

DIÁRIO DE ESCRITA DE SI¹
Journal of writing of the self

ALMEIDA, Catarina; MARTINS, Catarina

Abstract

“Journal”^{*} because it links to the visual journals introduced to the pupils in the classes of Visual Education in the contexts of the internship and that of the Master of Teaching of the Visual Arts. The absence of ‘visual’ in the title preserves the ambiguity of this journal as it simultaneously indicates a space for the dissertation - it was also lived and constructed in a daily basis of an exercise of “writing of the self”. In between what was proposed to the classes of the school which hosted the internship, and what happened in the writing process itself, remains only the difference of an institutional formalism. Due to the academic order of discourse and the condition it implies, the writing disclaims the plasticity of other possibilities, while to the pupils this was possible just like any other chance. Nevertheless, and from both sides, the “writing of the self” to see the I, the other and to construct our subjectivities and becoming-others from the known ways of seeing and doing.

^{*}“Diário” is translated to “Journal”. In Portuguese the word “diário” has both the meanings of a daily record of events and of a private diary.

¹Título de uma obra homónima de Michel Foucault (1992). Trata-se de uma adaptação da noção de cuidado de si originária da Antiguidade grega (*epiméleia heautoû*), e recuperada e desenvolvida por Foucault no terceiro volume da História da Sexualidade – O Cuidado de Si (1986) e n’A Hermenêutica do Sujeito (2004a). O cuidado de si designa técnicas através das quais os sujeitos se voltam para si mesmos e se analisam e analisam o que está à sua volta. O presente artigo, escrito em co-autoria, reporta-se contextualmente a uma experiência de estágio de Catarina Almeida numa Escola Secundária do Porto no âmbito do Mestrado em Ensino das Artes Visuais no 3º Ciclo do Ensino Básico e Ensino Secundário, orientada por Catarina Martins, docente na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Resumo

“Diário” porque se referem os diários visuais que foram introduzidos aos alunos nas aulas de Educação Visual no contexto de estágio e no âmbito do Mestrado em Ensino das Artes Visuais no 3º Ciclo do Ensino Básico e Ensino Secundário. A ausência do ‘visual’ no título preserva a ambiguidade deste diário ao permitir em simultâneo a presença da tese de mestrado - também esta foi vivida e construída diariamente num exercício de “escrita de si”. Entre o que foi proposto às turmas na escola de estágio e aquilo que se fez na escrita, apenas a diferença de um formalismo institucional. Pela condição num lugar e pela ordem académica do discurso, a escrita isenta-se do uso de outras plasticidades, ao passo que para os alunos essa era uma possibilidade como outra qualquer. De ambos os lados a escrita de si para vermos o eu, o outro, e para construirmos as nossas subjectividades e devires outros a partir das visitadas formas de ver e de fazer.

Keywords: writing of the self; subjectivation; author; arts education.

Palavras-chave: escrita de si; subjectivação; autor; educação artística;

Data de submissão: Agosto de 2011 | **Data de publicação:** Setembro de 2011.

A escrita como suspensão

Gilles Deleuze e Félix Guattari ao escreverem a duas mãos o *Anti-Édipo*, e na 'introdução: Rizoma', opuseram o mapa ao decalque. Nesse gesto, o que pretendiam colocar em evidência era que toda a prática da escrita, e poderíamos aqui alargar a toda a prática que se quer inventiva, só poderia acontecer no deslizamento para um 'fora' das linhas que delimitam, num determinado regime lumínico, territórios particulares. Todo o saber se constrói, sempre, no atravessamento das fronteiras do já conhecido e do já ensaiado, o que equivale a dizer que todo o mapa se encontra permanentemente em aberto às viagens, aos percursos, ao recorte e ao apagamento de territórios no movimento de ascendência a um espaço pantanoso de contornos híbridos. Neste sentido, o decalque seria como que o ensaio repetido de zonas codificadas e o mapa "uma experimentação directa sobre o real" que se conecta a possibilidades de montagem e desdobramentos (DELEUZE & GUATTARI, 2007, p. 32). Este processo, que não antecipa a configuração final, vai-se construindo no fluxo das ligações que se dão numa horizontalidade marcada por uma não hierarquia das relações e dos traços. Se a construção do saber se imaginar nessa engrenagem com o desconhecido, então, o desejo daquele que escreve é chegar, na fase final do texto, a um local de pensamento diferente daquele de onde partiu. Para o filósofo francês Michel Foucault, o trabalho e a vida, unidos numa arte de viver, encontravam o seu interesse nesse contínuo devir um outro. Numa entrevista já na fase final da sua vida, na Universidade de Vermont, dizia que "o que constitui o interesse principal da vida e do trabalho é que eles lhe permitem tornar-se diferente do que você era no início. Se, ao começar a escrever um livro, você soubesse o que irá dizer no final, acredita que teria coragem de escrevê-lo? O que vale para a escrita e a relação amorosa vale também para a vida. Só vale a pena na medida em que se ignora como terminará" (FOUCAULT, 2004c, p. 294).

No entanto, o local de chegada, - da arte, da escrita, da vida -, nunca é feito de originalidade absoluta alguma. Qualquer liberdade só pode ser tecida no espaço das acumulações, do dito, do escrito, das vozes e dos arrastamentos, de tal modo que a originalidade absoluta será a de perder o rosto e mergulhar no anonimato do pensamento. Neste jogo, a marca do autor confundir-se-ia com a sua singular ausência, porque ao texto escrito e ao que se escreve o que importa é a sua capacidade de deslocamento e de acção. O novo não se prende tanto com a aura mítica do único, mas muito mais com o jogo das ligações inusitadas que se estabelecem numa determinada

grelha de possíveis. O lugar da escrita, como o da prática artística enquanto os lugares sagrados quer de uma força autoral, - lugar do autor e da obra -, quer de um lugar único e original, constitui-se então como um dos primeiros problemas colocados por todo aquele que encontra nos grandes lugares de consenso o foco primeiro das suas análises, o mesmo é dizer, que se dedica a esmiuçar o seu presente e a nele perceber as grandes linhas de força que determinam não apenas que o sujeito seja exactamente aquilo que é, como que aceite como inevitáveis quer as metodologias, quer as instituições, quer as regiões do discurso em que é convidado a entrar. A questão que então Michel Foucault colocava em prefácio em *As Palavras e as Coisas* deixava claro para os leitores a sua ideia de que a própria possibilidade de pensar se encontrava enquadrada numa grelha de racionalidade precisa e era a esta que se tornava necessário aceder como a condição necessária à possibilidade de transformação. O que lhe interessava estudar prendia-se com a formação dos sistemas de pensamento, lançando-se no esforço de "saber a partir de que coisa é que foram possíveis teorias e conhecimentos", ou seja, "segundo que espaço de ordem se constituiu o saber" (FOUCAULT, 1998, p. 53). Tratava-se de mergulhar o dito, o falado, o pensado, o sentido, nas mantas de discurso que lhes davam as condições mesmas da sua possibilidade. Em vários momentos afirmou que os sujeitos eram bem mais livres do que eles próprios conseguiam imaginar. Dir-se-ia que a *techné* estava no modo como se lançavam a uma prática reflectida da liberdade, admitindo o facto de que o 'eu' não era um dado natural, mas antes o resultado de uma construção histórica e por isso contingente. Face a tal evidência, a proposta era a de como construir a vida como obra de arte sem que disso dependesse relação alguma com a autenticidade ou não autenticidade. A tónica era antes colocada na forma como a relação que o sujeito estabelece consigo era em si mesma criativa (FOUCAULT, 1995, p. 261).

Num outro texto, em exercício de auto-entrevista, formulava a necessidade de se explicar perante os leitores do seu trabalho reservando para si o lugar de produção de um discurso sobre discursos, contudo, não para descobrir nos discursos de que se ocupava uma lei oculta que fosse a força da sua existência, nem tampouco para chegar a uma fórmula de análise de discurso. Fazer do discurso um acontecimento era antes a possibilidade que Foucault encontrava como contraponto às teorias que viam no discurso uma mascaração ou ocultação da realidade. A implicação primeira de tal posicionamento é talvez o desafio maior a que se pode lançar, no abismo do pensamento, o sujeito saído da modernidade ocidental: descentrar o sujeito como a

condição de aceder às regras de formação dos estratos discursivos, às crenças solidificadas de uma ideologia humanista de carácter universal. Neste processo, o que sobressai é o carácter de fabricação do discurso e, simultaneamente, a sua não transcendência. Para aquele que deseja escrever, a condição assume-se imperiosa porque, precisamente, em relação a qualquer domínio epistemológico ou a qualquer outro denominado de empírico, o passo primeiro situa-se no espaço conceptual da compreensão "das condições segundo as quais se exerce uma prática, segundo as quais essa prática dá lugar a enunciados parcial ou totalmente novos, segundo os quais pode, enfim, ser modificada" (FOUCAULT, 2005, p. 261).

A suspensão do pensamento assume-se como a possibilidade da escrita ou de continuar a pensar para além do pensado. Então, tudo aquilo que se apresenta como evidente, surge como uma fabricação particular num determinado momento histórico. Que relações estabelecemos com os jogos de verdade dos quais somos, simultaneamente, sujeitos e objectos? Que relações estabelecemos com os outros a partir desses jogos de verdade e das relações de poder que eles movimentam? O texto que se segue, para o qual este serve de antecâmara, imagina-se bem no centro desta problemática. Relatando um processo de estágio numa Escola Secundária do Porto e os diários visuais como um instrumento de intervenção com os estudantes numa disciplina da área artística, só se imagina enroscando-se na análise do pensado e das possibilidades de pensar uma outra coisa que não seja o decalque de codificações já estabelecidas. Do ponto de vista teórico verificar-se-á que se toma o pensamento de Michel Foucault como um motor de pensamento, mas dizer isto é afirmar que o autor serve aqui pelas questões que coloca às possibilidades e às impossibilidades que se apresentam como determinantes no presente.

Mergulhar, respirar, mergulhar

Este texto surge de um cruzamento de ideias e do atravessar destas por uma prática experimentada no ano lectivo de 2010/2011 no duplo âmbito de uma escrita de tese para o mestrado de ensino de artes visuais e do decorrer do estágio no ensino formal de Educação Visual a alunos do 8º ano de escolaridade. As duas situações, ainda que aqui enunciadas em separado, entrelaçaram-se nas dinâmicas em que me inclui como sujeito em movimento, fazendo reunir a diversidade do artista, do investigador e

do professor numa subjectividade em construção e permanentemente colocada sob uma lente de observação e de crítica. A activação desse olhar realizou-se no dispositivo tese académica, que foi ganhando corpo no contínuo exercício de ver e de falar (e de fazer ver e de fazer falar) definido nas várias tensões traçáveis entre autoria, originalidade, legitimação e subjectivação, e vivendo e explorando a contradição entre as expectativas de um sistema institucional que dita as regras, e a presumível autonomia de um sujeito que vive entre o fazer parte desse discurso e o ser-lhe exterior. Aposto a este enquadramento, o dispositivo diário visual, introduzido aos alunos, e também aqui funcionando como máquina de subjectivação que interfere na visão e nas concepções de mundo dos seus sujeitos.

Nos diários visuais há um movimento fecundo entre o ver, o fazer e o re-fazer para ver diferente. São um espaço de construção de significados, a partir daquilo que os sujeitos recolhem, feitos respigadores² nessa exploração, e coligem para a superfície de inscrição que se tornou o diário visual. Nem se trata de um mero acto de colecção de fragmentos, assim reunidos e já encerrados, nem de um gesto de expressão libertador, já que aquilo que coloca de fora já se encontra fora. O exterior/interior é apenas uma entre outras formações dicotómicas que artificializam os saberes que são relacionais e se encontram em trânsito. O diário visual, a partir dessa noção, procura cruzar saberes e fazer ver e falar sobre eles, pois é desse modo que promove a construção de conhecimento no sujeito voltado para si e para o outro, naquilo que Michel Foucault tratou como sendo a escrita de si. A escrita do diário visual, que subentende o desenho, a pintura, a colagem ou qualquer outro gesto num espaço pessoal mas aberto ao mundo, coincide com a construção do pensamento, excedendo a sua mera materialização. Não se reduz a fixar aquilo que flutua na mente, e como não é absoluto que a ideia preceda a acção, o que esta escrita de si propicia é um apagar das fronteiras, um desafio anacrónico em prol da multiplicidade e inter-relação. A passagem do pensamento à matéria na escrita do diário visual permite o olhar renovado sobre a própria ideia, alterando-a e reificando-a novamente, numa dinâmica própria de repetição, pois “não importa ler, senão reler” (BORGES, 1984, pp. 53-54). A repetição funciona como processo transversal de toda a acção de escrita de si, intervindo por releituras e reescritas, sendo que estas dependem de um número de reflexões, reacções, re-reflexões e re-acções que mutuamente se estimulam. Repetição não como reprodução; pelo

² Ver Os Respigadores e a Respigadora (2000), de Agnès Varda.

contrário, repetição como convicção de que a constante recorrência dos saberes os actualiza e requalifica.

Distanciando-me de quaisquer intenções exortatórias, foi desta forma que idealizei os diários visuais, propondo-os como ponto de observação e de questionamento ao instaurado pelos sistemas de verdades das narrativas da história, da psicologia, e da pedagogia. Com eles se pugnam ideias persistentes de originalidade e de criatividade intimamente ligada à primeira, e, por outro lado, ocasiona-se uma actividade fértil entre pensamento e sua transformação em coisa (e os sucedâneos dessa relação, toda a repetição) que, variando entre um e outro estado, permitem uma visão retrospectiva e simultaneamente um vínculo com o futuro, pelo desejo de resistir e de transformar. Resoluto em percorrer um caminho seu, em vez de se fechar perante o mundo, o aluno absorve criticamente os estímulos e constrói a sua visão das coisas, realiza-se a partir do que vê e do que pensa, recorrendo às memórias, às conversas, sem esquecer ou arrumar o que adquiriu a dado momento.

Da escrita de si

N^a *Hermenêutica do Sujeito*, Michel Foucault aprofunda o cuidado de si³ que, pela escrita e pelo desenho de si, designa o conjunto de acções transformadoras de si para consigo. Esta prática nasce da espiritualidade entendida, à época, como a transformação que o sujeito tem de operar para chegar à verdade (enquanto que a filosofia seria a determinação das condições de transformação) (FOUCAULT, 2004a, pp. 18-20). A citação, retirada da Aula de 6 de Janeiro de 1982, explica melhor: “[A

³ Sobre o cuidado de si e os *hypomnemata*: “Writing was also important in the culture of taking care of oneself. One of the main features of taking care involved taking notes on oneself to be reread, writing treatises and letters to friends to help them, and keeping notebooks in order to reactivate for oneself the truths one needed. [...] The self is something to write about, a theme or object (subject) of writing activity. That is not a modern trait born of the Reformation or of romanticism; it is one of the most ancient Western traditions.” (Foucault, 1988: 27). Tradução das autoras: “A escrita também foi importante na cultura do cuidado de si. Uma das principais características do cuidado de si envolvia tomar notas sobre si mesmo para serem relidas, escrever tratados e cartas aos amigos para ajudá-los, e guardar cadernos de apontamentos a fim de reactivar para si as verdades necessárias. [...] O ‘eu’ é algo para se escrever sobre, é um tema ou assunto de escrita. Isso não é um traço moderno nascido da Reforma ou do Romantismo; é uma das tradições mais antigas do Ocidente”.

espiritualidade] Postula a necessidade de que o sujeito se modifique, se transforme, se desloque, torne-se, em certa medida e até certo ponto, outro que não ele mesmo, para ter direito a[o] acesso à verdade. A verdade só é dada ao sujeito a um preço que põe em jogo o ser mesmo do sujeito. Pois, tal como ele é, não é capaz de verdade” (Foucault, 2004a: 19). Na actualidade, a vedação à verdade é metafórica: trata-se da submissão às relações de poder e aos discursos institucionalizados e interiorizados que moldam as formas de ver, fazer e pensar dos indivíduos. Resistir a tal ordem dominante, tão entranhada nas práticas e traduzida em servidão voluntária nos sujeitos que dirige e, por isso, tornada muito difícil de aperceber, passa por identificar, historicizar, compreender e transformar as grelhas de inteligibilidade que enformam uma época e os seus dispositivos. A iminência da subjectivação transformadora requerida pela espiritualidade do cuidado de si (que aqui se particularizará em escrita de si por literalmente envolver o registo escrito) é, sinteticamente, o aguçar da consciência de que todos somos sujeitos do poder e sujeitos ao poder. Ou seja, as modificações no sujeito que Foucault aponta são, no seu processo, coincidentes com a percepção da situação em que se encontra o próprio sujeito enquanto ser social e histórico. Esta percepção abre portas à liberdade que, no sentido foucaultiano, não se refere a uma acepção física da palavra, mas à consciência das interdições na relação de poder a que se está sujeito, para assim ensaiar outros devires em possibilidades de resistência e de acção. A vontade de ser/construir um outro sujeito, a partir do sujeito presente, manifesta, note-se, consciência de submissão e influência das formas de poder sob as quais nos encontramos. De outro modo, porque haveria de constituir preocupação o esboçar de possibilidades outras se fosse satisfatória a situação corrente? A acção subtrai-se ao grau de insatisfação e à inquietude que advém de um olhar crítico do mundo na procura do acesso à(s) verdade(s).

Mas como se processa essa acção transformadora do sujeito pela escrita de si?

Um parágrafo d’A *Escrita de Si* sinaliza a associação circular entre pensamento e escrita que resume a possibilidade de acção invocada para os diários visuais:

“A outra [associação] é circular: a meditação precede as notas, as quais permitem a releitura que, por sua vez, relança a meditação. De qualquer modo, seja qual for o ciclo de exercício que tome lugar, a escrita constitui uma etapa essencial no processo para o qual tende toda a *askesis*: a saber, a elaboração dos discursos recebidos e

reconhecidos como verdadeiros em princípios racionais de acção. Como elemento do treino de si, a escrita tem, para utilizar uma expressão que se encontra em Plutarco, uma função *etopoiética*: é um operador da transformação da verdade em *ethos*.” (FOUCAULT, 1992, p. 134).

De “circular” passe-se a ‘múltipla’, pois julgo que ilustra melhor aquilo que procuram exprimir os diários visuais. Esta escrita, na função etopoiética mencionada, coloca em análise as evidências, as certezas e os regimes de visibilidade que a verdade legitima. A ética é, no final de contas, a prática reflectida da liberdade, o que permitiria colocar todos os apriorismos sob uma permanente lente crítica.

Entre esses apriorismos que a escola colecciona, sobre os quais se sustenta, e aos quais urge agora olhar de fora criticamente, encontra-se a consagrada originalidade que continua a tomar-se como condição inevitável do fazer artístico. A esse propósito, e síncrono com uma tendência de apropriações que conduz muitas das práticas de arte contemporânea (embora tal genealogia recue à primeira metade do século XX com os *objets trouvés* e *readymade*, e o *détournement* situacionista, e se estenda ao presente dos *media* e ao actual contexto globalizado da rede), Foucault trabalha o tema do comentário n’*A Ordem do Discurso*. O autor repara o “desnível entre texto primeiro e texto segundo [que] desempenha dois papéis que são solidários” (FOUCAULT, 1999, pp. 24-25), donde se pressente a miscigenação entre os pólos de uma originalidade positiva e a cópia tomada negativamente. A cópia, vista agora à luz da apropriação, liberta-se do peso de uma origem que a recorta e abjecta fatalmente, como se na origem do autor estivesse tudo o que é positivo, e esse sentimento se perdesse na reprodução. Mas *oriri*, o latim de onde vem a origem, significa nascer e, por outras palavras, o nascimento do Homem é a reprodução de um código de ADN⁴ – e também o nascimento da obra é a reprodução da linguagem sem uma aurática (e traumática) origem. A escrita da cópia, nestes termos, não é menos original do que a escrita original, pois todas são feitas a partir de palavras que se referem umas às outras. O comentário

⁴ Assim explica a personagem James Miller, escritor do livro *Cópia Certificada* no filme homónimo de Abbas Kiarostami (2010): “A etimologia da palavra [original] também é curiosa. A raiz latina «oriri» significa surgir, ou nascer. Acho muito interessante que a palavra «original» se refira a nascimento. Levarei essa ideia ao seu extremo e traçarei paralelos entre a reprodução na arte e a reprodução na raça humana. Afinal podemos dizer que somos apenas réplicas de ADN dos nossos antepassados”.

destrona, assim, a pureza original, como camada soberanamente superior donde emana toda a criação. Sobre o desnivelamento propõe-se, com o recurso aos diários visuais, o nivelamento, num processo de des-hierarquização, para, em lugar da ordem, ser promovida a multiplicidade:

“É certo que esse deslocamento não é estável, nem constante, nem absoluto. Não há, de um lado, a categoria dada uma vez por todas, dos discursos fundamentais ou criadores; e, de outro, a massa daqueles que repetem, glosam e comentam. Muitos textos maiores se confundem e desaparecem, e, por vezes, comentários vêm tomar o primeiro lugar.” (FOUCAULT, 1999, p. 23).

Nos comentários procede-se à redescoberta de sentidos enunciados previamente, que renascem e se resignificam a cada volta. A proposta deste tipo de práticas para os diários visuais inclina-se sobre um quadro de possíveis apropriações e, a partir dessa ancoragem, estimula acções diversas, de acordo com a vontade dos sujeitos perante o objecto sobre o qual intervêm. Os resultados produzidos poderão ser interpretados, reinterpretados e retomados em qualquer momento para valorização futura. A realização destas práticas passa por abrir os campos do saber e assumi-los nas relações que permitem, cultivando essa dinâmica, onde aprender a desenhar é aprender a ver, onde ver excede o olhar, onde escrever é pensar, e onde a acção engloba o processo, sem se confinar exclusivamente ao resultado que as ânsias classificadoras da escola se habituaram a exigir acima do resto. Em entrevista a Dreyfus e Rabinow, Foucault afirmava que o surpreendia o facto de que na sociedade ocidental “a arte se tenha transformado em algo relacionado apenas a objectos e não a indivíduos ou à vida”. Não poderia, afinal, “a vida de todos se transformar numa obra de arte? Porque deveria uma lâmpada ou uma casa ser um objecto de arte, e não a nossa vida?” (FOUCAULT, 1995, p. 261).

Da escola como atlas

Há diferentes maneiras de olhar a história, nenhuma delas detendo o privilégio da exclusividade. A história da arte, que algumas obras cristalizam em narrativas particulares, grita a impossibilidade de completude, mesmo nos mais densos volumes e nas obras mais consagradas. Novas lógicas podem propor outras narrativas, divergentes

da linearidade cronológica e da periodização habitual. Aos museus cabe também essa função, a de ensaiar a diversidade de relações insólitas entre obras, artistas, correntes e factos antes associados diferentemente. E, tal como a organização da biblioteca de Aby Warburg, trata-se de um processo para sempre *in progress*. A sua derradeira *Bilderatlas Mnemosyne*, inacabada pelo falecimento de Warburg em 1929, e pela própria circunstância de um trabalho destinado à inconclusividade, sublinha esse mesmo carácter experimental que convida a guiar a história da arte – de resto como se entende a contemporaneidade absorta da linearidade e em estado de liquidez (BAUMAN, 2010). À escola parece escapar esta multiplicidade manifestada pela impermanência e pela incompletude.

O ensino ministra planos curriculares para cada ano de escolaridade. Dentro de cada disciplina, um programa é desenhado para dividir conteúdos do saber. Os programas das disciplinas de artes visuais, nomeadamente nas mais devotas à prática, compartmentam as variadas tecnologias e técnicas que integram o fazer artístico. Todavia, durante a segunda metade do século XX, a arte ocupou-se de desfazer as barreiras formalistas que categorizavam os diferentes preceitos, e legitimou campos e espaços que não eram os habituais da prática e da existência da arte. Lembrando que as implicações trazidas pelo pós-modernismo se começaram a fazer sentir há cerca de cinquenta anos, interessa compreender o espaço que esta já não tão recente configuração, culminante num regime de pós-medialidade, ocupa nas disciplinas de artes visuais leccionadas no século XXI. Esta é, de resto, uma preocupação comum ao triângulo artista-investigador-professor: que relação é possível entre a arte contemporânea e a educação, ou, neste caso particular dos diários visuais, como aproximar um tipo de práticas artísticas contemporâneas ao ensino formal da arte. Com interesses díspares daqueles que preencheram as últimas décadas de modernismo na pintura e na escultura, a arte contemporânea cumpre-se na vaga definição que é a exploração de sentidos múltiplos e novos saberes. Embora voltada para uma infinita paisagem de possibilidades de combinação, recombinação e desconstrução, estas práticas permanecem ligadas pelo nome da arte, donde se manifestam em singularidades e recusam a generalização e a superficialidade. Daqui uma notória incompatibilidade com a escola, já que entre o singular e o geral, ambas olham em diferentes direcções. A escola, tal como tem sido concebida, volta-se para o conhecimento verificável do generalizável e para a comensurabilidade dos produtos, e tal cenário presta-se à perpetuação de valores seguros da história da arte, tais como as narrativas edificadas

pelos consagrados autores da especialidade, os estudos da cor e da forma que preencheram a conduta da Bauhaus e de grande parte do modernismo e as questões técnicas passíveis de ensinamento e traduzidas numa obsessão intransponível para com o médium da arte, sobrelevada no contexto escolar e separadora de forma e conteúdo. Em arte a medialidade não mais arruma as práticas, e à escola, em concreto à Educação Visual, sobra espaço para tirar proveito do carácter flexível das suas disciplinas para devanear com a abertura que uma pós-medialidade e um contexto de multiplicidade permitem. Se a Educação Visual educa a visão, certamente não o faz isoladamente do resto, porque os saberes disciplinares são permeáveis e dependem uns dos outros. Ver, fazer, pensar, escrever, sentir interligam-se, só assim produzem saber – é mais um ‘fazer saber’ do que um ‘saber fazer’⁵.

A orientação sequencial do processo de aprendizagem, linear e intimamente ligada à crença no progresso, mostra-se insuficiente se posta em contexto de multiplicidade, que é como se forma o presente de migrações, multiculturalismo e globalização. A escassez da unidade, como ideia apaziguadora e cúmplice da estabilidade do imaginário pré-moderno a que se liga a escola, caracteriza uma mudança de pensamento que, não se sabendo se se trata de reacção ao período moderno ou se uma sua radicalização, conveio-se aceitar todas as contradições e chamar de pós-modernismo. O emergente pensamento questiona-se sobre a validade do real. Como é que ele existe, se é acessível, ou se é uma invenção do homem (assim como este é inventado), que se cansou da falência dessa busca e se dirige agora mais desembaraçadamente às representações do real, suas apropriações e a forma como visões particulares afectam comportamentos e moldam indivíduos e colectivos. Como são escritas as estórias da história?

Também a Educação Visual pode construir as suas próprias estórias. No processo de relativizar e questionar as verdades da história, encaro esta disciplina como um espaço de debate sobre temas inusitados e, mais importante, de uma forma plural que não se encerra nos ditames tecnológicos de uma disciplina oficial, nem na narrativa da história da arte, nem na inoperante abstracção, mas num híbrido que, em permanência, procura interligar os sentidos ao pensamento. A arte contemporânea encarregou-se de, entre outras coisas, se desfazer da medialidade como condição seja do que for. A Educação Visual pode bem suplantar as amarras da narrativa e da oficina, e

⁵ Ver *Arte y Saber* (2004) de Juan Luis Moraza.

ela própria arriscar numa condição singular de análise do real. A arte não depende de narrativas, nem a Educação Visual depende da arte; o cinema não relata, o cinema pensa: aproveite-se o facto de “a frase não estar feita para começar a falar e para começar a viver”⁶ (GODARD, 1982), pois é o processo que saldará a dificuldade de ver as coisas antes de se falar delas.

A escrita de si na profanação do autor

Há algo de dessacralizante nesta utilização do diário visual: contrariando as mecânicas reprodutoras da escola que consagram o autor e tornam os sujeitos, alunos e professores, objectos desses outros sujeitos detentores da verdade, a escrita dos diários (escrita intransitiva consciente de si do *scriptor* moderno de que fala Roland Barthes n’*A Morte do Autor*) subjectiva o sujeito pela espiritualidade, constituindo-o a partir dele próprio na relação com os outros. Daí que esta escrita seja um acto de inscrição – e eu me refira aos diários visuais como superfícies de inscrição, não como objectos estéticos que pautariam um outro tipo de utilização a que se prestam estes objectos -, contrariando a expressão que ignora que todo o interior está em trânsito e interligado com referências exteriores, donde expressar perde o sentido (coloca fora o que já está de fora).

A escrita de si faz dos diários visuais uma amplificação do género de *hypomnemata*⁷, como registo compulsivo de incessante observação, de memória, de reacção, e de um pensamento sempre activo e disponível para ser afectado, onde colecta fragmentos captados pelos sentidos e aos quais acrescenta ao seu conceito original depositário o *skopéo* do eu. Desse modo o sujeito coloca-se em presença de si pela presença dos outros, que recolhe, e, no emparelhamento entre escrita e leitura, potenciadas uma pela outra, retira algo de pessoal do já dito – pois que é impossível, e até impróprio, em alguns casos, tudo retirar de si mesmo. Os indivíduos mais atentos e

⁶ Diálogo de Jerzy e Hanna em Paixão (1982), de Jean-Luc Godard.

⁷ Recuperada da Antiguidade, Foucault retoma o termo *hypomnemata*: “O seu [dos *hypomnemata*] uso como livro de vida, guia de conduta, parece ter-se tornado coisa corrente entre um público cultivado. Neles eram consignadas citações, fragmentos de obras, exemplos e acções de que se tinha sido testemunha ou cujo relato se tinha lido, reflexões ou debates que se tinha ouvido ou que tivessem vindo à memória. Constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; ofereciam-nas assim, qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior. Formavam também uma matéria prima para a redacção de tratados mais sistemáticos [...]”. (Foucault, 1992: 135).

mais observadores que antecipo no trabalho com as turmas de Educação Visual, são seres em processo que despertaram para a possibilidade da resistência pela prática de liberdade na leitura das interdições e dos apriorismos das relações de poder. O uso sistemático destes objectos convida a um questionamento permanente. A busca pela estranheza, o despertar da crítica, ocorrem perante o imediatismo do quotidiano, perante as rotinas, as regras que nos conduzem e que conduzem as nossas formas de ver, de fazer, e de fazer ver. Por que é que assinam as páginas do diário? Por que é que a desculpa do inacabado é tida como justificação? Por que é que usam o diário nessa abordagem catártica e redentora devedora da ideia de arte como salvação?

A tendência de apropriações das práticas artísticas contemporâneas, aqui teoricamente sublinhadas pelo comentário de Michel Foucault, raramente encontra espaço numa experiência lectiva sustentada por mitos da modernidade, entre eles aquele que continua a promover o culto do autor como estância dogmática e legitimadora, e que a escola se encarrega de fazer reproduzir nas suas ficções curriculares. Também a academia, com o seu discurso institucional, continua a requerer para a legitimação daquele que escreve a visibilidade da origem, a nomeação e a citação do autor consagrado, para assim determinar o que deve ser dito e como deve ser dito. Mas estas considerações não têm de nos reduzir à imobilidade; há espaços deixados vagos onde é possível confrontar a pertença ao discurso da verdade com o estranhamento das regras que o legitimam. Com um pé dentro e outro fora, o dizer e o fazer adquirem profundidade na construção de uma voz própria que invoca os outros já não para iluminar, mas para perturbar.

O uso dos diários visuais pelos alunos pôs em evidência um conjunto de lugares-comuns que continuam a povoar imaginários naquilo que ao fazer artístico diz respeito, e a ver o mesmo fazer artístico como a exclusiva forma de aprendizagem da visualidade. Profanar o autor é empreender um gesto de relativização das verdades em jogo, é perceber a sua formação para assim as reenquadrar e construir uma nova verdade com o auxílio dos outros mas sem a submissão a eles. A morte do autor, que é aqui invocada por o autor e a originalidade serem mitos que persistem no ideário dos alunos, não se limita ao apagamento do nome daquele que escreve, à recusa da propriedade que legalmente é atribuída. Falar de autor é falar de uma função de classificação, que agrupa, delimita e exclui discursos, e anunciar a sua supressão é mover-se nestas relações de classificação e de circulação sem ficar refém de um sistema jurídico ou institucional, ou de um certo regime de verdade. Falar da morte do autor é reconhecer a

voz do devir outro do sujeito num gesto sem origem, que inscreve, e que relega ao leitor a tarefa de fazer os novos cruzamentos e deslocamentos conferidores de sentido. Numa escola voltada quase exclusivamente para o autor, cabe aos diários visuais o intuito de tentar restituir a escrita ao leitor. Aqui, o leitor é a mesma pessoa que escreve e o que ocorre é a constituição do sujeito por si mesmo, ainda que em relação com o resto, na resistência à submissão acrítica. O uso dos diários visuais pelos alunos subjectiva-os (ou eles subjectivam-se pelo uso dos diários), ao invés de se tornarem objectos de outros sujeitos. Em permanente reescrita como prática de liberdade, que é um processo continuado de resistência no cuidado de si, os alunos fazem seu o que ouvem e o que vêm dos outros autores:

“O espectador também age, como o aluno ou o cientista. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga o que vê com muitas outras coisas que viu noutros espaços cénicos e noutro género de lugares. Compõe o seu próprio poema com os elementos do poema que tem à sua frente. Uma espectadora participa na performance refazendo-a à sua maneira, por exemplo, afastando-se da energia vital que esta supostamente deve transmitir para dela fazer uma pura imagem e associar essa imagem pura a uma história que leu ou que sonhou, que viveu ou que inventou. Deste modo, ele e ela são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes activos do espectáculo que lhes é proposto.” (RANCIÈRE, 2010, pp. 22-23).

Na coincidência promovida nos diários visuais entre ideação e realização, entre origem e apropriação e entre autor e leitor, o exercício é o de uma *escrita de si*.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio (2007). “O Autor Como Gesto”, in *Profanações*. São Paulo: Boitempo. Pp. 55-63.
- ALMEIDA, Catarina [2011]. *A Tese de um Diário de Escrita de Si*. [Tese de Mestrado]. Porto: Universidade do Porto.
- BARTHES, Roland (2004). “A Morte do Autor”, in *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes.
- BAUMAN, Zygmunt (2010). *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- BORGES, Jorge Luís (1984). “Utopía de un Hombre que está Cansado”, in *Obras Completas 1975-1985*. Buenos Aires: Emecé Editores. Pp. 52-56.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (2007). *Mil planaltos. Capitalismo e esquizofrenia 2*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- FOUCAULT, Michel (1986). *The History of Sexuality, vol. III – The Care of the Self*. Nova Iorque: Pantheon Books.
- FOUCAULT, Michel (1988). “Technologies of the Self”, in MARTIN, Luther H. et al (ed.). *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*. Amherst, MA: University of Massachusetts Press. Pp. 16-49.
- FOUCAULT, Michel (1992). “A Escrita de Si”, in *O que é um autor?* Lisboa: Passagens. Pp. 129-160.
- FOUCAULT, Michel (1995). “Sobre a genealogia da ética: uma revisão do trabalho”, in RABINOW, P. e DREYFUS, H., *Michel Foucault Uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. Pp. 253-278.
- FOUCAULT, Michel (1998). *As Palavras e as Coisas*. Lisboa: Edições 70.
- FOUCAULT, Michel (1999). *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola.
- FOUCAULT, Michel (2004a). *A Hermenêutica do Sujeito*. São Paulo: Martins Fontes.
- FOUCAULT, Michel (2004b). “A Ética do Cuidado de Si como Prática de Liberdade”, in *Ditos & Escritos, vol. V – Ética, Sexualidade, Política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. Pp. 264-287.

FOUCAULT, Michel (2004c). “Verdade, Poder e Si mesmo”, in *Ditos & Escritos*, vol. V – *Ética, Sexualidade, Política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. Pp. 294-300.

FOUCAULT, Michel (2005). *A Arqueologia do Saber*. Coimbra: Edições Almedina.

FOUCAULT, Michel (2006). “O que é um autor?”, in *Ditos & Escritos*, vol. III – *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. Pp. 264-298.

MORAZA, Juan Luis (2004). *a + y, arte y saber*. Sevilla: Arteleku.

RANCIÈRE, Jacques (2010). *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.

SALAVISA, Eduardo (2008). *Diários de Viagem – Desenhos do Quotidiano*. Lisboa: Quimera.

Filmografia

GODARD, Jean-Luc (1982). *Passion*. [DVD]. França: Film et Vidéo Companie.

GODARD, Jean-Luc (1988-98). *Histoire(s) du Cinéma*. [DVD]. França: Canal+.

KIAROSTAMI, Abbas (2010). *Copie Conforme*. [filme]. França: MK2 Productions.

VARDA, Agnès (2000). *Les Glaneurs et la Glaneuse*. [DVD]. França: Ciné Tamaris.