

Marina dos Reis

sonhografias
de aula



Marina dos Reis

sonhografias
de aula

2019 · São Paulo ·



Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados

Copyright do texto © 2019 a autora

Copyright da edição © 2019 Pimenta Cultural

Esta obra é licenciada por uma *Licença Creative Commons: by-nc-nd*. Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural pelo autor para esta obra. Qualquer parte ou a totalidade do conteúdo desta publicação pode ser reproduzida ou compartilhada. O conteúdo publicado é de inteira responsabilidade do autor, não representando a posição oficial da Pimenta Cultural.

Comissão Editorial Científica

Alaim Souza Neto, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Alexandre Antonio Timbane, Universidade de Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, Brasil
Alexandre Silva Santos Filho, Universidade Federal do Pará, Brasil
Aline Corso, Faculdade Cenecista de Bento Gonçalves, Brasil
André Gobbo, Universidade Federal de Santa Catarina e Faculdade Avantis, Brasil
Andressa Wiebusch, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
Andreza Regina Lopes da Silva, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Angela Maria Farah, Centro Universitário de União da Vitória, Brasil
Anísio Batista Pereira, Universidade Federal de Uberlândia, Brasil
Arthur Vianna Ferreira, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Beatriz Braga Bezerra, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil
Bernadette Beber, Faculdade Avantis, Brasil
Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos, Universidade do Vale do Itajaí, Brasil
Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa, Universidade Federal da Paraíba, Brasil
Cleonice de Fátima Martins, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil
Daniele Cristine Rodrigues, Universidade de São Paulo, Brasil
Dayse Sampaio Lopes Borges, Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil
Delton Aparecido Felipe, Universidade Estadual do Paraná, Brasil
Dorama de Miranda Carvalho, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil
Elena Maria Mallmann, Universidade Federal de Santa Maria, Brasil
Elisiane Borges leal, Universidade Federal do Piauí, Brasil
Elizabeth de Paula Pacheco, Instituto Federal de Goiás, Brasil
Emanuel Cesar Pires Assis, Universidade Estadual do Maranhão, Brasil
Francisca de Assiz Carvalho, Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil
Gracy Cristina Astolpho Duarte, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil
Handerson Leylton Costa Damasceno, Universidade Federal da Bahia, Brasil
Heloisa Candello, IBM Research Brazil, IBM BRASIL, Brasil
Inara Antunes Vieira Willerding, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Jacqueline de Castro Rimá, Universidade Federal da Paraíba, Brasil
Jeane Carla Oliveira de Melo, Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão, Brasil



Jerônimo Becker Flores, Pontifício Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
Joelson Alves Onofre, Universidade Estadual de Feira de Santana, Brasil
Joselia Maria Neves, Portugal, Instituto Politécnico de Leiria, Portugal
Júlia Carolina da Costa Santos, Universidade Estadual do Maro Grosso do Sul, Brasil
Juliana da Silva Paiva, Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia da Paraíba, Brasil
Kamil Giglio, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Laionel Vieira da Silva, Universidade Federal da Paraíba, Brasil
Lidia Oliveira, Universidade de Aveiro, Portugal
Ligia Stella Baptista Correia, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil
Luan Gomes dos Santos de Oliveira, Universidade Federal de Campina Grande, Brasil
Lucas Rodrigues Lopes, Faculdade de Tecnologia de Mogi Mirim, Brasil
Luciene Correia Santos de Oliveira Luz, Universidade Federal de Goiás; Instituto Federal de Goiás., Brasil
Lucimara Rett, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Marcio Bernardino Sirino, Universidade Castelo Branco, Brasil
Marcio Duarte, Faculdades FACCAT, Brasil
Marcos dos Reis Batista, Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, Brasil
Maria Edith Maroca de Avelar Rivelli de Oliveira, Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil
Maribel Santos Miranda-Pinto, Instituto de Educação da Universidade do Minho, Portugal
Marília Matos Gonçalves, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Marina A. E. Negri, Universidade de São Paulo, Brasil
Marta Cristina Goulart Braga, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Michele Marcelo Silva Bortolai, Universidade de São Paulo, Brasil
Midierson Maia, Universidade de São Paulo, Brasil
Patrícia Biegging, Universidade de São Paulo, Brasil
Patrícia Flavia Mota, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Patrícia Mara de Carvalho Costa Leite, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Patrícia Oliveira, Universidade de Aveiro, Portugal
Ramofly Ramofly Bicalho, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil
Rarielle Rodrigues Lima, Universidade Federal do Maranhão, Brasil
Raul Inácio Busarello, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Ricardo Luiz de Bittencourt, Universidade do Extremo Sul Catarinense, Brasil
Rita Oliveira, Universidade de Aveiro, Portugal
Rosane de Fatima Antunes Obregon, Universidade Federal do Maranhão, Brasil
Samuel Pompeo, Universidade Estadual Paulista, Brasil
Tadeu João Ribeiro Baptista, Universidade Federal de Goiás, Brasil
Tarcísio Vanzin, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Thais Karina Souza do Nascimento, Universidade Federal Do Pará, Brasil
Thiago Barbosa Soares, Instituto Federal Fluminense, Brasil
Valdemar Valente Júnior, Universidade Castelo Branco, Brasil
Vania Ribas Ulbricht, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Wellton da Silva de Fátima, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Wilder Kleber Fernandes de Santana, Universidade Federal da Paraíba, Brasil

| | |
|-----------------------|--|
| Direção Editorial | Patricia Biegging Raul Inácio Busarello |
| Diretor de sistemas | Marcelo Eyng |
| Diretor de criação | Raul Inácio Busarello |
| Assistente de arte | Ligia Andrade Machado |
| Editoração eletrônica | |
| Imagens da capa | Designed by Freepik |
| Editora executiva | Patricia Biegging |
| Revisão | A autora |
| Autora | Marina dos Reis |

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

R375s Reis, Marina dos -
Sonhografias de aula. Marina dos Reis. São Paulo:
Pimenta Cultural, 2019. 127p..

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-85-7221-077-5 (eBook)
978-85-7221-078-2 (brochura)

1. Docência. 2. Sonhografia. 3. Aula. 4. Educação.
5. Escrita. I. Reis, Marina dos. II. Título.

CDU: 37.013
CDD: 371

DOI: 10.31560/pimentacultural/2019.775

PIMENTA CULTURAL
São Paulo - SP
Telefone: +55 (11) 96766-2200
livro@pimentacultural.com
www.pimentacultural.com



2019



Dedico cada mancha deste sonho a todas as criaturas que ainda
recolhem suas pálpebras diante d'olhos'alheios —

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| Capítulo 1 | |
| Apresentação, sonho de arquivo..... | 7 |
| 1.1 Docência-latência..... | 9 |
| 1.2 Da filosofia de quem sonhografa..... | 16 |
| 1.3 Inventário Tipológico A-traduzir..... | 28 |
| Capítulo 2 | |
| Tradução docente sonhográfica..... | 41 |
| 2.1 Aulas-Sonho..... | 51 |
| 2.2 Exercícios sonhográficos..... | 67 |
| 2.3 O método sonhográfico..... | 71 |
| Capítulo 3 | |
| Coleção esrileituras: duas sonhografias..... | 88 |
| 3.1 Breviário Cadernos de Notas 1 a 5 — Coleção Esrileituras..... | 89 |
| 3.2 Sonhografia de restauro ou O mesmo marinho..... | 92 |
| 3.3 Cimitarras Marolinas..... | 95 |
| 3.4 Da recolha de a-traduzíveis do arquivo e conteúdo latente do método..... | 100 |
| 3.5 Notas às imagens sonhográficas..... | 106 |
| Capítulo 4 | |
| Nenhuma palavra é o que foi: sonhemos a diferença..... | 110 |
| Referências..... | 117 |
| Sobre a autora..... | 125 |
| Índice remissivo..... | 126 |





1

**Apresentação,
sonho de
arquivo**

Sonhei de dia, ao crivo solar
Que a noite fervia sem Lua
E que na morte pequena, Vivas,
A assoprar-me os pensamentos

Este livro perspectiva a tarefa docente tradutória em seu sonhar diante do Arquivo da Educação. Aquilo que somos não nos explica, mas complica-nos na tarefa de nominar o mundo em sua química intraduzível, de emoções em suas infirmitades múltiplas (paixões, desejos, projeções, repetições, medos, ódios, dores). Escrever é um indefinido que nos singulariza, é maneira de uma vida, necessidade engenhosamente artificializada pelo corpo que quer mais, que sonha tudo ao que nele se inscreve, tentando justamente resistir, em sua potência teimosa e imensurável, a toda forma de transcendência, de metafísica, de sujeição, de origem, de quantificação e de homogeneização. Nada se nos escapa, nem quem poderíamos não ser, coexistimos singulares ao decalque realidade, que insiste em negar o imprevisível que lhe consome. A tarefa da eterna tradução de impossíveis é nossa herança como modo de viver, não como fardo, um gesto do tipo raro, essa mão que desenha sua língua onírica incorpora e desencorpora criações em um corpo que se inventa. Não nos basta saber, é preciso implicar-se acrescentando-nos àquilo que se nos encarna, esquecer julgadores de nossos sonhos e saber compor planos de pensamentos sem imagens engessadas que nos impedem o fluxo, de desejos para avaliar topologicamente os sonhos alheios, admitindo esboçar-se em uma vida deveniente e digna de alegria aos desejosos encontros.

Na educação latente, as sonhografias de aula diferenciam-se nessa existência no caos, transcriada no salto do pensamento átimo, o quase quantificável que tende a zero, da matéria do arquivo ao virtual, traduzimos a matéria como se fosse um sonho, fugaz como uma sombra em seu turbilhão imaginativo. Num movimento

reverso ao caminho da tradução linear, diante do arquivo da educação, a virtuosidade do docente estará no jogo de forças dos traços tipificadores de intraduzíveis. Essas partes a-traduzir regem a permanência escrutinadora daquilo que nos apavora, que nos mostra sua face obscura à tradução. Coragem, simpatia, solidão e persistência, essa vida imanente filosófica sonha-se e desdobra-se no corpo que didatiza, ruma, vibra, escrelê, significa-se no pensamento não-imajado, não sintomatologizante, e afirmativo em sua potência mágica que sonhografa em artistagem.

1.1 Docência-latência

A Docência é pesquisa, porque o docente é permanentemente um tradutor (CORAZZA, 2013) do Arquivo¹ da Educação, transcriador das línguas arcaicas ou atuais, que lhes sopram a-traduzíveis, e da existência elaborada para o ato da Aula. Escriteitura tradutória² é prática poética de si que perpassa pelo corpo, atualizando-se em pesquisa que deseja aquilo que lhe causa temor e estranhamento. Corpo que sinaliza ao pensamento o susto-sensação no encontro com as partes a-traduzir³ da matéria, em suas ressonâncias,

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

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

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

detalhes, signos e máculas. O docente nutre-se desses fragmentos para encontrar núcleos de potência criativa e, numa alucinação onírica, ensaia (repete) na ponta-tintada traçados que sintetizam mapas de Aulas-Sonho. O docente artistador devém sonhografista. O método sonhográfico, *methodos*, o acesso, o meio para sonhar o Arquivo, surge nesse espaço mental da recuperação tradutória, o crivossoinho.

Sonho. Do onírico originou-se boa parte da diversidade de novas existências e acepções de mundo, de entendimento da realidade, de mitos, em nível individual ou coletivo, nas diversas culturas. A imaginação do homem criou uma deusa, um deus, os deuses, os pesadelos, os pecados e um limbo, sendo que este último a igreja decidiu, na vigília, remover, estabelecendo-nos o inferno, sem purgatório. Por causa do Sonho, morrer pode significar ir para um além-mundo, esse além também origem de sonhos; ou ser salvo ou ser condenado. O corpo grita, em compassos diurnos, o anúncio de que morre, mas a sua outra parcela, aquela noturna, teimosa e atemporal, virtualmente não dá ouvidos a tal existência fatídica e ruidosa: o noturno vive sonhografando os corpos pela pequena passagem carnal da morte, que é o sono.⁴

Para este estudo, o sonho é atualização de uma batalha cujas forças do corpo dramatizam com o inconsciente e com a realidade e seus signos, pelo “pensar que resiste a práticas dominantes que envolvem o uno, o senso comum e o clichê”, em estado de alerta àquilo que “impede o pensamento de pensar” (OLEGÁRIO; CORAZZA, 2018, p. 248). Tais forças, no devaneio diurno, possuem a consciência de um ego, enquanto que nos sonhos noturnos, pode-se pensar em um eu-multidão, é possível admitir que seja uma variação de si. Sonho noturno: corpo desligado que respira;

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

cérebro dividido em hemisférios incommunicantes, cujas ondas em ritmo alfa oscilam levando o corpo ao estado simulacro do coma, apto a percorrer o sonho ou o pesadelo. Pura sensação ou livres do corpo, enquanto sonhamos qual lógica percorre-nos?

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

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



os sonhos podem desempenhar um papel de cura psíquica para as transições da vida, tais como a vida adulta, a morte. “O sonho é a fonte psíquica do ritual” (FRANZ, 1988, p. 60). Uma tradução que é a compreensão de uma revelação.

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

Um caldeirão de constituição de enredos (fantásticos ou cotidianos), sem a organização e disciplina de um juízo, que nos jogam em luta com essas forças mentais e corporais — fisiológicas, psicológicas e até morais —, sobre uma matriz inconsciente da irrealidade criada e recriada, memorada ou esquecida. Sonhando-se, afirma-se a vida, embora tenhamos de considerar que os valores e



crenças exerçam censura⁵, autopunição, fazendo com que sonhos não sejam afirmações, mas o nosso cadafalso. Também há de se pensar que os sonhos reproduzem estados somáticos. As bactérias, que são a maioria esmagadora do que nos constitui, não exerceriam por certo algum papel fisiológico no desejo do corpo que pode vir a repercutir também em sonho, já que essa flora viva é máquina biológica? Quero comer chocolate e não o faço, porque é meio da tarde, então sonho na segunda noite que degusto uma casa inteira de chocolate, a começar pelas maçanetas. Ao dormir, ainda, a respiração dá o ritmo do sono. Para o cérebro, uma sensação, tátil, auditiva ou outra, recebida pelo corpo que dorme e sonha, pode ser diferentemente trabalhada no sonho: por exemplo, passar plumas no rosto de alguém faz com que esse alguém sonhe estar perdendo a pele em escamas. A velocidade de adaptação dessa anamorfose onírica nos aproxima das velocidades deleuzianas de pensamento sem imagem. O Sonho ainda pode ser traduzido como uma comunicação alheia, ou acolhido pelo sonhador como uma mensagem de si mesmo (do inconsciente), ou encarado como uma conversa com os espíritos, com os seus mortos, com os deuses ancestrais, vai depender da cultura, da vida cotidiana e das crenças que permeiam o corpo desse sonhador.

Necessariamente o sonho não se hierarquiza na base cartesiana quando em seu labor onírico: não prediz um final. Ao sonhador cabe, ao despertar, lidar com o esquecimento, com as reminiscências ou com as vívidas memórias das partes sonhadas. Ainda, segundo os estudos científicos que lemos no cotidiano, dormir e sonhar são requisitos biológicos fundamentais para a consolidação da memória de longa duração, que é relacionada ao aprendizado e

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

à complementaridade da experiência vivida na vigília. Os seres que nunca dormem são as gárgulas ou Alá. Segundo Pantagruel, para termos sonhos proféticos, devemos ficar três dias sem beber espirituosas e um dia em jejum.

Ao acordar, ao trazer à consciência a realidade, o sonho segue com suas reminiscências ao sonhador. Uma palavra é reminiscências, porque esses rastros da memória brincam com a vigília consciente, confundem os sonhos; esquecer ou misturar reminiscências nos torna decadentes na velhice, por exemplo. Desse susto de despertar, o eterno retornar do corpo quando soam os despertadores, os sinos, os galos, as músicas. A potência espiritual pode ser verificada pelas impressões do sonhador, em especial a aparência de que existe, materialmente, um outro mundo com outras criaturas. Há uma sensação de certeza de que isso foi vivido, por quem? para quem? quando? É uma conversa do indivíduo consigo, mas numa outra língua, uma língua de susto, menor, que não quer dominar o mundo, mesmo quando sonha arquétipos, mas que quer falar ao sonhador. Tal conversa é a que precisamos traduzir, por vezes, ou conviver com a incógnita dos sonhos que, por exemplo, se repetem e nunca são por nós devidamente interpretados, suas imagens podem ser não-imagens (para Benjamin e Foucault o sonho já é a nossa interpretação⁶). A sonhografia poetiza tais imagens, fazendo o sonhografista devir poeta no sonho que se aparenta na imagem. Temos, pela constatação de Paz (2015, p. 50), que:

A imagem não explica: convida-nos a recriá-la e, literalmente, a revê-la. O dizer do poeta se encarna na comunhão poética. A imagem transmuta o homem e converte-o por sua vez em espaço onde os

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

contrários se fundem. E o próprio homem, desgarrado desde o nascer, reconcilia-se consigo quando se faz imagem, quando se faz outro.

E hoje, será que ainda há poesia e sonho, ou apenas rememoração no espaço onírico do sono de um cotidiano ou de discursos que nos são impostos pela realidade? O desafio de escapar a essa condenação ao sonho, numa época em que se pode acreditar ou devanear, mas desde que dentro de limites virtuais, dogmatizados, construídos e idealizados pelo poder que mitificou uma história estanque que tende a nos imobilizar quanto à nossas perspectivas. Um modo utilitarista é sintoma de que a vida vígil aparentemente livre está sonâmbula, observada pelos olhos insones das instituições. O fluxo das forças na educação anseia por desobstruir o Sonhar — sonhografar sem a subjugação de um Deus, sonhar desconhecendo certas receitas psicanalíticas e também de semiótica da linguagem, sonhar sem reproduzir a moral⁷ e o juízo soberanos. Esses dispositivos de poder parecem nos organizar em unidades iguais, engessando-nos a certas escolhas, homogeneizando-nos em muitos aspectos, agem inclusive em nossa concepção de valores, podendo mesmo impor-nos o que se pode ou não sonhar. Tal controle indireto reverbera no inconsciente. Toda a moral da civilização incorporada em nossa cultura impõe, de certa forma, inclusive as cenas e os enredos dos sonhos e dos pensamentos na vigília, quadros sociais são determinados sob uma égide moralista. A educação pelo sonho incorpora-se na dinâmica individual e coletiva desses quadros sociais, remodelando valores durante a sua elaboração.

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

1.2 Da filosofia de quem sonhografa

Vigia e vigília. Como função de compensação, o sonho elabora as pressões pulsionais do corpo sem que seja necessária a realização na vida vígil. O sonho no lugar do sonho, essa quase utopia de não-lugar, para onde nosso corpo deseja ser e é tudo e nada. Dorme porque também o corpo está e não está. O corpo é o centro do sonho, o corpo é a referência (FOUCAULT, 2010), por isso na teoria freudiana é do umbigo do sonho a origem obscura onírica, a mesma do pensamento.

Mesmo no estado de pensamento dito racional, quando passamos a limpo um texto, mesmo que sejamos fiéis copistas, nosso espírito (intelecto) traz à tona imagens e palavras no aqui e agora, manifestações que não sabemos de onde vieram, mas que competem com o ato de escrever e memorar. Ao contarmos ou narrarmos algo também traduzimos com outras palavras que surgem diante dessa pressão entre o que desejamos falar e o que se estabelece na atualidade da narrativa, assim somos autores daquele momento ou, como se diria comumente, expomos a nossa versão sobre algo. Mesmo um sentimento que nos suscita uma lembrança inicial é povoado, se nos deixamos levar pelo corpo, por uma nova narrativa, cheia de imagens inéditas ao perceptos do original. Já que o sonho se realiza nessa semelhança com os processos mentais na vigília, podemos pensar a criação da escrita como se fosse um sonho. Denominaremos de crivosso sonho essas pontas prolongadas pela perspectiva piramidal do docente, artístador que recolhe a-traduzíveis do virtual arquivados e que os atualiza pelos símbolos imagéticos na sonhografia.

A constância aparente da realidade performada de dados arrancados da Matéria dá ao mundo um espírito, uma língua, uma materialidade relativa, que nos envolve por nos reduzir a uma

permanência. É preciso adivinhar, antes que tudo o que possamos fazer seja mesmo o sonhar de poetas, entender a própria destruição, liquefazer-se pelo próprio instante dessa possibilidade de anular-se, pelo meio de desejar alcançar uma relação entre inalcançáveis utopias, e descolados de um devir-eu. Mas é nesse devir que ora escrevo. O corpo sonha-se em pedaços, mas é todo o sonho, em sua utopia além-matéria.

A Matéria, tomada pela Filosofia da Diferença é:

tudo o que existe em extensão. Constitui o plano estratigráfico do caosmos, um plano extenso formado pelo conjunto de imagens que temos do mundo. O princípio da matéria é distensão. O movimento, força que lhe é intrínseca, prolonga-se no espaço. A matéria não tem representação, tudo o que se obtém dos corpos materiais são sensações, vibrações intensas provocadas pelas substâncias incorporais implicadas na matéria. (ZORDAN, 2019, p. 38)

Não há, portanto, rascunho na filosofia sonhográfica: nasce do poeta, o positor, criador oniromante. Desse lado anverso de traduzir o impossível, o informe do emaranhado inconsciente e incontável é ranhura ínfima no espírito sem cifras e capaz de atravessar-se em intelecto confuso pela tradução transcriativa. Informe que se extravasa dessa abertura microscópica no pensamento em sonho para uma imensidão dolorosa, que nos afeta, congela-nos o corpo em momentos de sustos, como estátuas criadas em sequencias de clichês onirofílicos. A vontade onirovidente sonhográfica é nada menos do que uma dobra desse devir-constância, em consciência paradoxal e ainda desperta, de dentro dos conceitos que se tecem nela: a fala repete-os e os dá um real: “Eu vivo, eu vivo, eu vivo”.

No sono do arquivo, as vozes insistentes da ancestralidade, inventadas ou historicizadas, repousam nos chifres de manifestações da arte, ali ainda gritam nossos rituais. Aldeias e multidões percutem sob nossas peles, movimentam-nos a negar a territorialidade, uma promessa de nascimento que nos marca levemente ao longo da vida o que devemos sonhar e entender. Na crisálida

sonhográfica, há uma ambição por eclodir, sempre e em ciclos, uma leveza inchada de lágrimas, devir-larvares que se descarregam no noturno em pulsão de borboletas, devires-levezas. Sonhografa-se no encontro com a madrugada do pensar, no meio desse silêncio impossível do *status* da palavra.

Que língua é essa que sonha aulas? O corpo é nosso primeiro território, e nele repousa a língua. Mas o corpo inteiro é um plano irrealizável na vigília: nunca está lá, mas também não está aqui. Dos corpos em poesia curricular, a Aula-sonho é o não-lugar desse encontro, cuja língua heterogênea não necessita de um suporte físico. Devir-*infans* no transindividual que é o sonho. A linguagem ainda não satisfaz o sonho. No sonho, as imagens nunca se apoiam, são letras deixadas para a consciência brincar com o inconsciente, ao mesmo tempo em que o Si-mesmo recebe pistas do Eu onírico.

A tradução de uma paisagem onírica pela sonhografia deixa rastros de captura e reinvenção da origem do próprio sonho, pois ao docente, agora sonhografista, também se revelam outros signos e símbolos que povoarão a sua interpretação, sonhando-os novamente.

É sonhando que nos surpreendemos não apenas com novas ideias, situações, respostas, como também pelo prazer de lembrar dessa sensação inédita e, por vezes, premonitória. Mesmo quando um sonho se repete, a sensação nunca é igual. No sonho também pode haver uma especulação filosófica em operação, desde que se pense sobre isso, uma lógica da filosofia da sensação sonhográfica se esboça em latência a essa vontade do corpo de se libertar e existir. É uma forma de arqueologia mental⁸, o estudo dos sonhos. O sonho é um tipo de especulador daquilo que produzimos do pensamento. Reabilitar essa especulação aproxima-nos do entendimento pré-linguagem contido na aparente desrazão onírica.

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



Especular é fazer uma ciência investigativa e inventiva, narrando uma micro-história pelas associações e detalhes que se mostram diante dessa arqueologia: “*Speculator*, significa literalmente espião, explorador; *speculari* é entrever algo, isto é, aquilo que não aflorou abertamente” (TÜRCKE, 2010, p. 24). Sonhografar para especular até a borra do pensamento, meio do sonho. Uma vida pulsional para educar-se nesse processo em que: “o sonho fala, mas também a linguagem sonha” (TÜRCKE, 2010, p. 25)

Nessa sensação que mescla o sonho e imaginação, encontramos uma análise valerosa ao nosso estudo sonhográfico no ensaio do filósofo Michel Foucault (1926-1984), *Sonho, Imaginação e Existência*, publicado em 1954 na introdução de *Sonho e Existência*, escrito do psiquiatra suíço Ludwig Binswanger (1881-1956)⁹, pioneiro na psicologia existencial. De acordo com Lewis (1995, p. 92), Foucault (2002) traz uma investigação profunda sobre as características da existência humana, não pautada na percepção vígil, mas no sonho, que é condição para a imaginação, e não uma modalidade desta.

O estudo e aprofundamento do sonho é canal de possibilidade à imaginação. Tal ideia está em conformidade com nossa investigação acerca da poesia, imaginação e sonho na tradução docente, pois o problema deste estudo é de onde o docente artistador extrai os sonhos em aula, ou melhor, como extrair sonhos do arquivo e artistar Aula-Sonho pela sonhografia poética, leva-nos a esses movimentos de pensamento, juntamente com o Método do Informe (CORAZZA, 2013) e a Espiritografia (CAMPOS, 2018), rumo ao desejo de possibilidades imaginativas.

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



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

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

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

Tal remissiva nos apresenta nova perspectiva para pensar o método sonhográfico, a poética e a tradução do arquivo, pois discute criticamente aspectos da psicanálise freudiana, o que nos auxilia na construção da interpretação sonhográfica do arquivo. Nessa crítica à análise freudiana, Freud observou a linguagem do sonho “apenas na estrutura semântica”, que “esgota a realidade do mundo através do



qual ele se anuncia". Nessa articulação acerca do sentido e a imagem do sonho, segundo o filósofo francês, a psicanálise deu ao sonho o estatuto de fala, e isso é um paradoxo, pois Freud não abordou justamente a estrutura morfológica (figuras) e sintática (regras) que formam o mundo a ser expresso pela fala, aquilo que dá corpo ao que ela queira dizer: "a imagem é um pouco mais que a realização do sentido", e suas camadas se dão não apenas por "proposições significativas" (FOUCAULT, 2002, p. 77). Ou seja, entendemos que o sonho é estrutura da própria experiência onírica, não somente habitada pela proposição de recalque (freudiano) do desejo. A psicanálise acessa, portanto, o eventual laço possível entre a imagem e seu significado cotejado semanticamente, cuja interpretação é incompleta, e considera que a imagem é um sentido dissimulado pelo recalque e pelo imaginário (consciência) infantil de "satisfação do desejo". Pela psicanálise, o sentido do sonho se esconde pelo recalque nas formas expressivas da imagem, em vez de permanecer implícito ou de ser uma formulação verbal. É essa é a resposta de Freud sobre a imagem ser a manifestação do sentido do sonho, resposta que Foucault (2002, p. 78-79) apresenta-nos à sua pergunta de por que o sentido do sonho é uma imagem para Freud.

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



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

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

Nessa semantização criada pelo sujeito e a superfície de indícios, Tirkkonen (2018)¹⁰ elabora, a partir de Husserl, o conceito de significado-dado pelo próprio sujeito (tradução nossa de *meaning-giving*). Um exemplo evocado de Foucault (2002, p. 86) é: avistar buracos na neve para um caçador significa pistas de um movimento da caça e seu pensamento, portanto, trabalhará diferentemente de

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

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

Assim também o sonhografista pode observar-se como parte daquilo que pensa traduzir, quando do encontro com a-traduzíveis, indícios da superfície do arquivo, “planos imanentes da pesquisa” (CORAZZA, 2013), que são operacionalizados na docência via *EIS* (Espaços, Imagnes e Signos) *AICE* (Autor, Infantil, Currículo, Educador), arma onírica, lançadeira, dignificadora do acontecimento Aula-Sonho. Essas forças movimentam a autonomia e formam a anatomia do corpo da tradução. Impulsionam a vontade¹¹ que,

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

Língua menor onírica, a sonhografia se acrescenta à realidade num jogo das forças nietzschianas, internas e externas ao sonhador, sujeito que é ficção e multiplicidades — transcriam não apenas asserções particulares. Também na esteira do pensamento do sociólogo Bastide (1898-1974), entendemos que os sonhos agregam e destroem signos inventados, ressignificam os

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



elementos míticos e pessoais que constroem uma relação social, como ao contar um sonho. Isso é avaliar e criar novas formas de pensar, a partir de algo aparentemente inútil, o sonho; inútil porque negligenciado por nossa civilização das finalidades imediatistas. Uma importante verificação, a partir disso, na sonhografia: observar os sinais de a-traduzíveis do arquivo e forjar-se, isto é, sentir-se devir sujeito do sonho, alterando a perspectiva de sonhador como mero expectador. O docente que artista aulas traveste-se de embriões-larva, que possuem em sua pele intermináveis dobras que capturam a-traduzíveis e os colmatam ao seu sonho em tradução.

O corpo sonhográfico resguarda-se lateralmente nas coxias do arquivo, ouvindo o som que lhe afeta o movimento. Então vibra nessa melodia, sente a respiração plena vigorar o espírito para mapear a superfície que toca com as pontas dos pés, recolhendo índices que sente de dentro para fora de si. Baila com destreza, ziguezagueando entre as sombras dos bastidores, donde retira-se com agilidade e leveza, graciosamente traçando indícios. Temendo o amanhecer, precisa chegar ao outro lado vígil do palco-porvir de possibilidades, e então apressa-se rodopiando verticalmente a pulsão ao elevar o corpo sob feixes lucíferos, então volta em seu eixo adiante, tendo sobrevoado uma topologia criadora e, sem medo, abandona alguns a-traduzíveis pelo trajeto. Coreografando dentre os fragmentos que lhe ferem, reconfigura cenários na leveza de seus novos gestos. Ao erguer os olhos, imagina a cara assustada de uma plateia informe e gris. O sonhografista adentra nas imagens que cria em suas potencialidades internas. Imagens que são, o tempo todo, o sonhografista, portanto o poeta é toda poesia; o sonhador, todo sonho e o docente artistador, todo Aula-Sonho¹². É algo que se experencia fazendo, é experiência completa e artística

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

quando estamos em liberdade, já que não temos uma experiência, mas somos a experiência. Essa vida é a Aula-Sonho, que é, faz-se, desfaz-se, dorme, que se permite o inadmissível negligenciado, que traz à tona os rastros de si. E que ouve aplausos mudos antes de acordar: “A palavra do poeta perdura em sua própria língua.” (BENJAMIN, 2011, p. 108)

Sonho e imaginação possuem, assim, semelhantes gêneses e fisiologias — ao menos nutrem-se, crescem juntos, desejam extrapolar a multiplicidade extensível que maquinam. Dessas multiplicidades intercambiantes com o onírico, as sensações que nos provoca a realidade, também são matéria inicial do sonho e da imaginação. Nessa interrelação, sonho repercute a realidade, mas se cria sonhando e se sonha criando: sonhamos e avaliamos, sonhamos e interpretamos, sonhamos e traduzimos. Imaginamos que estamos sonhando e sonhamos; sonhamos imaginar e traduzimos. Nas multiplicidades do noturno, os sentidos podem ser acionados de forma inédita pelo núcleo do sonho, podemos descobrir outras sensações mesmo fora de foco, e há no Sonho um rastro que se revela a nós, algo que parecia estar encoberto por nossa razão¹³ durante a vigília.

A leitura e a escrita também são movimentos ativos do pensamento (operações do Espírito, aqui tomado como intelecto) e do corpo, pois é o corpo aqui a máquina sonhográfica, é o corpo que nos leva ao sono, é o corpo contém o brevê à imaginação. Mesmo que se tenha de descrever objetivamente algo, ou quando se lê um texto técnico, é necessário que o foco mental da racionalidade seja por nós controlado, para que a imaginação não trabalhe com aquilo que está tentando medir. Quando mentalmente atentos a alguma

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



tarefa ou audiência, como numa aula, muitas vezes temos de travar uma luta contra a força soporífera de tentação irresistível do corpo, pronto a demover a atenção vigilante.

É com tal força onirofílica que se tece a sonhografia, já que, dada a permissão de sonhar sobre uma matéria recebida, nosso raciocínio passa a deixar-se no Informe, que é esse além-forma: macro ou microscopicamente imersos em novas imagens, afectos, perceptos¹⁴. É por essa via frágil que se busca aqui transcriir uma poética sonhográfica, sobre as redobras bífidas da sua inconsistência em a-traduzir.

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

Estamos na constelação de forças que emanam do Sonho, mas também da Tradução e da Poesia para a (des)construção de ideias em educação, a partir de reminiscências da vida, de textos seleccionados dos primeiros cinco Cadernos de Notas da Coleção

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

Escrileituras, dos Sonhos (da própria autora ou dos outros). Há, portanto, parágrafos que se configuram em pequenos sustos de pensamento, em pequenas passagens, umbigos¹⁵, um empurrão vertical, uma suspensão do corpo, como o assustar nas brincadeiras infantis que se quer repetir, porque a sensação do susto agrada. Suspirar ouvindo um convite a emancipar-se do discurso aqui escrito pela interpretação que ressoa suas próprias vozes, erguer a cabeça abandonando as palavras, duvidar disso tudo, inferir, ou ainda ir para outro lugar, imaginar outras possibilidades, rir, indignar-se, sonhar, sonhografar a partir de si.

A Sonhografia não se agrega a valores utilitaristas ou de memória histórico-mítico-soberana, nem ao pesadelo da institucionalização das manifestações humanas de irracionalidade ou da vitrificação do fazer humano em horas de produtividade, mas inspira-se criticamente numa curiosidade respeitosa e interpretativa de sonhar ao lado dos tolos, dos loucos, dos exilados e, principalmente, dos nômades que olham o sol somente ao anoitecer, que navegam sem rumo, avistam ao alto a águia com a serpente enrodiada em seu pescoço e mostram-lhe as palmas das mãos em reverência. Assume-se, assim uma luta com as forças dominantes que enxertam no imaginário humano medos, idolatrias e dívidas morais. Nessa perspectiva é permitido embriagar-se de sentimentos de potência tradutória em relação ao Arquivo: ao docente, aos alunos, o transcriar para alimentar-se de impulsos à criação¹⁶. Esse estado poiético admite o refazer e o repetir, ao selecionar do informe aquilo

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

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

que deseja reconfigurar da realidade a-tradutória, perspectivando-se e jamais condenando-se.

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

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

1.3 Inventário Tipológico A-traduzir

Nesse desafio onírico se buscará, com a apropriação antropofágica necessária, sonhografar a partir dos cinco primeiros



Cadernos de Notas da Coleção Escriteiras — um modo de ler-escrever em meio à vida. Foram escolhidos textos dos cadernos para a extração transcritiva das Sonhografias. Os a-traduzíveis, a contramateria, reminiscências e referências da autora para as sonhografias estão especificados na seção das sonhografias. Os cadernos-materia-inicial foram o umbigo (umbilical obscura) das duas sonhografias¹⁷:

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

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

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

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

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

Nesta obra, sonhograr é aproximar a Poética da Vida e do Arquivo ao Sonho de Aula. Dos tensionamentos advindos das aparências e das forças do Arquivo, os sentidos do corpo vivem e interpretaram a partir das reminiscências das escriteiras, a-traduzir que cria dobras de escrita (prosa ou poesia). Traduzir Vida e Arquivo é inerente ao ato docente, pois é parte da condição humana, que é a unidade da experiência poética e onírica, tal condição consiste, nas palavras de Paz (2015, p. 58) “em não identificar-se com nada

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

daquilo em que se encarna, é certo, mas também em não existir a não ser encarnando-se no que não é ela mesma”.

[...] se mera informação; radicalidade interpretativa; especificação da significação, forma e eficácia linguística; indicação da tonalidade de conjunto, sem dispêndio das partes; alto grau de legibilidade; nobreza, vulgaridade, facilitação e sofisticação; intermediação entre dois ou mais códigos ou independência; funcionar em lugar do original ou intermediar o acesso a ele. (CORAZZA, 2016, p. 14)

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

Na construção tipológica e na genealogia, o método sonhográfico desenvolve-se perspectivando. Marques (1989), traz um estudo¹⁸ acerca do perspectivismo nietzschiano, após comparações com alguns aspectos em Kant, em especial na *Crítica da Razão Pura* (1871), para chegar à racionalidade moderna e ao caráter interpretativo do sujeito que valoriza “não a universalidade do uso de certas categorias em função da experiência, duma natureza *a priori*”, mas que pergunta “que vontade é essa que em mim valoriza assim certos conceitos? (MARQUES, 1989, p. 40 e 41), ou seja, sujeito que valoriza a casualidade. Conhecer é interpretar, “qualquer realismo desaparece” e resta “o que passa a ser interpretação segundo as categorias próprias do sujeito, o que é afinal perspectiva ou produção autônoma de uma espontaneidade” (MARQUES, 1989, p. 43). O mundo — não mais o melhor mundo possível — passa a

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

conter um número infinito de representações. Essa metamorfose, descrita pelo aparecimento de um mundo perspectivista na filosofia de Nietzsche, segundo Marques (1989, p. 43), foi responsável pela dissolução do realismo, platônico ou substancialista moderno (da teleologia da mônadas de Leibniz). Nesse mundo de diferenciação do método de dramatização qualitativo, e não mais quantitativo exclusivamente, “as partes são o número da espécie, assim como a espécie é a qualidade das partes” (DELEUZE, 2006 b, p. 132). Segundo Wotling (2011), a noção de Valor (*Wert*) em Nietzsche não é representativa e possui estreito vínculo com a pulsão¹⁹ e o instinto do homem, o animal que mede, pois interiorizam-se como crenças que traduzem ao vivente as “preferências fundamentais [...]” de como “ele hierarquiza a realidade fixando o que sente”, podendo equivocar-se. Não são passíveis de apreciações em termos de verdadeiros ou falsos, já que posicionados no seio de determinada cultura. Também para Nietzsche, os valores “ganham a condição de sintomas do estado do corpo interpretante, ou ainda, do grau de força própria à sua vontade de poder” (WOTLING, 2011, p. 55- 56).

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

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

tivas. Nessa realidade aparente tomada como verdade, a vontade de sonhar está, portanto, subjugada, esquecida e inutilizada.

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

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

a) como negação da realidade em uma miríade sem sentido de imagens e emoções, semelhante a uma obra de arte. O sonho se relaciona com uma realidade insuportável, negando partes daquilo que é necessário para que, diante dessa realidade absurda, possamos passar a encará-la como dotada de ordem e sentido. Sonhos de angústia, pesadelos, repetições traumáticas que nos fazem acordar. Mesmo assim, na ficção do sonho há uma reestruturação que ainda nos permite sonhar, nesse furo de insensatez da realidade, cumprindo o sonho o papel de guardião do sono, papel este atribuído por Freud. Os sonhos criam brechas de resistência e de liberdade;

b) com um sujeito futuro que atualmente é absurdo, mas que será compreensível quando o mundo estiver diferente, no futuro. Por



exemplo, nos *Sonhos do Terceiro Reich* (Beradt, 2017) em que há “a demissão subjetiva”, como escapar, esconder-se, identificar-se com o agressor, calar ou protestar em ambivalência constante remetem a um futuro em que não haveria tal opressão.

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

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

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

Portanto, se desejarmos um estudo de conteúdo onírico em determinado grupo, por exemplo, é preciso coletar dados sociais,



já que o sonho é também a dramatização da memória individual²⁰; bem como contém arquétipos ancestrais e recortes da dinâmica dos quadros sociais que o sonhador está vivendo. Assim, sua construção e tradução dependerá da maneira como os indivíduos agem e sentem o seu meio social. Por exemplo, Bastide (2016, p. 37) aponta que, além do nome, idade, antecedentes psicopáticos do sonhador, é necessário indicar a profissão, a cultura e o meio social. Já em Artemidoro, segundo Parker (1985, p. 15), é bom considerar, para a prática onirocrítica (embora essa classificação dependa da cultura e época), as variáveis: nome do sonhador, ocupação, condições nas quais o sonho ocorreu, se o sonho foi natural, se foi legítimo ou se foi costumeiro. Esses apontamentos nos interessam se fizéssemos um estudo social de inventário de sonhos em educação, ou para a elaboração de exercícios sonhográficos em Aulas-Sonho.

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

Nessas possibilidades infindáveis, podemos perguntar quem é o sonhador?

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

O tipo Sonhador, essa criatura do gênero neutro, como nos ensina Dostoiévski (2017), não seria o filósofo do futuro sonhado por Nietzsche, esse artista, fisiólogo e filólogo crítico, avaliador constante dos signos de seu corpo dos sintomas das línguas do mundo, porque justamente cria-se além dessas formas de vida, mas ainda assim é pluralidade numa singularidade irreduzível?

O Sonhador, abstraído de toda e qualquer duração de tempo, admite como contingencial aquilo que a civilização²¹ chama e guarda como passado e história. O animal que dorme, e que se esquece de acordar, e que ainda por cima esquece de que está sonhando. Ao acordar, vê diante de si a ilusão verdadeira: “No começo me parecia sempre que, em compensação, tinha havido muita coisa antes, mas depois intuí que antes também não tinha havido nada, apenas parecia haver, não sei por quê” (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 92).

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

O Sonhador se depara com o demasiado humano que sofre, que possui consciência porque, mesmo diante do nada, mas por culpa da memória e da verdade, tem seus atos como causa de mais sofrimento e, portanto, sente-se envergonhado, o ser humano, esse

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

mesmo de Lautreamónt²², “nu como um verme”, envergonha-se por achar que o mundo depende de si.

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

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

Na Sonhografia da Diferença e Educação, o Docente Artistador, Sonhoreiro genealogista, é criatura do gênero neutro como a criança. Lembra-se de que é no esquecimento animal, nessa perspectiva imoral e turbulenta, num plano de imanência de pesquisa n-1 (sem suplementos científicos aterradores) no qual poderá operar esteticamente as forças a-traduzir do arquivo e deformá-las apaixonadamente, numa composição que transforma a ilusão da verdade em contramemória (termo foucaultiano citado por LEMM, 2010, p. 41, tradução nossa). Composição de sonho em educação que se expande e retrai em magia dionisíaca, numa celebração da inteligência humana, digna de seu animal singular.

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

Socialmente a Aula-Sonho cria seus mitos por admitir a perspectiva invertida que resiste diante da verdade racional e moral da civilização, a qual é “corretiva do esquecimento animal do humano e impõe a memória de vontade, que recorda apenas a verdade da civilização, sua totalidade de normas racionais e morais, e se esquece das demais” (LEMM, 2010, p. 49-50, tradução nossa).

Freud (1966) trata a vivência como um embate de forças entre o que nos estimula e tende a desestabilizar a energia própria e o consciente treinamento para o registro das possíveis surpresas, em especial as traumáticas. Para a sonhografia interessa-nos pensar com isso, não pretendemos teorizar sobre a psicanálise, mas utilizar no método esse pano de fundo orquestral, já que a poética pode ser tomada como um sonho de lembranças conscientemente organizadas, mas evocadas nas memórias involuntárias intermitentes. Esperamos, com essa pequena digressão, que o sonhografista se prepare para sonhografar o espanto, entender que é preciso muitas vezes saber lidar com a angústia diante do Arquivo quando percebe que transcriba exatamente aquilo que luta por lembrar, do a-traduzir, daquilo que não vê, daquilo que se esvai.

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

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





Em total oposição às orientações que entendem o sonho como vida psíquica, ou como sua manifestação, Freud (1966) cita que (à sua época) a maioria dos autores médicos “atribuem aos sonhos um valor de fenômeno psíquico”, provocados por estímulos externos físicos ou sensoriais. Desse modo, não haveria significação a ser aspirada sobre os sonhos. Os sonhos devem, desse ponto de vista, ser considerados como “um processo físico inútil sempre, e em muitas vezes patológico”²³. Arremata, decerto ironicamente, que para os homens sérios “Os sonhos são vã espuma”. Por fim, não surpreso, escreve que a interpretação popular dos sonhos está “mais próxima da verdade” (FREUD, 1966, p. 09-11).

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

No fazer a Aula-Sonho, comemora-se ao existir, ela é sensual, é traduzível mil vezes, mescla o que estava latente ao que se manifesta, mas seu valor imiscui-se ao Arquivo, justificando sua existência, sua arte, sua beleza, ao mesmo tempo que dele se distancia.

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

A pesquisa se faz em “movimento para transformar em ato o desejo de articular um método que não sucumba a uma metodologia em um desejo explícito da criação de um percurso de pesquisa que possa descobrir o seu trajeto a cada movimento” (DE ARAUJO, CORAZZA, 2018, p. 70).

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

Problematizando a escrita sonhográfica, temos que: quando há uma escrita manifesta? A construção de uma sonhografia que emane poética é trabalho de associações, escolhas, cuidados sensíveis, que a tornam enigmática e interessante, justamente por jogar com as forças subjetivas do sonhografista, forças de projeção, suas neuroses, suas angústias, seus desejos e suas manifestações. O estudo do Sonho em Educação é um caminho régio às possibilidades de uma imaginação criativa e a uma escrita maliciosa, que joga e que faz do leitor um tradutor de seus próprios desejos. Uma escrita sonhográfica pensa em evocar a relação enigmática das forças que estão condensadas no espaço que há entre a matéria a ser traduzida e a sua manifestação, pela mão do artistador, em sonho de tinta, povoando com suas reminiscências, arquétipos, mitemas, ao mesmo tempo, dignificando o processo. Na escrita sonhográfica, não há uma alternativa isto ou aquilo, mas um somatório e, como no sonho, tomam-se os elementos neles presentes

igualmente justificados: “quando no sonho aparece uma alternativa, isso ou aquilo, devemos traduzir por uma agregação: isso e aquilo” (FREUD, 1966, p. 52). A elaboração sonhográfica, análoga ao labor onírico, produz sua lógica na Aula-Sonho, a qual, por sua vez, aproxima o tempo e espaço, em *E/S AICE*, enlaçando seus correspondentes latentes, mesmo contraditórios, pela sua tradução em um quadro poético, emissor de signos.



2

**Tradução
docente
sonhográfica**



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

A obra, para existir, precisa de um limite. Limitar é dar contornos conscientes ao fluxo do inconsciente. O ato de sonhar é obscura atividade fisiológica, um acontecimento no caos, pois o sonho é uma outra caóide. Desacelera-se, o sonhador, em um aglomerado de sensações, de reações, de retroações, de emanações luminescentes, incluindo aí um fundo emocional sobre o qual se projeta, no corpo, o sonho. Sonhar é um tempestivo processamento orgânico sem imagem. A composição sonhorama que amanhece dessas sensações, isto é, a narrativa donde uma lógica extravasa pela tradução de uma língua, precisa da sombra consciente, precisa amanhecer da linguagem. O sonho, então sob uma língua, advindo do abismo do corpo, é copiado para o mundo tomando como original a sensação da vivência sonhada. Uma forma a esse informe nasce na boca, onde a linguagem plasma uma interpretação ao sonho, lhe dá caráter. Daí que o nascimento de uma tradução ocorre na composição; e nesse crivossonho estreito, a criação pode surgir. A mente vígil faz cópias em movimento das microssensações desacomodadas. Desse sonho-forma, a consciência golpeia encadeamentos, prega suas peças, emerge significados, molda arquétipos, sustos, enredos impossíveis, desafia a linguagem, com a língua.

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

A traduzibilidade não é uma propriedade intrínseca dos sonhos, mas sonhar é uma manifestação de tudo o que nos ocorre livres da linguagem, mas, acordados, a ela prestamos contas. A linguagem é, pois, um tipo de censor ao corpo, de tal eminência que sonhamos, muitas vezes, usando a linguagem. Sonhamos dramatizando desejos, sonhamos traduzindo o informe naquilo que precisamos criar. No trabalho da tradução docente é preciso jogar sombra a esse excesso de luz da razão, variegar a paisagem informe, como as folhas, flores e frutos que, espalhados pelo caminho, graças ao vento e à senescência da vida, criam um tapete multicolorido cuja presença nos provoca a voltar a atenção a nós mesmos, ao tentar traduzi-lo, fazendo-nos até esquecer de que ali há um caminho já definido: pisar pétalas ou pisar o caminho? Do informe se forma outra coisa.

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

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



A matéria traduzida em Sonho pela mão, diferentemente da frieza da máquina de clones, contém a fluidez de vida do Espírito docente que a traduziu, bem como de todas as vidas resgatadas além-matéria. Sonhografar na feitiçaria manual e feminina²⁴. Uma potência oculta permite a fluidez coloidal da Matéria, e o seu caos-cóide irrompe inesperadamente no informe, resultando no susto ao juízo, num inacabado e diferencial saber que não se completa, talqualmente num sonho, acordamos antes de seu fim. A Aula-Sonho é mudança de uma mudança que prepara à outra mudança, e se repete. Sonhografar é ação numa inconsistência poética de sensação e intelecto, sendo a forma nascente de uma mobilidade preparada à metamorfose da dramatização: em qual caso?, quem?, como?, quando?

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

Por exemplo, o famoso artista do Renascimento nórdico, Albrecht Dürer (1471-1528), descreveu e desenhou um sonho, em 1525, do qual despertou em susto: grandes águas caíam sobre a terra. O sonho foi tão impressionante que o artista o registrou em palavras e em imagem, a qual não reproduziremos

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

aqui propositalmente²⁵. No entanto, a expressão grandes águas — conforme as traduções em português para essa descrição de Dürer — se tomadas como o umbigo sonhográfico, por exemplo, possui n-1 partes a-tradução. Podemos imaginar grandes trombas d'água se deslocando até nós em espirais que varrem uma planície, acompanhadas de um barulho ensurdecador; podemos imaginar gotas enormes que caem verticalmente e matam pessoas e partem ao meio as árvores; ou ainda, tapetes de água que se desenrolam de céus que se abrem, vermelhos. Dürer acordou pelo pavor de que a segunda massa de água caísse na terra. É dessas frestas a-traduzir, é daí que sonhografamos.

O Método Sonhográfico opera numa ampliação do detalhe, isto é, amplia transcribando aquilo que na captura da vigília o consciente tenha considerado sem importância, isto é, anódino. Ao sonhografar, há o desdobramento dessa matéria inofensiva pela perspectiva empírica da diferença que deseja filosofar em a-traduzíveis. Nos referimos aqui ao detalhe freudiano que Rancièr (2009, p. 10-11) desenvolve acerca da interpretação psicanalítica nas artes e na literatura: para Freud essas figuras estéticas anódinas, um detalhe de um quadro, um personagem de um romance, são “testemunhas da existência de certa relação com o não-pensamento, de certa presença do pensamento na materialidade do sensível, do involuntário do pensamento consciente e do sentido no significante” (RANCIÈRE, 2009, p 10-11). Para a interpretação freudiana esses detalhes são o testemunho de um certo inconsciente. Uma microssohografia da história pessoal a partir desses detalhes pode tornar-se um grande sonho. Segundo Rancièr (2009), Freud desenvolvera sua interpretação para as artes a partir das questões edípicas da psicanálise, ou seja, tratou de descobrir as pulsões infantis encobertas e ou reprimidas pela mão do artista. Na sonhografia, a operacionalidade se baseia não em

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



impingir traumas infantis ao sonhografista, mas torná-lo cúmplice lúcido e lúdico de sua infância em devir, que é artística, pois ao transcriar está redescobindo a sua marca de originalidade sem a linguagem. Assim, haverá suas digitais na tradução, sem descuidar do original. O processo de transcrição parte do inconsciente do artista guiado em parte pelo rigor do espírito consciente. Portanto, o prazer de sonhografar reside nesse exercício de pensar o próprio sonho de traduzir o Arquivo durante o processo em curso, buscando perceber os detalhes de interpretação e de criação, mas também os signos que o seu corpo *AICE* emite no exato momento da escrita sonhográfica, sinais que não são ignorados pelo método sonhográfico, mas traduzidos e entrelaçados, numa interrelação do corpo-a-traduzir, compostas de *EIS* que surgem concomitantemente nessa coreocinética escreleituresca.

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

Como sonhografamos empiricamente, os símbolos e imagens são constante preocupação. A abordagem de Bachelard

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

Sonhografar para Aulas-Sonho exige operar a-traduzíveis do virtual ao acontecimento em tempo e espaço. A estética transcritiva é definida pela equação *EIS AICE*. Traduzir aqui é “dar conta do impossível” (CORAZZA, 2019, p. 2), e é atividade estética dos múltiplos intraduzíveis de sonhos e/ou de poesia.

O *EIS AICE* é

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

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

se escreve infinitamente. É uma poética que não tem nome, que os esquece, mas que possui vozes para inventar novos nomes.

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

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



pequena e infantil. Os tipos de sonho nascem, portanto, ainda inominados pelo espírito. O estado poético, no corpo, instala-se como o sono, reestruturando-nos em planos sucessivos de existências inconsistentes (sonhos hipnagógicos) à imagem dogmática.

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

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

Em tais relações de inteligência configuram-se, para tensionar o pensamento, a linguagem, a imagem, e seus significados. Paz (2015, p. 44) intui a respeito disso, por exemplo, na função das cifras: um zero à esquerda, um zero à direita e tudo muda. Já na linguagem²⁶, as

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

palavras possuem uma mobilidade e gama de significados maior, os quais “se ordenam e se precisam de acordo com o lugar da palavra na oração. Os outros desaparecem ou se atenuam” (PAZ, 2015, p. 44). O idioma é, portanto, a atualização desses significados. Para o mesmo autor, a imagem “é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece” (PAZ, 2015, p. 45).

Sendo o sonho produtor de imagens, temos que ele nos exalta diversos sentidos, mesmo os não-sentidos, as aparências, os trocadilhos. Mas a língua dos sonhos é estrangeira, e seu idioma atualiza-se a cada repetição que o corpo insiste em percorrer. Talvez aqui tenhamos boas pistas para a sonhografia como linguagem-língua-limínóide que traduz (sem desconsiderar a dificuldade interpretativa que uma imagem nos apresenta em seus significados condensados) não apenas novos mundos, mas forças díspares, que anunciam também a sua atemporalidade e a sua impermanência, como imagem de um idioma-devir, um toque mágico de natureza original, buscando que a linguagem-imagem deixe de ser utensílio e seja bordejada pela poesia, pois o sonhador é poetador. Quando isso acontece “a linguagem cessa imediatamente de ser linguagem. Ou seja, conjunto de signos móveis e significantes. O poema transcende a linguagem” (PAZ, 2015, p. 48). Nesse método informe e poético, a sonhografia nasce dessas partes aparentes à uma tradução do arquivo, a partir de imagens e de palavras, mas delas transpassa, desejosamente.

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



quando acordamos e lembramos das partes sonhadas. Nas palavras de Valéry, acerca desse processo de instalação do estado poético, temos que a consciência é:

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

2.1 Aulas-Sonho

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

pelo prazer de fazer: *Le Plaisir de Faire*” (CORAZZA, 2013, p. 46).

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

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

[...] ao mesmo tempo, não há sacrifício da identidade singular das partes. Um rio, como algo distinto de um lago, flui. Mas seu fluxo dá as suas partes sucessivas uma clareza e interesse maiores do que os existentes nas partes homogêneas de um lago. Em uma experi-ência, o fluxo vai de algo para algo. (DEWEY, 2010, p. 111)

Pausas também são melodias de ritmos internos, sendo que esses repousos que sonham o pensamento não descaracterizam a continuidade da experiência fluida de escreitura, as pausas e medi-tações do corpo sonhografista em experiência “pontuam e definem a qualidade do movimento” (DEWEY, 2010, p. 111). Na sonhografia, concluir nunca será congelar o movimento, mas qualidade que dá a dimensão da unidade ímpar experienciada, do esforço artístico

e poético realizado, para que não seja uma repetição monótona regida por algum mapa mental *a priori*, mas uma criação estética controlada em seu processo por uma percepção qualitativa e de satisfação sensorial, trágica, cômica, simples ou misteriosa.

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

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

a) Limpar as retinas: Eyewash (1959), Robert Breer (EUA, 1926-2011), 6'17", Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6jTUNOTbfs>; Lichtspiel Opus I (1921), Walther Ruttmann, 11'43". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aH-ZdDmYFZN0>; Coreocinema de Maya Deren (EUA, 1917-1961). Filosofia, amorismo cinematográfico, liberdade de pensamento, arte em liberdade de pensamento. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fblCLnugDpc> (ensaio de Laura Ivins);

b) Para o estudo da imagem sonhográfica: The waves (2003), instalação de Thierry Kuntzel (França, 1948-2007). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LL5ftczhM0Q&feature=youtu.be>;

c) Exercício hipnagógico: a atividade de pensar na vigília, segundo Freud (1996, p. 85) trabalha com conceitos; já os sonhos "pensam essencialmente com imagens", também as auditivas e outras impressões de outros sentidos, em menor grau. Dessa constatação, um tipo de pré-sonho sobre o qual podemos aplicar o exercício de pensamento valéryano seriam os sonhos hipnagógicos,

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

d) Meditação ativa: Prática corporal que busca a sensação ciclope ou direção unívoca, semelhante ao sonho. Trata-se de uma opção que o sonhografista poderá adotar e alterar a seu modo, para melhorar a sua relação com o movimento sonhográfico. Essa sensação, com a prática, passará a ser evocada no momento da escrita, sendo um tipo de rigor do pensamento consciente, quando este se processa na dança que realiza com a inconsistência sonhográfica, a fim de que o corpo sinta os a-traduzíveis não apenas como um enorme agregado de letras. Para o exercício meditativo, escolher um local onde se sinta bem, onde possa relaxar o corpo e sentar-se confortavelmente. Caso já pratique uma forma de meditação, assuma a posição de costume, o mudra, etc. Basicamente, os braços devem ser apoiados lateralmente, as mãos no colo, a coluna vertebral deve estar apoiada e bem acomodada, a cabeça alinha-se ao horizonte, de modo que seja mantida uma distância mínima de cinco metros a um ponto, a ser o ponto zero de fixação, plano subjetivo. Poderá eleger uma paisagem ou local fechado. Pontos de

fixação, por exemplo: o reflexo mínimo em um lago, a ponta de uma folha ou uma flor numa árvore, o esfumaçado de uma montanha ao longe. Numa sala: a vista da janela, fixando um ponto na paisagem, ou o céu, fixando o céu e não as nuvens, uma ponta de uma mesa, uma mancha na parede, o detalhe de uma estante, etc. Os olhos, mantidos no ponto, devem estar relaxados e as pálpebras semicerradas, o olhar tende a inclinar-se até 30 graus. Manter o ângulo da cabeça em relação à coluna em 15 graus, evitando que a cervical, o pescoço penda à frente, pois assume o peso da cabeça (a qual num adulto pesa de 4,5 a 5,5 kg na posição vertical). Quanto mais o pescoço inclina-se à frente, maior é o peso assumido, por exemplo, com o pescoço a 30 graus em relação à coluna, o peso da cabeça chega a 18 kg. Controlar a respiração, relaxando o abdômen, e a boca deve ser mantida semiaberta, com a ponta da língua a tocar o palato duro (céu da boca), numa respiração livre e tranquila, que não se expresse em movimento de ombros. Ao fixar o olhar no ponto eleito, estará realizando a direção subjetiva na qual o olhar se realiza como se fosse entre os dois olhos. É a noção de pontos correspondentes: em um ponto de fixação (lugar geométrico chamado de horóptero), os pontos da visão binocular são vistos como únicos pelos mecanismos retinianos da visão e do cérebro (adaptado de AUMONT, 1995, p. 46-47). O trabalho de pensamento deve ser o de ativamente prestar atenção nos sons ambientes e no próprio corpo, não fechar os olhos e não perder o foco no ponto fixado com o olhar, na respiração e na manutenção da postura. O tempo mínimo recomendado é de 10 minutos. Uma das sensações possíveis é a de um túnel de cores e luzes misturadas que nos envolve o campo visual, os acontecimentos no entorno atravessam-nos vividamente ao passo que não nos demovem da postura. A paisagem fixada parece-nos borrada, informe, há uma dança de reflexos. Nessa ativação de pensamento, com os olhos abertos e fixos, a respiração sutil e completa, a visão lateral assumirá as capturas no entorno, mas sem que nos seja necessário ver exatamente o que está acon-



tecendo. Estamos prontamente sensíveis às sensações diversas em seus detalhes, em pouso no agora. Atentos ao exterior e ao interior de nosso corpo, evitando-se pensar no futuro ou lembrar-se de fatos passados, ter rigor para afastar quaisquer pensamentos que não a percepção do instante que fixa um porvir. Essa é uma experiência de amplificação sensorial e pensamental. Tal meditação ativa um devir sonhográfico: o agora se inscreve em todo o corpo, como no sono. Após essa meditação, recomenda-se escrever em três linhas as suas últimas impressões. Por ser poética, a sonhografia é uma língua que não pertence nem aos vivos e nem aos mortos, é incompleta e pertencente à tradução, às Aula-Sonho. Tal prática meditativa sensibiliza o corpo à simbologia do mundo e de si, prepara o espaço mental a praticar sonho no pensamento. Uma imaginação ou pensamento nascem do obscuro meio umbilical do sonho, que é um tipo de ideia. Tal sintomatologia é necessária à transcrição porque os a-traduzíveis são signos não-ópticos, marcas transconstruídas via perceptos e afectos do sonhografista;

e) Um possível exercício sonhográfico individual, de ponto de contato: um achado empírico de Freud (1996, p. 196-197) torna-se fundamental ao propormos o estudo dos sonhos e sua escrita para sonhografar como prática de si, que é a observação de um ponto de contato, já que em todo sonho (em muitos analisados por Freud e em seus próprios) sempre haverá um ponto de contato com experiências recentes, dos dias imediatamente anteriores em especial. Obviamente exige uma auto-observação sobre os sonhos, bem como um esforço e rigor de pensamento acerca da evocação do sonho e da memória dos dias anteriores a ele. Tal prática é viável, o próprio Freud (1996, p. 195-200) realizara em seus sonhos para demonstrar tal constatação. Freud (1996) não correlacionou periodicidade nem pontos de contato com lembranças sonhadas de impressões vividas em períodos de tempo extensos. Da prática sonhográfica, interessa-nos essa operação no movimento



eisaiceano da escrita, já que na transcrição podemos partir de um pequeno fragmento a-traduzir do arquivo e relacioná-lo com alguma memória recente. A seguir, aplica-se a associação livre e/ou amplificação da imagem inicial, formada pelo do ponto de contato e pela parte a-traduzir, para desenvolver a sonhografia. O rigor de pensamento valéryano é aplicado na recolha do ponto de contato, pois deve haver uma relação mínima com o a-traduzir para que a escrita se desenvolva à maneira de sonhografia;

f) Imagem como parte do espírito: “quando reproduzo em mim a imagem, estabeleço um condicionamento subjetivo e objetivo de uma só vez” (JUNG, 1954, p. 146, tradução nossa). Quando sonhamos com alguém próximo, maior o plano objetivo; ao contrário, quanto mais distante, maior o plano subjetivo, que é projetivo. A pessoa indiferente pode ser substituída por outra que o sonhador possua mais laços afetivos, é a persona na reminiscência afetiva. A elaboração onírica como repressora a reminiscências desagradáveis. Imagens em significações são os indícios e perceptos do sujeito. O eu-multidão deleuziano, sujeito consciente junguiano, é composto nessa base somática, parte subliminar e pela base psíquica;

g) Cuidados com o pensamento primitivo: atentar aos tipos de projeções inconscientes (conteúdos subjetivos, segundo Jung 1954, p. 150) sobre o objeto, sobre a-traduzir. A tendência é que o indivíduo normal, civilizado, ocidentalizado, realize projeção do mal no estrangeiro, no distante, nas sombras, como, por exemplo, o miserável da Idade Média e psicologia de guerra. Assim, toda a tentativa de elevar à consciência essas projeções subjetivas leva à irritação. Mas a “raiva sobre um objeto também é uma forma de injuriar uma parte inconsciente de nós mesmos” (JUNG, 1954, p. 151, tradução nossa). O neurótico, por exemplo, projetará no mundo e nos outros seus símbolos afetivos primitivos, arcaicos. A Projeção/Transferência é fenômeno obsessivo, subjugante, identificação mística inconsciente

com o objeto. A Contraprojeção/Contratransferência ocorre quando a qualidade projetada pelo sujeito existe, inconscientemente, na pessoa (analista, por exemplo), que a recebe (adaptado de JUNG, 1954, p. 154). A pessoa que recebe a projeção é elevada ao plano subjetivo e “todos os conteúdos projetados (transferidos) podem retornar ao paciente com seu valor original.” (JUNG, 1954, p. 149, tradução nossa). Na tradução sonhográfica essa percepção da projeção subjetiva do sonhografista sobre aquilo que traduz se agrega ao espírito para a tomada de decisão poética sobre sua produção;

h) Imagem onírica: considerar os antecedentes pretéritos do sonhador; método de livre associação, busca de material associativo, intencionando sonhografar; método comparativo de reconstrução (JUNG, 1954, p. 11 e 113). Cada sonhador pode mapear seu campo semântico singular, que influenciará a sua escrita;

i) Considerar que a compreensão de qualquer coisa não é um fenômeno totalmente intelectual, e que o sonho é regulado principalmente pelo inconsciente, sendo que os processos conscientes estão, segundo Jung (1954, p. 117) quase totalmente ininterruptos no sonho. Ainda, mesmo a decisão consciente é resultado de circuitos de perguntas e respostas e retornos mentais que desembocam na região límbica cerebral, ou seja, as decisões são emocionais (DAMÁSIO, 2011). A eficácia é também simbólica. Entender a situação consciente atual do sonhador, não pelo “ponto de vista coletivo”, mas pelos “aspectos simbólicos da vivência, capturados pelo inconsciente e reproduzidos no sonho” (JUNG, 1954, p. 132-133 e 138, tradução nossa). Essa asserção contrasta com a freudiana, quanto ao conteúdo onírico, ou seja, podemos acessar no sonho os símbolos inconscientes da própria vivência, e não apenas símbolos ocultos que precisam de decifração pela linguagem (do analista). O sonho passa a ser uma “autorrepresentação espontânea da situação atual do inconsciente expressada de forma simbólica” (JUNG,

1954, p. 141, tradução nossa), sem entrarmos na discussão se são desejos realizados ou não. A sonhografia é tomada como prática poética de si, afirmando a vida pela emoção e vontade, entendendo que tempo, sentimentos e vivência são maneiras do corpo de perceber e perceber-se em um espírito crítico e afiado por essas sensibilidades os a-traduzíveis do Arquivo e os encontros da vida;

j) Imagem onírica como resultado final de um processo imagético. A imagem gerada é artefato, funciona como simulacro da significação traduzida do sonho, são máscara aos indícios, camadas pictóricas, movimento poético como um quadro de Cecily Brown (pintora inglesa, nascida em 1969), onde as formas se movem ao olhar que sonha, mas permanecem estáticas sob o olhar que vê.²⁷ Foucault (2002 b, p. 99) responde-nos que há um conteúdo perceptivo de pequenas percepções que são amplificadas pela sensibilidade onírica, cuja elaboração se dá em um mundo próprio;

k) Pontos de vista: para focar o fato psicológico, desde o ponto de vista da casualidade e da finalidade. No sonho, ao espírito do sonhador, aparecem os pontos de vista desconhecidos ou que estavam inconscientes na vigília, segundo Jung (1954, p. 118). Sonho é movimento que acompanha a obscuridade noturna, a sonhografia é obstinação a esse enegrecimento movente da página, pela escrita que a fere;

l) Não tomar apenas a concepção causal freudiana, de que tudo no sonho se trata de realização de desejos, para que não estancar o movimento das possíveis interpretações. Considerar a concepção final, na qual, “as imagens do sonho possuem valor próprio, riqueza simbólica, e não uma redução unívoca” (JUNG, 1954, p. 119, tradução nossa);

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

m) Arquétipos e temas típicos: considerar para a formação de seus mitemas pessoais e de criatividade. O sonho em sua linguagem primitiva, ou seja, como forma filogenética nietzschiana. Metáforas intuitivas. Assim como o corpo, o espírito também é uma tentativa de restauro de sua evolução filogenética. Aproximar a sua fantasia às brincadeiras da infância, como os jogos simbólicos Freud. Sono como reservatório do inconsciente, alquímico, fio d'água entre o enxofre (a lua feminina) e o mercúrio (sol, masculino). Saber esquecer;

n) Gulliverizações. Entender o próprio inconsciente para entender suas projeções, pois “tudo o que é inconsciente é projetado” (JUNG, 1954, p. 136, tradução nossa), sendo que a alma é refratária a um método que tente coaptá-la em apenas um ângulo. “O que é pequeno durante o dia é grande à noite” (JUNG, 1986 c, p. 29);

o) O desejo sonhografa o sentido em seu mínimo, o pensamento é ferido pela angústia e o gozo, nessa microincisão nasce um devir-deusa-seminal que une aquilo que a civilização separou: Apolo, luz solar e Dioniso, embriaguez poética. Sonho como ficção pronta à própria aniquilação. O sonhador é o artista da potência que sofre, intui(-se), vê a destruição das aparências plenamente, vê as imagens e as esquece, e goza dessa fruição: tragédia dissonante. O mundo real é assim representado como um pressentimento, uma paisagem de horizontes borrados, renascendo ao olhar para trás, uma re-volução, pois interpreta-se pelas próprias pulsões. Deseja a vida, ao mesmo tempo em que diz sim à morte e, por isso, afirma também a respiração. A morte reencarna poetas em corpos esque-léticos para que carreguem, de cor, os restos mitológicos. Sem o poeta, que recicla os *membra disjecta* do sonho da Terra, viraríamos estátuas de chumbo;

p) Repete-se o sonho, o poema, a sonhografia, como uma dança coreográfica, cinematográfica, projetiva libidinal, num apego primitivo e destruição consciente. Inscreve a morte em cada uma

das rodopsinas, para descansá-las na escuridão das sextas e das piscadelas e assim repetir a luz, a vida, a alegria fototópica das cores (e dos cones), do detalhe profundo, mas também a periferia da penumbra (dos bastonetes), do preto e branco, da tradução noturna, escotópica. Sonho é arte da visão subjetiva pelo desejo perceptivo imagético, vetorial, cognitivo e projetivo do corpo além-olho, corpo além-córtex-estriado-métrico;

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

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

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

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

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

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

v) Ao sentir-se ameaçado pelos tubarões do inconsciente, pular para o barco da escrita consciente, do rigor de espírito, e agrupar, rearranjar, eleger mitemas, criar uma ordem cosmológica, criando o seu estilo de sonhografia. Como partida inicial espirito-gráfica, a sonhografia inicia avaliando-se num “mapear das forças de criação, observando o seu operar espiritual como uma prática educativa” (CAMPOS, 2018, p. 116). Nossa escrita passa a distanciar-se da espiritografia pelo método sonhográfico, que usa a polifonia dos espíritos de a-tradução;

w) Falta ou excesso de Arquivo: nem tudo é traduzível. Pode-se criar conceitos (dobrar as palavras para fora da linguagem) ao sentir a violência desse excesso ou dessa falta de a-traduzíveis. E sempre seremos sonhos;

x) Como guia inicial, porém linear, o sonhografista poderá seguir o drama junguiano na construção do enredo onírico para pensar e organizar o sonho a ser sonhografado: exposição inicial da cena: personagens e ambiente; desenvolvimento do enredo: conflito; tentativas de resolução ou angústias pela não-resolução; clímax e *lysis*: resolução ou não do conflito (adaptado de JUNG, 1954);

y) Amplificação (adaptado da interpretação junguiana): a diferença dessa técnica em relação à associação livre do método freudiano está em que as associações sempre são feitas em um retorno à uma imagem do sonho, sem censuras. A imagem original é considerada nesta perspectiva como dotada de significados importantes



para o indivíduo e ainda contendo pistas culturais da humanidade. Parte-se da amplificação desta imagem, de modo a se buscar nela outra imagem. Retorna-se à imagem original até que uma terceira imagem surja, volta-se à primeira imagem e assim sucessivamente. Segundo Signell (1998), este método assemelha-se à meditação oriental “Lótus de mil pétalas”, em que a partir do símbolo central uma multiplicidade de imagens emergem circularmente. Esse retorno à imagem original faz emergir não apenas outra imagem, mas pensamento, sentimento, lembrança. Essa exploração é indicada até que a imagem passe a significar ao indivíduo, que poderá desenhá-la, pintá-la, buscar informações sobre ela;

z) Aventurar-se livremente nas pinceladas poéticas no inventariado de tradução de seus artistas preferidos. Sugestões iniciais: Bachelard: devaneios aéreos e sonhos aquáticos; Baudelaire e Nietzsche: embriaguez; Espanca: o verossímil dolorido; Corazza: sonhos de tinta na docência, e pesadelos poéticos de Fouror; Deleuze: insone cinética; Zordan: imaginário da Matéria-Mãe; Coleção Escriteiras: sonhos de aulas;

Técnicas Complementares:

a) Imaginação ativa: é outra possibilidade agregadora à amplificação. Trata-se de um método de encontro com material inconsciente no estado de vigília, auxiliar ao método de amplificação. Seu teórico principal foi o junguiano Robert Johnson (segundo SIGNELL, 1998, p. 43). Como as emoções são informes, dar-lhes as formas em imaginação ativa é um recurso à transcrição dos sonhos, buscando neste encontro com o material inconsciente não resultados, mas maneiras de imaginar potências à invenção. Na imaginação ativa mental, podemos realizar os seguintes exercícios, baseando-se principalmente na tradução de uma emoção do corpo para o espaço mental da imaginação: primeiramente, permitir-se adentrar em sua paisagem interna e travar diálogo com um



personagem que você cria; dar uma forma física a uma emoção interna. Meditar sobre essa emoção até que ela aflore; definir ações sobre um objeto; as diversas formas de expressão artística também são atividades da imaginação ativa. Diferentemente das técnicas de visualização em que o ego resolve problemas usando recursos inconscientes, a imaginação ativa usa o inconsciente e o consciente, porém sem subjugar nenhum deles. Na imaginação ativa, um drama interno requer ações sobre o que evoca, e não apenas uma recepção passiva, como se fosse um filme. A linguagem inconsciente é alarmista, exagera para ser ouvida. Esse encontro com o inconsciente, ou com aquilo que conseguimos trazer à tona dele, é pouco eficaz quando nos põe em contato com emoções tão intensas a ponto de nos impedir de viver a vida diária, nesse caso é necessário dar um tempo aos acessos ao inconsciente, voltar ao porto seguro da consciência;

b) Narrativas: no que diz respeito à evocação de imagens arquetípicas, em especial para as mulheres, os arquétipos são um acervo ainda não muito significativo. Apesar de interessantes para ampliar esse estudo das imagens de sonho, muitos deles, advindos da cultura ocidental, grega, patriarcal, “refletem muitas vezes a psicologia e a política do poder que detêm” (SIGNELL, 1998, p. 37). Esta autora indica contos de fadas, lendas populares, baladas e rituais advindos de pessoas comuns, pois essas narrativas estão mais próximas da natureza feminina, da vida cotidiana, do amor e do desconhecido. Uma constatação acerca das versões escritas dessas narrativas é que, além de muitas delas terem uma versão alterada para atender a padrões sociais vigentes, reforçando a submissão às mulheres, na versão escrita a narrativa perde muito da força imagética e dos sentimentos que a presença promove.

O docente sonhografista move-se e pensa muito rapidamente na extensão aula-sonho, por isso esquece-se dos conteúdos e dos pesadelos da véspera de fatos históricos que deveriam ser carre-



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

Como um escrito in-forma, o movimento do corpo, ao sonhografar, traduz-se como um recorte do caos em nichos de abissal velocidade irrecuperável. Essa transcrição, pelo método sonhográfico, supera a resistência do conteúdo manifesto de a-traduzir do arquivo, num estado de fluxo contínuo de experiência estética do conteúdo latente, cujas margens são criadas no ato intempestivo da escrita, na ruptura da bomba de tinta, em altivez e astúcia, arrastando consigo a vida vicejante, mas também expondo os mortos. O inerte é lixiviado, sonhograficamente afogam-se vacas gordas e esqueletos de inanição boiam. Carros de luxo, igrejas, porcelanas: tudo é destruído, mas também esquartejadas



são as casinhas, emaranhados os varais, revolvidas as hortas, as famílias, as bibliotecas, os lupanares, as vestais, as arenas, os museus, as praças, os monumentos, as poeiras sobre as palavras são lavadas. Estátuas falam, embriagadas. Uma tragédia se repete. O método sonhográfico nunca olha para trás, senão pelos ouvidos, sente a noite com suas estrelas solitárias ferindo o céu, o sonho arrasta também a abóboda, simplifica, intensifica e idealiza uma existência. A sonhografia sabe que será acolhida com uma condição mórbida: terminar-se recomposta em um sonho alheio, o sonho do leitor. A meia-vida sonhográfica é a sua expressão, não há molduras, não há nada maior ou menor do que o sonho: desejamos uma festa aos corpos, sem erudição. A luz onírica, única capaz de ora trazer um ponto, ora ressuscitar um corpo, ora soprar cinzas solapadas. Num tempo só, fotomirífico e de longe híbrido, o jogo sonhográfico lança-se da primeva concepção acolhida pelo intérprete hipocondríaco, este um artistador, interpretando a sua criação pelo umbigo do sonho que (re)escreve.

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

O docente que se surpreende com os ecos dessas leis estranhas, a operar em suas aulas, expande-se em um grande coletivo, aproximando-as aos ouvidos dos alunos, é também um travesseiro (em francês, *oreiller*, numa livre tradução, poderia ser espreguiçador

de ouvidos²⁸), que ouve a-traduzíveis da concha ressonante de uma sala de aula, rastros da sobrevivência em *Différance* derridiana, ou seja, a poética do impossível que arranha superfícies pela aflição de uma alteridade informe e desaparecida.

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

2.2 Exercícios sonhográficos

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

A disposição espacial para estes exercícios sugerida em sala de aula ou num espaço ao ar livre é em roda, sem liderança, e requer escuta atenta de cada participante, tomando para si o sonho do outro. Não se trata de interpretação baseada em alguma das teorias sobre sonhos, mas de comentários dos sonhos entre pessoas que

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

estão em seus interesses genuínos umas com as outras, a fim de que todos sintam-se livres para falar, ouvir e assimilar o que faz sentido. Essa disposição circular e sem hierarquia é inspirada nos grupos de tradição feminina (segundo SIGNELL, 1998, p. 41).

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

a) Exercício sonhográfico amplificativo: em grupo de 5 a 6 pessoas, cada um vai pensar um sonho e dele reter uma imagem que condense de forma nítida as emoções sentidas nesta vivência. Descrever essa imagem até que os detalhes se esgotem em uma folha de papel ou ficha, nessa face escrever sua identificação e imagem original. Dar início à roda de sonhos: cada um vai passar a sua primeira descrição original para o colega ao lado, e este passará a escrever a partir de associações com essa descrição original. Todos formam uma segunda imagem descritiva a partir do sonho original alheio. Quando todos encerrarem a segunda etapa, novamente passam os papéis, e quem receber sempre terá de ampliar a imagem original, ou seja, vai inserir sua série ampliando o sonho original, sem ler as sequências ampliadas pelas outros. Uma série de 5 a 6 associações já é suficiente para cada grupo parar e realizar uma leitura de cada sonho com as associações dos demais;

b) Exercício sonhográfico de recolhas de sonhos: em um grupo, alguns integrantes são escolhidos como sonhografistas, estes anotarão todas as impressões e excertos dos sonhos contados na roda. Os participantes começam a contar seus sonhos, livremente, durante uma hora. Cada um vai anotar uma frase de seu sonho e entregar aos sonhografistas. Escolhe-se então outros participantes

que serão os sonhografistas finalizadores. Estes recolhem o material e realizam a escrita de um Grande Sonho a partir dos sonhos de todos. A narrativa ou leitura em voz alta do sonho deve ser realizada ao grupo num próximo encontro;

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

d) Exercício sonhográfico poetador: em um grupo, cada um vai identificar uma folha ou ficha e escrever seu sonho, começando com "Sonhei que", "Foi um sonho", "Acordava, mas voltei a dormir e sonhei", "No meu sonho", "Foi um pesadelo, eu estava", "Acordei cansado(a), porque sonhei que", "Nunca me lembro dos sonhos, mas posso tentar dizer o que sinto sobre isso", "No sonho". Após a escrita dos sonhos, misturá-los e sorteá-los entre todos, de modo que ninguém fique com o seu sonho. Em outra ficha ou folha, após ler o sonho recebido, escrever em forma de poemas a sua versão. Para tanto é importante desprender-se de uma tradução original em



relação ao sonho alheio, buscar as sensações, as suas lembranças que o sonho evoca, mas também vivenciar cada palavra do sonho anotado, por mais curto que seja. Você poderá mudar o contexto, retirar palavras, escolher palavras, inverter aspectos, dar outro caráter, seguir a riscar e/ou rimar, criticar, brincar com o sonho recebido. Poderá também concentrar-se em uma imagem principal que o sonho tenha evocado, e dela escrever a sua versão, em um poema. Quando todos tiverem reescrito o sonho alheio, cada um lê o sonho original e recita a sua versão dedicada ao sonhador alheio, na roda de sonhos;

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

f) Exercício sonhográfico tipo taquistoscópico: em uma Aula-Sonho, mostrar uma imagem, palavra ou som por um curtíssimo espaço de tempo aos alunos. Solicitar que cada participante desenhe em esboços o máximo de informações que tenha percebido da imagem, palavra ou som. A seguir, cada um deverá escrever o máximo de informações acerca do que perceberam, do que sentiram, o que imaginam, enfim, esgotar as impressões da exposição. Recolher as impressões. Solicitar aos alunos que, nas próximas duas noites subsequentes a este exercício, ao acordarem, registrem pelo menos uma imagem do sonho que lembrarem, da

mesma maneira detalhada: desenhar o máximo de sensações e após escrever o máximo que consiga evocar da imagem que considere mais impressionante do sonho (não é para desenvolver o enredo). Na próxima Aula-Sonho, comparar os informes de cada um de seus desenhos e escritos da exposição taquistoscópica e dos sonhos. Discutir acerca do material do sonho possivelmente capturado a partir da experiência taquistoscópica. Freud (1996, p. 211-212) cita trabalhos de Pötzl (1917) com taquistoscópio²⁹ para explicar que o caráter recente de uma impressão irrelevante é o que lhe confere um valor psíquico, e que essas impressões não consideradas relevantes conscientemente serão material dos sonhos. O trabalho de sonho deforma, desloca e condensa o relevante manifestando o irrelevante, este capturado inconscientemente, para encobrir, na concepção freudiana, as impressões de maior carga psíquica (estas independem de ser ou não recentes), as quais necessitam de interpretação, porque conteúdo latente.

2.3 O método sonhográfico

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

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

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

Inicialmente, quando depara-se com o Arquivo e suas partes a-traduzir, o sonhografista deseja: escrever como um condenado, à moda de Artaud; ter a lucidez de que o arquivo é sonho alheio e exige cuidado; deixar-se esquecer; memorar em drama (quem? quando? como?); mistificar; fragmentar; meditar reminiscências; ouvir a vida dos outros; associar; ao cantar as sílabas de Aula, ouvir a polifonia; ser isso e ser aquilo; chocar-se com o Arquivo preparado; desistir e inventar; tomar pelo oposto, trazendo a *coda* ao início do sonho; breçar o original e saudá-lo; manter a autodistância ao traduzir, deformando o irrelevante; permanecer em movimento sempre; papiloscopar o a-traduzir; averiguar-se acordado e dormir; salivar; evitar a carne vermelha para que não contamine seu-sangue-poeta; gargalhar ébrio e nu, com a bomba de tinta repleta de fluidos dionisíacos, mas pedalando o órgão musical da maquinaria Apolínea cujas vozes arquitetam uma catedral soporífica; borbulhar nas águas da ancestralidade; poliglutar figuras; ter a nuca livre; deitar as palavras em transcrição daquilo que ouviu das bocas da Aula; nascer deuses das vagas no mar retrógrado egíptofílico, salpicar a história; amplificar perceptos e afectos; gostar do inútil; voltar nômade e querer de novo.

A percepção do sonhografista pensa inconsistentemente a parte mais obscura e informe dos a-traduzíveis, sobre os quais o

trabalho da escrita sonhográfica precipita uma estética de luz onírica em percepção taquistoscópica. Nesse obscuro do pensamento que se banha no inconsciente, criva-se o rigor consciente (método do informe) afim de tornar esse trabalho intelectual sonhográfico semelhante ao labor onírico freudiano, sendo que o ponto zero de criação sonhográfica é o umbilical obscuro do próprio método.

O Método traduz a imagem-sonho pelo caleidoscópio da Diferença, ou seja, é ato que deixa seus rastros singulares ao riscar os padrões e cenas que são evocados pelo pensamento inicial, para tensionar a tendência do espírito a imitar e imprimir imagens mentais do que o corpo sente. O método considera essas forças cerebrais de ativação-reativação-retorno, e avança no espaço dispositivo do cérebro, ou seja, o não-lugar do arquivo do intelecto, tipo de memória celular que recolhe absolutamente tudo o que vemos, sentimos e somos, consciente e inconscientemente. Considera também que a mente usa o espaço da imagem para engendrar padrões. Desejamos, nesse estudo filosófico do sonho, interpretar e avaliar essas imagens, considerando que a imaginação elaborou esse conteúdo manifesto que nos chega à superfície. Entende-se que muito da dinâmica de vida e de relações é estabelecida sobre os valores das imagens que nos impregnam, daí a potência da imagem. Assim, o rigor do pensamento sonhográfico arrisca-se nesse interstício evocativo, pensamento sem imagens, que pensa o labor onírico por espaços-imagem (mapas) e espaços-disposições (pinceladas borradas). A transcrição anseia ações e retroações do corpo no rigor intelectual de evocar mapas mentais inventivos de filosofias do aqui e agora, do isso e do aquilo, e não memórias de representações da realidade e decalcadas na matéria-clichê.

Os sonhemas de partida, ou seja, fragmentos do inconsciente com fragmentos conscientes do espírito do sujeito sonhador, são recolhidos e interpretando em seus elementos internos e externos ao corpo que os sonhografa e os sente, são signos de decepção a



esse corpo. A associação sonhográfica opera em *EIS AICE*, acesando brechas do inconsistente num ritmo noturno da vida, ou seja, o ritmo de a-traduzíveis do Arquivo é sentido pelos poros do sonhografista que geme essa multiplicidade. No sonho do tipo de multiplicidades, esquizoide sem pai nem mãe, o rizoma, a toca da aranha, será o umbigo do sonho, e “cada elemento [quantidades extensíveis indivisíveis] não pára de variar e modificar sua distância em relação aos outros” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 44). Assim, tomado o inconsciente pela formação de multiplicidades, não há a falta de algo, nem castração, tudo é forma intensiva de velocidades: o buraco é lobo, e ambos são partículas, pois nos buracos as partículas estão em velocidades maiores do que a velocidade da luz e, por isso, são buracos, caosmos, precipícios de multiplicidades:

o desejo [D'Escrileitura] não se conecta à falta; entretanto, ele funciona através de agenciamentos coletivos relativos às formas de expressão e de conteúdo, formas que interferem uma na outra, provocando variações e combinações incessantes (OLEGÁRIO; CORAZZA, 2018, p. 245).

Não representamos sonhos por imagens-clichês de um olhar que trata de ler e buscar significados imediatos e racionais. Tem-se aqui as figuras poéticas resultantes do trabalho muscular do corpo em pensamento transcritivo em crivossonhos aos virtuais onirofílicos. Quando o sonhografista inicia os seus trabalhos de escrita, significa que um ritmo àquela sonhografia foi impregnado em seu corpo como um sintoma, graças ao labor de pensamento no sonho, antes da versão traduzida ao papel.

A seguir, o método sonhográfico é tomado pelo rigor do espírito valéryano, pois seleciona zonas de potência caótica e fluida do informe. Essa seleção verte-se num plano de escrita que passa a atualizar perspectivando núcleos virtuais de a-tradução, sem imagem pré-estabelecida, e refuta ativamente imagens aleatórias ao ritmo estabelecido de determinada sonhografia. Dessa associação rigo-

rosa decorre que outros elementos são agregados à sonhografia: o sonhografista usa as suas reminiscências não somente as da infância, podendo fabular uma infância a cada vez. Há um caráter otobiografemático, ou seja, aquilo que ouviu da vida alheia e aquilo que ouviu de si, da vida que viveu em sonho ou em crivossoño. A cinética dessa maquinação sonhoreira faz os perceptos vaguearem no sonho. E este sonho vagueia por outros sonhos. A sonhografia avalia-se no além-matéria das partes a-traduzir, nas novidades e no susto.

A elaboração sonhográfica luta constantemente com aquilo que o original traduz literalmente, pois é o que não se sonha. Ao mesmo tempo, com aquilo que turbilhona o pensamento pela artístagem inconsciente. Por isso, nas sonhografias que apresentamos há material manifesto dos Cadernos de Notas mas também há partes da tradução do corpo desta autora, ao sonhografar recolhas de si, reminiscências outras e rastros literários, entremeando-se até mesmo os cadernos de notas entre si, falas e outros sonhadouros trazidos por conta do seu contato com os cadernos, numa operação de contato desse devir inconsistente, a irrelevância sutil do doce proustiano, isto é, como esse encontro com a matéria afeta violentamente o corpo a pensar e a diagnosticar as pequenas percepções e ressonâncias gatilhos à sonhografar.

A matéria é topografada inicialmente em sua superfície, numa perspectiva que agrega qualitativamente os a-traduzíveis, pelo frescor que dá valor psíquico aos detalhes mais sutis, valorados pelos perceptos ingênuos do sonhografista, elegidos no ato da escrita. Não há um quantitativo de perceptos mensurável e numerável. Não possui regras mas mobilidades aos eixos de pensamento, dinâmicas de direções ou de fugas a ser exploradas pela gênese do próprio fazer-sonho. O sonho nasce do meio, sentimos sua estranheza em algum elemento da cena onírica em que nos angustia por ser obscuro, repleto de bordas, litorais pouco traduzíveis pela linguagem. Mas o drama se descobre na narrativa, descobrindo outras possibili-



dades e aliviando essa pressão onírica. Um pesadelo que sai da boca já tem mais de sonho, dá à língua o que falar.

Se eu sonho com uma árvore e um cão farejando atrás dela, posso sentar-me em sua sombra e me apoiar no tronco que crio ao sonhar, assim como posso seguir o cão, e a árvore ficará então em uma distância, em segundo plano. O cão cava um buraco onde outro cão e não uma árvore brota. É possível identificar um original? A sonhografia não abandona o original, mas poderá, portanto, deixá-lo diluído ou em segundo plano no conteúdo manifesto, portanto. E às vezes em regime latente, que expressará estética manifesta diversa do original.

Aquilo que o método sonhográfico deseja traduzir não é decodificação lógico-algoritmo-binária de caracteres ou de hieróglifos que escondiam um comando, nem uma representação, mas sim percorrer o núcleo poético e anamórfico da matéria, que nos mostra, pela sua gênese de sonho, que as traduções circulam em um jogo de forças com o original. Nesse sonho, há dança elíptica entre a-traduzir e o Arquivo, cujos passos são ritmados nas reminiscências do sonhografista. A composição a partir do inesperado é de caráter performático e de risco, a sonhografia não nasce como rascunho, já é o sonho com suas rasuras ali incorporadas de esboços dos esquemas imediatamente evocados, sonhos frescos. Numa noite, em sua maquinaria inconsciente, só sabe funcionar livre o sonho, e deglutida está a gênese da matéria.

No labor sonhográfico, ocorre tanto o trabalho de sonho freudiano, como o imaginativo foucaultiano e o subliminar místico junguiano, problematizados e transcriados em exercícios sonhográficos e Aulas-Sonho, pela equação *EIS A/ICE*. A interpretação desses movimentos pode também perspectivar-se em inversão ao labor onírico do Arquivo. Assim, a matéria a ser traduzida poderá ser conteúdo manifesto de sonho alheio que o docente-artistador verte



em sonhografia, considerando as associações externas. A sonhografia resultante (ou seja, a transcrição) será conteúdo latente do original, mas manifesto do sonhografista. Ressalva seja feita que não estamos simplesmente nos apropriando numa analogia ao mecanismo do labor onírico da psicanálise, mas usando deste mecanismo para pensar o ato de uma tradução poética ao ato da sonhografia, quando o primeiro movimento é o contato com a matéria original.

Como ora defendemos, o estado poético da sonhografia se instala como um sonho, portanto dois corpos nunca realizarão o mesmo trabalho sonhográfico, ao sonhografar o docente afirma a sua singularidade e individuação de tradutor-artistador, que combinou à capacidade semiológica também a capacidade afetiva e original de ler a matéria do sonho alheio, na sua liberdade sensível de não homogeneizar as partes a-traduzir e sim de evocar, poeticamente, outros elementos para a composição.

O original está, de certa forma, latente na sonhografia, porque espera-se que o ritmo dado na dança com a matéria ressoe na leitura, que reinterpreta. Novos valores são criados quando o sonho do outro ou o meu é sonhado de novo. A cada leitura de uma sonhografia, a tradução é repovoada pela reinvenção da perspectiva do leitor-escritor.

Sonhografar não é assentar palavras no papel, mas usá-las como signos em polifonia com o original, que dão um ritmo novo à vida: como a criança, a sonhografia se balança, muda de posição, respira, soluça, ri, chora, corre o corpo convulsivamente no assoalho negando a gravidade. Na sonhografia a mão do artista está cartografada, de maneira manifesta ou latente: num conjunto de sonhografias de um mesmo sonhador teremos também uma pluralidade de vida, um aprofundamento do próprio fazer da escrita, a sua





sintomatologia do real na existência sonhografada para um estilo autoral. Uma operação de existência estética e artística da matéria conjugada no próprio espírito. A escrita sonhográfica privilegia a singularidade da ruminacão onírica do sonhografista, que sente as forças antagônicas que atuam no seu ato único de tradução. Tais forças são: a transcodificação a partir do original e das partes intraduzíveis (a-traduzir), consciente e na inconsistência onírica. Há ainda, como acima explicitado, uma terceira força, inconsciente, que é a das reminiscências do sonhografista em sua mística primitiva e infantil, pré-linguagreira. O resultado sonhográfico não é rearranjo, mas uma composição que parte dessa variação operatória informe sobre o que transcria em educação. A associação sonhográfica é ativa e somatória, gagueja a língua tradutora que inclui o isso — e inclui o aquilo — e é trabalho de risco estético e filosófico. Igualmente é subtrativa, fazendo a ficção funcionar e sonhar aquilo que o original não é.

Embora escreva e traduza no estado de vigília, o sonhografista percorre a inconsistência do sonho, e por isso neste estudo tratamos do esquecimento animal nietzschiano, para que percebamos essa animalidade em contraste com a memória da vontade, que é produto da imposição civilizatória. A desobediência típica dos sonhos de desejo gesta-se na sonhografia, expande-se imaginando viações intuitivas a partir de mapas que a mente cria, para artistar espaços de liberdade na vida e em sua escrita, usando-se da deformação freudiana. Na sonhografia isto funciona no processo de instalar o plano poético do sutil a tudo o que faz ou pensa, sem esmaecer sua vontade de vivenciar detalhes, de viver alhures. Ainda, não há dados, as partes a-traduzir são derretidas, reviradas, associadas aos pontos psíquicos do sonhografista, e remodeladas pela ressemantização materializada em sonhos de tinta diante do Arquivo. A relação tradutória é diferencial, nos força a sonhar pela diferença.

A sonhografia mostra-se e não demonstra, é fruto do crivossonho do pensamento sobre um caos, não é resumo, não é resenha, não é representação do original, mas lhe presta homenagem idílica. Tem dupla articulação onírica: a primeira pela imagem, resto do oscilar da imaginação, lida com o espanto, o choque à consciência do leitor, futuro sonhador do instante que aplicará na imagem seus indícios pessoais. A segunda função pela elaboração de superfície de significação criada pelos processos de escrita e de interpretação das matérias do sonhografista (docente-artistador), interpretação que é sobreposta pelos indícios da imaginação do leitor (alunos). A sonhografia sonha o sonho dentro de um sonho de alguém. O Arquivo é o grande sonho alheio e incontrolável que quer mais, como livros parindo livros. Deve-se, pois, de tempos em tempos dessaturar-se dessas forças centrífugas, por exemplo pela meditação, já que o Arquivo tende a fagocitar sonhadores.

A relação produtor/consumidor na educação poética de Valéry (segundo CAMPOS, 2018) ensina-nos que o leitor saberá provavelmente que se trata de uma leitura em sonho e sobre sonho, mas a sua tradução e interpretação, uma vez contaminado, assim escrileitor, passará a sonhografar outros níveis de reelaboração poética. Não se trata, ao sonhografar, de tomar a matéria e contar uma história alusiva ao original, ou de transformar o original numa incógnita indecifrável, mas de polarizá-la até o nível da alucinação, tomando os cuidados com a dupla articulação que ocorre no espírito, que separa e identifica da matéria as suas partes a-traduzir e que, pelo crivossonho, suspende fragmentos a-traduzíveis e aplica-lhes uma elaboração onírica. Tal processo engendra as dobras à imaginação e a contraparte do obscuro, também criativo porém de gênese incerta. Os signos da sonhografia no escuro, examinados a distâncias enormes entre o signo e o tradutor. O método sonhográfico reverte sinais em microespaços de tradução àquilo que se nega senão se sonha, àquilo que a vigília não viu e não sabe ainda.

O movimento inicial é micro, utiliza o método do informe e a espiritografia, porque elege, conscientemente, a percepção além-visão, pois “não há conteúdo consciente que antes não se tenha apresentado ao sujeito” (JUNG, 1986 a, p. 1), para sentir do arquivo o seu intraduzível, a-traduzir inominados que flamejam e cujas bordas não coincidem. Adicionada a essa avaliação intelectual, o trabalho da mão do sonhografista tratará de traduzir a luz do onírico inconsciente pelo traço da tinta consciente, que denominamos de sombra onírica. Esse mecanismo é o mesmo que o artista do carvão usa quando vai traduzir a luz que surge em sua paisagem mental quando lembra, por exemplo, de um ocaso em que os raios solares, invisíveis, pareciam-lhe muito vivos: sensação riscada no escuro, no seu mundo material.

A partir desse ponto zero em *nigredo*, o método sonhográfico toma vida própria, e distingue-se de um trabalho de espírito e mão consciente, evolui do espiritográfico, pois ultrapassa o limite do centro da consciência, jogando com a sua inconsistência alucinatória e deformadora de sonho. Empiricamente, passa-se a associar reminiscências inconscientes, a flunar sobre o informe para perspectivar paisagens e interpretações dramáticas, lança-se pelas sensações alquímicas e transcriba palavras vazias de seus significados originais. Dramatiza entre a luz e a sombra mantendo a conexão e desconexão entre mão, traço, signo, espaços, sombra onírica, luz consciente e a luz onírica, escuridão inconsciente, imaginação, imagens, loucura. A sombra onírica é a tradução da luz do sonho pela mão do sonhografista; a escuridão é a parte obscura do crivossonho, mas que nunca será expressada em linguagem, ou seja, as palavras sonhografadas são assim também imagens hermafroditas, guardiãs do conteúdo manifesto do original, ao mesmo tempo em que se desenvolvem de e para o conteúdo latente e manifesto do sonhografista.



O material onírico, que nos parece muitas vezes uma criação artística e surpreendente possui evidentemente a memória como ativadora das imagens que transformamos no fazer do sonho, mas esse comando parece-nos inacessível de realizar na vigília. O método sonhográfico deseja ativar essa percepção vígil, pelos exercícios sonhográficos e usando o rigor do pensamento valéryano quando do acesso a essas evocações do sonho, e podemos perguntar a esse sonho evocado, por exemplo, se nossas paixões de espírito estão ali simbolizadas, ou realizar um esforço de memória de nossos últimos dias. Segundo Freud (1996, p. 55) as lembranças cotidianas mais evidenciadas na construção dos sonhos são aquelas que na vigília não estão sob nossa extrema atenção e que as lembranças de dois dias atrás estarão mais presentes do que a do dia imediatamente anterior. Esse trabalho mental nos interessa ao longo do desenvolvimento do método sonhográfico. A evocação, na vigília, de um sonho, exige o rigor de pensamento valéryano, pois o sonho é uma versão de uma ideia, uma forma também de pensamento. Para que possamos trabalhar o pensamento sobre uma evocação onírica, não apenas usar a faculdade superior da memória e da lógica consciente, é necessário usar o rigor de espírito na elaboração da transcrição sonhográfica. O material onírico, mesmo sendo oriundo do inconsciente, em sua evocação passa pelo crivo da mente consciente. Mas a mente desperta não mantém um curso regular e livre de inúmeros outros pensamentos, imagens, e representações que constantemente é preciso refutar para que se possa pensar, dar a pensar.

O sonho e a escrita realizam um trabalho semelhante, uma dobra de pensamento. Deste trabalho tradutório, por exemplo, podemos sonhografiar mesmo a partir de uma palavra tomada do Arquivo, de sua raiz e de suas sonoridades, recriar um universo próprio a partir de um significante. Essa translucinação eisaicana sobre partes do arquivo baseia-se nas constatações freudianas

(FREUD, 1996, p. 94) de sonhos delirantes, em que as imagens sonhografadas ligam-se entre si pelas associações de analogias sonoras. Isso nos leva a um caminho poético. O trabalho valéryano neste caso evitará o total delírio, pois esse jogo tradutório manterá vínculos artísticos com o original, numa perspectivização de distanciamento, seguindo a voz das palavras, suas cadências no idioma, ou mesmo de outro idioma, e nelas tensionando ou relaxando o seu vínculo com o original.

Atualiza-se esse virtual inconsistente do Arquivo pelo crivossonho: acontecimento sonhográfico sobre a massa confusa onirofílica de a-traduzíveis, marcando-se o ponto zero pela tinta negra. O crivossonho é a passagem que só existe no ato tradutório, realizado pelo corpo do sonhografista cujas microssensações são traduzidas pelos músculos conscientes, que escrevem realizando-se em amplificações dessas vontades, quase sempre com tessituras poéticas.

No Método Sonhográfico, as unidades analíticas do currículo e da didática de *E/S AICE* movem-se e atualizam-se da seguinte maneira:

[Espaços] criados pelas frestas da tradução e pelo esquecimento animal donde nascem as metáforas intuitivas capturadas pelo espírito que sonhografa a partir de a-traduzíveis sentidos no Arquivo.

[Imagens] restos iconográficos para a interpretação perspectivista, os quais geram-se na atualidade da sonhografia. A cada inauguração da imaginação, nascem mitemas que se metamorfoseiam em sonhemas, associando-se ao fazer da escrita com a cocriação de uma realidade onírica, sem destruir o núcleo da origem do sonho, mas percutindo escrita pensamental em um ritmo totalmente novo, diferindo-se do ritmo da vigília, pois alucina. Muitos restos são destruídos e outros esquecidos.

[Signos] embate de forças entre o escreitor e aquilo que lhe parece impossível, forças dionisíacas e apolíneas que, ao se chocar na multiplicidade do pensamento, criam e transcriam as tipologias sonhográficas. Relação social do sonho, gerada pelo ato tradutório em aula. Vida, morte e Além-sonhos.

[Autor(a)-sonhografista] devir-deusa escreitora em vigília, a qual utiliza conscientemente o diurno do Arquivo (literatura, cinema, música, documentos, esculturas, pinturas, fotografias, passeios, comidas, desenhos técnicos, dores, falas, tosses, etc.) atrelando-o intimamente ao noturno subliminar da vida (escritos de sonhos, de pesadelos, de fragmentos memorados, devaneios, premonições, epifanias, aforismos, desenhos de sonhos, fragmentos de livros de cabeceira, diários de insônia etc.) para sonhografar Aulas-Sonho.

[Infantil] como o ciclo circadiano, a criança é nova a cada dia, descobre tudo porque não se lembra ou nunca viu. Dorme de tarde porque é criança, e seu tempo de sono com sonhos é maior do que no adulto.

[Currículo] num entusiasmo por desvendar sonhos, que são seu próprio suporte e matéria (o cérebro sonha, tenho cérebro³⁰), o aprendizado precisa de um contador e de um ouvinte-escriitor, rodas de sonhos, fiação de filtros de sonhos, tudo o que o noturno puder trazer para que se suspeite do diurno, o qual se reproduz em um suporte fixo, e para que se descubram novas maneiras de educar sonhando e ouvindo. Sociologia do sonho.

30. A formação anatômica do cérebro humano normalmente se encerra por volta dos sete anos (a neotenia é um dos traços evolutivos que nos distingue dos animais, pois o ser humano mantém mais tempo características juvenis e infantis mesmo depois de atingida a maturidade sexual; é a garantia do aprendizado eterno, porque garante o esquecimento). Durand (1999, p. 45) descreve que "o grande cérebro" humano se forma muito lentamente: sendo que a ligação simbólica ocorre a partir dos dezoito meses, e a articulação simbólica ocorre por volta dos quatro ou cinco anos. "A formação anatômica do cérebro humano se encerra por volta de sete anos, e as reações encefalográficas se normalizam aos vinte anos" (DURAND, 1999, p. 45).

[Educador(a)] movente que sonha, que se ouve, ouve as vozes, que se olha num caleidoscópio, relaciona-se tanto na verticalidade poético-onírica quanto na plasticidade da paisagem onírica da aula horizontal, a qual percorre entrelaçando arte, filosofia e ciências, age na tradução da figura, da imagem-resto, das reminiscências, porque os sonhos lhes parecem mais reais do que o real.

O movimento *EIS AICE* sonhográfico é ininterrupto, retoma a alquímica fonte noturna cujo fio d'água contínuo e subliminar preserva o sono, herança ancestral. Esse ritmo cosmológico feminino tece ilusões³¹ transindividuais. É respiração e ritmo do corpo, do sangue e do espírito do sonhografista, o que lhe garante a assinatura às Aulas-Sonho, sem jamais despertar o guardião dessa passagem, que é o umbilical obscuro. O inconsciente trabalha-se sonhografando pelo e para o corpo.

Normalmente, na vigília, a sensibilidade do corpo a esse labor inconsciente constante do sonho permanece em baixa percepção: "o que é pequeno durante o dia é grande à noite" (JUNG, 1986 c, p. 29). O método sonhográfico resgata esse estado, que considera potencialmente poiético, para sonhografar agindo sobre o corpo para desistir de uma tradução interlingual e literal do arquivo. Corpo nômade rumo à inversão e polarização dos perceptos, transcriando o mais próximo do mecanismo do sonho: de um detalhe intraduzível da matéria, transconstrói-se uma nova existência. Um conto, um poema, um desenho, uma canção, uma dança, um romance, uma novela, uma didática, um diálogo, uma peça teatral, um filme, um currículo, um mitema-individual, uma Aula-Sonho. Como o método possui um processamento poético, as traduções são valoradas como herdeiros informes do original em nova vida que não se lembra, no entanto, da origem, nem possui dados e nem é abstração da matéria. O sonho nunca se fixa, senão acorda.

31. A *anima* junguiana é a tecelã (Maia do oriente), "alma animal" que coloca o tear em movimento. Nunca para, é "dançarina geradora de ilusões" (JUNG, 1986 b, p. 9).

Pela tarefa interminável da tradução docente, onírica e poética, ou seja, pelo Método Sonhográfico, temos:

a) a originalidade da tradução como um produto da repetição onírica transindividual de dada parte intraduzível da matéria, mas mantendo o caráter autônomo do original, pois estamos pisando também no Método do Informe, isto é, há um rigor de escolhas do Espírito que escreve, mesmo na liberdade alegórica da sonhografia;

b) a amizade intelectual de docentes-sujeitos “de letras, como autores, leitores, tradutores e poetas-pensantes; dedicados a comentários, paráfrases, interpretações e não-traduções” (CORAZZA, 2019, p. 3);

c) o vir-a-ser-da-multiplicidade da poética em Aula advindo da relação de assimetria horizontal com a Aula, e vertical com os originais do Arquivo, que se apropria do intraduzível de maneira não homogeneizadora;

d) que a tradução onírica é operar monstros: interpretação e crítica do conhecimento alheio, transformado, fluido polarizado, interrompido;

e) a tradução docente transcriadora sempre é crítica, pois o docente artístador, em sua pesquisa escreituesca, interpreta o existente e, para tanto

[...] exige compreensão e superação das matérias originais, lendo e escrevendo entre linhas; atentando para singularidades menos transparentes; decompondo-as de fora para recompô-las por dentro — dentro que é coextensivo ao fora (o que pode ser chamado tempo). (CORAZZA, 2016, p. 11)

f) o abalo da dualidade poesia-prosa na escrita: assim como num Sonho os degraus de uma escada tornam-se bocas de tênias pegajosas quando os pisamos, a prosa sonhografada pode surtar em poesia;

g) a docência é pensamento poético e poiético (que produz de si mesmo) e que transconstrói o original. No Sonho lúcido, quem dirige o roteiro é o Sonhador: se o espelho se quebra, por sabermos que estamos num Sonho, podemos decidir que a quebra abre uma fenda por onde passamos até a ilha avistada, porque a inventamos, a ilha existe atrás do espelho. Decidimos sonhografar ilhas e não cacos de vidro;

h) há produção de literatura pela ritualística de escreleituras e de Aulas-Sonho, as traduções docentes são “oferendas à humanidade” (CORAZZA, 2019, p. 4);

i) essa docência busca aquilo que torna a matéria estrangeira às outras e a si mesma. As alegorias oriundas das sonhografias podem habitar o Arquivo das Aulas-Sonho;

j) a tarefa-tradução onírica e poética situa-se num liame de multiplicidades que resultam em suas recriações de mundo, transformando a própria docência em ato de resistência e arte;

k) o docente Artistador, ao traduzir, aproxima os polos de tempos perdidos, reconfigurando o futuro das matérias;

l) há o eterno retorno³² de novas intensidades, geradas pela tradução, que nos trazem o desaparecimento dos autores e a sobrevida às matérias: “O eterno retorno não tem outro sentido além deste: a insuficiência de origem assinalável, isto é, a designação da origem como sendo a diferença, que relaciona o diferente com o diferente para fazê-los retornar enquanto tais” (DELEUZE, 2000, p. 183);

32. O eterno retorno (*Ewige Wiederkehr*), de acordo com os apontamentos de Wotling, 2011, p. 35-36), pode ser tomado no sentido não estritamente cosmológico (*A Gaia Ciência e Assim falou Zarathustra*), concebendo que, dada a finitude da combinação das forças e a infinitude do tempo, os estados da realidade se repetem. Já numa formulação empírica (experimental), Nietzsche interroga o leitor sobre sua reação caso lhe fosse revelado que deveria reviver a sua vida exatamente como fora vivida: desespero ou embriaguez entusiasta. Ambas as formulações, porém, conforme Wotling (2011) questionam como o pensamento se estrutura na operação perspectívica de criação ou destruição de valores.

m) os textos gerados têm seu valor porque foram sonhados pelos sonhadores. Criamos e colhemos valores: ao sonhografar avaliamos o sonho criado;

n) poética e paisagem oníricas são tomadas como intraduzíveis;

o) a docência tradutória é desejada e produz mais desejo, é valorada pela sua autoconstrução, um traduzir-se como um trabalho de vida;

p) o Arquivo docente é tomado como criadouro de arquétipos e de sonhemas às Aulas-Sonho;

q) há liame tradutório interpretativo que se sonhografa no não-lugar das Aulas-Sonho. Admite o obscuro e o desconhecido, que se suspende da matéria como as nuvens evaporam do corpo da terra;

r) poemas e prosas como sonhos para recordarmos de tipos que desconhecíamos. Poetas e sonhadores que permanecem na vigília. Defendemos um “pensar que sonha e um poema que pensa” (CORAZZA, 2019, p. 20).



3

**Coleção
escreituras:
duas
sonhografias**

3.1 Breviário Cadernos de Notas 1 a 5 — Coleção Escreleituras

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

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



Segundo a Prof^a Dra^a Sandra Corazza³³, “a educação se faz e se sente com todo o corpo”, este é o ponto zero das Escreleitoras, “disparador de cenários que pensam com e na vida” (DALAROSA, 2011 b, p. 15). A seguir estão resumidas as temáticas dos cinco primeiros cadernos da coleção, dos quais escolheu-se alguns artigos, tomados como ponto zero, umbigos do sonho, ao mesmo tempo engendrados da operacionalização empírica, que resultou no Método Sonhográfico.

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

O Caderno de Notas 2 *Rastros de Escreleitoras* (MONTEIRO, 2011), reúne escritos de parte das conferências, comunicações e artistagens desenvolvidas no I Colóquio Nacional Pensamento da Diferença: Escreleitoras em Meio à Vida, realizado em Canela/RS, de 3 a 5 de novembro de 2011. De caráter abrangente, os temas tratados são variados e oriundos do “trânsito teórico de Escreleitoras por todos os núcleos de estudo do projeto” (BIATO; OLINI, 2011, p. 10). Tal Colóquio engendrado pelas oficinas, possuiu “uma temporalidade própria [...], com paradas provisórias, velocidades

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

que passam da aceleração infinita às lentidões necessárias, esgotamentos, voos alucinados, desatinos [...]” (CORAZZA, 2011 b, p. 15). Nestas notas, “não há sujeito, identidade, interioridade; o que temos são efeitos de subjetivação, uma posição no discurso, ficções” (SCHULER, 2011, p. 124).

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

O Caderno de Notas 4 *Pedagogia da tradução entre bio-oficinas de filosofia* (DALAROSA, 2011 a), desdobra tipos de oficinas de transcrição, imagéticas, sendo o Projeto Escriteiras o disparador de cenários à pedagogia da tradução, que “disponibiliza objetos de encontro”. Suas traduções imagético-poéticas avançam sobre nosso mundo sonhográfico de trabalho consciente sobre o inconsciente, pois a transcrição “dinamita a noção de sujeito-unidade e propõe a invenção de fugas [...]. Corpos [...] situados em zoneamentos conceituais distintos, mas que se aproximam no tratamento do ato de aprender, enquanto exercício de tradução”. O plano de imanência é imagético, “sobre o qual traçamos cortes, decupagens e encontramos as sensações inumanas, fora das imagens civilizadas”. As Bio-Oficinas são “afirmação do vitalismo” moventes textos e imagens que escapam às formas discursivas, traduções informes que transpassaram vidas e sentires, texto-sensação “dissipador de imagens feito obra de arte” (DALAROSA, 2011 a, p. 39, 35, 44, 10 e 14).

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

A seguir, como resultado empírico da aplicação do método sonhográfico, apresentamos duas sonhografias, a partir das Escreituras.

3.2 Sonhografia de restauro ou O mesmo marinho

Canto I

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

O murmúrio eterno da negação é o mar, à noite

Tu (*Salminus sp.*)

“Meus espelhos quebraram...”

desapareci, meus pedaços

Peixe d’águas escuras e lentas, tive a agitação atemporal
de tuas tempestades de papéis, torrentes de mensagens
vendaval úmido de fantasias

quebradiços retalhos dum espectro de vaidade e de querer
“Dissolvi-me em águas próprias”, quero silenciar-me



Eu (*Latimeria sp.*)

do mar não se pode esperar nada a não ser agitação
inconstantes cardumes que dançam
Mas, diante de Ti, Peixe-dourado, um sol nessa imensa lagoa...
Inverti em pensamentos profundamente inquietantes
Doces, que ao marinho aquietam

Corifeu (*Prochilodus lineatus*)

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

Tu

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

Eu

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

Corifeu

Ó, corpos assim os Deuses jamais viram
lisa e verde, e dum betume à cabeça!

O outro, um exemplar das voltas que um corpo dá, portando uma
luz à têmpera

Clareza aos dois, animais de sangue-frio, aquecidos pelos próprios
pensamentos

Em tempo, que contra a correnteza há ainda a Travessia
Das tuas perseveranças

Canto II — Quando a água esfria por dissolução

Tu

Permaneço indefeso, porém rodeado de buliçosas novidades
Nem quero recordar-me de que os momentos contigo, agonia
Foram-me inesquecíveis

Momentos nos quais penso que antes acho que gostava mais de ti
Mas não quero voltar atrás, porque o nado à frente

Eu

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

3.3 Cimitarras Marolinas

Ó sombra tranquila onde voam pombas
Pinhos palpitam e tumbas tombam
O mar, o mar, toda a vez o mar!
É recompensa à prisão pensar
Que deita longo olhar sob a paz dos Deuses!

Lúcido labor onde operam
Imperceptíveis diamantes
Da paz espumante concebida!
Quando sob o abismo o Sol descansa,
Causa eterna de obra pura,
O Tempo oscila Sonho e Saber.

Liso tesouro, casa de Minerva
Corpo de calma, vidente reserva
Água arrepiada, olhos atentos
Velado sono flameja o véu
Ó silente edifício da Alma,
Encimado por mil telhas, Teto!

Templo dos Tempos, curto suspiro
Ao cume, acostumo-me bem, o aceito
Abarca-me em tudo o meu olhar de mar
E como aos Deuses a oferenda suprema
A impressão sutil semeada
À latitude sobrevém o desdenhar traçado

Assim, gozo e fruto sorvidos,
Em deliciosa ausência, fundidos



Na morte em boca que se deforma
Absorvo o futuro em fumos
À minha alma corais celestes
Desfazem-se as margens em rumores.

Belo céu e verdadeiro olha a minha mudança
Após o orgulho, depois do estrato
Agradável, embora pleno de fé
Entrego-me ao brilho do espaço.
Faça sombras às catacumbas
Que me aprisionam, em frêmitos

A alma se expõe ao archote solar
A ti protege a justiça admirável
Da luz impiedosa e colossal!
Carrega-te ao teu lugar sagrado
Repara! A luz é feita, supõe, da metade melancólica da sombra

Só para mim, em mim-mesmo, em meu-todo
Brotam do peito poemas-nascentes
Ouço o eco de minha eloquência
Reserva amarga e soturna
Soa n'alma cânion todo o dia amanhã

És tu! Falsário viridente
Engolfas racemos em luz
Ardem-me nos olhos segredos
Corpo que me carrega ao seu fim padecido
Ossadas da terra: à qual frente buscam?
Um átimo pensa os meus ausentes
Hermético altar, ígneo e imaterial



Torrão ofertado à luz fulgurante
Dourado, litificado e, das árvores,
O mármore trêmulo das sombras
Deita o mar fiel nas tumbas

Ó Cão penteado de sol, espanta os idólatras!
Quando o riso solitário dos pastores
Por certo apaziguou o mistério desse rebanho
Caiado de tumbas quietas
Manda longe os columbíneos cautelosos
Os bobos sonhos e os anjos troçadores!

Quando chega, o porvir se espreguiça
O inseto ressecado fixa
E tudo se esvai no áspero ar...
Até àquela essência severa.
Plena de ausência, a vida é vasta
Na adstringência e na amargura, o espírito é diluído

Os mortos bem envoltos na terra
Que lhes guarda e aquece de mistérios
O mesmo pensar é conveniente a si mesmo
Um diadema adorna a testa e anuncia:
Sou o que te transcria em segredo.

Contas apenas com meu resguardo!
Repensar, remoer, me contradigo,
Ao teu grande diamante defeituoso
Em qualquer noite lotada de mármoreos
Um povo radicular te abraça
E te aceita, lentamente.



Afundam-se numa clara ausência
Argila rubra que bebe a branca espécie
O dom da vida a criar-se nas flores,
Onde as frases mortas das artes
Delas são as próprias almas
A larva tece onde o pranto nasceu

Os gritos da euforia mulheril
Os olhos, dentes e úmidas pálpebras
O seio que encanta o fogo
O sangue cintila dos lábios entregues
Os dados dedos que nos defendem
Tudo vai à terra e se rende ao seu jogo!

Tu, Alma enorme, Sonha grandemente!
Que já não mesclas colorida
E que olho pode ver a onda e o ouro?
Cantarás mesmo evaporada?
Adiante! Tudo se escapa entre os poros
E também as impaciências sagradas!

Imortalidade raquítica, escura e banhada
Apavora os louros, consoladora,
Que da morte um peito aninha.
A cilada é a boa-nova,
Que desconhece, e não recusa,
A caveira oca de eterna gargalhada?

Profundos gentis, inabitadas cabeças



Que habitam o capinar
Sois a terra que caminha e nos confunde;
O roedor prescrito, o verme vil
Não chegam a vós, dormentes sob a laje.
Moem a vida que não me larga!

Amor ou ódio talvez animem
Um canino escondido de mim se aproxima
Porque a ele assentam todos os nomes
Pouco importa, ele vê, sonha, toca, quer!
A Este Eterno, pertença!

Zenão, Zenão Cruel, Zenão de Eléia!
Perfurou-me com tua flecha alada
Que vibra, voa e não mais volta!
O som, filho meu teu alvo surrupia-me!
Ah, o Sol! Uma sombra vagarosa
À Alma, à Aquiles e a seus mesmos passos!

Não! Não! ... Sentido! ... Às horas corredoras
Bricola, meu corpo, essa forma pensada,
Bebe peito meu a fonte eólia!
Um sopro límpido do mar
Traga-me a Alma... Ó poderoso sal!
Corramos até as ondas que rejuvenescem!

É sim! Um maremoto delirante
Tigrado em pele trêmula
Pelos milhares de sóis doidos
Hidra túrgida de carne anil
Que se retorce na própria luz

E tumultuas o silente simulacro
 Vento que se eleva! É fato estar vivo!
 O livro dança no ar folhoso
 Vagalhão arrebenta-se na rocha crua
 E quão vãs o são, páginas avoadas!
 Rompam ondas! Rompam, em líquido rejubiloso,
 Este dossel azul onde machucavam as velas!

3.4 Da recolha de a-traduzíveis do arquivo e conteúdo latente do método

Muitas potências de extração de sonhos foram transcriadas do Arquivo e no corpo-vida da autora. Ao desembarcar no Caderno de Notas 5, já transalucinava desde o Caderno 1. À semelhança dos bivalves marinhos, a contramatéria fragmentada agregou-se ao crivossonho, empiricamente. O leme a essa embarcação de tensões e novidades foi o desejo de acessar o Arquivo pelo labor onírico, portanto a sonhografia continua a fazer e desfazer(-se) no e do Arquivo, transcrito por este tipo de consciência paradoxal: rigorosa e onírico-poética. Ainda, a experimentação sonhográfica contraiu a vontade de pesquisa acumuladora, desejosa de mais *corpus* onirofílicos à invenção e de, pelo Método Sonhográfico, processar-se constantemente pela reinvenção, entremeando na Aula-Sonho as caóides filosofia, ciências e arte literária. Um direito à sonheria docente em sutilezas subcutâneas.

Como as sonhografias nascem como o sonho, possuem algum caráter de surpresa, ao menos assim foram transcriadas, apresentamos nesta seção a exposição de como foram elaboradas. Trata-se de sistematização do processo empírico, feita com rigor e disciplina mental, mas sabemos que o trabalho de criação exige muitas outras variáveis, noites indormidas, entregas do corpo,

leituras no chão de bibliotecas, em bares, em parques, um sintoma de mal de arquivo, dores cervicais, lombares, lunares, oculares, estomacais, vômitos, jejuns, ressacas de letras, e variáveis ariscas que nos trazem vertigens do impossível, por isso tipologizadas como a-traduzíveis da Filosofia da Diferença.

Esta exposição acerca do processo da experimentação busca desnudar, sem esgotá-los, parte do fazer sonhográfico, das tipologias de a-traduzíveis e do conteúdo latente do método. Tarefa difícil, pois os processos sonhográficos são intercambiáveis e retroalimentaram-se nos Cinco Cadernos de Notas. A autora, escrevente e leitora na educação e na poesia, coloca-se assim plenamente à disposição para as contribuições e críticas ao método.

O poema Restauro trata da relação entre a docência (eu), o aluno (tu) e as vozes do arquivo (o corifeu), jogados na vida didática (mar, água) pela imaginação aérea, como complementares ao elemento ar, numa interface que brinca de tragédia grega.

Emergidas em pequenos sonos que se intercalam entre reminiscências, tradução à reposta “como criar do ponto zero” e poesia, as partes a-traduzir foram distanciadas entre si e, ao tentar aproximá-las, colheu-se o choque, numa perspectiva flanadora onírica a partir do original, que é o didaticário.

Matéria:

CORAZZA, Sandra. Notas 0 — Uma teoria da criação. *In*: HEUSER, Ester Maria Dreher (Org.). *Cadernos de Notas 1: projeto, notas e ressonâncias: um modo de ler-escrever em meio à vida*. Coleção Escreleituras. Cuiabá: EdUFMT, 2011 a. p. 121-127.

“Como a invenção da escritura faz valer e significar elementos

que antes não tinham a menor importância? Como ela inclui no mundo elementos até então ignorados?" (CORAZZA, 2011 a, p. 39)

Fragmentos a-traduzir:

A partir de uma ideia global, um tema musical, um objeto, um passo de dança, um ritmo, um fato policial, como alguém desenvolve uma melodia, um quadro, um artigo, um ensaio, uma novela? Como esses primeiros elementos se desmembram em mil partes e servem de fundação à obra, em um capítulo, uma introdução, uma carta, um parágrafo, um verso? (CORAZZA, 2011 a, p. 37-38)

Cada tradução rompe, em níveis diversos, as regras, mediante as quais foram criadas tais ou quais matérias; de maneira que, durante o processo tradutório, quanto mais as interpretarmos e criticarmos, desviando-as do projeto inicial, maior o risco de distanciamento e tanto maior a possibilidade de criação diferencial de matérias. (CORAZZA, 2016, p. 12)

Contramatéria:

Excerto de BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*;

Descrição científica do ciclo do sono: a sonolência é o estado hipnagógico, isto é, sono leve povoado por imagens aleatórias, muitas delas das experiências recém vivenciadas. O padrão de ritmo de um sono normal divide-se em estágios mais ou menos regulares e que se repetem, do estágio 1, cuja atividade cerebral ainda é semelhante à da vigília, ao estágio 4, onde atinge-se estado cerebral semelhante ao coma. Normalmente na primeira ocorrência do estágio MRO (movimento rápido dos olhos, ou *REM, rapid eyes movement*) é difícil lembrar-se dos sonhos, salvo se se permanecer por cerca de dez minutos acordado. Numa noite de sono, retorna-se várias vezes dos estágios mais profundos ao estágio 1 emergente,

sendo que se começa de fato a dormir após o primeiro ciclo de 90 minutos. (Adaptado de PARKER, 1985)

Para a sonhografia *Cimitarras Marolinas*, um extrato de sonhos valéryanos, a matéria associada, invertida e deslocada do Caderno de Notas 5 foi tanto a espiritografia (CAMPOS, 2018) como o horizonte de escrituras proposto por Hauser (2018). A sonhografista transcreveu em sonho o poema “Cemitério Marinho” (*Le Cimetière marin*)³⁴, de Paul Valéry, edição em língua portuguesa de 1984, num *modus operandi* poético de *Monsieur Teste*, “esse personagem do pensamento, o que pressupõe ir ao mundo desse espírito do qual se escreve, observando como se dá o seu pensar” (CAMPOS, 2018, p. 181-187).

A autora, para a transcrição sonhográfica do referido poema, utilizou também os movimentos da espiritografia plagio-tropical, desenvolvidos e ensinados por Campos (2018, p. 187), de *EIS* (Espaços, Imagens, Signos) e *AICE* (Autor-Tradutor, Infantil, Currículo, Educador) e o Método do Informe ou Método Valéry-Deleuze (CORAZZA, 2013).

A ação desdobrou-se de outras duas alçadas, quais sejam: a da vontade de fazer poesia informe, sem métrica, e a do estranhamento, criando lacunas a-traduzir, tanto do poema em francês, ou seja, o original, quanto da tradução em língua portuguesa, permitindo-se ainda abrir mão da métrica e forma, já que Valéry (2018), apesar de nos convocar à observação do rigor, também nos alertou aos instantes que se seguem, o do desejo e o do acontecimento:

De fato, só podemos agir diretamente sobre a liberdade do sistema de nosso intelecto. Reduzimos o grau dessa liberdade, mas, quanto ao resto, quero dizer, quanto às modificações e às subtrações que esse constrangimento deixa possíveis, simplesmente esperamos

34. O original em francês, e uma tradução em inglês podem ser acessados em: <<http://www.textetc.com/workshop/wt-valery-1.html>>. Acesso em 18. fev. 2019.

que o que desejamos se produza, pois só o que podemos fazer é esperar. *Não temos meio de atingir em nós exatamente o que desejamos fazer.* (VALÉRY, 2018, p. 39)

Foi operação crítica de espírito, cuja tarefa é “sonho, isto é, superação do dado, vontade ativa e busca incansável de um plano de realidade, que não seja o da aparência, nem o da experiência imediata, tampouco o plano sólido do já trilhado”. O próprio fazer poético atualiza-se pela transcrição do não-escrito, não-entendido, não-versado e não-vocalizado, mas em “vigília para as possibilidades de atos da consciência” (CORAZZA, 2013, p. 50-51).

Segundo a poética de Valéry (2018, p. 58), o intelecto não termina nada ou se entedia; precisa do ato externo, em que é transportado o seu contrário, já que “toda a obra é uma transformação que tem por objeto transformar alguém” (VALÉRY, 2018, p. 59)

Na prática, como método sonhográfico aplicado na escrita, a autora, que não é fluente em francês, considerou o ato de ler em voz alta escutando atentamente os sons do original em francês, fonética que não domina e, para ouvir a pronúncia de algumas palavras, utilizou também tradutores online. Comparou o original e a tradução para o português, de Jorge Wanderley (edição de 1984), mas não com a intenção de entender exatamente o poema ou de engessá-lo, apenas como guia semântico. Então sonhografou em ressemantizações de afectos e perceptos, tipo de individuação criadora, deixando o intelecto flutuar além daquilo que apresentava como já dado, no original, portanto transcribando as mesclas da própria imaginação e das reminiscências da autora.

Matéria:

Dessa liberdade na regra, surgem anagramas antropônimos e, também, composições divertidas, liberadas da norma culta da gramá-

tica e de idiosincrasias sintáticas. Nomes se tornam frases, *slogans*, palavras-matéria, signos gráficos e a atenção da escrita se libera de um destino teleológico para aquelas palavras, para dar atenção ao que elas podem em suas restritas aparições. (ADÓ, 2013, p. 212)

[...] uma espiritografia pulsante, serpenteada, mesclando elementos dos detalhes, do inusitado para produção de uma escrita oriunda do desejo que transborda misturando cores, produzindo sons e capturando pensamentos [...] dramatizar o conceito “diálogo”, acionando experiências [...] dar vazão à paixão intensa, com força de pensamento, cocriação sem limites, encontros de fabulação criativa, que façam correr nas veias o sangue dionisíaco [...] espiritografias de pensar o pensamento enquanto ele se faz [...] (CAMPOS, 2013, p. 176)

Fragmentos a-traduzir:

[...] se conseguimos falar uma palavra que está escrita em outra língua, isso é uma leitura? Mesmo não sabendo o significado da palavra? Seria correto dizer que ler é encontrar significado no que está escrito, ou seria melhor dizer que ler é criar significado para o que está escrito? Ler e interpretar são atos diferentes? Por quê? (HEUSER et al., 2013, p. 165)

Contramatéria:

“Separar uma coisa da outra é tarefa daqueles que sabem amar e que são os verdadeiros destruidores e, ao mesmo tempo, os verdadeiros criadores. Não há boa destruição sem amor.” (DELEUZE, 2006 a, p. 180)

“Como sonhamos a aula como lugar de passagem, janela entreaberta, soleira, trepadeira? Como alguém que, dos subterrâneos da inconsciência, sonha com a engenhosidade de soluções pragmáticas?” (CORAZZA, 2017, p. 4)

Ao poetizar uma aula, traduzindo imagens fantasiosas – dotadas

de anterioridade psíquica, relativamente às ideias e à linguagem –, sonhamos matérias excepcionais ou gastas pelo hábito e opacas ao olhar, que adivinhamos, escavamos e recolhemos, criando a paixão encontrada em toda obra artistada. (CORAZZA, 2017, p. 3)

Ressonâncias de a-tradução:

Quais experiências na vida destroem nossos sonhos para que possamos acordar e sonhar outros sonhos?

3.5 Notas às imagens sonhográficas

A evocação da imagem sonhográfica, tentativa quase imagem-tempo, engrena uma máquina do pré-pensamento. Funciona como se dois projetores da luz onírica rompessem o *punctum*³⁵ pela repetição e ilusão estroboscópica dada a uma profundidade de fundo falso. Não é o olho que vê uma imagem representativa, mas o pensamento cru que perspectiva o íntimo da imagem do sonho. Basta uma imagem, uma lembrança, para eternamente sonhografar.

Essa teimosia à forma implica o tecido onírico, e este complica o corpo que sonha. Portanto, o ponto zero da criação, arriscamos dizer, é a nudez da imagem, e não o corpo sem órgãos³⁶. Mas uma nudez comprimida que, no sonho, é tensionada ou afrouxada pela

35. Entendido como aquilo que, na fotografia, Barthes intuiu a cada expectador da imagem fotográfica. O *punctum* afeta o olho e o corpo, sem pré-conhecimentos sobre o que a imagem significa, quais as intenções do fotógrafo ou o contexto. Em outras palavras, para Barthes: *studium* é campo codificado propositalmente pelo fotógrafo e *punctum*, o gozo da pulsão escópica, objeto parcial do desejo não-codificado, pelo espectador (AUMONT, 1995, p. 119-127).

36. Um corpo sem órgão não é vácuo, mas um plano sobre o qual aquilo que lhe servirá de órgãos se distribui "segundo movimentos de multidões [...], sob a forma de multiplicidades moleculares" (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 43).



batalha das pulsões, e os órgãos nunca dormem, quando dormirem termina o sonho, e estaremos mediados pela morte. O sonho é espaço liso, pois se nos falta um sentido, o substituímos rapidamente por outro. O sonho é um espaço liso que cobre a besteira, pois quando vemos nossa cara despertar é porque esquecemos de morrer. A voz do sonhador, quando sonhada e ouvida, anuncia dobras no caos. A ruga, a plica é, pois, o umbigo do sonho. Do ápice da pirâmide bergsoniana, o sonho vai da imagem ao esquema, por isso nossa evocação será sempre um flou, e aqui a filosofia sonhográfica se anuncia minimalista, pois criva sua execução sobre a sobreposição de esquemas múltiplos, perspectivando sua tipologia do pixel ao ruído, amplificados na extensão da vigília, espaço rugoso e estratificado, e é nessa ilusão de movimento que o sonho coincide com a vida e com a vontade de potência à criação.

Essas amplificações de esquemas pixelados, tão aproximados da imagem que vibram, tremem, como se observássemos vibrações em placas de Petry, essas não-acomodações da imagem, esse branco ou vermelho do hematócrito de fosfenos dos esquemas são transcriados na língua, no corpo, que usa o pré-pensamento e enfim os seus ecos para a consciência realizar seu trabalho vígil: a narrativa se repete e tece a mancha. O sonho é mancha, não é signo, no sentido benjaminiano. A evocação a ser traduzida é signo, a ser complicado em alegorias ou implicado por emblemas e símbolos durante a tradução do sonhador. O sonho é uma mancha que determina o corpo que se forma, sem identificação exata da forma, até que o próprio tecido, cine-mácula de a-traduzíveis, se estenda além-sonho, nessa anatomia vígil em que o sonho admite o suporte, o corpo passa a ser o fundo falso. Então há espaço à criação quando a boca anuncia o sonho.

A narrativa sonhográfica é imagem-duração, dilata-se à luz do impulso vital que é a diferença de cada sonhador. Assim, o informe do sonho é imajado pela boca, e suas impossibilidades tradutórias



retraem-se ao admitirem essa dança vertiginosa das palavras que passam da vibração volátil à vibração sonora. É no eterno retorno da narrativa que um carrossel é transmutado em montanha-russa, esses valores são complicações do fundo falso que é o corpo vígil. Em sonho, as saias plicadas de alegres *infans* repetem a diferença bailante no carrossel, na persistência da negação priorística do sonho e da afirmação da vida, a cada giro marcam o espaço liso onírico. O sonho é pensamento sem imagem, drama mudo da afecção pulsional, não há nada a descobrir, mas a implicar-nos na vigília: ouvimos vozes, remontamos a mancha.

Performa na repetição do sonho a fragilidade da própria sobrevida, e na narrativa a pervivência da complicação vígil. A vida em sonho pode implicar-se viver como uma obra de arte se a cada sonhador for permitido sonhar em sua tridimensionalidade retrógrada à formação de imagem, de analisar criticamente e valorar suas perspectivas pulsionais que lhe anunciem uma potência singular, no tempo necessário à sua individuação. Uma mente cinematográfica cujo olho onividente é uma ilusão conhecida e lúcida, que é projeção, a verdade, daquilo que o negativo do pensamento em diferenças tabula, labora, duvida, escurece, dobra. A luz pura é a morte, o sonho alisa-nos e nos prepara para esse clichê. O sonhador não ouve a voz de quem o sonha, já o doente ouve a voz de quem o enfeitiçou. Esquecer é a incandescência da dobra no conceito, valsa do informe bivocal: tonal e dinâmica e atonal e dissonante, só não esquecemos os sonhos concretos infantis, porque estavam no espaço inferior da linguagem, marcados no corpo como fantasmas do sangue.

Imagem-mitema, como as primeiras memórias, é dessa magia que falamos, imagem-tônus, exercitar o pensamento sem imagem para perspectivar até a fibra da imagem, em rigor intelectual do tipo sonhador que investiga pela crítica genética do trabalho do sonho. A gagueira da imagem é o macro da evocação da mitopoiética, sonho cine-embrião, tremores, terremotos, cristais, o sono eterno de leões



marinhos glaciais, essa imagem-emoção que nos olha e boceja. Se pensarmos o que estamos vendo, nos esquecemos de ver. A sonhografia pesquisa essas ilhas de propriedades de potência, a violência ao pensamento que sonha e ao sonho que pensa: quando acordamos no meio da noite lembrando daquilo que cantamos na vigília, é aí que se aprende. Reservas de a-traduzíveis em latência são *tambos* (estados de inércia) no sonho. Não o sonambulismo, porque o sonâmbulo, em seu curso normal, entrega-se ao sonho e esquece completamente a evolução da vivência onírica. O pesadelo, o susto, por outro lado, acordam-nos e tipificam no corpo um estado de vida alerta, e sua lembrança se repete até que se torne um sonho. O grito da mudez impulsiona o sonhador a acordar.

Essas alucinações aparentes daquilo que se mostra em sua dissociação orgânica do sono garantem esses processos cerebrais do inconsciente que são a potência à criação quando na transcrição. Delirar o *soma*³⁷ é sonhografar.

37. O fora dentro do corpo.



4

**Nenhuma
palavra é o que
foi: sonhemos a
diferença**

No pensamento e no sonho laboramos com a produção de imagens. O vocábulo imagem, que é vir-à-tona³⁸, por sua vez, possui, dentre outras, várias funções, tais como a representacional, ou evocativa, por exemplo, pode significar uma “referência poética” (PAZ, 2015, p. 37). Na composição de um poema temos formação de imagens. O poeta avalia indistintamente ao compor o potencial onírico da matéria que trabalha, e o rearranjo das partes em um poema revaloriza e realoca as funções das palavras. Um poema pode ser um sonho vígil, caminho inverso do noturno, dessa profusão extraímos sonhos e precipitamos vapores de intraduzíveis, potencialidades à Aula-Sonho. O Arquivo assim pensado e valorado, sendo fonte de cultivo dessas potencialidades a sonho-grafar, desafia a docência pelo jogo de palavras na poesia curricular, a qual gera campo lançamentário de a-traduzíveis para a composição que “preserva a pluralidade do conjunto de imagens e dos significados das palavras sem quebrar a unidade sintática da frase ou do conjunto de frases” (PAZ, 2015, p. 38). Sonho e imaginação conjugam realidades distantes, do eixo do corpo nascem as utopias, os não-lugares, as compensações, as revelações. É a fabulação que deseja sempre e mais reinventar o ponto zero do pensamento sonhográfico.

Se os sonhos são restos da vigília, quanto mais sonhamos, tanto pior dormimos? Freud (1966; 2005) indicou-nos, pelo contrário, que os sonhos vigiam o sono, fazem-se valer quando algo poderia interromper o sono, e o sonho-modelo para tanto é o de se estar com sede dormindo e sonha-se que se bebe água. A comodidade

38. O sentido grego de imagem é o vir-à-tona, *φαντασία*, e esse vir-à-tona uma vez mais compreendido como ganhar presença. Na Antiguidade, na Idade Média, na Modernidade, a imagem não é apenas diversa segundo o nome, mas segundo a essência. A imagem (adaptado de HEIDEGGER 2014 c, p. 355) como passar à presença; correspondência, referência no interior da ordem da criação; ou como objeto representacional. “Imagens sensíveis falam para quem tem a força conformadora para a configuração do sentido [...] sem essa força, emudecem as imagens sensíveis: decaem e se transformam em fachada e ornamentos” (HEIDEGGER 2014 c, p. 210).

corporal elaborada foi desenvolvida pela repetição, processo complexo, por exemplo sede: beber água. Na repetição, forma-se a memória, que é um desempenho de cooperação de muitas partes do cérebro e do corpo. A sólida associação de um comportamento se dá pela repetição mantida. Na inércia fisiológica, as células nervosas tendem a encetar o caminho de resistência mínima. A repetição abre caminhos (viações) às memórias procedurais. Os organismos se acomodam às repetições na medida em que são obrigados. A tradução pervive o arquivo por repeti-lo inventivamente.

O aquietamento imaginário da excitação é um processo de memória procedural (repetição, cômoda e associativa) à memória representativa (re-petição, buscar de novo), nessa imaginação é que há um passado, sabemos o que se passou, ou seja, há uma tentativa de restauro e, portanto, de material sonhável:

Unicamente quando o trabalho de memória é trabalho de tradução no sentido bem estrito da palavra, isto é, ocupado em traduzir da repetição a repetição, as excitações corporais podem ser transladadas em representações oníricas. O sonho encontra-se no limite. De um lado ele repete: eu vivencio que levanto e que vou beber. Por outro, ele simplesmente rebusca: eu apenas estou sonhando aquilo que normalmente sempre fiz, ou seja, que levanto e bebo. Por um lado, o aquietamento da pulsão é somete imaginário. Por outro, ele é mais, é alucinatório. (TÜRCKE, 2010, p. 40)

As alucinações, definidas pela psiquiatria como percepções sem a correspondente excitação externa, encerram os estados primitivos do pensamento, estão entre a percepção e a imaginação, portanto “elas não mais são algo, e ainda não algo outro, mas, com isso, elas também são ambos de novo”. A primeira tentativa da memória em rebuscar é alucinatória (*Einbildung*, atualmente utilizada no sentido impreciso de ficção e presunção, arrogância; pura imaginação). Assim, a alucinação é “a primeira forma de atividade do pensamento, ou seja, ancestral original de toda a consciência desperta e de toda a razão”. Por isso estudar o sonho é estudar o pensamento. No sonho, a alucinação pode se mover, dada a



modificação e diminuição da consciência. Abrem-se espaços de imaginação que traduzem os estímulos externos a deslocando para dentro, condensando-os em “impressões significantes” e não apenas realizando copias. Não se sonha apenas por prazer, mas também para descartar algo. “O sono nunca é totalmente sono. O recuo do estado de vigília nunca resulta completo. Por mais distante que a elaboração da excitação possa recuar diminuindo, ela, porém, não para. Por isso existem sonhos” (TÜRCKE, 2010, p. 41, 42 e 36).

A educação sonhada usa palavras em encontros de vértebras, veias, sangue, cheiros, tremores, tédios, conjuntivites — nesse espaço traduzimos o extensível da vida em ações e pensamentos irradiados em revezamentos com a linguagem, mas sem nela estagnar, ao sonhografar “há que retornar à linguagem para ver como a imagem pode dizer o que, por natureza, a linguagem parece incapaz de dizer” (PAZ, 2015, p. 44).

Pelo Método Sonhográfico, reinterpretemos:

a) que escrever sonhando é manter no intelecto perguntas dramatizadoras, latentes em segundo plano, tais como: “Qual pode ser o sentido da imagem, se várias imagens e díspares significados lutam entre si?” (PAZ, 2015, p. 45);

b) que pensar em diversos níveis e subníveis ao traduzir, em espaços planos como o gelo e nos gomos de uma tangerina, são frestas intercambiáveis;

c) que ao autenticar o que pensou com o Arquivo criam-se problemas;

d) uma vertente psicológica na docência, que é da poesia, do sonho e da vida íntima das palavras na educação;

e) os resultados sonhografados como obras artistadoras, pertencentes a esferas distintas dos dados da realidade;

f) que poesia e sonho são estéticas que valem em seus próprios universos;

g) que sonhografar é autoconhecimento, pois revelamos fragmentos de mundo e de nós mesmos.

Sonhografias começam de um grande meio, um ponto rizomático no meio do Arquivo das Escritauras. É a lembrança de um sonho: parece que aquilo que lembramos está em percurso, em devir, ou seja, é ao mesmo tempo o ponto-zero, mas que já é acontecimento em desdobramento, porque na dinâmica do sonho há o todo circunstancial anterior e o posterior, que não é algo dado, mas que é algo subentendido, percebido e que faz do sonho o real absoluto. Ao narrar ou escrever, somos ficcionistas.

Uma cena do sonho contém toda a sua gênese, a qual podemos tentar recriar, imaginar, rebobinar, transpassar, mudar. A tradução e interpretação do sonho é pura criação, porque é o resgate de algo fugidio e frágil demais, algo que a memória, a cada recordação, lembra com menos nitidez, e fazemos edições de um sonho-rama. O labor docente sonhográfico tatua sobre a pele do Arquivo ricas experiências imagéticas, sensoriais, profundas ou superficiais do sonho e do pesadelo. Risca um Texto para além das linhas duras, como “lugar de encarnação da palavra poética” (PAZ, 2015, p. 53).

As Aulas-Sonho passarão a compor o texto-flanador sobre esse tempo fixo do mito história. A atualiza e remoça pela pronuncia docente, em sua língua incompleta, em sua oferenda, como nos ensina Sandra Corazza³⁹. Na Aula não vibra a palavra comum, mas tateamos polinizações coletivas pela encarnação da poesia poente e nascente. Esse encontro-sesta é tomado por essas forças verticais

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

e transversais que não se avaliam antes de criarem-se, tomando assim por igual o ato de começar. Os sonhos possuem, segundo Emerson, “integridade e veracidade poéticas”, pois “meus sonhos não são eu; tampouco são a natureza ou o não-eu; são ambas as coisas” (FROMM, 1980, p. 107). A vida impõe-se majestosa, afirma-se em existência estética.

O movimento sonhográfico varre o Arquivo lentamente em seus mistérios de a-tradução para exhibir outros. Se possui um desejo, é vontade de poder cujas tonalidades afetivas são transversalmente atingidas por outros informes, os quais lhe conferem uma plenitude precária e reticente de imagens, pois quando há imagem, já não há mais nada. A lavassonho avança derretendo o pesadelo chamado verdade de um ente. O sonho dá luz a um rebento deveniente que povoa as corporificações com suas partes obscuras, prontas a contaminar a terra com sua sensibilidade exacerbada: nascem corpos permeáveis sem olhos, guiados por passagens eisaicianas até a Aula-Sonho. Esses seres paradoxais, interpretando, cada um, a sua parcela do caos, nunca são encontrados. O sonho de Arquivo abre janelas intraduzíveis e expele projéteis sobre o corpo docente que, uma vez atingido, inverte os valores desde suas radículas tomando a velocidade no i-magético regozijo de desejos além de si e do mundo.

Na Filosofia-Educação da Diferença a meditação na vigília busca-se nas reprises do intelecto, no arquivo, nos sonhos, nos livros, no cinema, nas calçadas, no silêncio de um sorriso, nas molduras e nos vapores de um missoshiro. Considera um caminho sombreado ao espírito, já como experiência, que não nos leva à uma verdade, mas que nos cartografa a carne de possíveis e impossíveis, aberrações, misérias, refluxos do passado, curas, choros e, acima de tudo, esquecimentos. Vislumbrar-se livre de bagagem, deixar que as novidades pulsem em nossas costas sem que se demorem, o caminho que medita avalia seus sintomas e julga que o



valor está no processo e não no acúmulo de saberes. Uma tradução sintomatológica se emancipa, portanto, e assim não nos parece mais digno permitir que as cargas científicas, históricas e morais mutilen nosso imaginário que evolui ao tecer-se, mas que também tem a coragem de abandonar a tudo isso.

A sonhografia é simulacro, uma disposição celestial, suporte inacessível, aparência que nos dá a angústia do real, do desejo devoniente ocular que se faz e desfaz pela forma que tenta atingir, sempre no movimento latente do corpo. O sonho, como transfigurador artístico de uma conquista poética em vida, é cunhado nas moléculas do sujeito que o inventa, encarando o turbilhão de a-traduzíveis e a morte. Não há ligação entre um mundo do original e o mundo traduzido, mas uma correnteza violenta que se cria paralela a ambos, lava advinda da força conformadora, da presença do sonhografista, de sua imaginação, sempre corporizada no caos. Num perspectivismo obscuro, sonhografa-se numa experiência criativa que busca o simples, o central, como o varrer uma estrada de terra na infância, cuja poeira sensibiliza a visão da criança, numa cadência incansável e jamais subjugada a uma linguagem semiótica.

Nessa transfiguração, revive-se o sonho a-gramatical, pela sonhografia da docência, que se deseja como é, e só isso. Com a devida prática e tempo, poderá, o sonhografista, possuir o “discernimento intuitivo” (FROMM, 1980, p. 98), passando a sonhar as Aulas-Sonho, em antecipação ao Arquivo. O encontro Aula-Sonho é a aproximação máxima entre corpos desejosos à aniquilação da realização do instante. Não se nasce escritor, tampouco docente, passamos a artistar quando a pena vira pincel, e o punho afrouxa o gesto sonhado.

REFERÊNCIAS

ADÓ, Máximo Daniel Lamela. Literatura Potencial. *In*: RODRIGUES, Carla Gonçalves (Org.). *Caderno de Notas 5: arte, educação, filosofia*. Oficinas produzidas em 2011. Coleção Escriteiras. Pelotas: Ed. UFPel, 2013. p. 207-2015.

_____. Prefácio ao caderno de Notas I. *In*: HEUSER, Ester Maria Dreher (Org.). *Cadernos de Notas 1: projeto, notas e ressonâncias: um modo de ler-escrever em meio à vida*. Coleção Escriteiras. Cuiabá: EdUFMT, 2011. p. 9-12.

ARTEMIDORUS, Daldianus. Livro I – Considerações gerais. *In*: ARTEMIDORUS, Daldianus. *Sobre a interpretação dos sonhos (Oneirocritica)*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009. [357 p.] p. 21-33.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. 2 a. ed. São Paulo: Papirus, 1995. 317 p.

BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Trad. José Américo Motta Pessanha *et alli*. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991. 202 p.

BAUDELAIRE, Charles. *Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora*. Petrópolis: Vozes, 1993. 252 p.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor [1921]. *In*: BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Suzana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Ed. 34, 2011. [176 p.] 101-119.

BERADT, Charlotte. Sonhos no Terceiro Reich: a origem da ideia. *In*: BERADT, Charlotte. *Sonhos do Terceiro Reich*. Trad. Silvia Bittencourt. São Paulo: Três Estrelas, 2017. [184 p.] p. 29-55.

BASTIDE, Roger. Sociologia do Sonho. *In*: BASTIDE, Roger. *O sagrado selvagem e outros ensaios*. Trad. Dorothee de Buchard. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. [275 p.] p. 127-145.

_____. O Sonho. *In*: BASTIDE, Roger. *O sonho, o transe e a loucura*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Três Estrelas, 2016. [391 p.] p. 25-89

BAY, Dora. Imaginação e simbolização: imagino, logo existo. *In*: BAY, Dora. *O sonho da razão: imaginário e simbolização*. Florianópolis/SC: Ed. Bernúncia. 2011. [219 p.] p. 35-77.

BLOOM, Harold. Sonhos. *In*: BLOOM, Harold. *Presságios do Milênio: anjos, sonhos e imortalidade*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva. 1996. [185 p.] p. 67-95.

BIATO, Emília Carvalho Leitão; Olini, Polyana Cindi. Prefácio ao Caderno de Notas 2. In: MONTEIRO, Silas Borges (Org.). *Cadernos de Notas 2: rastros de escreleituras*. Anais do I Colóquio Nacional Pensamento da Diferença Escreleituras em meio à vida (Canela/RS, 3,4 e 5 nov. 2011). Coleção Escreleituras. Canela: UFRGS, 2011. p. 9-11.

BORGES, Jorge Luis; FERRARI, Osvaldo. A inteligência poética. In: BORGES, Jorge Luis. *Sobre a filosofia e outros diálogos*. Trad. John O'Kuinghttons. São Paulo: Hedra, 2009. [252 p] p. 210-216.

CAMPOS, Maria Idalina Krause de. *Paul Valéry educador*. Porto Alegre: Ed. Mikelis, 2018. 236 p.

_____. Espiritografias de cocriação dialógica. In: RODRIGUES, Carla Gonçalves (Org.). *Caderno de Notas 5: arte, educação, filosofia*. Oficinas produzidas em 2011. Coleção Escreleituras. Pelotas: Ed. UFPel, 2013. 249 p.

_____; OLEGÁRIO, Fabiane; CORAZZA, Sandra Mara Corazza. Escreleituras tradutórias: reinvenção empírica do arquivo. *Educação Temática Digital Campinas*, São Paulo. v. 20, n. 4, p. 963-978 out./dez. 2018. Disponível em: < <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8649842> >. Acesso em: 10. abril. 2019.

CASCUDO, Luís da Câmara. Nicéforo. No princípio era o Sonho! In: CASCUDO, Luís da Câmara. *Prelúdio e Fuga do Real*. 2. ed. São Paulo: Global, 2014. [325 p.] p. 219-228.

CORAZZA, Sandra Mara. A-traduzir o arquivo da docência em aula: sonho didático e poesia curricular. *Educação em Revista*, Minas Gerais. 2019, v. 35. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-46982019000100416&script=sci_arttext >. Acesso em: 27. jul. 2019.

_____. Uma introdução aos sete conceitos fundamentais da docência-pesquisa tradutória: arquivo EIS AICE. *Pro-Posições* [online]. Porto Alegre. 2018, v. 29, n. 3, p. 92-116. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-730720180003000092&lng=pt&lng=pt >. Acesso em: 01. abr. 2019.

_____. O direito à poética na aula: sonhos de tinta. *Trabalho GT 24 Educação e Arte*. São Luís/MA. 38ª Reunião Nacional da ANPED. 01 a 05 de outubro de 2017. São Luís/MA, 2017. 17 p. Disponível em: < http://38reuniao.anped.org.br/sites/default/files/resources/programacao/trabalhoencom_38anped_2017_gt24_textosandracorazza.pdf >. Acesso em: 11 jan. 2019.

_____. Currículo e Didática da Tradução: vontade, criação e crítica.

Educação & Realidade. Porto Alegre, v. 41, n. 4, p. 1313-1335, out./dez. 2016. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.1590/2175-623658199> >. Acesso em: 19. jan. 2019.

_____. Método Valéry-Deleuze: um drama na comédia intelectual da educação. In: CORAZZA, Sandra Mara. *O que se transcreve em educação?* Porto Alegre: UFRGS/Doisa, 2013. [226 p.]. p. 41-70.

_____. *Caderno de Notas 3*: Didaticário de criação: aula cheia. Coleção Escriteiras. Porto Alegre: UFRGS, 2012. 202 p.

_____. Notas 0 — Uma teoria da criação. In: HEUSER, Ester Maria Dreher (Org.). *Cadernos de Notas 1*: projeto, notas e ressonâncias: um modo de ler-escrever em meio à vida. Coleção Escriteiras. Cuiabá: EdUFMT, 2011 a. p. 121-127.

_____. Caóides. In: MONTEIRO, Silas Borges (Org.). *Cadernos de Notas 2*: rastros de escriteiras. Anais do I Colóquio Nacional Pensamento da Diferença Escriteiras em meio à vida (Canela/RS, 3,4 e 5 nov. 2011). Coleção Escriteiras. Canela: UFRGS, 2011 b. p. 13-15.

_____. *Artistagens*. Belo Horizonte: Autêntica. 2006. 120 p.

DALAROSA, Patrícia Cardinale. *Caderno de Notas 4*: Pedagogia da tradução: entre bio-oficinas de filosofia. Coleção Escriteiras. 2011 a. 74 f. Dissertação (Mestrado em Educação) — Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=000820788&loc=2012&l=4662f0337a0a6035>> . Acesso em 05. dez. 2018.

_____. Escriteiras, um modo de ler-escrever em meio à vida”, Observatório da Educação do Ministério da Educação e Cultura/CAPES/INEP. In: HEUSER, Ester Maria Dreher (Org.). *Cadernos de Notas 1*: projeto, notas e ressonâncias: um modo de ler-escrever em meio à vida. Coleção Escriteiras. Cuiabá: EdUFMT, 2011 b. p. 15-29.

DAMÁSIO. António R. *E o cérebro criou o homem*. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras. 2011. 439 p.

DE ARAUJO, Róger Albernaz De Araujo; CORAZZA, Sandra Mara. Método maquinatório de pesquisa. *Pedagogia y Saberes*, [online]. 2018, n. 49, p. 67-80. ISSN 0121-2494. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0121-24942018000200067&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 31. jul. 2019.

DELEUZE, Gilles. Sobre Nietzsche e a imagem do pensamento. *In*: DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2006 a. [383 p.] p. 183-175.

_____. O método de dramatização *In*: DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2006 b. [383 p.] p. 152-130.

_____; GUATTARI, Felix. 1914 - Um só ou vários lobos? *In*: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, Vol. 1, 2004. [96 p.] p. 39-52.

_____. A repetição para si mesma. *In*: Deleuze, Gilles. *Diferença e repetição*. Lisboa: Relógio D'Água, 2000. [493 p.] p. 141-224.

DEWEY, John. Ter uma experiência. *In*: DEWEY, John. *A arte como experiência*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010. [646 p.] p. 109-141.

DÍAZ, Mario. ¿Qué es eso que se llama pedagogía? *Pedagogía y Saberes*, v. 50, p. 11-28., jan. 2019. Disponível em: <<http://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/PYS/article/view/9485>>. Acesso em: 31. jan. 2019.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor [1821-1881]. "O sonho de um homem ridículo". *In*: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Dois narrativas fantásticas: A dócil e O sonho de um homem ridículo*. Trad. Vadim Nikitin. São Paulo: Editora 34, 4. ed. 2017. p. 91-123.

DUNKER, Christian. O sonho como ficção e o despertar do pesadelo. *In*: BERADT, Charlotte. *Sonhos do Terceiro Reich*. Trad. Silvia Bittencourt. São Paulo: Três Estrelas, 2017. p. 8-26.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Trad. René Eve Levié. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999. 122 p.

FOUCAULT, Michel. O corpo utópico. *In*: FOUCAULT, Michel. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2010. [1966]. Trad. Cepat. Disponível em: <<https://farofafilosofica.files.wordpress.com/2018/06/o-corpo-utopico-michel-foucault.pdf>>. Aceso em 17. ago. 2019.

_____. 1954 – Introdução (Binswanger). *In*: FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos, volume I — Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Trad. Vera Lucia Abellar Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002 b. xxxix, [354 p.] p. 71-132.

_____. *Nietzsche, Freud e Marx. Theatrum Philosophicum*. Trad. Jorge Lima Barreto. Ed. Princípio, 1997. 81 p.

FRANZ, Marie-Luise Von. *O Caminho dos Sonhos*: Marie-Louise von Franz em conversa com Fraser Boa. Trad. Roberto Gambini. São Paulo: Cultrix,, 1988, 123 p. Disponível em <<http://clinicapsique.com/wp-content/textos/Marie-Louise%20Von%20Franz%20-%20O%20Caminho%20dos%20Sonhos.pdf>>. Acesso em: 03. mai. 2019

FREUD, Sigmund. *Dream Psychology Psychoanalysis for Beginners*. Trad. M. D. Eder. The Project Gutenberg: EBookk#15489. 2005. 237 p. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/15489>>. Acesso em: 1º dez. 2018.

_____. *A interpretação dos Sonhos* (I, 1900). Obras Completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira. Trad. (coord.) Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, Vol. IV, 363 p.

_____. *Los sueños*. Trad. Luis López-Ballesteros Y de Torres. Madri: Aliança Editorial. 1966. 96 p.

FROMM, Erich. História da Interpretação dos Sonhos. In: FROMM, Erich. *A linguagem esquecida: uma introdução ao entendimento dos sonhos, contos de fadas e mitos*. 7. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1980. [190 p.] p. 85-111.

GODNIG, Edward C. The Tachistoscope: Its History and Uses. *Journal of Behavioral Optometry*. n. 2 v. 14, 2003. p. 39-42. Disponível em: <<http://www.oepf.org/sites/default/files/journals/jbo-volume-14-issue-2/14-2%20Godnig.pdf>>. Acesso em 5. ago. 2019.

HALL, James A. A natureza do processo onírico. In: Hall, James A. *Jung e a interpretação dos sonhos: manual de teoria e prática*. São Paulo: Cultrix, 1983. [160 p.] p. 29-41.

HEIDEGGER, Martin. Embriaguez como estado estético. In: HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche*. Trad. Marco Antônio Casanova. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense, 2014 a. [817 p.] p. 74-86.

_____. A Embriaguez como força conformadora. In: HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche*. Trad. Marco Antônio Casanova. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense, 2014 b. [817 p.] p. 93-100.

_____. O conceito de caos. In: HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche*. Trad. Marco Antônio Casanova. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense, 2014 c. [817 p.] p. 395-400.

HEUSER, Ester Maria Dreher (Org.). *Cadernos de Notas 1: projeto, notas e ressonâncias: um modo de ler-escrever em meio à vida*. Coleção Escriteiras. Cuiabá: EdUFMT, 2011. 120 p.

_____. *et al.* Horizontes da leitura. In: RODRIGUES, Carla Gonçalves (Org.). *Caderno de Notas 5: arte, educação, filosofia*. Oficinas produzidas

em 2011. Coleção Escriteiras. Pelotas: Ed. UFPel, 2013. p. 161-173.

JUANA INÉS DE LA CRUZ, Soror. *Primero sueño*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad, 1953. 86 p.

JUNG, Carl Gustav. O eu. *In: JUNG, Carl Gustav. Aión: estudos sobre o simbolismo do si-mesmo*. Trad. Pe. Dom Matheus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 1986 a. xii, [317 p.] p. 1-5.

_____. Sizígia. *In: JUNG, Carl Gustav. Aión: estudos sobre o simbolismo do si-mesmo*. Trad. Pe. Dom Matheus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 1986 b. xii, [317 p.] p. 9-20.

_____. O si mesmo. *In: JUNG, Carl Gustav. Aión: estudos sobre o simbolismo do si-mesmo*. Trad. Pe. Dom Matheus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 1986 c. xii, [317 p.] p. 21-33.

_____. O poeta [Psicologia e poesia, 1930]. *In: JUNG, Carl Gustav. O espírito na arte e na ciência*. Trad. Dora Ferreira da Silva e Ruben Siqueira Branchi. Petrópolis: Vozes, 1985. [140 p.] p. 88-93

_____. Consideraciones generales sobre la psicología del sueño. *In: JUNG, Carl Gustav. Energetica psiquica y esencia del sueño*. Trad. Ludovico Rosenthal e Blas Sosa. Buenos Aires: Paidós, 1954. [218p.] p. 108-163.

LEMM, Vanessa. *La filosofía animal de Nietzsche: cultura, política y animalidade del ser humano*. Trad. Diego Rossello, Chile: Salesianos Impresores S.A., 2010. 377 p.

LEWIS, James R. *The Dream Encyclopedia*. Washington: 1995. 416 p.

MARQUES, António. *Sujeito e Perspectivismo*. Trad. [de fragmentos de Nietzsche, 188? do alemão] Rafael Gomes Filipe. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989. 104 p.

MONTEIRO, Silas Borges (Org.). *Cadernos de Notas 2: rastros de escreiteiras*. Anais do I Colóquio Nacional Pensamento da Diferença Escriteiras em meio à vida (Canela/RS, 3,4 e 5 nov. 2011). Coleção Escriteiras. Canela: UFRGS, 2011. 206 p.

OLEGÁRIO, Fabiane; CORAZZA, Sandra Mara. Escriteiras do arquivo e a invenção de procedimentos didáticos tradutórios. *Revista Linhas*. Florianópolis, v. 19, n. 41, p. 242-258, set./dez. 2018. DOI: 10.5965/1984723819412018242. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5965/1984723819412018242>>. Acesso em: 6. Ago. 2019.

PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva. 4. ed. 2015. [315 p.]

PARKER, Derek & Julia. *O mundo dos sonhos: um guia ilustrado para lembrar e interpretar os sonhos*. Trad. Carmen Fischer. São Paulo: Círculo do Livro, 1985. 104 p.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009. 80 p.

RODRIGUES, C.G. (Org.). *Caderno de Notas 5: arte, educação, filosofia*. Oficinas produzidas em 2011. Coleção Escreleituras. Pelotas: Ed. UFPel, 2013. 249 p.

SCHORN, Remi. Prefácio ao Caderno de Notas 5. In: RODRIGUES, Carla Gonçalves (Org.). *Caderno de Notas 5: arte, educação, filosofia*. Oficinas produzidas em 2011. Coleção Escreleituras. Pelotas: Ed. UFPel., 2013. 249 p.

SCHULER, Betina. Uma didática menor: questão de entradas e saídas. In: MONTEIRO, Silas Borges (Org.). *Cadernos de Notas 2: rastros de escreleituras*. Anais do I Colóquio Nacional Pensamento da Diferença Escreleituras em meio à vida (Canela/RS, 3,4 e 5 nov. 2011). Coleção Escreleituras. Canela: UFRGS, 2011. p. 117-136.

SIGNELL, Karen A. Entendendo os sonhos. In: SIGNELL, Karen A. *A Sabedoria dos sonhos: para desvendar o inconsciente feminino*. Trad. Carmen Fischer. São Paulo: Ágora, [294 p.] p. 35-64

TIRKKONEN, Sanna. Investigating the Existential A Priori by Rethinking Dream Experience. In: TIRKKONEN, Sanna. *Experience in Michel Foucault's Philosophy*. 2018. 246 f. Tese (Doutorado em Educação) – Practical Philosophy. Faculty of Social Sciences, University of Helsinki, Finlândia, 2018. p. 34-40. Disponível em: < <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/242415/Experien.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 26. jan. 2019.

TADEU, Tomaz; CORAZZA, Sandra; ZORDAN, Paola. *Linhas de escrita*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. 205 p.

TÜRCKE, Christoph. *Filosofia do Sonho*. Trad. Paulo Rodi Schneider. [Coleção Filosofia, 36]. Ijuí: Unijuí, 2010. 323 p.

VALÉRY, Paul. *Lições de Poética*. Trad. Pedro-Sette Câmara. Belo Horizonte: Ed. Áyiné, 2018. 88 p.

_____. *Varietades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. 4. reimpressão. São Paulo: Iluminuras, 2011. 239 p.

_____. *A alma e a dança: e outros diálogos*. Rio de Janeiro: Imago, 2005. 122 p.

WOTLING, Patrick. *Vocabulário de Friedrich Nietzsche*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. 71 p.

ZORDAN, Paola. Matérias. In: ZORDAN, Paola. *Gaia Educação: arte e filosofia da diferença*. Curitiba: Appris, 2019. p. 33-38.



SOBRE A AUTORA

**Marina dos Reis**

Escrileitora e poetisa, pesquisadora em Filosofias da Diferença em Educação, obteve o título de Mestre em Educação em novembro de 2019, sob orientação da Dr^a Sandra Mara Corazza, na Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (FACED/UFRGS/Brasil).

Contato: mdr@ufrgs.br

Seu currículo acadêmico pode ser acessado na íntegra em:
<http://lattes.cnpq.br/4848137773480477>

ÍNDICE REMISSIVO

- A**
- além-humana 28
 - alma 11, 33, 34, 43, 60, 84, 96, 123
 - a-lógica 26
 - apolíneo-dionisiaco 28
 - artistador 10, 16, 19, 24, 39, 51, 66, 76, 77, 79, 85
 - artistagem 9, 53, 75, 92
 - a-traduzir 9, 26, 29, 36, 37, 42, 45, 46, 51, 52, 57, 65, 72, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 101, 102, 103, 105
 - a-traduzíveis 9, 16, 23, 24, 29, 32, 38, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 54, 56, 59, 61, 62, 67, 72, 74, 75, 79, 82, 100, 101, 107, 109, 111, 116
 - aula 8, 19, 26, 28, 29, 38, 52, 64, 65, 67, 83, 84, 90, 91, 105, 114, 118, 119
 - Aulas-Sonho 10, 32, 34, 47, 51, 52, 53, 67, 76, 83, 84, 86, 87, 114, 116
- C**
- caos 8, 30, 42, 44, 51, 52, 65, 79, 107, 115, 116, 121
 - cenas 15, 73
 - censura 13, 38
 - consciência 10, 14, 17, 18, 20, 21, 22, 31, 35, 42, 50, 51, 57, 64, 65, 79, 80, 90, 100, 104, 107, 112, 113
 - contradesejo 20
 - contramemória 36
 - corpo-vida 100
 - crivossohno 10, 16, 42, 75, 79, 80, 82, 100
 - cultura 13, 15, 31, 34, 35, 64, 67, 122
- D**
- didatiza 9
- E**
- educação 8, 9, 15, 20, 26, 29, 34, 36, 67, 78, 79, 90, 92, 101, 113, 117, 118, 119, 121, 123
 - ego 10, 64
 - escrileituras 29, 86, 88, 103, 118, 119, 122, 123
 - espírito 11, 16, 17, 18, 22, 24, 28, 38, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 57, 58, 59, 60, 62, 65, 73, 74, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 97, 103, 104, 115, 122
 - espiritografia 62, 80, 103, 105
 - eu-multidão 10, 57
 - evolução filogenética 60
 - experiências 56, 102, 105, 106, 114
- F**
- filogenética 60
 - filosofia 16, 17, 18, 23, 29, 31, 84, 89, 91, 92, 100, 107, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124
 - fotomiríaco 66
- I**
- ideias 18, 26, 37, 69, 106
 - i-magético 115
 - indivíduo 14, 57, 63
 - infância 46, 51, 60, 75, 116
 - interlingual 9, 38, 84

interpretação 14, 15, 18, 20, 21, 23,
26, 27, 30, 31, 33, 38, 42, 45,
46, 62, 67, 69, 71, 76, 79, 82,
85, 114, 117, 121

interrelação 25, 46

M

materialidade 16, 45

memória 13, 14, 27, 34, 35, 37, 43, 54,
56, 57, 73, 78, 81, 112, 114

microssensações 42, 82

morais 12, 15, 27, 37, 116

moralista 15

N

não-imagens 14

não-imagado 9

não-lugar 16, 18, 26, 73, 87

O

onirofílicos 17, 74, 100

P

papiloscopar 72

poesia 15, 18, 19, 20, 24, 29, 34, 39,
47, 48, 49, 50, 85, 101, 103,
111, 113, 114, 118, 122

poiético 27, 49, 76, 84, 86

ponta-tintada 10

professor-tradutor 34

psicanálise 20, 21, 32, 37, 45, 77, 120

psíquicos 37, 78

R

racionais 37, 74

realidade 8, 10, 11, 14, 15, 16, 20, 23,
25, 28, 31, 32, 33, 48, 73, 82,
86, 104, 113

S

sagrados 11, 12

semântico 58, 104

sintomatologizante 9

sonhador 13, 14, 23, 24, 34, 42, 46,
50, 57, 58, 59, 60, 61, 69, 70,
73, 77, 79, 107, 108, 109

sonhografando 10, 84

sonhografias 8, 29, 32, 65, 66, 67, 68,
75, 77, 86, 88, 92, 100

sonhorama 42, 114

sonhos 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 18,
19, 23, 28, 32, 33, 34, 37, 38,
43, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53,
54, 56, 61, 62, 63, 67, 68, 69,
70, 71, 74, 75, 76, 78, 81, 82,
83, 84, 87, 97, 100, 102, 103,
106, 108, 111, 113, 115, 117,
118, 121, 123

susto-sensação 9

T

taquistsocópica 71

transcriada 8

transcriar 26, 27, 46, 62

transvaloração 37

www.pimentacultural.com

sonhografias de aula

