbir às suas seduções. Com sua postura de enfrentamento e ao mesmo tempo de entrega ele é uma referência ao mundo moderno da razão. Controlar os atos, planejar as estratégias e metas são atitudes da

hábil mente humana que Odisseu está a representar. Ele ouve as orientações divinas e somente submete-se a elas mediante análise. Como herói, sabe o que fazer para salvar a si e os outros, sente-se responsável por seu destino e sua vontade é soberana.

Tratar de documentos como obras de arte é tratar de signos enigmáticos; encontrá-los é navegar em águas intranquilas onde se produzem cantos imaginários. É produzir narrativas de acontecimentos não humanos, incorporais, indetermináveis, em devir. É experimentar metamorfoses de corpos que se misturam nos encontros. Pensar filosoficamente é problematizar as experiências da vida, remetendo-as a um movimento de criação estética como um cuidado de si que ultrapassa as noções comuns e as práticas de consciência. Ao voltarmos à Odisseia, podemos pensar ainda: Seria a figura de Odisseu a possibilidade de pensar o que não foi pensado? Seria a Odisséia um documento-arte como possibilidade de livre pensar para além do convencional e estabelecido? O que Odisseu faz pensar? Em que devires nos faz entrar? Ele não se jogou no abismo do conhecido, da superstição, das velhas certezas e da morte, mas também não fugiu do risco de experimentar a novidade. Teria ele criado uma nova forma de vida, uma forma de fortalecer-se com a experiência do risco?

Uma prática filosófica e artística com documentos-obras de arte em sala de aula podem proliferar novas narrativas. Narrativas que se transmitem como arte (em formas, imagens, histórias, palavras), como sensações que não estão para o tempo cronos, do presente, mas que se mostram em uma linguagem aberta e infinita favorecendo qualitativos encontros.

Encontrar um documento como obra de arte no ensino de história pode provocar sensações e produzir novas histórias no professor

que se dispõe a novos encontros. Pode permitir a produção de narrativas que se aproximam da fabulação e da invenção de passados. Novas narrativas podem tornar interessantes e prazerosas as aulas de história movimentando outros sentidos e aguçando outras sensibilidades. Nessa prática é permitida a fuga das experiências de produção de narrativas que se fazem mediante o imperativo do tempo presente e cronológico. A produção de uma narrativa fabulada, que conta com os encontros com a arte, quer enfrentar o caótico, complicado e surpreendente do viver, quer ouvir cantos incompreensíveis e sem referência. Quer poder ultrapassá-los, entendê-los e utilizá-los para invenção de novas interpretações da vida.

Um problema novo em história, levado por um professor aos seus alunos, talvez não seja a apresentação de acontecimentos (eventos, fatos) dos quais ainda não se falou. Um problema em história, capaz de gerar nova narrativa, talvez seja a apresentação de uma fala inquieta, perturbada com as sensações persistentes dos documentos-obras de arte. Uma tentativa de resposta, uma busca de solução que possa aquietar o mar revolto da curiosidade que os signos da matéria estão a provocar: uma produção potente de narrativa imaginada como prática de livre pensamento.



Tiradentes Supliciado

Pedro Américo

1893

Fundação Museu Mariano Procópio
Juiz de Fora - MG

Mente suspeita

Não posso anular a recordação do homem ferido e crucificado

Como cordeiro para o sacrifício.

A lembrança é um fardo pesado a insistir o herói salvador.

Mas a carne fortuita do corpo ensanguentado

Encontra-se comigo sem o rigor dos encontros planejados.

A mente agora é desentendida:

um “isso” no mundo a experimentar.

As palavras não mais bastam e não

suportam aquilo que indicam.

Todo ensino amoroso já não é suficiente

para crer no mártir esquartejado.

Salva(-)dor ... Salva-me, dor!

A carne está perfurada e a dor sentida não é piedade

É pensamento suspeito.

D

o

c

u

m

e

n

t

a

r

t

e

Corpo: superfície de inscrição das forças. Os corpos em relação movimentam forças e expressam traços-marcas. O pintor pinta as forças exercidas em seu corpo e torna visível em sua arte o que é invisível. A sensação é o que se transmite diretamente entre os corpos e o que se pinta é a própria sensação. A cor e a figura retratada possibilita uma experimentação, uma vivência de sensação. Algo que se sente. É como uma violência que age diretamente no sistema nervoso; sem sentimentos, apenas sensações e instintos.

O que está pintado no quadro não representa uma história, mas uma composição de forças que agiram, se entrelaçaram e criaram linhas de expressão. Elas compõem um plano de vida possível. A figura na pintura é um recorte, é criação, é acontecimento na arte. A figura ergue-se, se eleva como sensação pintada. Ela nada tem a contar, nada a narrar. Não tem significado, é imperceptível. A sensação da pintura vibra intensivamente nos corpos. Age neles possibilitando devires para que o corpo se torne, crie, aconteça.

O corpo que experimenta a ação das forças emanadas em sensação na pintura pode quedar-se, abismar-se, transfigurar-se. A sensação é potência de vida que resiste, que é indomável. A pintura é uma presença, fala de uma vida intensa. A figura pintada é de outra lógica: a da sensação que devém. O fato pictórico está em devir e se abre à multiplicidade. Torna possível um pensamento produtivo que compõe séries infinitas, sempre diferentes.

O pensamento é acoplado à carne, ao corpo. Corpos-figuras pintados são carnes que sofrem como bichos que seguem para o abate. Um sofrimento perturbador da carne que é jogada no caos e que nos

D

o

c

u

m

e

n

t

a

r

t

e

joga no caos. O devir insuportável da vida, destino do corpo que se entrega como alimento para a paixão. Uma crucificação dionisíaca onde o homem está em devir animal. Um composto que cria seu traço, seu rastro, seu território, sua casa.

D

o

c

u

m

e

n

t

a

r

t

e

A imagem histórica no pensamento: reconhecimento e sensação

A obra de Pedro Américo, *Tiradentes Supliciado* (1893), devém insistentemente e provoca sensação. No entanto, há também outra insistência: a da memória que contempla a obra e busca uma significação. A Inconfidência Mineira enquadra-se como um conteúdo histórico que fez proliferar múltiplos estudos, especialmente no período republicano brasileiro. Diferentes olhares já se debruçaram sobre o tema produzindo inúmeras narrativas onde se criou e recriou-se o fato. Tais narrativas são expressões da tentativa de explicação de um evento a partir de uma massa documental. Documentos da época da Inconfidência, como os *Autos da Devassa* e as cartas dos inconfidentes, por exemplo, permitiram a problematização e a formulação de tramas implicadas de acordo com os interesses da pesquisa historiográfica, bem como do ensino de história do Brasil.

João Pinto Furtado⁹⁸ já apontava a Inconfidência como um dos fatos históricos de maior repercussão e conhecimento popular e da

⁹⁸FURTADO, João Pinto. Imaginando a nação: ensino da história da Inconfidência Mineira na perspectiva da crítica historiográfica. IN: SIMAN, Lana M. de Castro e FONSECA, Thaís N. de Lima. (orgs.). *Inaugurando a História e construindo a nação – Discursos e imagens no ensino de história*. Belo horizonte: Ed. Autêntica, 2001.p. 53-90

necessidade de se retomar sua historicidade em uma perspectiva historiográfica. A identidade nacional é um tema recorrente nos estudos escolares e a produção de materiais didáticos tende a apresentar fortes referências ao evento mineiro. A relação que comumente se estabelece na escola em torno do tema da Inconfidência como um dos momentos fundadores da nação desperta a vontade de leitura e releitura do ocorrido, e, como um jogo de luz que se lança sobre o passado, busca nos documentos outras facetas ainda não exploradas.

Na pesquisa de Furtado, o desejo de compreensão de uma totalidade histórica, a busca de uma interpretação que dê sentido à trama complexa e multifacetada que o contato com os documentos evoca lança o pesquisador no caminho da investigação. Ele não quer renegar ou desqualificar o trabalho da memória e das tradições inscritas no tempo, mas quer ir além, mergulhar em um mar denso de informações e trazer outras imagens que interessam e diversificam a imaginação do fato histórico. Nesse sentido, a pesquisa dos documentos em torno da Inconfidência Mineira e da figura do Tiradentes, adquire outros atributos, outras conotações que implementam a interpretação histórica.

O saber escolar construído nas aulas de história se distingue do conhecimento historiográfico e as narrativas que se produzem pelos professores são tentativas de explicação eficazes, de atribuições de sentido, de organização de intrigas compreensíveis. Ana Maria Monteiro e Fernando Araújo Penna⁹⁹ apontam para os diferentes elementos a compor os saberes docentes e escolares nas narrativas que se constroem na sala de aula de história. A retórica como negociação das distâncias entre alunos e professor, entre os alunos e a história assim como o uso de técnicas argumentativas pelo professor para aumentar a adesão dos

⁹⁹ MONTEIRO, Ana Maria e PENNA, Fernando Araújo. *Ensino de História: saberes em lugar de fronteira*. Revista Educação e Realidade, Porto Alegre, v. 36, n.1, p. 191-211, jan./abr., 2011. Disponível em: http://www.ufrgs.br/edu_realidade(acesso em setembro de 2012).

alunos aos temas trabalhados aparecem na pesquisa referida como importantes constituintes de poderosas formas de representação do conteúdo histórico. O professor também se utiliza da ilustração e da comparação de fatos. Sua retórica o aproxima dos alunos, forma com eles uma aliança de cumplicidade em torno dos fatos que está a engendrar. O fato narrado se compõe como uma trama cujo objetivo é a aprendizagem significativa.

A busca de documentos no ensino para que se possa construir uma argumentação histórica é um caminho que se traça na procura da distinção e identificação de um fato. É a iluminação de um fato, a tentativa de clarificá-lo. Estudar a história com documentos é um exercício que passa pela preocupação de um professor que quer explicar, narrar com autoridade e confiabilidade um ocorrido. Nos movimentos da aula de história, quando o documento vem fazer parte, quando vem compor o ato explicativo, se realiza como mostra de um fato que se está a construir, como um elemento a mais de uma prática argumentativa. O professor está a representar o passado, preocupa-se em atribuir significado a ele. Procura de algum modo ocupar o vazio indeterminado e sem sentido que se apresenta nos documentos que se dispõem nas aulas. Por isso se elabora uma intriga e a tessitura de uma trama em torno de argumentos para que se tornem convincentes. O fato é criado e recriado. Imaginado e tornado história narrada. A narração ocupa o lugar de uma ausência, de uma indiscernibilidade. Constrói-se a lembrança do (des)aparecido evento.

Na narrativa elaborada em torno da construção do fato com os documentos está a se construir uma representação sobre o passado. Representar um evento passado a partir de documentos na escola é construir diferentes discursos sobre algo que se acredita ter acontecido. Os documentos são concebidos como vestígios desse ocorrido e que,

portanto, sempre podem revelar algo novo, surpreendente, dependendo das necessidades dos olhares que se depositam sobre esses vestígios. Concebe-se o passado como realidade existente e, como tal, pode ser revelada, buscada. Assim, o saber histórico produzido na sala de aula é pautado pela premissa de que é possível aproximar-se do passado, de que é possível descobri-lo, ainda que expresso de diferentes maneiras.

Nesse exercício de pensamento concebe-se o passado como algo abstrato, impossível de ser alcançado, somente vislumbrado. Um desejo ardente de apenas aproximar-se através da imaginação e da recriação de um fato que se sabe não poder atingir por completo. Esse desejo de passado é expresso em inúmeras produções de saberes históricos. Um mesmo documento pode produzir diferentes discursos, pois diferentes são as maneiras de aproximar-se e diferentes são as faces que se revelam a cada aproximação.

Os documentos desafiam a diferentes contações de histórias. A pintura de Pedro Américo, *Tiradentes Supliciado*, tomada como documento, na perspectiva da representação de um fato, está a contar uma história, está ilustrando uma narrativa. A ilustração remete a um significado, tenta explicar algo. Uma história de representação está nesse horizonte e se produz em discursos que passam de uma história a outra. São narrativas que se ligam umas às outras constituindo-se em explicações que se sustentam por várias redes conceituais e procedimentos de análises todos próprios do campo do saber histórico. A Inconfidência Mineira e seus discursos já produzidos vêm à tona, embaralham-se no horizonte do professor ao analisar a pintura de Pedro Américo. São discursos âncoras que saltam da tela e se lançam na imaginação professoral. O fato a ser contado se reapresenta. A mirada no *Tiradentes Supliciado* ressuscita a história do personagem, e todas as demais

imagens apreendidas na escola e nos demais âmbitos sociais por onde se tornou enunciável: uma história de lembrança.

O olhar sobre o *Tiradentes Supliciado* também se faz pela via da identidade. Há rejeição ou identificação com o que se entende ou se conhece sobre a história da Inconfidência Mineira. Ocorre a insistente busca de reconhecimento do que se está a ver. Recorre-se ao banco de dados e aos conceitos já organizados pela inteligência. Em uma experimentação¹⁰⁰ em sala de aula com alunos de graduação em Pedagogia, o encontro com a obra de Pedro Américo fez aparecer falas como: “a imagem me lembra...”; “a imagem parece...”, tornando evidente o quão recorrente é o trabalho do reconhecimento das coisas com as quais nos chocamos. Reconhecer uma imagem é trazer conforto ao trabalho da inteligência que logo encontra saberes e conceitos afins. Ter afinidade com uma imagem é habitar a zona do que se pode discernir, reconhecer, identificar. É manter-se entre imagens amigas, que estão a narrar variações sobre um tema que é conhecido ou cognoscível.

Deleuze, em *Francis Bacon: Lógica da Sensação*¹⁰¹ apresenta um pensamento capaz de nos mobilizar e abrir espaço para que outras forças sejam capturadas em uma obra de arte e façam compor outras linhas de pensamento. Um documento obra de arte como a de Pedro Américo pode fazer agir outras forças, pode nos fazer pensar em outro sentido? O que ele pode nos fazer apreender, sentir, experimentar?

A história narrada que se vê ou que se busca ver (através do exercício do reconhecimento) na pintura se sobrepõe às possibilidades desta agir por si mesma. O figurativo ou a ilustração que uma pintura

¹⁰⁰ Tal experimentação ocorreu no mês de março de 2012 durante o Estágio Docente realizado no curso de graduação em Pedagogia (disciplina de Ciências Sócio Históricas: ênfase em Ensino de História) na Faculdade de Educação da UFRGS. A experimentação fazia parte de uma série de procedimentos pedagógicos que envolviam o trabalho com documentos e o ensino de história.

¹⁰¹ DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon – Lógica da sensação*. Tradução Roberto Machado (coordenação). Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2007.

evoca precisa ser minimizado ou neutralizado para que não anule a sensação que uma obra pode provocar. “A pintura não tem modelo a representar, nem história a contar.”¹⁰² O que a pintura passa é a sensação. É ela que faz levantar a figura como sendo o elemento isolado da obra a emitir sensações que agem no corpo. A pintura de Pedro Américo faz erguer uma figura que é carne crucificada, levada ao abate. Uma carne que é viva e que carrega os sofrimentos e os horrores da existência. Como sensação colorante, a pintura ataca diretamente o sistema nervoso nos colocando em devir. A obra devém com o espectador e este pode jogar-se na experiência também como espetáculo em ação.

A sensação da obra de arte evita o tédio de uma história onde se reconhece seu enredo e sua moral. Na narração, a pintura meramente ilustrativa ou apresentada como ilustração de uma história pode provocar modificações na forma, pode até suscitar curiosidade e interesse, mas talvez se reforce uma forma já existente. A inteligência ao tentar traduzir uma obra de arte pode produzir mudanças dentro de uma mesma forma narrativa, porém continua a reproduzir significados de um mesmo nível estrutural de conhecimento. Na sensação os corpos se deformam, pois ela age em outros níveis sensitivos, outros domínios sensíveis. Ela faz erguer uma figura que rompe com o figurativo da representação. Na sensação nada há do pensamento que se relaciona com um objeto que é representado. A sensação é instintiva, é dos afetos, preenche a carne de movimentos intensos provenientes das forças invisíveis a atravessar o corpo que sente. É o sofrimento de uma violência rompante que destrutura as formas convencionais onde é acomodada a inteligência.

A sensação é uma força de dissipação. Ela deforma o organismo, provoca mutações no corpo outrora organizado e

¹⁰² DELEUZE, 2007, p. 12

estruturado. Ela move o corpo em direção ao caos, e proporciona uma catástrofe. Deixar-se abater pela sensação é passar pela catástrofe, a desestruturação completa do que nos organiza. Pedro Américo, em *Tiradentes Supliciado*, pinta as forças da sensação que, para além dos dados narrativos presentes na obra, também faz erguer um fato pictural que “não conta mais história alguma, só representa seu próprio movimento.”¹⁰³

Certamente há ainda uma representação orgânica, mas assiste-se mais profundamente a uma revelação do corpo sob o organismo, que arrebenta ou incha os organismos e seus elementos, impondo-lhes um espasmo, colocando-os em relação com forças, seja com uma força interior que os subleva ou com forças exteriores que os atravessam, seja com a força eterna de um tempo que não muda ou com as forças variáveis de um tempo que escoia (...)¹⁰⁴

No encontro com a carne exposta, dilacerada, com o corpo esquartejado, o horror da cena não encontra facilmente uma explicação. Na experiência referida com os documentos na turma da Pedagogia o quadro do Tiradentes também fez surgir falas reticentes, caretas de desgosto, olhares sinuosos e surpresos, inquietações e também silêncios a alternarem-se aos sons, às vezes incompreensíveis, de vozes involuntárias. Os primeiros instantes de exposição da obra, que não foi explicada nem narrada previamente, mexeram com os corpos. Forças atravessaram estruturas, linhas feiticeiras irromperam as paredes estruturadas da narrativa histórica fundamentada. Por instantes imensuráveis e infinitos em sua duração se fez sentir algo que não passou pelo cérebro (razão), mas pelos nervos. A sensação não se consegue explicar, ela simplesmente nos tira do tempo medido e espacial, nos move em direção ao tempo qualitativo das forças. Nesse não-lugar, nesse caos criativo é que se vive a experiência da arte. É experimentar viver a

¹⁰³ DELEUZE, 2007, p. 161.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 161

vida de artista. Abrir-se para o poder da força da arte é poder experimentar a metamorfose, é sentir que a vida não está esgotada.

Como matéria da história, os documentos nos trazem potentes sensações: são obras de arte que movem nosso sistema organizado de pensamento com tendência à explicação. A sensação não se deixa explicar, ela é sentida com o corpo desestruturado, desarticulado. Uma entrega às sensações que um documento encarado como obra de arte pode provocar é a entrega de um corpo que quer aprender com a arte e fazer-se obra de arte.

Na entrega ao poder de afetação do fato pictural da obra de arte a narrativa histórica perde o sentido. No mergulho inusitado e surpreendente da entrega a sensação faz vibrar os nervos. É a desrazão que age inexplicavelmente na experiência artista. Um terror desconhecido e agonístico que faz movimentar o corpo em busca de nova organização, novo pensamento. Um novo pensamento em história precisa passar pela experiência da arte, do encontro com obras de arte capazes de abrir possibilidades para novas concepções de pensamento. Um pensamento em história que parte da sensação movente e não da narração; da matéria do documento a lançar vetores loucos e a-significantes a transpassar o corpo encontrado. História de sensação que cria novos sentidos.

Uma imagem histórica pode não passar de um grande clichê, uma grande desculpa para nossas exigências teóricas pedagógicas onde buscamos a facilidade da reconhecimento. Uma imagem histórica pode não passar de um interesse prático onde salvaguardamos nossas crenças ideológicas. E aí, nos entregamos à percepção, aos nossos esquemas particulares afetivos, àquilo que nos toca e faz lembrar o que interessa na situação vivida. Uma prática sensório-motora que nos salva da

catástrofe. Reconhecemos, suportamos ou aprovamos, comportamo-nos como se deve diante do já conhecido. A imagem histórica de Pedro Américo é o clichê, é a imagem do herói, do mártir, do bode-expiatório, do inconfidente, do Alferes da Cavalaria Paga¹⁰⁵. Não importa qual imagem reproduzimos, a reconhecemos, colamos a imagem em seu devido lugar.

Percebemos os clichês porque eles são a nossa fatal ação cotidiana. No ensino de história são os clichês que nos constituem porque sempre que narramos o existente, estamos reproduzindo, ilustrando a vida passada e presente. As ideias feitas, os dados, os datados são a nossa fatalidade como professores de História. O clichê é o inevitável da vida e lutar contra o clichê é praticamente criar outros tantos. Desvendar e descobrir novas faces de um fato histórico é cair no mesmo movimento de formação de clichês. No momento em que uma imagem se atualiza em discurso, um pensamento se coloca à disposição em um plano e é contemplado ou rerepresentado passa a constituir-se em um clichê, em ideia feita. Os clichês são as grandes linhas molares que nos estruturam, que nos fazem andar sobre certezas. São linhas de vida onde há a positividade do pensamento. É por onde a civilização se molda. São os ordenamentos sociais, os consensos, as opiniões, as medições. Somos os próprios clichês. Professores-clichês, produzidos em uma história-clichê.

Mas é no clichê e com o clichê que se torna possível a via da criação, do pensamento, da novidade, da Diferença. Novos pensamentos também se tornam no clichê, pois ele possui em torno de si uma névoa

¹⁰⁵ “Penso, por exemplo – e como evita-la? – na figura de Tiradentes. O Tiradentes das folhinhas, das cartilhas, das estátuas, até dos ilustres compêndios e não consigo apagar da memória aqueles testemunhos de contemporâneos de Joaquim José, Alferes do Regimento da Cavalaria Paga, que o davam por homem feio, de olhar espantado... é justo hesitar entre um relato certamente supositicio e este outro, presumidamente bem fundado?” (SERGIO BUARQUE DE HOLANDA apud FURTADO, 2001, p. 56)

de virtualidade capaz da produção de novas imagens ainda não pensadas. É na própria virtualidade do clichê onde podemos nos expor à violência do que nos move a pensar. É nessa virtualidade que lutam as forças que atravessam os corpos disponíveis ao abismo. E é então que se deslocam as ideais feitas tornando-se estranhas, sem significados. Se pode criar imaginando em torno de uma pintura histórica? Mesmo a mais repetida e cotidiana imagem do currículo escolar de história?

O que a arte mobiliza é a luta com o caos para fazer produzir a sensação. É disso que se trata em arte, fazer levantar blocos de sensações que movam a matéria, os documentos no caso da História (sua matéria por princípio), e façam perceber mais do que seu elemento óbvio, mais do que o conjunto de suas prováveis figuras existentes. O que as forças moventes da sensação fazem aparecer é uma visão improvável, a extração de algo intolerável, a-significante, uma vidência intuitiva. Nessa visão, se ultrapassa os nossos esquemas explicativos, nossos movimentos lógicos e reativos, nossos julgamentos e comportamentos.

Escapar do clichê com a imagem histórica e alcançar uma vidência é um ato que busca na arte sua efetivação. Em *Lógica da Sensação*, Deleuze¹⁰⁶ diz do ato de pintar para além dos clichês como um ato pictural que restitui uma representação recriando-a a partir de um salto, uma deformação, uma figuração reencontrada que contou com traços manuais livres, improváveis, desorganizados. Ou seja, contar com os elementos que já existiam antes na cabeça do pintor, os elementos pré-picturais, figurativos que povoam a tela do pintor, os próprios clichês, as probabilidades e as intenções como procedimentos de fuga para que algo novo surja. Uma pintura nova como luta que se trava com o caos, na captura de forças onde se busca sair da tela na qual o pintor já se encontrava, repleto de ideias feitas. É somente o ato improvável, o acaso

¹⁰⁶ DELEUZE, 2007, p. 100.

manipulado da pintura criadora que carrega consigo marcas não representativas. Um ato de vontade e não como escolha entre “probabilidades concebidas ou vistas.”¹⁰⁷

A experiência real da criação da obra de arte passa pela potência de afirmação do caos onde se vêem complicadas todas as significações do mundo representativo. É a subversão do que é representacional. Não se nega o que existe. O que há na obra de arte é como uma simulação do existente, do que se tem por modelos, os conceitos ou as formas já criadas. As verdades, como formas existentes, continuam a fazer parte do que se cria, no entanto, fazem parte da obra como potências de simulacro, como “um condensado de coexistências, um simultâneo de acontecimentos.”¹⁰⁸ O simulacro é a Diferença, é a potencia positiva que se efetiva em movimento de vontade, um funcionamento maquínico. É uma manipulação que destrói os ícones e modelos, construindo a partir deles a Diferença.

O ato de pintar como novidade de pensamento, como vontade de arte também pode inspirar uma narrativa ou poética histórica que se difere. Narrar a história como vontade de arte talvez possa efetuar o traço de um professor-artista. Ele traz consigo os excessos de inúmeras histórias contadas e de imagens repetidamente vistas. Mas permite rachar as palavras, criar fissuras nas imagens e fazer passar, por entre elas e através delas, as forças da sensação. Na criação de uma nova narrativa, mesmo que fadada à clichêização, difere em sua aparição.

O processo artístico de criação potencializa a vontade de arte em um professor de história, gera vigor que inspira a busca de novos agenciamentos na captura das forças virtuais em torno de cada documento e texto, conteúdos e quaisquer atividades que envolvam o

¹⁰⁷ DELEUZE, 2007, p. 98.

¹⁰⁸ DELEUZE, 2009, p. 268.

preparo das aulas ou o efetivo envolvimento com os alunos nas aulas. É uma exposição atenta ao universo caótico e intenso que nos envolve na docência a favor de novos enquadramentos narrativos.

Pode-se fazer uma escolha pelo caos, pelo não reconhecimento de lugares e conceitos já existentes no universo da história. Pode-se admitir que o que fazemos com a matéria da história, os documentos, seja um universo caótico em que estamos todo momento a instaurar a ordem. Pode-se permitir a ousadia de se jogar no caos prudentemente, com o procedimento escolhido de quais planos vamos colocar em movimento e provocar fissuras para que possam passar as forças que violentam o pensamento. Como professores talvez nossa única certeza seja a de criarmos condições de possibilidades de exposição à essa névoa virtual, a esse caos de forças capazes de nos atravessar. Colocar-nos disponíveis aos encontros, provocar encontros que nos desloquem dos lugares duros onde nos encontramos. Nos expormos às imagens que fazem vibrar o afeto mais fortemente e nos levem à sensação.



...um plano em
Documentarte

Novamente a necessidade de se fazer o plano. Há aulas por dar. O trimestre está terminando e ainda o capítulo 21 do livro não foi estudado. Os séculos XVII e XVIII iluminaram o horizonte das aulas. Estivemos neles por dois meses. Ciências, filosofias e políticas intensas nessa unidade.

Ainda há o tema da Conjuração Mineira que precisa ser alinhavado com o Iluminismo europeu. Há possibilidade de se criar sentido entre um conteúdo e outro. O livro didático está aberto na mesa. Hesito por instantes. Quase desisto, mas espero. Conjuração, “*Inconfidência Mineira*”. Inconfidência... Infidelidade.

A pintura histórica de Pedro Américo no final do capítulo ilustra o evento. O papel brilhante valoriza a obra. Clássica imagem, clássicos significados. Um olhar de tédio para a obra causa náusea. O mesmo conteúdo, mais um ano... mais uma vez devo criar o fato. Olho para a pintura.

O que há nesse olhar? Há um cansaço. O corpo morto de Tiradentes paralisa por instantes os movimentos lógicos do planejamento da aula. A mão está trêmula a segurar a página. Memórias embaralhadas de planos já existentes agitam-se intensamente. Há um desejo de não-se-sabe-o-quê. Talvez da infidelidade ao Estado Maior dos planos de ensino.

O sono bate e já é tarde. Insisto um pouco mais. Olho e quase não vejo, a visão embaça, tiro os óculos, coço os olhos, passo a mão nos cabelos, respiro fundo e espreguiço. As mãos encobrem os olhos e parte do rosto. Os cotovelos já estão doídos do peso do corpo sobre a mesa... O corpo tem necessidade de sono. Volto a olhar...

As nomeações, as referências e as interpretações continuam a rondar, mas não ocupam lugar nem se formalizam, apenas coexistem com uma nova perturbação insistente, uma imagem sinuosa, indiscernível. Uma quase-certeza, já evanescente: a necessidade de andar. Em um quase-delírio, uma quase-consciência dou-me conta que não me alimentei direito. Preciso fazer o plano, mas decido exercitar-me. Então saio para caminhar.

Na rua sinto o ar fresco de uma chuva que recém havia caído. Olho o calçamento irregular e lembro-me da vista de Vila Rica por baixo da escada do cadafalso que aparece na pintura. O que viu quem assistiu a cena do enforcamento? O século XVIII em Minas Gerais de repente me atrai. Tenho vontade de caminhar por Ouro Preto e experimentar suas ruas. Para além da admiração de um patrimônio antigo, tenho vontade de ver e tocar a matéria de outro tempo. Na caminhada, uma sensação de desassossego...

Volto para casa e sento-me novamente à mesa para preparar a aula com aquele homem. Em sua presença, me angustia sua postura de

vítima. No entanto não consigo afastar-me nem cancelar a vontade do plano. Sigo em frente. Na frente dos olhos, a cena.

Reminiscências psicanalíticas me acalmam com a risada surgida no olhar para o crucifixo que ali também se encontra. Mas, é claro! Ele não podia deixar de estar ali. O pintor do Império tinha que registrar sua ironia para com a República. Será isso? Isso, antes de mais nada, é uma pintura. É uma pintura histórica e conta uma história. É arte? A história da arte a explica, os historiadores a utilizam como documento, a indústria dos livros didáticos a buscam para ilustrar o texto. Aqui e agora não interessa o conceito de arte e sim seus efeitos...

O que vejo: um homem ensanguentado. A carne está dilacerada. O corpo está esquartejado em partes, mas consigo reconstruir a figura inteira. Não há muito sangue. O rosto está com coloração diferente do resto do corpo. Um tanto azulado-esverdeado. Cor de morte. Realismo que denuncia a morte por enforcamento.

É um corpo sem vida, mas uma figura viva persiste. Ainda há a integridade de um corpo organizado. Reconheço uma unidade: é um homem magro e atraente. Seu braço direito suavemente caído do cadafalso lembra-me a *Morte de Marat*, de David. Também a *Pietà*, de Michelangelo.

Vejo nesse cadafalso a religiosidade do culto à Humanidade com seus ritos de Liberdade e Igualdade. Mas não pode haver igualdade nesta morte tão inacessível! Já não um é culto à humanidade, já não é o Homem à minha frente. Espero por uma definição da matéria amorfa que vejo e não consigo apreender. Espero...

Espero atentamente porque talvez seja a espera que me mostrará o que não consigo ver pelo saber da memória. Em suspensão dos conceitos e aprendizados, vivo o horror e a beleza de uma atenção.

(...)

Irei contar uma história? Os alunos assim prestam mais atenção. Já contei essa história. Sim, já contei. Como vou contar desta vez? O que vou contar? A cada ano esqueço partes, acrescento outras, remendando-as. Dessa vez esta pintura vai fazer parte da aula. Talvez precise de outros documentos...

Há uma história nesta pintura. Sim, acredito que o pintor conta uma história com a tinta, mas as narrativas se perdem no corpo que a experimenta. Há muitas evocações por aqui. Memórias históricas ou não, a figura pintada atua de maneira inesperada na relação com o olho que a vê. Talvez não importe mais quem foi o pintor e qual a sua intenção. Deixo isso para depois.

Como uma luta entre a experiência do delírio e a insistência da inteligência a pergunta “*Quem foi esta figura?*” parece vencer. Seu nome era Joaquim José da Silva Xavier. Ainda que a força insistente do nome ronde os pensamentos, talvez ela não comporte a virtualidade desta aparição.

O nome era este, mas continua sendo. A atualização do que parece o mesmo se renova quando faço novamente a escolha de perpetuar sua existência. Porquê? Mato-o novamente, ignorando-o ao virar a página do livro, ou dou a ele novo rosto e nova história? Algo nesta imagem não me deixa virar a página. Sinto-me agora compromissada com ela, aliada.

O enquadramento da pintura traz uma morte que me coloca em uma espera atenciosa às sensações que passam por minha carne. Faço-me morte também na feitura deste plano. E esse terror me impulsiona para outros pensares. Uma fábula a se fazer.

(...)

Que poder esta figura está a exercer em mim? O que passa nesta morte-vida?

Há algo de inexplicável para além dos domínios da história onde mais perguntas do que explicações vêm à cabeça. Não consigo e já não posso ficar apenas no que a história me fez saber. Sinto um passado grandioso e enigmático a me esmagar neste instante. Como que me fazendo extrair algo dele que não consigo suportar.

Como numa guerra sem vencedor e derrotado eu e Tiradentes morremos para a Morte-Certeza e exaltamos a Tragédia-Necessidade. Uma vida sem fim, uma história sem fim.

Tiradentes pode, nessa visão, qualquer coisa. Desejo ver um personagem, mas vejo muitos a saltar da tela. Ele aqui é multidão, mas também é voz calada. Ele é um emblema. Um signo. É homem-subversão, homem-sangue, homem-carne, homem-pedra esculpida. Carne formada pedra que se eterniza em ideias.

E já tantos tiveram ideias ao pensarem em torno deste fato. Candido Portinari e Cecília Meirelles também virão para a aula. Fabularemos juntos com suas obras e a partir delas. E vejo que poderá se fazer uma conversa infinita, um jogo que não tem fim dentro dos possíveis dessas obras que nos atingem, dos raios de força que nos transpassam.

Como corpos insepultos (como o do Tiradentes) a se putrefazer entre os corpos vivos, as obras de arte em torno da Inconfidência nos permitirão decompô-las, arrancar delas seus despojos ainda utilizáveis, suas carnes ainda capazes de alimentar-nos. Como antropófagos, alunos e eu nos serviremos do que nos renovará.



Baco e Ariadne, 1635
Irmãos Le Nain
Museu de Belas Artes
Orleans - França.

D

o

Ariadne

c

Repousar,

u

Mas não deixar de movimentar-se.

Repousar como cura e esquecimento

m

Movendo-se no labirinto sinuoso do tempo.

e

Abandonar o fio da certeza

E conduzir-se ao noivo Dionísio.

O ditirambo embala o novo porvir

n

De uma aliança nupcial que eternamente retorna:

t

Ação intensiva,

Vontade de potência.

Afirmção que se desdobra

a

Em novidade de vida.

r

t

e

Referências Bibliográficas

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *História: a arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da história*. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

_____. A dimensão retórica da historiografia. In: PINSKY, Carla B. e LUCA, Tania R. (Orgs.). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Editora Contexto, 2009.

BARTHES, Roland. *Michelet*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005.

BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e saber de experiência*. Trad. João Wanderley Geraldi. Revista Brasileira de Educação, Rio de Janeiro, N° 19, Jan/Fev/Mar/Abr 2002. Disponível em: <http://educa.fcc.org.br/pdf/rbedu/n19/n19a03.pdf> . (Acesso em abril de 2011)

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990.

_____. A história hoje: dúvidas, desafios, propostas. In: *Estudos Históricos*, v.7, n. 13. Rio de Janeiro: Ed. CPDOC, 1994.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. *Lógica do Sentido*. Trad. Luis Roberto Salinas Forte. 5ª ed. – São Paulo: Perspectiva, 2009

_____. Deleuze sobre Spinoza. Cours Vincennes – 24/01/1978. Tradução: Francisco Traverso Fuchs. Disponível em: <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5> (acesso em agosto de 2011)

_____. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010

_____. Francis Bacon – Lógica da sensação. Tradução Roberto Machado (coordenação). Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2007.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *O que é a Filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7ª ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. *Microfísica do Poder*. Org e trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FURTADO, João Pinto. Imaginando a nação: ensino da história da Inconfidência Mineira na perspectiva da crítica historiográfica. IN: SIMAN, Lana M. de Castro e FONSECA, Thaís N. de Lima. (orgs.). *Inaugurando a História e construindo a nação – Discursos e imagens no ensino de história*. Belo horizonte: Ed. Autêntica, 2001.

HENRIQUES, Vitor. *A história como ficção e como arte: a possibilidade estética da identidade*. Disponível em: letras.ufrj.br/ciencialit/garrafa13/v2/vitorhenriques.html (acesso em 17.06.2011)

- HEUSER, Ester Maria Dreher. Fábula da existência seguida de Notas sobre Fabulação. IN: *Fantasia de escritura: filosofia, educação, literatura* - /Sandra Mara Corazza (org). Porto Alegre: Sulina, 2010.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Trad. Bernardo Leitão. (et.al.) Campinas: Ed. da Unicamp, 2003.
- MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.
- MONTEIRO, Ana Maria e PENNA, Fernando Araújo. *Ensino de História: saberes em lugar de fronteira*. Revista Educação e Realidade, Porto Alegre, v. 36, n.1, p. 191-211, jan./abr., 2011. Disponível em: http://www.ufrgs.br/edu_realidade (acesso em setembro de 2012)
- NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre História*. Apresentação, tradução e notas: Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Ed. PUC-RIO; São Paulo: Loyola, 2005.
- _____. *GaiaCiência*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.
- PEREIRA, Nilton M. Acontecimento. In: *História de amor na educação freireana: a pedagogia do oprimido*. Tese de doutorado em educação. Porto Alegre, UFRGS, 2004.
- PEREIRA, Nilton M. e FRAGA, Gabriel. *Olhar da inconformidade: ensino de história e acontecimento*. Revista Eletrônica *História e-história*, Unicamp. Disponível em: <http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=professores&id=146>(acesso em novembro de 2011)
- PINSKY, Carla Bassanezi e LUCA, Tania Regina de (orgs.). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009 .

SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução de Lawrence Pereira. Introdução e Notas de Kathrin H. Rosenfield. Rio de Janeiro; Ed. Topbooks, 2006.

SPINOZA, Benedictus de. 1632 -1677. *Ética*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

WHITE, Hyden. Teoria literária e escrita da história. In: *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, vol.7, n.13, 1991.

WHITE, Hayden. *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: Editora da USP, 1992.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Trad. Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. 4ª ed., reimpressão – Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2008.