

## CONVERSAS COM FOUCAULT E COUTINHO: ENSAIAR MODOS DE VIDA IMPUROS COM A ESCRITA NA UNIVERSIDADE

Teresa N. R. Gonçalves<sup>1</sup>  
<https://orcid.org/0000-0003-0573-1454>

Thiago Ranniery<sup>2</sup>  
<https://orcid.org/0000-0003-4399-2663>

**Resumo:** A partir da experiência de coordenação de um programa de oficinas de escrita acadêmica, este texto explora uma maneira de conceituar as reverberações da impureza na escrita acadêmica a partir da transformação da paisagem política no ensino superior na última década do Brasil. Ao entrelaçar entrevistas de Michel Foucault com o documentário *Jogo de Cena* de Eduardo Coutinho, procura-se investigar os contornos da experiência da escrita acadêmica a partir do encantamento das palavras introduzido pelo gênero ensaio, que introduz os efeitos de ficção, reverbera uma imagética da incerteza, e coloca em questão a noção de verdade, realidade e sujeito. Como matéria em suspenso, sempre mutável, é impossível inscrever o movimento de transformação na forma da ordem dos discursos, a não ser que se crie um modo de viver a escrita impuramente, apta a captar a incorporação de vozes e versões sempre outras, e em processo constante de variação e mudança.

**Palavras-chave:** escrita acadêmica; ensaio; verdade; ficção; voz; experiência.

### CONVERSATIONS WITH FOUCAULT AND COUTINHO: ESSAYING IMPURE MODES OF EXISTENCE WITH THE WRITING AT THE UNIVERSITY

**Abstract:** Based on the experience of coordinating an academic writing workshops program, this text explores a way of conceptualizing how impurity reverberates in academic writing from the transformation of the political landscape in higher education in the last decade in Brazil. By interweaving Michel Foucault's interviews with Eduardo Coutinho's documentary *Jogo de Cena*, we aim to investigate the contours of academic writing experience through the enchantment of words introduced by the genre essay, which introduces fictional effects, reverberates an imagery of uncertainty, and calls into question the notion of truth, reality, and subject. As a matter in suspension, always changing, it is impossible to inscribe the movement of transformation in the form of the order of discourses, unless a way of impurely living writing is created, capable of capturing the incorporation of voices and versions that are always others, and in constant process of variation and change.

**Keywords:** academic writing; essay; truth; fiction; voice; experience.

---

<sup>1</sup> Professora da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: [teresanrgoncalves@gmail.com](mailto:teresanrgoncalves@gmail.com)

<sup>2</sup> Professor da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: [t.ranniery@gmail.com](mailto:t.ranniery@gmail.com)

Entre o prazer de escrever e a possibilidade de falar, existe certa incompatibilidade. Ali onde não é mais possível falar, descobre-se o encanto secreto, difícil, e um pouco perigoso de escrever [...].

[...]

Quero dizer, [estou] do lado daqueles cuja escrita destina-se a designar, mostrar, manifestar fora dela própria alguma coisa que, sem ela, teria permanecido, se não oculta, ao menos invisível. Talvez seja aí que exista, apesar de tudo, para mim, um encantamento da escrita.

(FOUCAULT, 2016a, p. 39).

### **Nota introdutória: da conversa ao texto**

Este texto é um exercício derivado de longas conversas entre dois amigos, situado à esteira de um trabalho realizado em conjunto. Somos, os dois autores, professores coordenadores na universidade em que trabalhamos de um programa de oficinas de escrita acadêmica para estudantes de cursos de licenciatura<sup>3</sup>. Temos, nessas oficinas, proposto experimentar com estudantes de graduação e de pós-graduação exercícios de escrita acadêmica, assumindo que escrever tem efeitos disruptivos, aquilo que Michel Foucault (2012, p. 15) descreve por “experiência modificadora de si no jogo da verdade”. O que temos, por hora, sobre as oficinas não é muito, de modo que a sua concretude não será nosso campo de problematização. Delas, retiramos apenas nossa relação com Foucault e com o cinema a partir do documentário *Jogo de Cena* de Eduardo Coutinho. Ao trabalhar, atravessados por esses marcos, a paixão que nos embala é “[...] um estado sempre móvel, porém não ruma para um ponto dado” (FOUCAULT, 2016b, p. 102). Recorrer a diferentes suportes e plataformas tem nos permitido experimentar um tensionamento dos limites da linguagem acadêmica bem como as possibilidades inscritas em seu uso político, ético e estético. Isto quer dizer que, para um texto tecido entre múltiplas vozes (as nossas e aquelas que nos atravessam e habitam), nossas trajetórias profissionais distintas, inclusive geracionais, se entrelaçam no curso dessas páginas. Decidimos, assim, não sacrificar nossa escrita distinta além do necessário para dar inteligibilidade ao texto e força ao argumento, deixando aparecer as variações de estilo e os deslocamentos de tom postos de um ao outro na feitura das sessões.

### **Encantando palavras: Foucault, a voz e a cena da escritura**

Da entrevista de Michel Foucault (2016a) ao crítico literário Claude Bonnefoy, de 1968, quando acabara de escrever *A Arqueologia do Saber*, obra publicada no ano seguinte, em 1969, parte o ponto de escora, ainda que frágil, em torno do qual gira este texto. Nela, Foucault (2016a, p. 33) relata “um frio na barriga” quanto a sua posição de acadêmico em relação à linguagem. Entre um mundo livre e aquele mundo ao qual pertencia, o da universidade com suas formas estatutárias de linguagem (as aulas, as palestras, os artigos e os livros), Foucault parece reconhecer que a entrevista abre para outros níveis da implicação entre sujeito e linguagem. Nem comunicação, nem explicação, nem confissão, nem história pessoal singular, a entrevista conduzida por Bonnefoy e seu especial interesse pela “exploração do avesso da tapeçaria” desafia Foucault a criar outro modo de dizer aquilo que antes já fora dito e escrito. Em seu esforço de responder, Foucault (2016a, p. 36) chega a afirmar uma “desconfiança quase moral” com a escrita e nas suas lutas particulares com o ato de escrever. Foi na Suécia, segundo ele, em uma heteroglossia tardia que conseguiu encontrar

---

<sup>3</sup> Trata-se do Programa de Monitoria de Apoio Pedagógico (PMAP) da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro que conta com apoio da Pró-Reitoria de Graduação, por meio de seis bolsas de monitoria. O projeto atua na produção de oficinas sobre escrita acadêmica para estudantes dos primeiros períodos dos cursos de licenciatura a fim de produzir e construir laços com a universidade.

o prazer da escrita<sup>4</sup>, a festa da escritura, como escreve, para falar da “prodigiosa alegria que atravessava a escrita” (FOUCAULT, 2016c, p. 52): isto é, habitar a sua língua, “o único chão sobre o qual se pode andar, a única casa que podemos nos deter e nos abrigar” (FOUCAULT, 2016a, p. 39).

Sabemos: o trabalho da linguagem é uma marca central na trajetória foucaultiana. Paul Veyne (2011, p. 16) conta, por exemplo, como demorou a se dar conta que Foucault tomava partido de “um grande debate moderno”, parte de uma espécie de virada linguística ampliada, da qual teriam participado tanto Nietzsche e o pragmatismo de William James quanto os jogos de linguagem de Wittgenstein e a teoria dos atos de fala de John Austin. Entre todos esses autores, nos quais inclui ainda Richard Rorty, Veyne (2011) coloca como o problema comum estava na negação das relações especulares entre a linguagem e conhecimento: “para ele [Foucault], o objeto, em sua materialidade, não pode ser separado das molduras formais por meio dos quais o conhecemos” (VEYNE, 2011, p. 16). Mesmo antes da conhecida afirmação de que “a genealogia é cinza” (FOUCAULT, 2013a, p. 55), Foucault, em *História da Loucura*, lançou-se a trabalhar com arquivo de “pergaminhos embaralhados, riscados, várias vezes reescritos” (FOUCAULT, 2013a, p. 55). Sua interrogação não dizia respeito às proposições, nem aos atos de fala, mas antes clamava por um debruçar-se sobre a superfície relacional e imanente dos enunciados a fim de produzir um relato com “um certo efeito misto de beleza e de terror” (FOUCAULT, 2015a, p. 202).

Desde o próprio *A Arqueologia do Saber* (FOUCAULT, 2002), quando a conclusão ganha forma de diálogo ou, em *A Ordem do Discurso*, aula inaugural do *Collège de France* de 1970, quando Foucault (2013b, p. 48) convoca para a tarefa de “suspender, enfim, a soberania do significante”, é rastreável, por toda a sua obra, um movimento heterogêneo de questionar o esquadrinhamento da linguagem – “o mais antigo dos dispositivos”, como afirmou Giorgio Agamben (2009, p.13) – e de tomar a palavra corajosamente. Em outra conversa, desta vez com Hélène Cixous sobre a escritora Marguerite Duras, Foucault (2009a, p. 364) comenta que “ela [Duras] consegue definir uma espécie de plano-sequência bastante surpreendente entre o visível e o tátil”. Ali, Cixous coloca que “[ela] tem bom ouvido, então é por ali que as coisas voltam, quer dizer que aquilo que está fora torna a entrar, a voz é justamente o que penetra” (FOUCAULT, 2009a, p. 364). A voz retorna, por exemplo, quando solicita um pensamento exterior e, desta vez, é um dos traços de Maurice Blanchot em Foucault: por “trata[r]-se muito mais de uma passagem para ‘fora’; a linguagem escapa ao modo de ser do discurso - ou seja, à dinastia da representação” (FOUCAULT, 2009b, p. 220-221). Não sem razão, o canto percorre este ensaio, no qual a linguagem é “redobrada em uma região vocal onde ela se despoja tão completamente de todas as perfeições supérfluas”. E, enfim, Foucault (2009b, p. 242) conclui: “E o que é a linguagem (não o que ela quer dizer, não a forma pela qual o diz), o que ela é em seu ser é essa voz tão fina, esse recuo tão imperceptível, essa fraqueza no coração”.

Ao comentar o arquivo oral de Foucault, Philippe Artières (2016, p. 24) começa por descrevê-lo exatamente em termos de um experimento de “ressoar a voz daqueles que estavam até então privados dela. Não fala em nome deles nem por eles: constitui-se em transmissor”. Ao empurrar a linguagem ao limite, Foucault convida para um trabalho com a escrita que consiste, sobretudo, em transformar o corpo (de quem escreve e do texto escrito) em uma caixa de transmissão de vozes, instaurando uma capacidade de existirmos em outras frequências, com outras vibrações – “um perpétuo fonodescentramento” (FOUCAULT, 2015b, p. 252) como escreveu a propósito de um comentário sobre as obras *Diferença e Repetição e Lógica do sentido* de Gilles Deleuze. Movimento este condensado, talvez, por Roland Barthes (2015, p. 77) no termo *a escritura em voz alta* que “não é expressiva; é transportada [...] pelo grão da voz, que é um misto erótico de timbre e linguagem, e pode portanto ser, por sua vez, tal como a dicção, a matéria de uma arte”.

---

<sup>4</sup> Aludimos a obra *O prazer do texto* de Roland Barthes (2016); autor a quem Foucault faz referência na entrevista ao roubar-lhe a distinção entre escritores e escreventes e identificar-se como parte destes últimos; distinção esta que retomaremos mais à frente neste texto.



Em virtude disso, a escrita pode ser associada, por vias oblíquas, a uma arte de encantamento das palavras, abrindo-se a vozes – ou sendo por elas aberta – que não se enunciam em situações normais do cotidiano, ao estilo de outro comentário sobre Deleuze, quando, após notar o invariável retorno da boca, Foucault chega ao jogo e ao teatro. Ali, dispara, sem pestanejar, que “então o pensamento é um transe” (FOUCAULT, 2015b, p. 262). Diante da incapacidade de rastrear as vidas infames por vias apenas racionais, resta-nos “a necessidade de transformar a linguagem reflexiva” (FOUCAULT, 2009b, p. 225), conjecturá-las em “cenas múltiplas, fugidias e instantâneas” (FOUCAULT, 2015b, p. 266). Ao desestabilizar as geometrias da reflexão e da representação, Foucault abre para uma escrita nas instâncias da universidade que pode produzir alguma desorientação – não um reflexo do mesmo em outro lugar, não um ponto de vista crítico unificado ou autônomo – ao “aponta[r] todo um cortejo de impurezas” (FOUCAULT, 2015b, p. 253). Admitido, portanto, que qualidades vocais e sonoras se mesclam no ato de escrever e o tornam, desde já, impuro, encantar palavras performa o corpo textual como jogos de cena que remete sempre a um modo de vida contíguo, uma passagem possível, uma transmissão. Se isso é válido, o transe não é sobre um estado alterado (psicológico) de consciência, mas é uma alteração (ontológica) no estado das condições de imaginação do mundo.

### **Enxerto: do título ao argumento**

É do cineasta Eduardo Coutinho a frase que serviu de inspiração para adjetivar “modos de vida” e que funciona como um enxerto ao título que nomeia este texto. Trata-se de uma declaração dita para uma plateia, na qual uma de nós estava, em conversa posterior à exibição do filme *Jogo de Cena*, em 2008, na cidade de Lisboa, num festival de cinema documental: “Jogo de Cena é um documentário impuro”, disse Coutinho provocativamente naquela ocasião. O filme, então, estreava no *docLisboa*, festival que fazia, naquele ano, ainda uma retrospectiva da obra do cineasta. Na perspectiva de Coutinho, *Jogo de Cena* é impuro porque mistura realidade e representação, ou seja, subverte as regras convencionais do documentário ao colocar em jogo as fronteiras entre realidade e ficção. Este é um daqueles tipos de frase inesquecíveis. Assim, como não foi possível esquecer uma outra frase dele, desta vez, proferida na *masterclass* oferecida naquele festival, da qual uma de nós também participou: “Forma é conteúdo”, voltou Coutinho a provocar. Foi nesse trânsito, de Foucault a Coutinho e vice-versa, que começamos a pensar sobre essa impureza e como ela abre para a experimentação com as formas tradicionais, convencionais ou estatutárias, seja do documentário, seja dos mecanismos da escrita ou da leitura, tal como temos trabalhado no programa de escrita acadêmica<sup>5</sup>.

Temos tateado um modo de realizar este trabalho, em especial diante dos/as estudantes que nos chegam, à esteira da transformação da paisagem das universidades públicas – ou pelo menos, daquela em que estamos inseridos – após a implementação das políticas de ações afirmativas no Brasil. No ano que se completa uma década da promulgação da Lei nº 12.711 de 2012 e tanto se fala em avaliação da política, começamos a suspeitar como o exercício da escrita acadêmica, neste cenário, não precisaria – e, de fato, poderia prescindir de – exigir a inscrição na ordem dos discursos. Poderia, quem sabe, depender de um gesto de fazer-se naquilo que Philippe Artières (2016) chamou de uma “geografia da voz”. Segue o porquê, no que se segue oferecemos um conjunto de variações sobre a escrita acadêmica que passa também por elaborar o mal-estar cartografado por Robson Cruz (2018) na organização social das práticas de escrita nas universidades, ao insistir nas marcas de embreagem vocal de outras experiências no interior das regularidades.

---

<sup>5</sup>Nossa atração pelo cinema não é ao acaso. O próprio Barthes (2015, p. 78) reconhece que “uma certa arte da melodia poderia dar uma ideia desta escritura vocal; mas, como a melodia está morta, é talvez hoje no cinema que a encontraríamos facilmente”. Contudo, reconhecemos que nós também demoramos a perceber que em algumas das entrevistas selecionadas aqui Foucault faz explícitas referências ao cinema e/ou a imagem.



Nosso argumento gira em torno de experimentar que, entre Foucault e Coutinho, podemos traçar modos impuros de escrever “no coração venenoso das coisas e dos homens”, como afirma a Bonnefoy na entrevista, no interior das práticas estatutárias da universidade, para além da repetição de qualquer metodologia, modos de “deixá-los dançar suas danças, fazer suas mímicas, como ‘extrasseres’” (FOUCAULT, 2015b, p. 244). Desta forma, estamos assumindo que o que é válido como exercício no campo do cinema documental pode ser válido no campo da escrita acadêmica, principalmente se entendermos *Jogo de Cena* como um filme ensaio. Ensaio, esse corpo vivo da filosofia, como Foucault (2012, p. 15-16) notou em breve passagem – desses tipos de passagens que valem por um tratado - na introdução ao segundo volume do *História da Sexualidade*, é esta “experiência modificadora de si no jogo da verdade, e não como apropriação simplificadora de outrem para fins de comunicação [...], um exercício de si, no pensamento”. Ao comentar os deslocamentos no projeto de *História da Sexualidade*, Foucault deixa perceber como o ensaio é um exercício de escrita – ou de montagem fílmica, em uma expansão, se quisermos – que implica tanto formas de problematização de determinadas práticas quanto, por isso mesmo, também entrelaça modos de transformação subjetiva de si. Em seus termos, o ensaio realiza “um trabalho crítico do pensamento sobre o próprio pensamento” (FOUCAULT, 2012, p. 15), mas “onde a questão de saber se se pode pensar diferentemente do que se pensa, e perceber diferentemente do que se vê” (FOUCAULT, 2012, p. 15) é precisamente o corpo de sua matéria e de seu acontecimento.

O que exploramos, aqui, são variações aprendidas, entre e com o cineasta e o filósofo, em torno de três temas – o ensaio, a ficção e a voz – para pensar sobre como habitar modos impuros de escrever na universidade – que são também modos impuros de viver - passa por tomar a palavra de outro modo, “e permite-lhe pensar diferentemente” (FOUCAULT, 2012, p. 16). Desejamos sugerir que não é apenas o conteúdo a ser dito que determina a ontologia crítica da escrita acadêmica com o presente, uma vez que outros sentidos – o tato, a audição/escuta, a visão, a oralidade – também instauram o ato de escrever e exigem, quando não alteram, a forma da escrita. Não se escreve sem que haja uma relação de problematização com a escrita, de tal forma que o efeito ressonante gera condições para uma espécie de proximidade texturizada com a diferença em vez da distância objetiva. Escrever – assim, como documentar – não é, nesses termos, acessar puramente um espaço representacional ou um reino espiritual, nem é caminho para um oceano amniótico onde se pode ser lavado de símbolos e emergir um sujeito renascido ou renovado. Ao abrir para essa zona impura entre a voz e o texto, a escrita não é simplesmente erodida, não entra em desastre<sup>6</sup> como simples consequência de limites ruins, mas porque escrever é uma imersão invariável na espessura cinza onde nós nos acostumamos a ver somente sujeito, unidade e verdade.

### **Jogo de Cena como filme-ensaio: um mosaico em movimento**

São várias as referências que aludem a natureza ensaística do filme *Jogo de Cena*, dentre as quais destacamos a análise de Ilana Feldman (2012) deste e de outros documentários do cinema brasileiro a partir do conceito do filme-ensaio. No caso de *Jogo de Cena*, esta proposição “coloca sob suspeita os filmes documentários baseados na fala como expressão da subjetividade e como relato testemunhal de histórias de uma vida. [...] – isto é, acabaria por inviabilizar a crença corrente na entrevista como expressão da verdade dos personagens [...] -, assim como por desestabilizar a própria noção de sujeito” (FELDMAN, 2012, p. 17). O ensaio é central para a compreensão da natureza do exercício que Coutinho propõe. Como um gênero híbrido, “gênero incerto onde a escritura<sup>7</sup> rivaliza com a análise” (BARTHES, 2013, p.7), o ensaio funciona no filme como uma estratégia formal, uma forma de problematização para escrever com Foucault, que permite fugir à ortodoxia do cinema documental e para tornar visível o que procura ocultar:

---

<sup>6</sup> Estamos nos referindo à obra *Escrita do desastre* de Maurice Blanchot (1980) quando apresenta que “escrever é talvez trazer à superfície algo como um sentido ausente, receber o impulso passivo que não é ainda pensamento, sendo já o desastre do pensamento”.

<sup>7</sup> Vale registrar que o sentido de escritura equivale, aqui, à literatura.



a impossibilidade de o documentário captar a verdade, a natureza mediada e, portanto, ficcional do que pretende mostrar, o jogo entre verdade e ficção que sempre se encena no formato documental. Ao fazê-lo, o que se produz é a dissolução de fronteiras entre verdade e ficção, mostra-se a natureza impura do documentário, coloca-se em questão justamente o aparato de montagem, o que cabe dentro da definição de documentário (como sendo sobre o real) e o que cabe dentro do filme de ficção, ampliando o âmbito do visível, se dando uma liberdade formal e temática que reconfigura as relações entre verdade e ficção no filme documental.

Podemos, aqui, traçar uma relação de afinidade entre esta ideia da natureza impura do documentário ao esboroar as fronteiras entre real e ficção com a possibilidade de pensar a escrita acadêmica para além do seu estatuto de cientificidade, de objetividade e neutralidade, recuperando, reativando ou retomando alguns modos de escrita que escapam a essa ideia. Este é o caso do ensaio que, mostrou Jorge Larrosa (2003, 2004), está no coração do modo através do qual é possível ver como Foucault deslocou alguns dos pressupostos que constituem os gêneros fundamentais da escrita acadêmica moderna na universidade. A respeito do comentário de Barthes (2013) sobre o gênero ensaio, Leyla Perrene-Moyses (2013, p. 76, grifos da autora) sugere mesmo que “é a língua [que] deve ser combatida e desviada do interior, por gestos de *deslocamento*”. Esta linha também caracteriza a trajetória de Foucault sobre este tópico. Se *Jogo de Cena* é um filme-ensaio no sentido em que coloca em deslocamento o dispositivo que opera – o documentário –, jogando-o na instabilidade, na indeterminação e na opacidade, reconfigurando e perturbando certa ordem consensual do visível, a escrita acadêmica tomada desde o ensaio poderia operar também como uma perturbação ou deslocamento da ordem consensual do dizível, no que se refere aos modos e formatos habituais de entendê-la e praticá-la na universidade.

No filme, Coutinho experimenta ante os nossos olhos um método a partir da qual se vai organizando a narrativa através do uso da câmara e da montagem e da relação com o espectador e os personagens centrais. É de chamar atenção que nada no filme surge ao acaso, a cena, o cenário, a câmara, a montagem, a escolha das atrizes, mais conhecidas ou menos conhecidas. Esse exercício funciona como um mosaico em movimento, uma espécie de caleidoscópio, no qual várias peças são colocadas em relação e através do qual a imagem documental vai sendo colocada sob suspeita, mostrando as fissuras na suposta transparência das imagens e expondo o seu caráter mediado, quer pela câmara, quer pela montagem ou pelas formas mais ou menos reconhecíveis do cinema documental. Quando pensamos que estamos ante a verdade, a todo o momento a ficção irrompe. Logo, podemos pensar se, nas nossas escritas, nas nossas pesquisas, colocamos esse mosaico em movimento para funcionar, se lançamos mão desse gesto, entre Foucault e Coutinho, de suspeita. Como vamos compondo o jogo de cena da escrita? Como realizamos esse transe performativo das palavras que se tece entre a suposta transparência do texto acadêmico e o caráter mediado das pesquisas que realizamos, dos procedimentos que utilizamos, dos recortes que fazemos, das opções teóricas e metodológicas que levamos à cabo? É possível assumir e mostrar o tecido, o avesso da tapeçaria, tal como quando Foucault foi interpelado a fazê-lo?

Ao focar a nossa atenção no ensaio como forma de escrita acadêmica, podemos dizer, como afirmava Adorno (2003), que a impureza e a liberdade são as suas marcas. O próprio Adorno (2003, p. 35) conclui: “Escreve ensaísticamente quem compõe experimentando”. Diana Klinger (2007, p. 35) sugere ainda uma dimensão subjetiva dessa experimentação ao pensar o “ensaio como auto-etnografia, auto-exame”. Jean-Christophe Bailly (2017, p. 13) ressalta, por sua vez, a afinidade do ensaio à notação:

A ideia condutora do ensaio é, no fundo, conservar no seu ímpeto algo da notação, algo ligado a uma espécie de pensamento tátil. A noção de engate é fundamental: ela assinala o começo, o ponto de partida, a irrupção, e indica também a retomada, a conexão: não aquilo que acontece quando duas peças de um quebra-cabeça se unem, mas o que ocorre se saltamos de um ponto a outro [...]. (BAILY, 2017, p. 13)





Para Max Bense (2014, s/p), o procedimento experimental do ensaio pode ser entendido como uma “tentativa de extrair uma ideia, um pensamento, uma imagem abrangente a partir de certa massa de experiências, considerações, reflexões”. Um ensaio busca, assim, exercitar a “potência imaginativa”, criar “incansavelmente novas configurações ao redor de um objeto dado”, descobrir “lacunas, contornos, cerne”, em “sucessivas variações sobre o ponto de partida”. E se sobrepomos essas citações tão dispersivamente como quem de forma frenética sobrepõe imagens, é para, enfim, perguntar: escrever na universidade poderia se fazer acompanhar por um percurso que traz algo dessas definições, entre o auto-exame, a notação e a imaginação, o salto e a composição, em uma alteração incessante pelas passagens imperceptíveis de vozes antes inexploradas, lampejos intermitentes, com a exibição do próprio aparato de encenação no ato mesmo de encenação? Falamos, pois, de uma prática de escrita em um limiar incerto, trêmulo, problemático, entre o salto imaginativo e o tato sensível.

Para o cineasta-ensaísta Eduardo Coutinho, os dispositivos do documentário, sua linguagem, seus meios, sua relação com a verdade, não são apenas a sua tarefa, ou o seu meio de trabalho, mas o seu campo de problematização. É por duvidar da forma do filme documentário e do seu método – o suposto método do filme documentário – que estes são convertidos em um problema e é por isso que o filme é metodologicamente inventivo. O método se mantém como problema, não é dado como suposto. O método é ensaio. O cineasta-ensaísta problematiza o documentário cada vez que filma e problematiza a montagem cada vez que monta. É aquele para quem filmagem e montagem são lugares de experiência, é alguém que está a aprender a filmar cada vez que filma e a montar cada vez que monta, parafraseando Larrosa (2003). Daí que conteúdo e forma sejam indissociáveis, pois o conteúdo não é indiferente à forma de exposição. O método não é um *a priori* do filme, poderíamos dizer que nem da escrita, mas uma dimensão integrante do processo, um conjunto de regras e procedimentos estéticos e imagéticos a serem experimentalmente trabalhados pelo documentarista, pelo ensaísta, por quem escreve – ou pelo escrevente, como prefere Foucault (2016a), retomando uma distinção ambivalente de Barthes (2013b).

Neste texto, intitulado *Escritores e Escreventes*, de 1960, posteriormente integrado como capítulo à obra *Crítica e Verdade*, Barthes (2013b, p. 32-33) afirma: “os escritores distinguem-se dos escreventes como um substantivo se distingue de um verbo: o escritor exerce uma função, enquanto o escrevente exerce uma atividade”. No que parece, à primeira vista, simples ímpeto classificatório estruturalista, Barthes não só mostra uma relação ambígua entre ambos, mas caminha para encontrar um tipo impuro, o escritor-escrevente que ele, logo, aproxima da função que Lévi-Strauss atribui ao feiticeiro: “um excluído integrado pela sua própria exclusão, um herdeiro longínquo do Maldito [...] já que o feiticeiro e o intelectual lixam de certo modo uma doença necessária à economia coletiva da saúde.” (BARTHES, 2013b, p.38). Vê-se porque Barthes evoca, de pronto, a introdução que Levi-Strauss (2003) escreveu à obra Marcel Mauss (2003), quando este último, em sua conhecida aproximação entre psicologia e etnologia, comparou os xamãs aos loucos. Não para afirmar, nota Levi-Strauss (2003, p. 21, grifos do autor), que os xamãs são loucos e mereçam algum nível de intervenção psiquiátrica, muito menos que determinadas sociedades se coloquem sob a autoridade dos loucos, mas “na realidade, é a noção mesma de *doença mental* que está em causa”.

Nota-se: Foucault confere, em diversos momentos, de sua obra uma força à voz da desrazão ao lembrar Hölderlin, Antonin Artaud, Roussel, ou Sade, por exemplo. De fato, um dos traços deixados por *História da Loucura* foi tramar uma correlação entre a emergência da literatura como discurso e o destino da exclusão imposto à loucura no caminho que nos levou à modernidade (FOUCAULT, 2019). Em se tratando de escrita acadêmica, talvez, por isso, nos fez todo sentido abordar a questão da relação com a forma da escrita acadêmica – e mesmo com a leitura e o estudo - por meio do ensaio como um modo de criar e habitar modos de vida outros na universidade, de colocar a forma da escrita acadêmica em causa. Isto é, o ensaio como uma prática crítica – não uma espécie de tribunal de julgamento moral de erros

ou desfazimento de ilusões de quem quer que seja – diante dos estatutos da linguagem acadêmica e suas regras de operação, no interior mesmo de seus ordenamentos, como uma prática de combate que “expõe os limites do próprio horizonte epistemológico, fazendo que os contornos desse horizonte apareçam, por assim dizer, pela primeira vez no seu limite”, para fazer jus a um comentário de Judith Butler (2013, p. 166) à propósito de *O que é a crítica?* de Foucault (2000), mas que bem poderia ser usado para descrever o procedimento de Coutinho no documentário *Jogo de Cena*. Porém, trata-se, sobretudo, de uma prática que, como Butler (2013, p. 166) bem nota, também “implicará em uma transformação do ‘eu’, na sua relação com a regra de conduta”.

Nesta conferência, mais um dos seus arquivos orais, que abrirá caminho para o conhecido ensaio *O que são as luzes?* (FOUCAULT, 2015c), Foucault (2000) refere-se ao jogo sempre instável entre as artes de governo e a crítica, encarando-a como uma virtude geral – uma “maneira de desconfiar delas, de recusá-las, de limitá-las, de lhes encontrar uma justa medida, de transformá-las, de procurar escapar a estas artes de governar” (FOUCAULT, 2000, p. 172), mas também sinaliza para a crítica como uma arte que “teria essencialmente por função o dessujeitamento no jogo que poderia ser denominado, em uma palavra, de política da verdade (FOUCAULT, 2000, 173). Ou seja, o ensaio não é simplesmente uma liberação total do escritor e do escrever do poder e das regras de condução da escrita na universidade – como se tal liberdade total fosse possível ou mesmo desejável –, mas abre um campo crítico de experimentar, tecer relações outras com a forma da escrita acadêmica, relações imanentes de deslocamento desde dentro da universidade. Não é sem razão que Foucault (2015c) situa a crítica como uma atitude ou uma disposição, que emaranha matéria sensível e pensamento, isto é, “uma maneira de pensar e de sentir, uma maneira também de agir e de se conduzir que, tudo ao mesmo tempo, marca uma pertinência e se apresenta como uma tarefa. Um pouco, sem dúvida, como aquilo que os gregos chamavam de *ethos*” (FOUCAULT, 2015c, p.358).

Nossa inquietação, que liga procedimentos epistemológicos e transformação ética e política, que, de maneira tão tateante, busca conectar as formas de escrita acadêmica com a produção de modos de vida na universidade pode ser, agora, melhor situada diante do crescente número de diagnósticos sobre saúde mental nos espaços acadêmicos. Uma pesquisa da Andifes (2019), por exemplo, mostrou que pelo menos 83% dos estudantes de universidades federais brasileiras enfrentam alguma questão emocional. Segundo a mesma pesquisa (ANDIFES, 2019), ansiedade, desânimo e insônia estão entre as situações mais relatadas pelos alunos, com um aumento crescente de situações de ideações suicidas – passando de 4% em 2016 para 11% em 2019. Longe da posição de afirmar que tais sintomas simplesmente não existem, o que nos chama atenção é, quando falamos de acesso e de permanência de toda uma outra geração nas universidades públicas brasileiras, aparece logo um diagnóstico para uma espécie de um engolfamento ontológico dessa geografia outra da voz à esteira da dissolução da doença mental, agora, transformada em transtornos psiquiátricos generalizados. Uma lição deixada por Raymond Williams (2014, p. 8, grifos do autor) nos é inspiradora:

O que se entende até hoje como *relações normais* de escrita e leitura, nas quais se abarca um determinado conjunto de questões, poderia ser visto agora como relações específicas e frequentemente problemáticas, ou mesmo precárias, e uma distribuição desigual da escrita e da leitura e nas relações incertas entre formas de escrita e formas de fala. (WILLIAMS, 2014, p. 8)

Dito de outro modo, se começamos este texto com a desconfiança de Foucault sobre falar como escreve diante das formas mais ou menos reconhecíveis de escrita acadêmica na universidade, realçando a introdução da voz, marcada pela forma como o ensaio ganha vida crítica no pensamento, é por retomarmos duas perguntas com as quais Barthes (2013a, p. 31) abre o seu ensaio sobre a escrita, “Quem fala? Quem escreve?”. A entrada de uma geração de vozes outras na universidade corresponde ou mesmo exige – para além da permanência estudantil ou talvez mesmo como parte dela – criar plataformas e dispositivos –





exercícios, práticas, experimentos – para escrever ensaísticamente na universidade a fim de estabelecer uma atitude crítica no sentido de transformação de si e, assim, assumir que quaisquer que sejam as respostas a estas perguntas, elas não começam como alguém que pode simplesmente afirmar-se em torno de um eu soberano, mas somente como constituindo-se habitado e atravessado por toda uma geografia de vozes, cuja transmissão e ressonância desafia o estatuto da escrita na universidade e expõe seus limites.

Nós estamos sugerindo, como parte do viver na universidade, todo um trabalho de composição crítica com a linguagem para transitar pela incerta, para não dizer, mágica relação entre escrever e falar, implicando transmutação das palavras, transmutação do sentido das coisas, enfeitando, reencantando formas de escrita. Se este movimento pode ser facilmente galvanizado pelo escorregadio e claustrofóbico léxico psiquiátrico, é somente porque apela, quando não conduz, a um modo impuro de escrever ou ainda de viver com as palavras, isto é, de se conduzir subjetivamente. Estamos indicando, assim, que ensaiar modos de vida impuros na universidade passa por uma crítica das relações habituais e formas de escrita acadêmica, que é a condição para a possibilidade de uma escrita do desvio, do fragmento, da provocação e da profanação, dessacralizando modos de ler e escrever que se tornaram canônicos, jogando e mostrando o jogo como condição mesma para essas vozes serem transmitidas e reencenarem o visível. Embora escrito em outro contexto, mas extensível ao nosso argumento, no final de *A produção social da escrita*, Williams (2014, p. 350) conclui:

Há períodos em uma cultura em que o que chamamos de conhecimento parece ter de assumir uma prioridade em relação ao que é usualmente chamado de imaginação. [...] Mas agora, muito claramente, há forças profundas em funcionamento que talvez apenas a imaginação, em seus processos plenos, possa tocar, alcançar, reconhecer e incorporar. Há muitos outros tipos de escrita na sociedade [...] e desafiam a muitos de nós a tentar entendê-los e realizá-los. (WILLIAMS, 2014, p. 350)

Onde esta citação, poderia, talvez, nos levar a uma distinção entre conhecimento e imaginação, configura-se, antes, uma destacada importância para processos de produção de conhecimento comprometidos com o exercício de imaginação radical de outras realidades, abrindo-se em outras direções. Não se escreve ensaísticamente sem a força da imaginação radical para enfrentar os limites do que as formas estatutárias da linguagem acadêmica estabelecem com relação àquilo que pode ser conhecido. Na contramão da pegada realista de muito do cinema contemporâneo, retornamos ao *Jogo de Cena* e ao modo como o filme usa os dispositivos do documentário tradicional para colocar sob suspeita, questionar, problematizar a transparência da narrativa. Ao fazê-lo, dá a ver a impossibilidade de se chegar ao “real”, ou de se falar em nome dele, apelando para os saltos de imaginação no exercício de problematização. Em *Jogo de Cena*, é, de fato, assumida a indeterminação entre autenticidade e encenação, pessoa e personagem, público e privado, intimidade e visibilidade, processo e obra, experiência e jogo, vida e performance. O filme opera na distância e na tensão, “destilando dúvidas a respeito da imagem documental, colocando sob suspeita os seus próprios procedimentos, métodos e premissas ou produzindo suas próprias esquivas” (FELDMAN, 2012, p. 14). A realidade aparece como artifício e o artifício como realidade.

À esta altura, valeria um parêntesis para nos referirmos como há no documentário um jogo entre o fora e o dentro, em que aquilo que se oculta - e isto é válido tanto para o texto como para as imagens – o seu fora, o seu quadro negativo – é tão revelador quanto aquilo que diz (FELDMAN, 2012). Essa experiência exterior, para trazer aqui novamente a marca de Blanchot em Foucault (2009b), coloca um contato contínuo com uma certa violência que suspende a possibilidade do reconhecimento para nos lançar sobre o desconhecido, lugar onde relação com o *status quo* é rompida, abalando certezas e verdades; experiência que transforma a forma como nos relacionamos com a verdade. A experiência exterior aparece como necessária para uma transformação que nos permita inventar novas possibilidades de relação com o real, imaginar e escrever radicalmente. O que *Jogo de Cena* acrescenta é um convite para nos fazer embarcar nessa experiência exterior, de dessujeitamento, e, através dela, considerar novas possibilidades de relação entre realidade

e ficção, não como opostos, não constituídos hierarquicamente, ou entendidos num sentido judicativo, mas como mutuamente constituídos nesse jogo de cenas, a partir do qual novas possibilidades de vida, novos modos de existência vão se configurando. Num filme, num texto, é possível reinventar esse jogo, colocar em marcha uma experiência que tensiona e amplia as possibilidades de relação entre realidade e ficção, entre verdade e mentira, entre verdadeiro e falso, para além das dicotomias.

A natureza fragmentária do filme-ensaio é também um dos aspetos a destacar em *Jogo de Cena*, a forma como vão sendo selecionados e montados os fragmentos das falas, destacando determinados aspetos. O fragmento é a sua matéria, que o cineasta sublinha como sintomático para lhe acentuar a expressividade, sem aspirar a uma totalidade. Por meio da montagem, o filme produz uma complexa dinâmica de cortes, repetições, alterações, antecipações – de saltos, portanto - que ensaiam diversas formas de relação entre as falas e as personagens do filme, suas dúvidas e hesitações, seus gaguejos, suas fisionomias, suas posturas. Ao fazê-lo, leva aos limites o próprio método de Coutinho, pela forma como aparece depurado, levando-nos a repensar os seus procedimentos e mesmo as suas obras anteriores. Neste movimento, é o autor, junto com a sua obra, que são colocados em risco. Em certo sentido, *Jogo de Cena* é um gesto de coragem (FOUCAULT, 2011), no qual Coutinho põe em xeque os seus procedimentos habituais de filmagem, os seus modos de fazer e se relacionar com os personagens nos seus filmes anteriores. Ao questionar a entrevista, pondo em causa os documentários baseados na fala como discurso da subjetividade e no relato de histórias de vida, *Jogo de Cena* questiona a própria obra. Quando autor e obra são postos em questão, outras possibilidades se abrem para a escrita.

Naquela entrevista de 1968 a Bonnefoy com a qual abrimos este texto e em outras das tantas que concedeu, algumas das quais, aqui, apenas brevemente arroladas, e nas quais se debateu e enfrentou o desconforto com a função do sujeito-autor, foi esta a lição que Foucault deixou impregnada e que, com Coutinho, defendemos que nos permite ensaiar na universidade modos de vida impuros. Em resumo, nosso texto pode ser lido como um exercício de desassociar a incongruência com a experiência da escrita acadêmica de sua identificação com a patologia, o desvio ou a imaturidade e afirmar que escrever na universidade, hoje, mais do que nunca, passa por toda uma ensaística caleidoscópica de vozes, por imaginar incansavelmente outros modos de viver e considerar como o mundo poderia ser de outra forma. Por isso, a prática de retomar o terreno da escrita acadêmica no interior do seu círculo não é sobre dar voz àqueles e àquelas que outrora excluídas, agora, estão dentro da universidade. Antes, é sobre como, ao trabalharmos em um programa de escrita acadêmica, nós nos vimos desafiados a tomá-la como toda feita de escutar murmúrios e gritos, combinando e enlaçando fios e pedaços, profanando a forma, jogando a cena.

### **A entrevista como dispositivo ensaístico: a voz que se multiplica no jogo entre verdade e ficção**

*Jogo de cena* é uma expressão que bem poderia nomear exercício proposto por Foucault a Bonnefoy. Para fazer face à sua relação complicada e desconfortável com o gênero da entrevista, sem se preocupar em definir o que é a entrevista ou com o que tem a dizer, Foucault propõe ao seu entrevistado que os dois consigam “encontrar uma espécie de nível de linguagem, de fala, de troca, de comunicação, que não seja nem exatamente da ordem da obra, nem da explicação, nem tão pouco da confidência” (FOUCAULT, 2016a, p. 35). Não se trata, como nos referimos anteriormente, nem de repetir o que já falou nos seus livros, conferências ou mesmo outras entrevistas, nem de confidências sobre a sua vida ou sentimentos, mas de, através da conversa, abrir um espaço *entre* a explicação e a confissão para que alguma outra possibilidade de comunicação possa se tornar possível. Se destacamos este início desta entrevista, é a fim de sublinhar um aspecto que nos parece fundamental para pensar a entrevista como dispositivo ensaístico a partir desta abertura e da própria relação que Foucault estabeleceu com ela: a forma como esta se afasta da ideia de instrumento a serviço da verdade confessada de um sujeito e, conseqüentemente, a forma como as

entrevistas que Foucault foi dando ao longo da vida mostram os movimentos do seu próprio pensamento e mesmo de uma escrita em constante transformação.

Chamar a atenção para este aspecto nos permite afirmar que as entrevistas fazem parte do próprio movimento da sua escrita. A voz se imiscui, seus ensaios as prolongam, transformando a escrita ao nos permitir acompanhar “ao vivo” as transformações do seu pensamento. Como afirma Roberto Machado (2017, p. 43) em *Impressões de Michel Foucault*,

há várias mudanças em sua obra. Mas isso não deve desconcertar, pois Foucault jamais pretendeu ser um filósofo da identidade. Sem fixar ou imobilizar seu pensamento, sempre aceitou o desafio de pensar diferente. Não foi ele mesmo quem proclamou que se escreve para ser diferente do que se é? Seu pensamento de muitas faces multiplicava as perspectivas com grande rapidez, a ponto de ele declarar não subscrever sem restrições as ideias dos seus livros. Ele era a ilustração perfeita de que cobra que não perde a pele, morre. (MACHADO, 2017, p. 43).

Machado (2017) ilustra estas mudanças com alguns exemplos de entrevistas em que Foucault faz afirmações contraditórias sobre a sua obra e sobre o objeto do seu pensamento. O próprio Foucault, numa entrevista com D. Tombadori, em 1980, reafirma o desapego do seu pensamento quando instado pelo entrevistador a fazer um balanço da sua própria obra:

Há, certamente, muitas coisas ultrapassadas. Tenho absoluta consciência de me deslocar sempre, ao mesmo tempo, em relação às coisas pelas quais me interesso e em relação ao que já pensei. Não penso jamais a mesma coisa pela razão de que meus livros são, para mim, experiências, em um sentido que gostaria tornar o mais pleno possível. Uma experiência é qualquer coisa de que se sai transformado (FOUCAULT, 2013c, p. 289).

Para Machado (2016), a capacidade de Foucault abordar o mesmo assunto de modos diferentes e de não falar do mesmo modo sobre os seus temas, por um lado, nos habilita a relativizar o que ele diz, chamando a atenção para a forma como o momento e o contexto em que as entrevistas foram dadas influencia o que é dito. Por outro lado, permite constatar a liberdade do seu pensamento, a sua relação com o presente em que está sendo elaborado e a sua abertura à transformação, convidando quem quiser pensar os mesmos temas, a elaborar as suas próprias reflexões. Foucault “não é um filósofo da fidelidade, nem a si mesmo.” (MACHADO, 2016, p. 66). Essa busca incessante de deslocamento de si, de não ficar repetindo o que já se sabe e o que ele próprio já sabe, é uma marca do seu pensamento. As entrevistas nos parecem funcionar, assim, na sua obra como um dispositivo de multiplicação da voz, ao serviço da sua transformação do pensamento na escrita. Na sua fala, permanece a beleza e o rigor que constatamos na escrita.

Como afirma ainda Machado (2016, p. 67), Foucault “Falava como se estivesse escrevendo. Basta ler as suas entrevistas para perceber isso. E, ao traduzir algumas de suas conferências e de suas aulas, notei claramente como a passagem da linguagem oral para a escrita se dava com naturalidade”. O próprio Foucault, na referida entrevista a D. Tombadori, ao mencionar aos seus artigos e entrevistas, diz que estes são “reflexões sobre um livro terminado, susceptíveis de me ajudar a definir um outro trabalho possível. São espécies de andaimes que servem de relés entre um trabalho que está se acabando e um outro.” (FOUCAULT, 2013c, p. 290), parecendo reafirmar esta dimensão experimental da sua fala nas entrevistas, tal como nos seus textos escritos, e uma espécie de continuidade ou ressonância entre as entrevistas e a escrita. A afirmação dessa dimensão ensaística das entrevistas de Foucault, na trama ecoante dos seus livros ou dos seus cursos, nos remete de novo para essa dimensão impura entre a fala e escrita, o oral e o escrito, entre a voz e o texto, entre o ensaio e a entrevista a serviço da afirmação de um pensamento que se constitui na experimentação das formas, dos modos de dizer, de fazer, de dar a ler, de dar a pensar.

Mais uma vez, os paralelismos com *Jogo de Cena* são patentes. No filme, é possível ouvir um embaralhamento da voz das personagens e ver a multiplicação de vozes entre os corpos. Também no documentário, a entrevista como expressão de verdade das personagens é inviabilizada, o filme desestabiliza a própria noção de sujeito. São as nossas práticas e gestos confessionais que são torcidos e revirados, pois não cabem num

regime discursivo de veridicção. É a relação entre fala, expressão de subjetividade e relato testemunhal que é colocada em causa, embaralhando tanto o lugar do entrevistado quanto do entrevistador. A todo o momento a relação entre verdade e ficção é desestabilizada pela forma como as falas vão sendo apresentadas no filme. Desde o início Coutinho vai construindo um dispositivo que embaralha constantemente essa relação. Desde a primeira fala, o jogo vai sendo colocado para funcionar. Não é por acaso que o filme se inicia com Mary Sheila, a atriz do *Grupo Nós no Morro*<sup>8</sup>. Coutinho pede para ela encenar uma parte da peça, e, ao fazê-lo, nos instala logo nessa suspeita sobre quem diz e o que é dito, sobre a competência da atriz e seus requisitos, e lança as questões da representação e da performance. Essa mesma história aparecerá, mais na frente, contada por Jeckie Brown, precisamente contada/cantada em forma de um rap improvisado, o que nos deixa na dúvida sobre qual das duas é a atriz que interpreta a história.

Segue-se a entrevista de Giseli, que vai sendo intercalada com o depoimento da atriz Andrea Beltrão. Ambas contam a mesma história. É nesse momento que começamos a questionar se as histórias contadas são verdadeiras e a quem elas pertencem. O estatuto de verdade da entrevista começa aí a ser questionado. O jogo começa nesse momento em que somos levados a pensar que, numa entrevista, não podemos levar apenas em conta a história que está sendo narrada, mas também devemos considerar a forma como está sendo narrada, ou seja, toda a construção narrativa. No final do relato, Coutinho questiona Andrea Beltrão sobre o que ela sentiu e como ela se preparou, o que torna evidente para o espectador que aquela história não lhe pertence e, ao mesmo tempo, nos coloca no meio de uma das questões centrais de *Jogo de Cena*: a questão da representação e a relação entre representação, verdade e subjetividade.

Essa é uma questão que vai aparecendo ao longo do filme, nas conversas com as atrizes: como se relacionam com aquela história, como constroem aquela personagem. Andrea Beltrão tem dificuldade em se “distanciar”, por isso se emociona demais; Fernanda Torres tem dificuldade em se “aproximar” por isso não consegue contar, montar o seu personagem. A participação de Fernanda Torres, as suas dificuldades em entrar no personagem, as suas conversas com o diretor, assim como a conversa com Marília Pêra, nos colocam perante a questão da subjetividade das atrizes ao representar e dos limites entre representação e atuação. As duas conversam com Coutinho sobre essa relação e essa conversa nos remete para a dualidade entre representação e atuação. As duas atrizes lidam de forma diferente com cada uma das histórias e personagens. Na conversa com Marília Pêra, por exemplo, a entrevista conduzida por Coutinho leva à exposição do artifício usado por atrizes para chorarem em cena, levantando mais suspeitas sobre a realidade da atuação. Outro momento desconcertante é o que vem depois de Giseli/Andrea Beltrão: quando Maria Nilza conta sua história e, no final, diz “foi isso que ela disse”, reforçando ainda mais a nossa dúvida em relação à participação das próximas mulheres - serão atrizes representando ou mulheres anônimas contando as suas próprias histórias?

O filme vai seguindo com as entrevistas de mulheres anônimas e a participação de atrizes, contudo, sem nenhuma outra atriz famosa. Vamos seguindo o jogo entre verdade e ficção, sem saber quem é atriz e quem não é, e quem é a verdadeira dona da história. Neste jogo, a imagem parada em um único ângulo e o uso da câmera fixa, ajudam a compor a narrativa como um todo, dando certa dramatização aos depoimentos. Também o cenário, é simples e igual para todos os depoimentos. No entanto, ele tem neste filme um significado particular, pois o palco do teatro e a plateia vazia reforçam o jogo entre realidade e ficção, uma vez que o teatro é associado a interpretação de textos fictícios por atores. É a indefinição entre quem está representando uma personagem e quem está atuando como ela mesma que leva o espectador ao jogo. Através da montagem, Coutinho nos coloca no campo da incerteza e da suspeição. Elas são as principais responsáveis pelo jogo feito com o espectador, por isso nos parece que ela é uma das personagens principais

---

<sup>8</sup>Localizado na Comunidade do Vidigal, no Rio de Janeiro, o Grupo Nós do Morro é uma associação cultural sem fins lucrativos fundada em 1986, com objetivo de proporcionar o acesso à arte e à cultura para crianças, jovens e adultos, oferecendo atividades e cursos de profissionalização nas áreas de teatro (atores e técnicos) e cinema (roteiristas, diretores e técnicos).



do filme. Duas mulheres contando a mesma história e combinação entre depoimentos de atrizes famosas e desconhecidas nos situa em campo do desconhecido, produzindo um deslocamento na relação entre real e ficção.

A montagem não segue um padrão, as entrevistas são colocadas em cena de modos diferentes (umas já começam direto com o depoimento, outras mostram a chegada da entrevistada, umas são continuidade da outra, outras contam partes diferentes da mesma história). Tudo isto reforça o jogo com o espectador, esse jogo entre identidade e diferença, ao evidenciar que tanto a performance das personagens que falam de si como as das atrizes que as interpretam produzem o mesmo efeito de verosimilhança, de autenticidade e de convencimento. Ao contrário da ideia de entrevista como instrumento de veracidade, característica do cinema documental ao longo do tempo, e da forma como ela é muitas vezes utilizada na pesquisa em ciências humanas e sociais, Coutinho coloca a entrevista como porta de entrada para a ficção. *Jogo de Cena* ao reforçar a dúvida sobre estatuto de real da entrevista – novamente, quem está falando? De quem é a história? – e, por efeito, do documentário, nos faz questionar a veracidade dos depoimentos presentes noutros documentários de entrevista, inclusive nos seus próprios filmes.

Dito de outro modo, a ficção se abre a partir da introdução da multiplicidade de vozes sem um sujeito ou corpo para chamar de seu – um fundo sonoro que um texto somente pode fazer ouvir na fissura da representação. A veracidade de uma entrevista não pode ser pensada, portanto, apenas pelo conteúdo do que está sendo narrado, ou por quem está narrando, mas por toda a forma de narrar que a envolve, como os gestos, expressões, vocabulário, entoação, emoção e o dispositivo usado – equipe, equipamentos, cenário, iluminação, montagem. No filme, as vozes são, assim, despersonalizadas e sobrepostas, tornando presente um caleidoscópio subjetivo que não é de um sujeito. É, que, aqui “o ‘eu’ não designa um universal, mas um conjunto de posições singulares ocupadas num Fala-se/Vê-se, Combate-se, Vive-se”, diz Deleuze (2013, p. 128) em comentário sobre a obra de Foucault, quando pergunta, “como poderíamos contar a grande ficção de Foucault?”. O que se fala pela boca é retransmitido pela forma que o documentário joga com a representação da realidade e a verdade da subjetividade para fazer ver o que se conta. Esse jogo não existiria se não existisse impureza e se ela não fosse explorada explicitamente pela montagem com as vozes se transformando e se multiplicando entre atrizes e mulheres anônimas, entre o enquadramento e o cenário. Retornando à frase de Coutinho de que falamos inicialmente: “Forma é conteúdo”. Depois de *Jogo de Cena* nos mostrar como são tênues os limites entre documentário e ficção e como as características de um gênero podem transitar dentro de outro, talvez possamos afirmar que “Todo o documentário é impuro”, quer o assuma ou não.

Filmar, pensar, escrever a partir da impureza induz possibilidades outras para a relação entre realidade e ficção, verdade e falsidade e, em especial, a possibilidade de uma escrita, que não aspiraria mais à verdade, no sentido totalizador ou universal, que se assume como jogo. Não se trata, então, de estabelecer uma relação de causa e efeito ou de influência direta entre a entrevista no filme *Jogo de Cena* e a entrevista-ensaio, por assim dizer, de Foucault com a escrita, muito menos para aquela escrita que realizamos na universidade. Trata-se de algo mais fugaz, pois difícil de capturar, algo que está no “ar”, como se diz, a partir de como passa-se efetivamente a ver (no filme) ou a escrever (no texto) o que a ficção só pode oferecer como alucinação imaginária, como transe ou encantamento das palavras. Uma afirmação de Foucault: “Não é um método geral, definitivamente válido para os outros e para mim. O que escrevi não é jamais prescritivo nem para mim nem para os outros. É, quando muito, instrumental e sonhador.” (FOUCAULT, 2013c, p. 290). Uma notação de Luana Tvardovskas (2019) sobre esta experiência onírica em Foucault diz ainda sobre uma “visão que afirma a multiplicidade das palavras e das imagens e a impossibilidade de deciframento único de seus sentidos”. Em todo caso, somos remetidos para a dimensão de *jogo de cena* entre verdade e ficção presente nos seus escritos, assim como nas suas entrevistas.





## Escrever desde um lugar estranho: modos de vida impuros da escrita na universidade

Voltando ao documentário de Eduardo Coutinho, em meio a esse jogo, o espectador se pergunta a todo o momento: “O que eu vejo na tela? Realidade, verdade, artifício, manipulação, ficção ou tudo ao mesmo tempo?” (FELDMAN, 2012, p. 15). Coutinho cultiva incertezas e desconfianças de quem é a voz que fala por todo o filme: usa a imagem documental para perturbar a crença do espectador naquilo a que está assistindo, estilhaça as noções de autêntico, verdadeiro e espontâneo. Estilhaça a figura do espectador autoconsciente, pois essa autoconsciência é insustentável ao não ser possível uma posição de controle daquilo que vê. O filme nos apela a que sigamos o jogo, aceitando que os mecanismos que ele coloca para funcionar impedem uma distinção clara entre verdade e ficção. Essa indecidibilidade está presente tanto na montagem como nas histórias ou nas personagens. A todo o momento, nós nos perguntamos se as personagens são reais ou são atrizes, se estamos assistindo a uma representação ou a uma história real, contada por um personagem real. E isso importa? Quem decide se é verdade ou ficção? A própria opção por colocar atrizes conhecidas, como Marília Pera ou Fernanda Torres, não garante transparência ao jogo verdade-ficção, pois nada nos garante que não existam atrizes desconhecidas, nem que as atrizes não estejam interpretando a si mesmas. Cria assim uma zona de indeterminação entre experiência e representação, entre vida e cena. Quem está falando?

De fato, a pergunta *quem está falando na minha escrita?* tem nos sido inspiradora para ensaiar a criação de modos de vida impuros da escrita na universidade. Ao deslocarmos a ideia de subjetividade do lugar de um sujeito autoconsciente, de uma individualidade, ou de uma verdade, para a pensar como abertura, relação com a alteridade, trabalhamos com a possibilidade de abrir a escrita àquilo que a prática acadêmica tem resistido: ao jogo, à dúvida e à incerteza que opera a partir de uma escrita como produção ensaística da subjetividade, que mantém a sua abertura e o seu carácter processual, assim como o carácter coletivo e social que caracteriza toda a enunciação. Uma escrita construída, assim, com muitas vozes em conversação, indiscerníveis, nem sempre facilmente identificáveis, em uma convergência e divergência de muitas línguas – como têm experimentado, por exemplo, Gloria Anzaldúa ou Sílvia Molloy. Em *Viver entre línguas*, a ensaísta Sílvia Molloy (2018) narra, entre fragmentos dispersos, memórias compostas de sua vida em três línguas em tom de que “adquiri[r] outra língua [...] é outra maneira de romper com o que é seguro” (p.7), pois “essa mistura, o ir e vir [...] é justamente o que abala a fundação da casa” (p. 12). Anzaldúa, em *Falando em línguas, carta às mulheres escritoras do terceiro mundo*, embora também enfrente os efeitos recalcitrantes das forma estutárias de escrita na universidade sobre a diferença, não deixa de considerar a necessidade de escrever:

[Escrevo] Porque não tenho escolha. Porque preciso manter vivos o espírito de minha revolta e a mim mesma. Porque o mundo que crio na escrita compensa aquilo que o mundo real não me dá. [...] Pra dissipar os mitos que sou uma profeta louca ou uma pobre alma sofredora. [...] E nós voltamos, em espirais cada vez mais amplas, e nunca ao mesmo local de infância onde isso aconteceu [...]. A escrita é um ferramenta para adentrar esse mistério, mas também nos protege, nos dá uma margem de distância, nos ajuda a sobreviver.

[...] Não é no papel que você cria, mas em suas entranhas, em suas vísceras, e da sua matéria viva – a isso eu chamo de *escrita orgânica*. [Ela] Funciona quando meu tema inicial se metamorfoseia alquimicamente num outro tema, um que foi descoberto, ou encoberto pelo poema. (ANZALDÚA, 2021, p. 52-59)

Assim como escrever as memórias, em vez de acentuar a natureza confessional das histórias anedóticas de suas autoras, demonstra a suscetibilidade de sermos transformados em nossas entranhas, alterados “alquimicamente” pela escrita. No filme *Jogo de Cena*, Coutinho mostra como que, por meio de depoimentos confessionais, pode-se aceder a dimensões não-individuais e não-psicológicas, abrir para uma potência não-pessoal, como Deleuze (1998), em conversa com Claire Parnet, se refere ao desafio da escritura. A memória está aquém e além do indivíduo, ela multiplica, contamina ou invade pela indiscernibilidade, os sujeitos da enunciação (FELDMAN, 2012). Os corpos de *Jogo de Cena* não estão presos a identidades,



antes operam na intensidade das conexões e diferenças que os gestos e métodos do filme instauram. Ou seja, pede que consideremos a escrita acadêmica, pelo menos, para começar, a partir das paisagens sonoras e vocais, das regiões vocalizadas e visíveis em toda enunciação, que se colocam em sintonia com as sincronocidades de “todos os devires-minoritários do mundo” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 41) pelas quais textos heterogêneos são feitos e refeitos, montados e remontados.

Quem sabe, possamos aproximar a impureza da escrita ensaísta, não mais expurgada da escrita acadêmica, aos modos de vida, “uma maneira de fazer existir um ser em determinado plano” (LAPOUJADE, 2017, p. 15). Para compreender esta relação entre escrita acadêmica e modos de vida, podemos fazer um uso breve das considerações de David Lapoujade (2017) sobre o conceito de modos de existência do filósofo da arte Étienne Souriau (2020). Diz Lapoujade (2017, p. 16) “talvez, possamos supor que o pluralismo existencial de Souriau encontra seu modelo na pluralidade das artes (música, arquitetura, pintura ...). Mas, na realidade, é o inverso: são as artes que tiram sua pluralidade das diversas maneiras de fazer existir um ser, de promover uma existência ou de de torná-la real”. Em distensão, quando se trata de uma relação com as palavras que não faz ver essências ou substâncias interiores, a escrita acadêmica poderia adquirir – ou talvez seja dela agora pedido – uma arte de tirar suas formas da pluralidade de diversas maneiras de fazer existir, que é outro modo de tornar-se uma arte de promover uma existência. No capítulo justamente intitulado *Como ver*, afirma Lapoujade (2017, p. 59), “não se trata ser isto ou aquilo, mas sim de conquistar tantas novas maneiras de ser como se fossem tantas dimensões de si mesmo”. Não é totalmente implausível considerar a escrita acadêmica também como a arte dessa conquista ou retomada da transformação múltipla de várias dimensões da subjetividade, uma enigmática ou misteriosa arte de fazer falar e fazer ver que nos fala e nos vê antes que possamos ver ou falar.

Se, então, o lugar de espectador – daquele que vê – em *Jogo de Cena* não é um lugar confortável, esse lugar de não-identificação, de não-reconhecimento, de embaralhamento, pode ser um bom lugar para pensar, para ler, para escrever, para inventar outras possibilidades para o cinema, para o pensamento e para a escrita na universidade. Podemos ainda relacionar esta perspectiva de escrita como modo de vida com a ideia de experiência presente em outra entrevista de Foucault, desta vez com Tombadori, a qual já nos referimos. Depois de se referir a si mesmo como um experimentador, uma vez que “escrevo para mudar a mim mesmo e não mais pensar na mesma coisa de antes” (FOUCAULT, 2013c, p. 290), Foucault evoca a influência do pensamento de Nietzsche, Bataille e Blanchot, para formular um certo conceito de experiência que implica “arrancar o sujeito de si próprio, de fazer com que não seja mais ele próprio ou que seja levado a seu aniquilamento ou à sua dissolução.” (FOUCAULT, 2013c, p. 291). Não deixa de ser curioso que nesta mesma entrevista Foucault afirme que foram as leituras de Bataille, Blanchot e Nietzsche que lhe permitiram libertar-se tanto dos autores que dominaram a sua formação universitária, como Hegel ou Sartre, como de um certo modo de fazer filosofia em vigor na universidade francesa, entre a história da filosofia, o existencialismo e a fenomenologia. Para Foucault o encontro com estes autores representou:

Um convite a recolocar em questão a categoria do sujeito, sua supremacia, sua função fundadora. Em seguida, a convicção de que uma tal operação não teria nenhum sentido sem que ficasse limitada às especulações: recolocar em questão o sujeito significava experimentar alguma coisa que terminaria com a sua destruição real, sua dissolução, sua explosão, sua volta a toda uma outra coisa. (FOUCAULT, 2013c, p. 297).

Foi com estes autores e especialmente com o eterno retorno de Nietzsche que se abriu para Foucault a possibilidade de pensar experiências nas quais o sujeito pudesse dissociar-se em várias dimensões, perder a sua identidade, desmoronar, quebrando a relação consigo mesmo. É esta “empreitada de desubjetivação” ou esta “experiência-limite” que opera “num máximo de intensidade e, ao mesmo tempo, de impossibilidade”, que Foucault (2013c, p. 197) afirma procurar nos seus livros, concebidos enquanto experiências diretas que o impedem de ser o mesmo – o livro ou texto não são mais, portanto, o efeito de um traço escrito por um sujeito autocentrado instituído, mas dizem de uma transversalidade sonoro-imagética da escrita

acadêmica sem sujeito. Talvez, seja o tempo mesmo de reconhecer as formas da linguagem acadêmica e repensar a condição que os seus estatutos impuseram a uma multiplicidade de vozes. Não seria demasiado afirmar que tudo se passa como se não pudesse mais expurgar a ficção da escrita acadêmica quando se busca inserir uma alternativa crítica à presença de outras vozes na universidade. Em comentário exatamente sobre Blanchot, Foucault (2009b, p. 225) pondera que

O fictício não está nunca nas coisas nem nos homens, mas na impossível verossimilhança do que está entre eles: encontros, proximidade do mais longínquo, absoluta dissimulação lá onde nós estamos. A ficção consiste, portanto, não em mostrar o invisível, mas em mostrar o quanto é invisível a invisibilidade do visível. (FOUCAULT, 2009b, p. 225)

Longe de nos colocar diante de histórias confessadas de mulheres invisíveis – por efeito, de nos levar a desejar as histórias invisíveis de uma geração que passou a viver a universidade na última década –, o filme de Coutinho parece nos colocar nesse lugar inquieto, estranho, estrangeiro muito próximo dessa experiência-limite ou desse pensamento exterior que Foucault afirmar pretender ensaiar com sua escrita. Na contramão do confessional e dos efeitos de real, *Jogo de Cena* dá a ver a impossibilidade de se chegar ao real ou falar em nome dele, através de um jogo de revelação e ocultamento com o espectador. No regime de verdade instaurado pelo filme, as aparências não podem ser desqualificadas como ilusórias, falsas ou inexistentes. Incertezas e desconfianças são cultivadas por todo o filme não só em relação à imagem documental e ao autêntico, verdadeiro ou espontâneo, mas também em relação à crença do espectador diante do que está assistindo. Longe da ilusão de controle do que assiste, o filme-ensaio abre o espectador a um impulso de aventura, a um espaço de instabilidade em que apenas é possível uma verdade contingente. Essa verdade tem a ver com a busca ou conquista, com a composição que atenta aos restos, às hesitações, que funciona na incompletude e no erro, que não tem fim – *O Fim e o princípio*<sup>9</sup> – pois sempre resta algo por dizer.

Num filme anterior de Eduardo Coutinho, *Edifício Master* (2002), a fala de uma das entrevistadas, Alessandra, remete já para a possibilidade do documentário ser mentiroso-verdadeiro. Depois de contar a sua história, a Alessandra diz: “Você vê como é que eu sou? Uma mentirosa verdadeira...”. Nesse momento, abre-se para aquilo que *Jogo de Cena* explora de uma forma abertamente experimental: o ato de narrar como ficcional e o como a mentira pode ser explicitamente verdadeira de um lugar, de uma posição, de uma perspectiva. Numa entrevista em que fala da questão da memória nos seus filmes (FROCHTENGARTEN, 2009), Coutinho diz que a memória é a coisa mais mentirosa do mundo, mas que nos seus documentários não importa se é verdade ou ficção. Aquilo que é dito é verdade naquele momento, é verdade no presente. Há uma perspectiva cética assumida. O que há é a verdade do filme, a verdade da ficção, do dispositivo montado pela própria engrenagem do cinema documental, posto em movimento pela composição fílmica – a verdade e a autenticidade são efeitos de uma construção que se dá na relação com o espectador e em na sua relação com a câmera. Esta é um instrumento de catalização e de produção das verdades dos personagens, por isso o documentário pode ser mentiroso-verdadeiro. *Jogo de Cena* dá a ver, às avessas, a impossibilidade de se chegar ao “real”, ou de se falar em nome dele

Em várias entrevistas de Foucault esta mesma ideia está presente. Em conversa com Lucette Finas, em 1977, afirma que “nunca escrevi nada senão ficções”, para em seguida esclarecer: “Eu não quero dizer com isso que estas estejam fora da verdade. Me parece que é possível fazer trabalhar a ficção na verdade, induzir efeitos de verdade com um discurso de ficção, e de fazê-lo de tal forma que o discurso de verdade suscite, fabrique qualquer coisa que não existe ainda, e assim ‘ficcione’”. (FOUCAULT, 1994, p. 236, tradução nossa). Também na entrevista a Ducio Tombadori, o carácter ficcional dos seus livros é novamente referido e afirmado: “Apesar disso, as pessoas que me leem, em particular aquelas que apreciam o que faço, dizem-me frequentemente, rindo: “No fundo, você sabe bem que o que diz não passa de ficção.” E respondo sempre:

---

<sup>9</sup> Título de um filme-documentário de Eduardo Coutinho de 2006.



“Certamente, não se trata de questão que seja outra coisa senão ficções” (FOUCAULT, 2013c, p. 292, tradução nossa). É quando se coloca o jogo verdade-ficção para funcionar que se abre a possibilidade de estabelecer relações novas com o que está em questão, de uma relação com o presente de que possamos sair transformados, por inserir e alimentar “uma vontade de arte no mundo” (LAPOUJADE, 2017, p. 38).

Por isso, Foucault entende que, mais do que a constatação ou confirmação de uma verdade histórica, o que importa é que o livro – e, por que não, a escrita acadêmica? – funcione como uma experiência de transformação tanto para quem escreve como para quem lê. Não que o livro não precise ter uma relação com a verdade no sentido acadêmico ou histórico, pois a ficção, aqui, não é sinônimo de mentira ou antônimo de verdade. O que importa, aqui, é a função crítica da ficção em assediar os limites da realidade, o jogo de cena que a escrita estabelece a com a verdade e, por isso, o que importa é a experiência que o livro – ou a escrita – permite fazer. Para Foucault (2013c, p. 294),

essa experiência não é nem verdadeira nem falsa. Uma experiência é sempre uma ficção: é alguma coisa que se fabrica para si mesmo, que não existe antes e que poderá existir depois. É essa relação difícil com a verdade, a maneira que esta última se acha engajada em uma experiência que não está ligada a ela e que, até certo ponto a destrói. (FOUCAULT, 2013c, p. 294)

Mais do que com a fundamentação das suas ideias, Foucault parece estar preocupado com o uso delas como instrumentos de um jogo – parciais, provisórios, imprevistos –, que possam servir para que outros criem as próprias ideias, os próprios pensamentos, as usem como caixas de ferramentas que podem ser colocadas para funcionar e dar conta de objetos diferentes. No que diz respeito à escrita, uma relação assim entendida estaria ligada à possibilidade de uma escrita “escandalosamente outra” (FOUCAULT, 1984, tradução nossa) na universidade, através da prática de uma ficção colocada para operar e se relacionar no e com o presente. Trata-se de trabalhar a alteridade imanente dessas vozes que povoam os espaços acadêmicos que habitamos, que nos povoam, multiplicando-as, transmitindo-as através de uma escrita impura, que se relacione de forma crítica com as formas de produção da linguagem na universidade. Ler e escrever na universidade nesta tensão, neste jogo, neste espaço entre verdade e ficção, como possibilidade de multiplicar e transformar os modos de relação com o presente, com a escrita acadêmica, como uma combatividade no horizonte da qual poderá haver um mundo outro. Face ao livro-verdade e ao livro-demonstração, que povoam o seu (ainda o nosso?) tempo, Foucault responde com os seus livros-experiência. Face ao documentário-verdade, Coutinho responde com o filme-ensaio *Jogo de Cena*. Trabalhar a partir da experiência do livro, do filme-ensaio, da leitura e da escrita questionando evidências, modos de pensar, ver, escrever e agir estabelecidos, abalar as familiaridades estabelecidas, deslocar o lugar do autor, do espectador, do entrevistador, do leitor, do escritor, do estudante, do professor neste movimento de procura, de experimentação, parece ser o que nos convocam a fazer o filósofo Michel Foucault e o cineasta Eduardo Coutinho.

A partir destas perspectivas éticas, estéticas, políticas se abre a possibilidade de pensar o trabalho com a escrita acadêmica – e a leitura também – na universidade de uma forma impura. Esses modos de vida estão relacionados com uma experiência que, apesar de direta e pessoal, como afirma Foucault em relação aos seus livros – relativamente à experiência da loucura, da doença, da morte, à prisão ou à sexualidade –, permitem uma transformação que não é simplesmente individual ou pessoal, antes pode ser acessível para outros, pode ter certo valor, pode ser feita por outros e pode ainda estar ligada a uma prática coletiva: “Uma experiência é alguma coisa que fazemos inteiramente sós, mas só podemos fazê-la na medida em que escapará à pura subjetividade, em que outros poderão, não digo retomá-la exatamente, mas, ao menos, cruzá-la e atravessá-la de novo.” (FOUCAULT, 2013c, p. 296). Como o trabalho com a escrita acadêmica na universidade pode ser feito promovendo esses cruzamentos, esses atravessamentos de vozes? Essa questão nos faz pensar sobre como o trabalho com linguagem escrita na universidade, hoje, resulta ou depende das condições de encantamento das palavras, tais como que identificamos na transmissão de vozes e de criação de ficções entre/com Coutinho e Foucault.



## REFERÊNCIAS

- ANZALDÚA, G. 2021. *A vulva é uma ferida aberta e outros ensaios*. Rio de Janeiro: A Bolha Editora.
- ADORNO, T. 2003. “O ensaio como forma”. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Ed. 34, p. 15-45.
- AGAMBEN, G. 2019. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos.
- ANDIFES. 2019. V Pesquisa Nacional de Perfil Socioeconômico e Cultural dos (as) Graduandos (as) das IFES - 2018. Brasília: Associação Nacional de Dirigentes de Instituições de Ensino Superior. Disponível em: <https://www.andifes.org.br/wp-content/uploads/2021/07/Clique-aqui-para-acessar-o-arquivo-completo.-1.pdf>. Acesso: jun. 2020.
- ARTIÈRES, P. 2016. “Introdução: fazer a experiência da fala”. In: FOUCAULT, Michel. *O belo perigo*. Belo Horizonte: Autêntica, p. 11-28.
- BARTHES, R. 2013a. *Aula*. São Paulo: Cultrix.
- BARTHES, R. 2013b. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva.
- BARTHES, R. 2015. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva.
- BENSE, M. 2014. “O ensaio e sua prosa”. *Revista Serrote*, n. 16, março de 2014. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2014/04/o-ensaio-e-sua-prosa/>. Acesso em: abril de 2022.
- BLANCHOT, M. 1980. *L'écriture do desastre*. Paris: Gallimard.
- BUTLER, J. 2013. O que é a crítica? Um ensaio sobre a virtude de Foucault. *Cadernos de Ética e Filosofia Política*, v. 1, n. 22, p. 159-179.
- CRUZ, R. 2018. Becker e o silêncio sobre a escrita na pós-graduação: soluções antigas para o cenário brasileiro atual?. *Psicologia & Sociedade*, v. 30, e167038.
- DELEUZE, G. 2003. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense.
- DELEUZE, G; PARNET, C. 1998. *Diálogos*. São Paulo: Escuta.
- FELDMAN, I. 2012. *Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo.
- FOUCAULT, M. 1994. “Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps. Entretien avec Lucette Finas”. In: FOUCAULT, M. *Dits et Écrits - Vol III*. Paris, Gallimard, p. 228-236.
- FOUCAULT, M. 2002. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- FOUCAULT, M. 2009a. “Sobre Marguerite Duras”. In: MOTTA, M. B. da. (org). *Ditos & Escritos*, volume III: estética, literatura e pintura, cinema e música. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 356-366.
- FOUCAULT, M. 2009b. “O pensamento exterior”. In: MOTTA, M. B. da. (org). *Ditos & Escritos*, volume III: estética, literatura e pintura, cinema e música. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 219-242.
- FOUCAULT, M. 2011. *A Coragem da Verdade*. São Paulo: Martins Fontes.





- FOUCAULT, M. 2012. História da sexualidade II: o uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- FOUCAULT, M. 2013a. “Nietzsche, a genealogia e a história”. In: MACHADO, R. (org). Microfísica do poder. São Paulo: Graal, p. 55-86.
- FOUCAULT, M. 2013b. A ordem do discurso. São Paulo: Edições Loyola.
- FOUCAULT, M. 2013c. “Conversa com Michel Foucault”. In: MOTTA, Manoel Barros da. (org). Ditos & Escritos, volume VI: estratégia, poder-saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 289-347.
- FOUCAULT, M. 2015a. “A vida dos homens infames”. In: MOTTA, M. B. da. (org). Ditos & Escritos, volume IV: estratégia, poder-saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 199-217.
- FOUCAULT, M. 2015c. “O que são as luzes?”. In: MOTTA, M. B. da (org.). Ditos & Escritos, volume II: arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 351-368.
- FOUCAULT, M. 2015b. “Theatrum Philosophicum”. In: MOTTA, M. B. da. (org). Ditos & Escritos, volume IV: estratégia, poder-saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 240-267.
- FOUCAULT, M. 2016a. O belo perigo. Belo Horizonte: Autêntica.
- FOUCAULT, M. 2016b. “Conversa com Werner Schroeter”. In: MOTTA, M. B. da. (org). Ditos e Escritos, volume VII: artes, epistemologia, filosofia e história da medicina. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 102-112.
- FOUCAULT, M. 2016c. “A festa da escritura”. In: MOTTA, M. B. da. (org). Ditos e Escritos, volume VII: artes, epistemologia, filosofia e história da medicina. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 52-56.
- FOUCAULT, M. 2019. História da loucura na Idade Clássica. São Paulo: Perspectiva.
- FROCHTENGARTEN, F. 2009. A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho. Psicologia USP, v. 20, n. 1, p.125-138.
- KLINGER, D. 2007. Escritas de si, escritas do outro. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- LARROSA, J. 2003. O Ensaio e a Escrita Acadêmica. Educação & Realidade, v. 28, n. 2, p. 101-115.
- LARROSA, J. 2004. Operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida. Educação & Realidade, v. 29, n. 1, p. 27-43.
- LAPOUJADE, D. 2017. As existências mínimas. São Paulo: n-1 edições.
- LEVI-STRAUSS, C. 2003. “Introdução à obra de Marcel Mauss”. In: MAUSS, M. Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac Naify, p. 11-46.
- MACHADO, R. 2017. Impressões de Michel Foucault. São Paulo: n-1.
- MAUSS, M. 2003. Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac Naify.



MOLLOY, S. 2018. Viver em entre línguas. Belo Horizonte: Relicário.

PERRENE-MOISES, L. 2013. “Lição de casa”. In: BARTHES, Roland. Aula. São Paulo: Cultrix, p. 53-107.

SOURIAU, É. 2020. Diferentes modos de existência. São Paulo: n-1 edições.

TVARDOVSKAS, L. S. 2019. “A experiência do sonho em Foucault”. In: BUTTURI JUNIOR, A.; CANDIOTTO, C.; SOUZA, P. de; CAPONI, S. (Orgs.) Foucault e as práticas de liberdade II; Campinas, SP: Pontes Editores, p. 245-261.

VEYNE, P. 2011. Foucault: seu pensamento, sua pessoa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

WILLIAMS, R. 2014. A produção social da escrita. São Paulo: EdUNESP.