

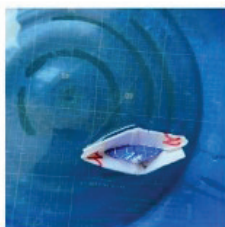
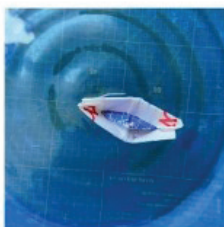
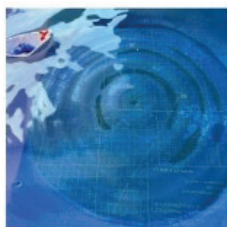
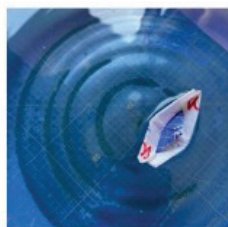
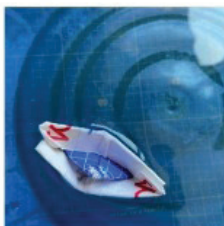
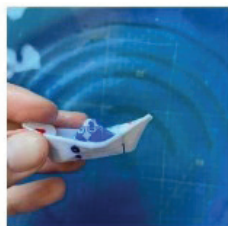
COM QUANTOS VERBOS SE FAZ UMA PESQUISA?

Simone Zanon Moschen

Cláudia Bechara Fröhlich

Luciano Bedin da Costa

[organizadores]



ABRAPSO EDITORA

COM QUANTOS VERBOS SE FAZ UMA PESQUISA?

Simone Zanon Moschen
Cláudia Bechara Fröhlich
Luciano Bedin da Costa
(organizadoras)



ABRAPSO EDITORA

Para Pati, in memoriam.



ABRAPSO

Associação Brasileira de Psicologia Social

A Associação Brasileira de Psicologia Social (ABRAPSO) é uma entidade civil, autônoma e sem fins econômicos que reúne e organiza pessoas dedicadas ao estudo, ensino, investigação e aplicação da Psicologia a partir de um ponto de vista social no Brasil. Desde a sua criação, no ano de 1980, a ABRAPSO busca ensinar a integração da Psicologia Social com outros campos, incentivar e apoiar o desenvolvimento de ações no campo sociocomunitário, bem como garantir o compromisso ético-político de profissionais, investigadores, especialistas e estudantes da área com as populações submetidas a desigualdades e explorações sociais e econômicas, em condição de opressão ou violência de qualquer ordem, contribuindo para a transformação da sociedade brasileira no sentido da justiça e da igualdade.

Todos os anos a ABRAPSO realiza encontros regionais ou nacionais dedicados a mobilizar e estimular a dialogia acerca da Psicologia Social. O seu compromisso com a sistematização e difusão de saberes se expressam por intermédio da publicação de literatura especializada pela ABRAPSO Editora e pela Revista Psicologia & Sociedade.

Site: <http://www.abrapso.org.br/>

Diretoria Nacional da Abrapso – Biênio 2022-2023

Presidente: Hildeberto Vieira Martins

Primeira Secretária: Lia Vainer Schucman

Segundo Secretário: Samir Perez Mortada

Primeira Tesoureira: Adriana Eiko Matsumoto

Segundo Tesoureiro: Alexandre Bárbara Soares

Diretora de Comunicação: Lílían Caroline Urnau

Diretora de Relações Externas: Céu Silva Cavalcanti



ABRAPSO EDITORA

Porto Alegre
2023

Editora Geral
Andrea Vieira Zanella

Editora Executiva
Ana Lúcia Brizola

Conselho Editorial
Ana Maria Jacó-Vilela – UERJ
Andrea Vieira Zanella - UFSC
Benedito Medrado-Dantas - UFPE
Conceição Nogueira – Universidade do Minho - Portugal
Francisco Portugal – UFRJ
Lupicinio Íñiguez-Rueda – UAB - Espanha
Maria Lúvia do Nascimento - UFF
Pedrinho Guareschi – UFRGS
Peter Spink – FGV

Capa, projeto gráfico e diagramação
Fábio Brüggemann - estudiosemprelo@gmail.com

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Com quantos verbos se faz uma pesquisa [livro eletrônico] / organização Simone Zanon Moschen, Claudia Bechara Frohlich, Luciano Bedin da Costa. -- 1. ed. -- Florianópolis, SC : ABRAPSO Editora, 2023.
PDF

Bibliografia.
ISBN 978-65-88473-24-5

1. Psicanálise 2. Psicologia 3. Psicologia social
4. Psicologia - Pesquisa I. Moschen, Simone Zanon.
II. Frohlich, Claudia Bechara. III. Costa, Luciano Bedin da.

23-169000

CDD-150.72

Índices para catálogo sistemático:

1. Psicologia : Pesquisa 150.72

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129



A Editora da ABRAPSO adota a licença da Creative Commons CC BY:
Atribuição-NãoComercial-SemDerivados - CC BY-NC-ND:
Esta licença é a mais restritiva das seis licenças principais, permitindo que os
outros façam o download de suas obras e compartilhem-nas desde que deem
crédito a você, não as alterem ou façam uso comercial delas.
Acesse as licenças: <http://creativecommons.org/licenses/>

Sumário

Atravessar	11
Conversar (16/10/20)	22
Documentar (30/04/21)	44
Continuar (21/05/21)	76
Ler (08/08/21)	108
Fiar (24/09/21)	139
Oficinar (22/10/21)	167

Atravessar

Simone Zanon Moschen
Cláudia Bechara Fröhlich
Luciano Bedin da Costa

Todo abismo é navegável a barquinhos de papel.

Guimarães Rosa (1967)

O trabalho da memória é sinuoso e por vezes traiçoeiro; caprichoso, diria Virgínia Woolf:

A memória é a costureira, e costureira caprichosa. A memória faz a sua agulha correr para dentro e para fora, para cima e para baixo, para cá e para lá. Não sabemos o que vem em seguida, o que virá depois. Assim, o ato mais vulgar do mundo, como o de sentar-se a uma mesa e aproximar o tinteiro, pode agitar mil fragmentos díspares, ora iluminados, ora em sombra, pendentes, oscilantes, e revirando-se como a roupa branca de uma família de catorze pessoas, numa corda ao vento. (Woolf, 1988, p. 44)

Abrir esse livro nos convoca a um trabalho de memória e a suportar os riscos de seus caprichos. Os textos que aqui se encontram foram tecidos no vivo das conversas virtuais que, como pequenas janelas por onde é possível sentir passar um ar fresco, cadenciaram, em sua abertura, o atravessamento de um tempo de medos e isolamentos. Eles registram os efeitos dos encontros *on-line* do NUPPEC_eixo2 durante os anos de 2020 e 2021, anos em que fomos assolados pela pandemia do

Covid-19 que, no caso do Brasil, teve seus efeitos agravados pela gestão de um governo negacionista. Uma crise sanitária somada a uma crise política. E, talvez, nos zigue-zagues da costureira memória, a história que nos cabe contar comece até mesmo antes, no ano de 2016 – arriscamos essa data, ainda que os começos sejam sempre cortes arbitrários cravados na seta do tempo cronológico.

Há dez anos, desde os inícios do NUPPEC, costumamos, no _eixo2, nos reunir periodicamente em torno de um tema. Um tema transversal de estudo, um convite à leitura, ao debate, à escrita. Um momento para compartilharmos, em nossa pequena comunidade-pensante, o que estamos movimentando com nosso trabalho de pesquisa, in(ter)venção, ensino... Em 2016 nos ocupávamos do tema das ficções abrindo o pensamento na direção do ensaio, modalidade de escrita muito propícia à transmissão do pensamento que se orienta a partir da psicanálise. Reuníamos-nos nas terças-feiras pela manhã e, na reunião que seguiu o *impeachment* (golpe) da presidenta Dilma Rousseff, estávamos todas atordoadas¹. Perplexas com os acontecimentos, com o acompanhamento da votação durante horas; uma votação que expôs um parlamento que anunciava seu voto - exercício de uma função pública outorgada pela representatividade advinda de uma eleição - sustentado em motivos estarrecidamente privados (em nome da minha mãe, esposa, filhos...). Estávamos nauseadas diante do

¹ Optamos, em nossa escrita, por uma flutuação de gênero com o intuito de desestabilizar a hegemonia do masculino nos caminhos do pensamento ocidental.

que nos parecia um teatro de horrores quando lembramos de uma frase que até hoje tem nos servido, nos momentos mais difíceis, como ponte para alcançar a outro ponto do território (anímico, político, pensante...): “todo abismo é navegável a barquinhos de papel”, frase escrita por Guimarães Rosa no conto *Desenredo* (1967/2001).

Não sabemos bem ao certo quando essa frase nos surgiu, provavelmente há muitos anos atrás. Temos o registro de sua presença na banca de defesa de tese de uma colega do NU-PPEC_eixo2. Às vésperas desse ritual de passagem, uma bolsista de Iniciação Científica construiu um barquinho de papel e grafou nele a frase. Uma foto feita, em seguida, deu vida a esse tempo: o barquinho de papel, a frase gravada, o cenário de uma sala-de-aula com um quadro branco borrado ao fundo. A frase deve ter nos surgido pela primeira vez em um momento crítico como uma espécie de amuleto a nos informar que, em muitas ocasiões, a fragilidade pode se converter em força. Certamente um transatlântico não atravessaria um abismo (se partiria em muitos pedaços). Um barquinho de papel, em sua fragilidade, pode moldar-se às sinuosidades do terreno e seguir a travessia, ainda que ela implique transpor alguns precipícios.



Essa frase, dita ali, na avalanche do horror, pois, como lembra Guimarães Rosa nesse mesmo conto, “o trágico não vem a conta-gotas” (Rosa, 2001, p. 187), revestiu-se de ainda mais força e sentido, a ponto de configurar parte importante da constelação que nos fez eleger como imagem para o _eixo2 um barquinho de papel. Uma imagem que nos abre para muitas linha associativas, que presentifica a fragilidade como elemento de enlace, que privilegia o trânsito, o movimento, como desejo que nos anima, que indica a comunidade como sustentação para as travessias (um barquinho, por menor que seja, navega mais seguro se tem uma tripulação para tomar-lhe conta). Na transposição das línguas, de nosso português corriqueiro à formalização psicanalítica, a fragilidade traduz desamparo, a comunidade refere-se ao outro que atualiza a extensão do ‘Outro’ de que somos herdeiros, e a travessia é uma boa versão para passagem/passe como horizonte a alcançar no percurso de uma transferência, afinal, como nos lembra Jean Allouch, em *Letra a Letra*, “a saúde mental é passar de uma coisa a outra” (1995, p. 7). Lembramos também de Neruda em uma das inesquecíveis passagens de *Confesso que vivi*: “Como Don Miguel de Unamuno tinha aprendido a fazer passarinhos de papel. Construía um de longo pescoço e asas estendidas que depois soprava. A isto chamava de dar-lhes um *impulso vital*” (Neruda, 1974, p. 40).

Em março de 2020, vimo-nos novamente diante do desafio da travessia, da necessidade de juntas desenharmos outra margem por meio de outros impulsos vitais. Por conta da pan-

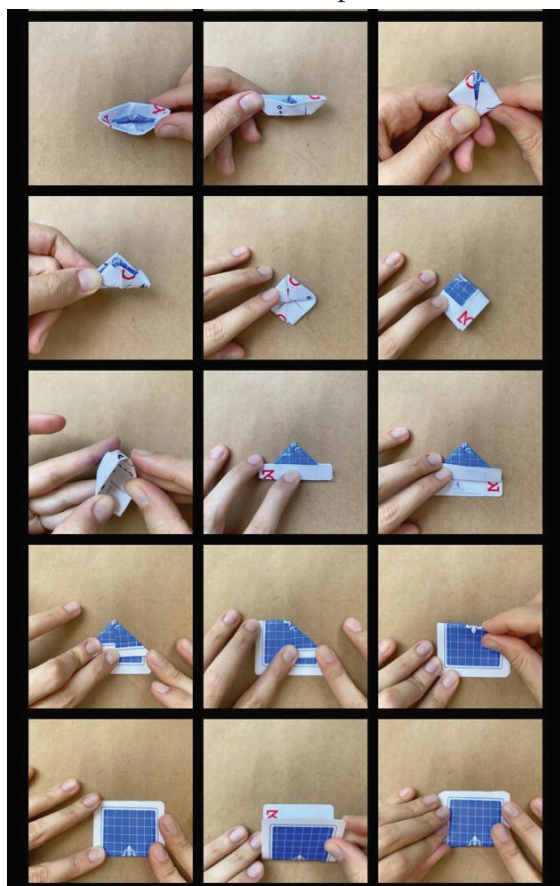
demia do Covid 19 fomos, subitamente, arremessados para o trabalho remoto. No início, muitos de nós pensávamos que seria por um tempo curto, quinze dias, no máximo um mês. Aos poucos, fomos realizando a ideia de um tempo estendido que demandaria criar uma forma de estamos juntos. Fomos, então, experimentando a necessidade de encontrar vias de compartilhamento para nosso desamparo, não mais vivido como condição inerente à posição de sujeito do desejo, mas como afeto produzido por uma estratégia política de desativação das forças vivas que permitem aos humanos encontrar saídas diante da insurgência do real. Do desamparo ao desalento, isolados e presenciando o descaso com a vida de um governo implicado com a morte. Nessa atmosfera nossos encontros se tornaram urgentes e de algum modo se converteram em pequenas janelas de respiro.

Para o ingresso no trabalho remoto, planejamos nos reunir em torno de verbos – uma tentativa de colocar em causa o horizonte de uma ação diante da sensação de impotência e inação em que nos víamos. Verbos denotam ação e, mesmo que no auge de nossa imobilização, víamo-nos compelidas a agir com/na palavra em sua dimensão político-poética. Colocamos novamente nosso barquinho para navegar águas turvas. Mas agora, em conexão com outro conto de Guimarães Rosa, *A Terceira Margem do Rio* (1962). Conto do qual já havíamos nos ocupado; conto que já havia nos ajudado a avançar no tema da transmissão. Um pai constrói uma canoa, entra no rio e passa a navegá-lo, aparentemente sem rumo, sentido ou

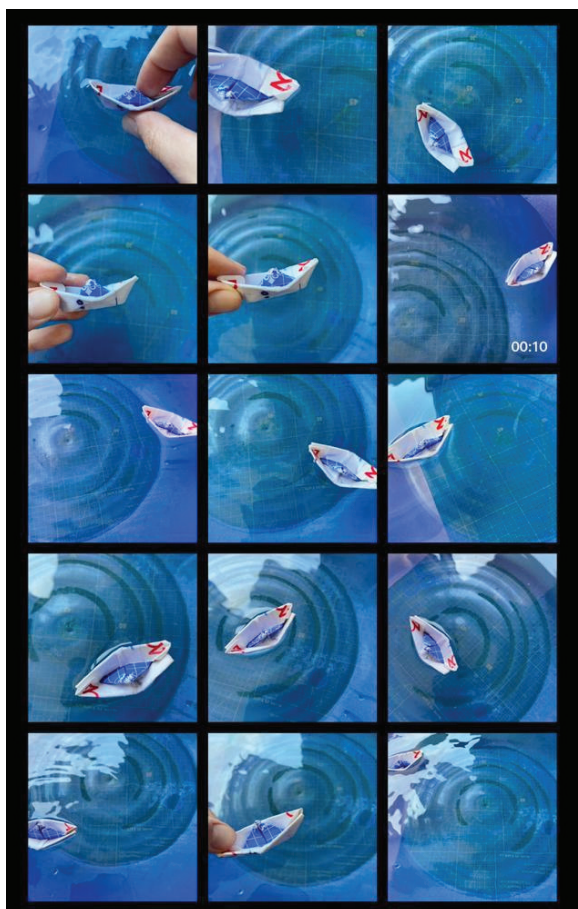
destino... Não mais retorna à terra. Um filho testemunha do enigma da escolha paterna; enigma que ainda que lhe permaneça insolúvel, toma para si, anunciando ao pai, já velho, que o substituirá nesta navegação. A transmissão do desejo talvez responda a essa mesma estrutura: um enigma transmitido e posto a operar de uma geração para outra. O que nos interessava transmitir em nosso desejo de pesquisa? O que queríamos fazer passar em nosso zelo por um pensamento que se vê posto em movimento pelas questões que a psicanálise permite colocar? Escolhemos pensar sobre os verbos que fazem a pesquisa. Ou melhor, *alguns* verbos... pois nada mais antipsicanalítico do que pensar que poderíamos totalizar as balizas que nos conduzem na vida (acadêmica) – sempre haverá um resto, ao que tão precisamente Freud nomeou de inconsciente. Um resto que não alcança ser articulável pelo processo secundário, pelas palavras, mas que, desde sua presença, nos move... na direção de estender o alcance da linguagem. Brincamos, sim, por que sempre estamos brincando: “com quantos verbos se faz uma pesquisa?”. Como Jacques Lacan, apostamos que “quanto mais próximos estamos da psicanálise divertida, mais se trata da verdadeira psicanálise” (1954/1983, p. 94).

Como convite, lançamos o verbo *atravessar*, justamente num momento em que a pandemia se adensava e as fragilidades se acentuavam. E nos lances dos dados de um jogo que sempre nos reúne com regras estáveis e móveis, não tardamos a encontrar “o rio, o rio, o rio” na música de Caetano Veloso *A terceira Margem do Rio*. O rio, o riso, a voz... a voz de Caeta-

no cadenciando o ritmo do encontro, além das imagens feitas na tarde que o antecedeu; imagens do *card*-convite – teaser da reunião - que capturaram um gesto de um brincar-sério de fazer um barco de papel com cartas de baralho e colocá-lo a navegar. A música, o rio, a série de *frames* do barco em imagens fizeram-se “água da palavra” e convidaram cada qual a trocarem cartas de navegação, a narrarem o modo como se percebia atravessando o abismo da pandemia.



imagens por Janniny G. Kierniew



Nesse jogo costureiro da memória cabe ainda acrescentar alguns fios sobre o modo como escolhemos chamar os encontros. Os *cards*-convites trazem a imagem de um baralho. Assim como o barquinho nos acompanha, as cartas nos fazem companhia. Elas entraram em nosso dicionário quando, em um grupo de orientação, uma doutoranda enunciou a proximidade de sua pesquisa a de uma outra doutoranda; proxi-

midade tanto do tema quanto do andamento que ela vinha assumindo. Como se em ambas investigações encontrássemos elementos comuns, ainda que no contexto de sua inserção eles pudessem assumir valores distintos. Essa pontuação nos fez pensar que, no trabalho de orientação coletiva, cada um dos que dele faz parte lança à mesa as cartas de seu pensamento. A generosidade desse gesto permite que outros/as/es que ali estão possam tomá-las para completar seu jogo de escrita, permitindo-(n)os passar de uma partida a outra. Essa disposição de partilha implica uma tomada de posição frente à autoria: não somos donos/as/es das palavras - ou ideias - tecemo-las em companhia para que elas possam se deslocar no plano simbólico e assumir, por conta de sua polissemia, distintos valores em distintas tramas languageiras. Trata-se de um exercício de compartilhamento sustentado em um laço transferencial que permite e enseja confiança.

Sabemos, também, que carta não é um significante qualquer para a psicanálise de Lacan. A palavra que *lhe* designa, indica também letra em francês (*lettre*), significante com estatuto de conceito na obra lacaniana. Palavra que inclui o endereçamento como parte do que se escreve como inconsciente. A letra/carta contém, em sua escrita mesmo, o endereço a que ela se destina como parte de sua arquitetura – em termos da forma com que se ergue e do conteúdo que veicula; duas faces que, na letra, apresentam-se inseparáveis. O endereço, como parte da letra, abre-nos a possibilidade de indicar que um pensamento não é indiferente ao coletivo em que ele se

gesta. Mais do que não ser indiferente, ele carrega as marcas desse coletivo que pode tanto permitir pensar determinadas coisas quanto obstruir a enunciação de outras – obstruir sem que mova nenhuma força de censura, simplesmente porque os laços que se dão naquele espaço inscrevem determinadas quadraturas para o pensável. Ter em conta essa questão nos torna, no NUPPEC_eixo2, particularmente sensíveis ao que se desdobra no âmbito de nossa comunidade-pensante.

Ainda como *pontuação* final, nessa série que vai da carta à letra, lembramos do trabalho de Lacan com os textos que lhe chegavam da literatura e, nesse âmbito, especialmente, de sua admiração, tornada homenagem, por Marguerite Duras. Sobre o trabalho da escritora, nos dirá: “que a prática da letra converge com o uso do inconsciente é tudo de que lhe darei testemunho ao lhe prestar homenagem” (2003, p. 200). Lacan se surpreende ao ler em Duras os elementos que sua transmissão quer mobilizar: ela “revela saber sem mim aquilo que ensino” (Lacan, 1965/2003, p. 200). A transmissão de Lacan nos lega a sabedoria do gesto atento ao que as/os escritoras/es inscrevem com seu trabalho literário. Há obras, que como Sigmund Freud já havia nos lembrado, antecipam o que nós, psicanalistas, na sequência do tempo, iremos formalizar como conhecimento. Por isso, somos profundamente gratos/as a Guimarães Rosa que nos legou este pequeno amuleto que permite grandes passagens: “todo abismo é navegável a barquinhos de papel”.

Referências

- Allouch, Jean (1995). *Letra a Letra – transcrever, traduzir, transliterar*. Companhia de Freud.
- Lacan, Jacques (1954/1986). *Os Escritos Técnicos de Freud*. (Original publicado em 1954). Zahar.
- Lacan, Jacques (1965/2003). Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. In *Outros Escritos* (pp. 1-14). Zahar.
- Neruda, Pablo (1974). *Confesso que vivi*. Círculo do Livro.
- Rosa, Guimarães (1962). *A Terceira Margem do Rio*. José Olympo.
- Rosa, Guimarães (1967). Desenredo. In *Tutameia: Terceiras estórias* (pp. 72-75). Nova Fronteira.
- Nova Fronteira.
- Woolf, Virginia (1988). *Orlando*. Nova Fronteira.

Conversar...

Por um pesquisar conversadeiro: ampliando diálogos em nossos fazeres acadêmicos

Bruna Moraes Battistelli

María Laura del Huerto

Tatiele Mesquita Corrêa

Universidade Federal do Rio Grande do Sul,

Porto Alegre/RS, Brasil

Com quantos versos se faz uma conversa? Conversar ou como gostamos de brincar: (com)versar; um verbo que nos agrada para pensar a pesquisa, o ato de estar em campo com outras pessoas, entes, verbos e objetos. Como instalar uma pesquisa conversadeira? Uma pesquisa que gosta de tagarelar com as pessoas, com os conceitos e com autoras e autores, que subiria no muro e conversaria com as vizinhas. Que olharia para a companhia de banco no ônibus e puxaria uma conversa aleatória. Uma pesquisa que não se contenta com o silêncio ou que coloca este em questão. Há que se ter fôlego para uma pesquisa conversadeira que logo vira perguntadeira, que se movimenta ao sabor do sol, dos afetos, dos encontros e de muitas vidas. Conversar é um verbo que se pode vestir em roda e usado como prática de cuidado e como ferramenta pedagógica e metodológica. Tem quem conversa no íntimo do

olhar marejado, há conversas sussurradas, outras anunciadas, há as rememoradas e também conversas imaginadas, há conversas com existências humanas e não humanas e tem gente que só versa com alguém com hora marcada. Uma pesquisa pode ser uma conversa?

Há que se ter um pouco de paciência com uma pesquisa pautada pela ética conversadeira, porque, por vezes, ela não vai aceitar os limites que normas como a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) e a Associação Americana de Psicologia (APA) exigem e faz passagem para assuntos, escritas e pessoas que não costumam estar presentes neste campo. Assim, queremos mostrar nossos movimentos (com)versadeiros, nossos diálogos com entes e sujeitas/os que instigam o pesquisar. O primeiro será sobre a Edi e o Dorvalino, avós de Bruna (uma das autoras) e figuras com quem ela tem conversado em sua pesquisa de doutorado. O segundo transita entre Argentina e Brasil, memórias escolares dos avós Delia e Francisco, e na pesquisa de mestrado de Laura, que conversa com uma escola de Porto Alegre. Por fim, o terceiro terá conversas des-
conversadas pela avó Angelina que, apesar de sua dificuldade de juntar as letras, contribui para a pesquisa brincante de mestrado da neta (Tatiele).

Ato conversadeiro I

*Ao longo desse tempo colonial muitos mundos já acabaram,
foram esquecidos e assassinados.* (Rufino, 2021, p. 09)

Esse ato conversadeiro fala sobre uma política de memória dos atos miúdos da vida. Memória aqui tomada “como tec-

nologia de vida diante do desencante” (Rufino, 2021, p. 24), uma aposta contra as políticas do esquecimento que nos são ensinadas pelo projeto moderno colonial que por aqui ainda investe contra nossas vidas. E, para seguir nossa conversa, vou apresentar duas pessoas importantes em minha história e com as quais tenho tecido conversas para uma tese sobre políticas de pesquisa feministas e contracoloniais. Minha avó não sabia nada sobre pesquisas, doutorado, universidade, artigos e coisas do tipo. Cozinheira de profissão, nascida para o trabalho, casar e ter filhos. Morreu poucos anos depois de se aposentar; foi um excesso de perdas que a adoeceu: primeiro meu avô faleceu, depois ela se aposentou. Falo de minha avó materna: a Edi. É com ela que tenho conversado bastante enquanto escrevo minha tese. Escrevo sobre políticas de pesquisa para a Psicologia, mas percebo que minha avó era uma pesquisadora dos encontros. Lá, em seu jardim, uma série de conversas entre plantas diversas acontecia. Não importavam os tamanhos, a fragilidade, se tinham flores ou não; se ela gostava, colocava para conversar.

Com as palavras, ela não era muito boa. A vida lhe fez um tanto quanto dura, por vezes violenta com seus interlocutores. Resmungava, reclamava, sempre com algum comentário queixoso. Hoje, percebo que as mulheres da época dela aprenderam com as durezas da vida, não havia espaço para os sentimentos, afetos e demonstrações de amor. Mas ela me ensinava coisas que achava que seriam úteis para a vida: mulheres como ela aprenderam que a utilidade é importante. Não a

utilidade vendida pelo consumismo capitalista selvagem. Me ensinou a lavar e secar louças, me mostrava como fazia seus doces, me ensinou o caminho da benzedeira que confiava. E repetia, como um mantra, que eu precisava estudar para não depender de homem. Se pudesse ter escolhido, minha avó não teria casado nem tido filhos.

Você já pensou sobre como suas avós podem te ajudar em sua pesquisa? O que você aprendeu com elas? Tu conviveu com elas? Como tua história se enreda com as histórias que tu contas em tua pesquisa? Tu vais notar que esse primeiro ato (com)versadeiro é perguntador, gosta de ir pensando com perguntas que vai ofertando para que você faça suas próprias perguntas e conexões. Falando nisso, queria te contar sobre outro sujeito que tem ocupado bastante tempo em minhas conversações quanto ao pesquisar: meu avô, o Dorvalino.

Um senhor pacato, de olhos verdes fundos, a sensação que guardo em mim é que seus olhos eram sempre mareados, úmidos por algo que não conseguia falar. Minha lembrança lembra dele como um homem de poucas palavras, que passava muito tempo contemplando o ir e vir da rua de chão batido que passava na frente de sua casa. Habitava os silêncios, conversava num tempo só seu (com palavras e com boas doses de silêncios). Com ele aprendi sobre como alimentar um tempo outro para a pesquisa, um tempo para além dos prazos, que suporte o ir e vir sem a pressa que o capitalismo neoliberal nos empurra como modo de ser.

Meus avós (a Edi e o Dorvalino) não são gentes que costumam versar em escritos sobre pesquisa; no máximo, eles poderiam aparecer como sujeitos de pesquisa sobre velhice, sobre trabalhadoras/es rurais, mas nunca como interlocutoras/es de um trabalho acadêmico. Duas pessoas nascidas e criadas para o trabalho pesado, do interior do Rio Grande do Sul, passaram a vida migrando de cidade em cidade, fazenda em fazenda, em busca de lugares melhores para eles e os filhos. Minha mãe e as irmãs mais novas já experimentaram um bom tempo na cidade. Venho de gentes que só há bem poucas gerações (na geração dos netos) conheceu o ensino superior, a pós-graduação, o trabalho que não seja o pesado. Minha mãe e minhas tias são empregadas domésticas ou trabalham com a limpeza. Meus tios trabalhavam no campo, como meu avô. Voltar o verso para estes parceiros de pesquisa tem sido importante para reafirmar algo que *bell hooks* (2020, p. 97) me ensinou: “que as histórias, sobretudo as histórias pessoais, são uma maneira poderosa de educar”, e eu diria, de pesquisar. E como acessar histórias pessoais que não seja conversando? *bell hooks* (2020) vai nos dizer que compartilhar histórias pessoais promove um ambiente de cooperação, pois passamos a dialogar conhecimentos acadêmicos com nossas experiências. Pensando em Jorge Larrosa (2015), com nossas histórias versamos uma língua habitada, engravidada por uma multiplicidade de vozes. Conversar, assim, seria uma aposta no emaranhamento de vozes e de histórias, em uma aposta pluriversal para a pesquisa.

Aprendi a plantar com minha avó, aprendi a esperar com meu avô; gestos que acabaram sendo importantes em meu trabalho como pesquisadora: para fazer florir uma pesquisa em tempos pandêmicos e ultraconservadores, precisamos da paciência da idosa que espera calmamente suas sementes brotarem e da calma com que o idoso espera passar algum vivente pela rua para que os dois possam ter um dedinho de prosa. Para isso, precisamos de uma língua para a conversa, uma linguagem para a imensidão da experiência. “A experiência exige outra linguagem transpassada de paixão, capaz de enunciar singularmente o singular, de incorporar a incerteza” (Larrosa, 2015, p. 69). O autor nos fala de uma linguagem com a qual seja possível falar com você, pensar com você; a busca por uma língua que se dê no entre nós, que não será nem sua e nem minha.

Não sou boa com plantas nem com longos momentos de silêncio, mas aprendi com esses dois gestos de estar no mundo como florescer uma pesquisa com encontros, pelas conversas, na troca de experiências pessoais. Uma conversa importante que aprendi com minha avó se dava por escrito, no entre cartas que iam e viam de São Lourenço do Sul a Viamão. As cartas não eram para mim: eram sempre endereçadas à minha mãe, mas como uma leitora bem mais adiantada e mais voraz que minha mãe, eu lia as cartas para a mesma. As cartas são uma espécie de herança que minha avó me deixou: um gesto (com)versadeiro por escrito, que resiste às urgências de nosso tempo contemporâneo e tem como ética um convite muito especial: gostaria de conversar com você!

Ato conversadeiro II

Gostaria de começar esta conversa com uma lembrança de quando era estudante de Filosofia na Universidad de Buenos Aires. Cursava a disciplina Ética, que, como muitas outras, era dividida em encontros “teóricos” e “práticos”. Nos encontros práticos, as/os alunas/os eram divididas/os em subgrupos com horários e autores diferentes para estudar. Foi ali que pela primeira vez ouvi o nome de Rodolfo Kusch, autor estudado no grupo que inicialmente escolhi pelo horário. Não sabia quem era, a maioria de nós nunca tinha ouvido falar dele. Era o único autor latino-americano dos encontros práticos dessa disciplina. Eu lamentava por não ter podido conciliar meus horários para me inscrever no grupo de discussão de algum autor mais conhecido (leia-se: europeu).

Quando iniciamos as leituras, percebi que sua escrita era diferente da dos outros autores que líamos na Filosofia. Seus ensaios filosóficos tinham um estilo literário, usava gírias de Buenos Aires, fazia-se muitas perguntas e as respondia num curioso diálogo consigo mesmo. Usava muito a palavra *babosear*, “babar” em português. Babar a realidade, babar as coisas, só assim era possível conhecer de verdade. Eu nunca tinha lido um intelectual usando uma palavra tão do corpo. Há séculos que René Descartes (2016) tinha separado pensamento e corpo, anunciando que eram substâncias diferentes e inaugurando a Ciência Moderna, que levou essa separação bem a sério.

Questionando-se pela nossa identidade latino-americana, Kusch (2020) descobre que ela não será encontrada apenas habitando a academia; não é ali onde encontrará as respostas que busca sobre o sujeito da nossa América. Diz, no prólogo de *América Profunda*:

Desde um primeiro momento, pensei que não se tratava de vasculhar tudo na universidade, mas de recolher o material vivente nas andanças pelas terras de América, e comer junto com sua gente, participar das suas festas e procurar seu passado nos sítios arqueológicos; e também devia ter em conta esse pensar natural que se recolhe nas ruas e nos bairros da grande cidade. Só assim se ganha firmeza na difícil tarefa de assegurar um fundamento para pensar o americano. (Kusch, 2020, p. 5, tradução nossa)¹

A vida me levou por outros caminhos. Vim ao Brasil, graduei-me psicóloga e, agora, uma década depois, mais descolonizada, as palavras, o estilo da escrita e pensamento kuschiano ecoam no meu *estar* pesquisadora. O *estar* ou *estando* é uma categoria que Kusch (2020) contrapõe ao *ser* ou *ser alguém*, que expressa a experiência europeia. Em América há um predomínio do *estar*. Na minha pesquisa, no meu *estar* pesquisando, me aproximei de uma escola localizada na periferia da zona sul de Porto Alegre. Retomando a frase citada acima, recolhi o material vivente nas andanças pela escola,

1 ⁴Original em espanhol: “Desde un primer momento pensé que no se trataba de hurgarlo todo en el gabinete sinode recoger el material viviente en las andanzas por las tierras de América, y comer junto a su gente, participar de sus fiestas y sondear su pasado en los yacimientos arqueológicos, y también debía tomar en cuenta ese pensar natural que se recoge en las calles y en los barrios de la gran ciudad. Sólo así se gana firmeza en la difícil tarea de asegurar un fundamento para pensar lo americano”.

comi junto com sua gente, participei das suas festas e procurei seu passado. Conversei com crianças, docentes, funcionárias, pessoas da comunidade, colegas do grupo de pesquisa, autoras, autores, orientadora e orientador e fui compondo a pesquisa a múltiplas vozes. Conversar foi um dos verbos que mais me acompanhou nesse percurso de investigação.

No meu projeto de pesquisa, escrevi que na dissertação compartilharia trechos de entrevistas e conversas informais com pessoas da escola protagonista. Após ler meu projeto, uma das autoras deste capítulo, Bruna Battistelli, me fez uma observação muito pertinente. “Retira o informal”, ela disse. “Uma conversa sempre é informal, se não, não é uma conversa”. Em seguida percebi quanta razão tinha. Acho que eu quis anunciar algo assim: “farei entrevistas formais, compatíveis com o conhecimento científico; mas também haverá conversas, e quero trazê-las mesmo sendo informais, porque também são importantes”. Conversas acontecem nas pesquisas do início ao fim. E há conversas que marcam a pesquisa muito antes de ela sequer ser pensada. Afinal, por que escolhi conversar em uma escola, ou melhor, com uma escola?

Lembro dos meus avôs narrando sua vontade de ir à escola, de estudar. Minha avó Delia sempre contava que conseguiu ir à escola só até terminar a quarta série. Logo o seu pai morreu e teve que ficar em casa para ajudar a sua mãe, imigrante italiana, com a casa e os irmãos menores. Falava com a tristeza de quem foi obrigada a deixar muito cedo algo que considerava sagrado. Meu avô Francisco conseguiu ter-

minar o ensino fundamental, mas com muitas dificuldades. Imigrante espanhol, chegou à Argentina junto com sua mãe e dois irmãos quando tinha seis anos. Ficou numa região que ainda era selvática, na província de Misiones, e no primeiro ano teve que hospedar-se com uma família húngara para conseguir ir até a escola, pois sua casa ficava muito longe e ele era muito pequeno para andar a cavalo num trajeto com tanta mata. A família húngara falava muito pouco espanhol, mas ele lembrava que foram legais com ele. No ano seguinte, ele foi morar com sua família e continuou indo à escola. Fez todo o ensino fundamental enquanto também trabalhava na chácara. Francisco amava fazer poesias desde pequeno. Mas assim que terminou o sétimo ano, teve que trabalhar tanto que nunca mais conseguiu estudar. Ele recitava alguma poesia no meio das conversas, evocando lembranças que muitas vezes enchiam seus olhos de lágrimas.

Diferente de mim, Delia e Francisco não lembravam da escola como um lugar de cuidado, mas como um lugar que abria a possibilidade de uma vida melhor que, afinal, não aconteceu. Lembravam da escola com a nostalgia de quem não conseguiu escolher, de quem teve que deixar de estudar para sobreviver. Assim como a Bruna conta no primeiro ato conversadeiro, eu também fui a primeira pessoa da minha família a concluir uma graduação e a ter a possibilidade de estudar tantos anos. É meu dever ético-político não esquecer de Delia e Francisco, dos que quiseram estudar e não puderam, dos que querem estudar e não podem. Por isso, defendemos a conversa

como forma de escrita, de pesquisa, de partilha de conhecimento, porque, como afirma *bell hooks*, “como ferramenta de ensino, dentro e fora das salas de aula, a conversação é incrivelmente democrática. Todas as pessoas falam, todas as pessoas se envolvem em conversas” (*bell hooks*, 2020, pp. 81-82).

Consideramos que conversar e compartilhar essas conversas (conversas com colegas, conversas com as pessoas cuja realidade estamos pesquisando, conversas com autoras/es, conversas conosco mesmas) são formas de democratizar o conhecimento. Manter o tom conversadeiro faz nossas pesquisas acessíveis a todas e todos, não as restringindo só a quem tem o privilégio de fazer parte da academia. Por outro lado, acreditamos que isso não torna nossas produções menos sérias, menos intelectuais nem menos confiáveis. Ao contrário, o tom conversadeiro demanda um esforço de estar sempre abertas a uma outra que não é necessariamente como nós, que não é universal e que nos importa. Queremos que nossas conversas gerem uma escuta ou leitura amigável e próxima. Concordamos com Paulo Freire (2014) em que

A vivacidade do discurso, a leveza da oralidade, a espontaneidade do diálogo, em si mesmos, não sacrificam em nada a seriedade da obra ou a sua necessária rigorosidade. Há quem pense ingenuamente que o rigor na análise só existe quando alguém se fecha em quatro paredes, por trás de uma porta bem segura, fechada com enorme chave. Só aí, na intimidade silenciosa dos livros ou dos laboratórios, seria possível a seriedade científica. Não, eu acho que aqui, fechados, mas ao mesmo tempo abertos ao mundo ... podemos fazer e estamos fazendo algo sério e algo rigoroso. (Freire, 2014, p. 7)

Ato conversadeiro III

As miudezas da vida seguem presentes neste ato conversadeiro como políticas do texto e de pesquisa. Antes de seguir a prosa e apresentar minhas avós, a Angelina e a Marina, com quem converso ao pesquisar, quero chamar atenção para um comum em que se encontram nossas pesquisas conversadeiras. Bruna, Maria Laura e eu (Tátiele), além de nos encontrarmos no comum do grupo de pesquisa “Políticas do Texto”, somos pessoas aliadas de pesquisas que habitam o comum da *primeira vez*: primeiras pessoas de nossa família a ter cursado ensino superior e inaugurado as possibilidades de carreira acadêmica. Aprendi com Renato Nogueira e Luciana Alves (2019, 2020, 2021) que infância não se reduz ao recorte etário estatal que a enquadra como uma etapa de vida e, tampouco, apenas como categoria analítica histórico-social, como conceito ontológico infância é condição existencial, um modo de vida. Infância é “... modo de relação e aquilo que nos aproxima de outras espécies vivas, que torna possível aumentar o repertório de possibilidades de viver. ... modo de lançar olhares inéditos sobre o mundo em busca de percursos que estão por fazer” (Nogueira & Alves, 2019, p. 6; p. 18). Para pesquisadoras conversadeiras como nós, que habitam a infância da primeira vez, da experimentação, conversar nos pareceu um bom fio-verbo para iniciar as tecituras dos encontros no Núcleo de Pesquisa Psicanálise, Educação e Cultura (NUPPEC), em mais um ano pandêmico. Com quem você conversa quando pesquisa? E quando escreve sua pesquisa?

Assim como a Edi e Dorvalino, avós de Bruna, e Delia e Francisco, avós de Laura, minhas avós viveram longe da possibilidade de serem pesquisadoras, psicólogas e cientistas sociais. Minha avó paterna, a Angelina, não “sabe juntar as letras”, como ela mesmo diz, é filha de uma mulher indígena, que foi mãe solo de dois filhos. Minha avó não sabe ler, sua mãe também não sabia. Não lembro de ter estudado na escola alguma menção sobre a violência contra as mulheres indígenas na extensão da caça às bruxas nas colônias americanas que Silva Federici (2017) narra em “*Calibã e a Bruxa*”. Minha avó materna, a Marina, faleceu quando eu tinha seis anos. Também viveu sem ler. Conversar com minhas avós enquanto pesquisa, subir no muro para conversar com pesquisas vizinhas, lembrou-me de outra passagem em que Silvia Federici (2017) relata ao tratar sobre os violentos e intensos processos de degradação social das mulheres quando são consideradas “selvagens da Europa”, no decorrer dos séculos XVI e XVII. Nesse período, além das mulheres perderem o direito de realizar atividades econômicas e fazer contratos, foram legalmente declaradas como “imbecis”. Proibidas de viverem sozinhas ou com outras mulheres e passaram a ter tutores homens para administrar seus negócios, sua presença em público passou a ser mal vista, bem como foram dissuadidas e “orientadas a não se reunirem com suas amigas (nesse período, a palavra *gossip* [fofoca], que significa ‘amiga’, passou a ganhar conotação depreciativa)” (Federici, 2017, p. 200). O que significa dizer que controlar e evitar as conversas entre as mulheres foi um

dos métodos de dominação e imposição da lógica patriarcal e colonizadora.

Conversar é ato que se faz com escuta, espaço, paciência, reflexão, curiosidade, envolvimento, amor e abertura às potencialidades dos diferentes saberes e experiências que se encontram. Em “*Pedagogia dos sonhos possíveis*”, Paulo Freire (2020) conversa com estudantes das 7ª e 8ª séries, em uma escola paulistana, sobre o gosto de ler e escrever, sobre os critérios que as e os estudantes têm para achar gostoso um livro ou um texto, após terem lido o seu livro *A importância do ato de ler* (1982). No decorrer da conversa, transcrita no capítulo “Uma conversa com alunos”, o autor indaga sobre o seu livro:

–Em relação ao texto que vocês leram, o que vocês me colocariam?

Alunos: – Eu achei interessante aquela parte em que você coloca que ler não é só assimilar as palavras. ... Pode ter um ler ligado a viver. Você coloca uma experiência sua, isso tudo me esclareceu e teve uma cumplicidade com relação ao que eu sentia também. (Freire, 2020, p. 131)

Sublinhou uma/um estudante reconhecendo na experiência a linguagem que aproxima hiatos, concordando com Larrosa (2015) que a experiência pode permitir pensar de outra maneira e produzir tremores, como a cumplicidade no sentir. Para as e os estudantes em questão, uma das qualidades que uma leitora e um leitor devem ter para perceber as qualidades de um texto é “pegar o livro com a cabeça aberta. [ou seja] Você estar disposto a aprender. Você estar disposto a receber coisas diferentes” (Freire, 2020, p. 141), é como nos

parece ser em uma conversa e as pesquisas com tom conversadeiro. Texto acadêmico pode ser uma conversa?

Minha avó Angelina faz parte do grupo de pesquisadoras dos encontros, como a avó de Bruna fazia. Aprendi com minha avó e com meu tio e padrinho (que já morreu) a ler o céu, brincávamos de localizar as constelações Cruzeiro do Sul e Três Marias, a conversar com as plantas e com a lua. Minha avó diz que há uma relação muito séria e viva da Lua com as plantas, e, até, com os cabelos. Se Edi tivesse sido conterrânea de minha avó, suspeito que o caminho [da benzedeira de confiança] que Bruna aprendeu a levaria à casa de Angelina, no interior de Santiago, cidade conhecida por ser a terra dos poetas. Caio Fernando Abreu era de lá.

Na última visita que fiz levei comigo parte da pesquisa para passear em Santiago. Lá, li para minha vó, que acompanhava atentamente as ilustrações dos livros com certa dificuldade de enxergar, livros sobre nuvens. Durante as leituras de “*Com a cabeça nas nuvens*”, de Diego Bianki e Ruth Kaufman (2014), “*Nuvem feliz*”, de Alice Ruiz e Edith Dedyk (2010) e “*Entre Nuvens*”, de André Neves (2012). Nós conversávamos sobre as nuvens, ela me contou algumas histórias e, num salto alto, disse:

Se eu soubesse ler e escrever eu tinha escrito um livro.

Ah é, vó?! E sobre o que seria o livro?

Seria um romance.

Um romance?! Qual história a senhora ia contar?

Ah nem sei, tenho muitas histórias na minha cabeça. (Caderno de nuvens², 06/09/2021)

Surpresa e curiosa com tais histórias, insisti em saber. Ela desconversou. Será que há poesia entre as histórias não escritas de minha avó? No mesmo modo que vimos no ato conversadeiro anterior, quando Francisco, o avô de Laura, no meio das conversas recitava poesias. Minha avó Angelina vê na educação, assim como Delia e Francisco viam, a possibilidade de uma vida melhor. Assim, ao saber do mantra de Edi, a avó de Bruna, “você precisa estudar” me foi familiar. Além de valorizar os estudos, minha avó me ensina a possibilidade de brincar e a importância da rede afetiva na vida de uma mulher idosa que não sabe ler. No segundo ano pandêmico, juntamente ao vaso de flores plantadas, a floricultura entregou à avó Angelina um cartão com a mensagem de “Dia das Mães”. Minha madrastra e meu pai esqueceram de dizer para o atendente da floricultura que o cartão deveria ser lido ao entregarem as flores porque minha avó não sabe ler. Como a floricultura não abriria no domingo, a entrega foi no sábado. No mesmo dia, à noite, minha madrastra ligou:

Hoje eu recebi flores.

Aé vó? E de quem a senhora ganhou?

Não sei. Amanhã a Gi vai vir aqui e ela lê pra mim.

Mas a senhora não está curiosa?

Estou, mas a curiosidade vai durar até amanhã. (Diário de campo, 09/05/2021)

2 Assim nomeio o que tradicionalmente chamamos de “diário de campo”, desde que minha pesquisa de mestrado passou a brincar de fazer nuvens em agosto de 2021.

Esta história foi narrada no projeto de pesquisa e nesse ato conversadeiro aqui percebo que pensar em uma pesquisa de mestrado brincante, na potencialidade coletiva possibilitada pela ação de extensão, foi uma pista aprendida com a idosa que brinca com o tempo, com as emoções e que conversa com as flores. As conversas com minha avó apontam para a importância de fortalecer e cuidar das redes afetivas. Minha avó conhece as letras e os números, frequentou a escola já na fase adulta. Entre todos os desafios de acesso à escola na zona rural, no contexto brasileiro, as dificuldades em “juntar as letras” e formar palavras contribuíram para sua desistência e para que, ainda hoje, pense que não está alfabetizada por incapacidade própria. Para Paulo Freire (2015, p. 81),

A alfabetização, por exemplo, numa área de miséria só ganha sentido na dimensão humana se, com ela, se realiza uma espécie de psicanálise histórico-político-social que vá resultando a extrojeção da culpa indevida. A isso corresponde a “expulsão” do opressor de “dentro” do oprimido, enquanto *sombra*. Sombra que, expulsa pelo oprimido, precisa ser substituída por sua autonomia e sua responsabilidade.

A consciência da jornada coletiva como ferramenta potente para transformações sociais, aprendi com minha mãe. Suponho, então, que seja ensinamento de minha avó materna (Marina). Minha mãe trabalha como servente de serviços gerais em uma escola de educação infantil da rede municipal de ensino de Guaíba e, como liderança comunitária, integra uma cooperativa fundada no final dos anos 90, com o objetivo de regularização fundiária do local onde moramos. Em dezembro de 2021, iniciou a tão esperada regularização com a entrega de

cerca de 100 títulos de propriedade. O projeto prevê regularizar a moradia de aproximadamente 1.100 famílias. Foi nas conversas com Paulo Freire (2015a, 2015b, 2020) que entendi que a ação libertadora é alcançada na reflexão e na ação comum.

Se antes o controle de conversas e silenciamentos de narrativas pessoais foram utilizados na dominação colonial, *bell hooks* (2017) e Paulo Freire (2015a, 2015b) propõem uma prática pedagógica dialógica que impulse o pensamento crítico-problematizador na leitura de mundo, que reconheça os saberes prévios e valorize as experiências. Nesse sentido, há um importante elo entre a insistente “conscientização”, pautada por Paulo Freire em suas obras, com as práticas contracoloniais conversadeiras de *bell hooks*. Para a autora, as forças colonizadoras seguem atuando e são “poderosas neste patriarcado capitalista de supremacia branca” (*bell hooks*, 2017, p. 67). As lutas de libertação preconizadas por Freire são “o importante estágio inicial da transformação – aquele momento histórico em que começamos a pensar criticamente sobre nós mesmas e nossa identidade diante das nossas circunstâncias políticas” (2017, p. 67).

Quando três conversadeiras precisam seguir o caminho

Toda conversa uma hora precisa acabar. Não é como se colocássemos um ponto final, mas é sempre um até breve. Contamos um pouco sobre nossas conversas aqui e ali, (com) versando com nossas pesquisas e com a intenção de um fazer

implicado com o diálogo, com a polifonia de vozes e com um certo fazer memorialístico. Para tanto, evocamos uma língua para a conversa, uma que nos possibilita ampliar os convites para conversa em um mundo que ainda insiste em conversar com autoras/es prioritariamente, que fazem da academia sua morada. Nosso convite é olhar para o lado, é parar na esquina quando esbarrar em alguma/um conhecida/do, puxar conversa com aquela pessoa que não conhecemos. A autora *bell hooks*, uma das que nos acompanham nas conversas que traçamos em nossas pesquisas, afirma que precisou acionar uma memória de família em busca de uma língua para falar; a história de seu nome de escritora é sobre isso.

Escolhi o nome *bell hooks* porque, além de ser um nome de família, soava forte. Durante minha infância, este nome era usado para falar da memória de uma mulher forte, uma mulher que falava o que vinha à cabeça. No então mundo segregado da nossa comunidade negra, uma mulher forte era alguém capaz de fazer seu próprio caminho neste mundo, uma mulher com características geralmente associadas somente aos homens- ela mataria pela família e pela honra, faria o que fosse necessário para sobreviver, ela honrava sua palavra. Reivindicar este nome era uma maneira de vincular minha voz a um legado ancestral da fala das mulheres - do poder da mulher. Quando usei este nome primeiro com a poesia, ninguém jamais questionou o uso do pseudônimo, talvez porque o campo da escrita criativa é considerado mais privado do que pessoal (*bell hooks*, 2019, p. 326).

Vincular nossa voz a um legado de memória que passa por nossos avós, que passa por nossas mães, nossas cidades, pelo chão onde brincamos e crescemos nos parece substancial para um pesquisador conversadeiro. Viver uma pesquisa

(com)versadeira é fiar diálogos desde os fios da vida de cada pessoa, ativando gestos de imaginação, filiação e encontro. “As histórias, sobretudo as histórias pessoais, são uma maneira poderosa de educar, de construir uma comunidade na sala de aula” (*bell hooks*, 2020, p. 97). O poder, de acordo com a autora, está na potência de nos tornarmos conhecidas/os/umas/uns das/dos outras/os, a partir do compartilhamento de experiências. O chão no qual se sustenta uma comunidade (com)versadeira se dá pelas conversas, pelo exercício do compartilhamento de histórias e pela ética da confiança. Em tempos de competição, de excessos, escolhemos parar um pouco, largar as sacolas no chão, olhar para os lados e convidar para a conversa. Com *bell hooks* (2020), apostamos que, com isso, promovemos um tempo de cooperação e escuta profunda, daquela que tiramos as boas histórias do armário e compartilhamos, pois sabemos que quem vem conosco também partilha do desejo de fiar conversas.

Ainda sentimos a necessidade de sustentar que a polifonia nos interessa. Escrever sempre acompanhadas de muitas vozes (de nossas histórias, das histórias que nos engravidam de vida). Gostamos das vozes miudinhas do cotidiano, das gentes pequenas e grandes que nos rodeiam e com quem hoje andamos. Conversar, pesquisar, andar, estar junta/o são gestos que andam de mãos dadas com um verbo que nos é caro: recordar. “Recordar era uma parte do ciclo de reconciliação, da junção de fragmentos, ‘os pedacinhos do meu coração’ que a narrativa fez inteiro novamente” (*bell hooks*, 2019, p. 322).

A autora nos convida a pensar na força que as conversas têm: são potentes ferramentas para a descolonização, pois não há conversa possível se as políticas de opressão estiverem operando sobre nossas relações. Uma pesquisa se tece por fios de confiança, e bell hooks afirma que confiar “significa acreditar na própria habilidade e na de outra pessoa para cuidar, para se estar atento ao bem-estar um do outro. Ao optar por confiar, por estar atento, é necessário pensar com cuidado sobre o que e como falamos” (2020, p. 140). Assim, confiar e conversar são atos importantes de enfrentamento a um tempo em que os conflitos são violentos, que a discordância parece ameaçadora e que os fios do diálogo foram enfraquecidos por forças de opressão que vociferam que elas são donas da única verdade. Uma pesquisa fiadeira de conversas acredita na multiplicidade de mundos e na possibilidade do encontro ali pelo meio, no entre uma e outra pessoa. Dessa forma, nosso convite é que possamos, com a conversa, exercitar “uma língua com voz, com tom, com ritmo, com corpo, com subjetividade, uma língua para a conversação, em contraste com uma língua sem voz, afônica..., uma língua dos que não têm língua, uma língua de ninguém para ninguém” (Larossa, 2015, p. 72). Uma língua corporificada, que faz os corpos se movimentarem em busca de uma decisão ética de nos colocarmos ao lado das pessoas com quem pesquisamos e dialogamos. Gostaríamos de conversar com você! Topa?

Referências

bell hooks (2017). *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. Martins Fortes.

- bell hooks (2019). *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Elefante.
- bell hooks (2020). *Ensinando pensamento crítico: sabedoria prática*. Elefante.
- Bianki, Diego & Kaufman, Ruth (2014). *Com a cabeça nas nuvens*. Edições SM.
- Descartes, René (2016). *Meditações Metafísicas*. Edipro.
- Federici, Silvia (2017). *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Elefante.
- Freire, Paulo (2014). *Por uma pedagogia da pergunta*. Paz e Terra.
- Freire, Paulo (2015a). *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. Paz e Terra
- Freire, Paulo (2015b). *Pedagogia do oprimido*. Paz e Terra.
- Freire, Paulo (2020). Uma conversa com alunos. In Ana M. Freire (Org.), *Pedagogia dos sonhos possíveis* (pp. 125-148). Paz e Terra.
- Kusch, Rodolfo (2020). *América profunda*. Editorial Biblos.
- Larrosa, Jorge (2015). *Tremores: escritos sobre experiência*. Autêntica.
- Neves, André (2020). *Entre Nuvens*. Brinque-Book.
- Nogueira, Renato & Alves, Luciana Pires (2019). Infâncias Diante do Racismo: teses para um bom combate. *Educação e Realidade* (Porto Alegre), 44(2), 1-22. <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/88362>
- Nogueira, Renato & Alves, Luciana Pires (2020). Exu, a infância e o tempo: zonas de Emergência de Infância. *Revista Educação e Cultura Contemporânea* (Rio de Janeiro), 17(48), 533-554. <http://periodicos.estacio.br/index.php/reeduc/article/view/7149/47966774>
- Nogueira, Renato & Alves, Luciana Pires (2021). Zona de emergência de infâncias: um tempo, uma experiência e tantas vidas. *Quaestio - Revista de Estudos em Educação*, 23(1), 113-132.
- Zona de emergência de infâncias um tempo, uma experiência e tantas vidas | Sumários.org (sumarios.org)
- Ruiz, Alice & Derdyk, Edith (2010). *Nuvem Feliz*. Editora 34.
- Rufino, Luiz (2021). *Vence-demanda: educação e descolonização*. Mórula Editorial.

Documentar... *Só depois* Santiago e a fórmula do (des)encontro

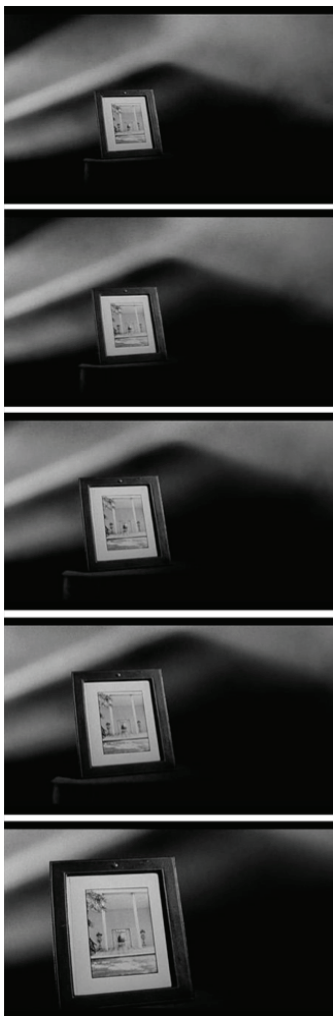
Janniny G. Kierniew

Patrícia Balestrin

Simone Moschen

escrever a memória

o tempo escorre
são anos
o papel registra
são vidas
a imagem conversa
memória de pessoas anônimas
objetos na gaveta
histórias da queda
de dinastias
outra vez
a casa em silêncio
nada perdura e
tudo fica.



Assistir ao documentário *Santiago*, de João Moreira Salles (2007), é sempre uma experiência imersiva. Como quando embarcamos em uma aventura sabendo o destino, mas sem ter a clara proporção dos acontecimentos que transformarão a vida. Se, por um lado, a todo instante

o diretor vai revelando o passo a passo, quadro a quadro da construção do filme, colocando-nos diretamente na *mise-en-scène* arranjada com cuidado para mostrar seu artifício, por outro, o especial trato com cada palavra dita, escrita e mostrada na tela revela o cuidado com uma certa escuta do sensível, que é singelamente costurada com a memória dos anos do próprio diretor – já então perdidos. Ouvimos um chamado para habitar uma zona de sensibilidade, convite feito por quem se abre para tocar o real através da ficção – e vice-versa.

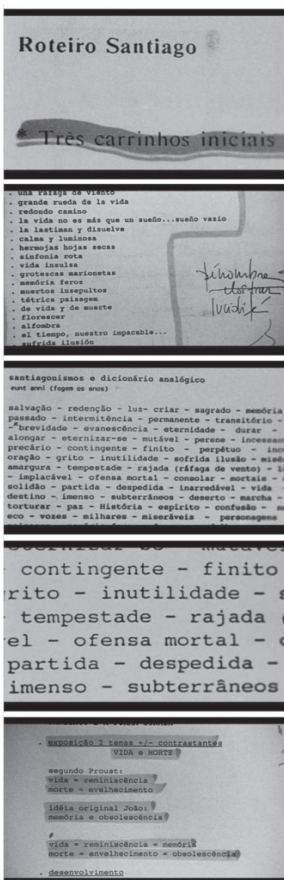
Já perdemos as contas de quantas vezes assistimos ao documentário de Moreira Salles. Seja nas salas de aula ou nos encontros do NUPPEC-Eixo 2,¹ o filme tem nos ajudado a pensar um percurso de trabalho que considera o tempo, a escuta e o sensível na transmissão e no registro das pesquisas e das in(ter)venções que sustentamos. É como se ele nos conduzisse a uma certa zona que mobilizamos através da pesquisa e nos permitisse, de algum modo, nomear nuances do método que orienta nosso trânsito, tanto pelo campo experiencial quanto pelo trabalho de decantar deste campo a formalização de um conhecimento transmissível. De alguma maneira, toda vez que nos colocamos a pensar a documentação de uma determinada experiência, ou que nos alçamos na direção da proposição de um trabalho na/com a cultura, voltamos ao filme

1 O Núcleo de Pesquisa em Psicanálise Educação e Cultura é formado por três eixos. Nesse texto, trata-se do Eixo Psicanálise, Educação e Cultura, que é coordenado por Cláudia Bechara Fröhlich, Luciano da Costa Bedin e Simone Moschen. Página do NUPPEC na internet: <https://www.ufrgs.br/nuppec>.

Santiago. Parece-nos que ali no filme há uma pista sobre uma forma de documentar, sobre um tipo de alquimia com a qual todo pesquisador eventualmente se depara: como olhar para os arquivos, analisar os documentos e narrar uma história?

Ainda que a memória nos passe a perna e não saibamos bem ao certo como fomos apresentadas a *Santiago*, recolhemos os rastros de sua insistência toda vez que nos perguntamos sobre a transmissão de nosso método de trabalho. Na constelação que nos guia, o que aprendemos com o filme e com o trabalho dos documentaristas constitui uma estrela viva e brilhante: uma coordenada de destaque, um ponto luminoso na carta celeste. Talvez a coragem com que o documentarista retorna sobre seus arquivos, e a transparência com que compartilha o enigma de sua impossibilidade de constituir uma primeira montagem, inspire-nos quando o que está em causa é produzir uma narrativa do percurso de pesquisa capaz de evidenciar o ponto de impossibilidade – a castração – que acompanha e movimenta a construção de um argumento, quando este se quer cernido pela ética psicanalítica.

João Moreira Salles, ao se voltar, treze anos depois, para o material filmado junto ao mordomo que trabalhou por muitos anos para sua família, percebe que a sua primeira tentativa de montagem carregava consigo um elemento, um enigma, que lhe impossibilitava a montagem. Com certo descompromisso e liberdade, na companhia do seu parceiro e amigo, o montador Eduardo Escorel, nomeia o documentário com o subtítulo: “uma reflexão sobre o material bruto”. Essa volta a mais sobre



o material bruto, em um tempo *só depois*, faz com que haja na dilatação do tempo uma retroação da memória sobre as imagens, criando um distanciamento possível para que o enigma seja nomeado e a história seja narrada. Desse movimento surge um filme que não esconde suas entranhas, que evidencia seus mecanismos, que compartilha as idas e vindas da construção do pensamento que dá sustentação ao documentário – um filme que carrega consigo a reflexão sobre a arte de documentar; uma espécie de tratado sobre o método. Desejamos, retomando o trabalho de João Moreira Salles, compartilhar algumas linhas de pensamento sobre a singularidade com que conjugamos, no NUPPEC

– Eixo 2, o verbo *documentar*, quando este movimentava o fazer pesquisa-in(ter)venção na universidade e na cidade.

O registro do filme

Santiago é um filme que, ao se inscrever no gênero documentário, também o discute, imprimindo uma torção naquilo que caracteriza esse gênero em sua origem: um filme de caráter informativo. Em um texto chamado “A dificuldade do documentário” (2005), João Moreira Salles, ao refletir sobre a na-

tureza do documentário, aponta que o gênero mudou muito com a passagem dos anos. Na parte que lhe cabe nessa história, interessa-lhe, com seus filmes, produzir uma experiência, no sentido de não apenas apresentar um personagem e dizer quem ele é – “eu falo sobre ele” –, mas de introduzir modos de narrar que contém uma história *com* o outro: “eu e ele falamos de nós para vocês” (Salles, 2005, p. 8). Essa posição transforma o filme em uma narrativa de um determinado encontro. Em uma passagem muito breve desse mesmo texto, Salles ainda diz que há nos últimos tempos vários documentários que tentam narrar modos de encontro, ou seja, “são filmes sobre o encontro” (Salles, 2005, p. 10), não sobre um personagem ou um lugar que informa o espectador sobre um assunto, mas filmes que testemunham a relação estabelecida entre as pessoas e as coisas.

Uma outra marca desse trabalho de Moreira Salles é a presença, em seu próprio filme, de uma reflexão sobre os meandros de seu processo de criação. Se há algum caráter instrutivo, especialmente nesse filme, talvez seja o de nos ensinar a transformar, a produzir aberturas no gênero documental, inserindo o documentarista na *mise-en-scène* do filme. Isto é, não se abstendo de mostrar que naquilo que se filma está sempre em jogo um recorte que só poderia ser construído pelo realizador,² que diz de um encontro único do diretor com seu personagem.

2 Em 2004, João Moreira Salles lançou *Entreatos*, filme que acompanha integralmente a campanha de Lula para a Presidência da República, em 2002. Nesse documentário, em várias cenas o diretor escolhe filmar o câmara filmando ou o set em que aquela captação aconteceu, evidenciando que se trata de um ponto de vista, de um recorte da realidade que está sendo apresentada.

E, nesse sentido, o diretor torna-se, também, personagem do filme. Moreira Salles, na esteira da escola Eduardo Coutinho, propõe escutar a diferença e permanecer nela, embarcando nas dificuldades que o filme coloca e mostrando suas falhas, erros e acertos. Entrar no filme revelando sua dinâmica, complexificando as relações sem montar uma armadura artificial, abordando aspectos do singular, por vezes de si mesmo, que se tornam universais à medida que vamos entrando em cada cena e acompanhando cada memória da vida sendo narrada no laço com tantas outras vidas, tantas outras memórias.

Tal como em *Edifício Master* (2001) e *Últimas conversas* (2015), entre outros filmes de seu mestre e amigo, Moreira Salles busca contar histórias anônimas, de sujeitos comuns no mais banal do cotidiano, sujeitos que poderiam ser qualquer um de nós. É como se recolocasse a história de vida de uma pessoa que, até então, seria conhecida somente pelas pessoas mais próximas, familiares, amigos, patrões e colegas, destacando dessa história traços que, ainda que singulares, alcançam certa impessoalidade – não dizem respeito há esta ou aquela vida transformada em personagem do filme, mas podem dizer respeito a muitas vidas desde que sejam olhadas de perto e com certo vagar. Essa operação, que ao radicalizar o singular alcança o impessoal, acaba abrindo um espaço para que cada um de nós se veja representado naquela história e também passe a poder se contar através dela.

Diante da câmera de Moreira Salles, Santiago performatiza, dança, narra histórias, rememora e interpreta a si mesmo.

Nas intervenções feitas pelo diretor e sua assistente, percebemos que foi realizada uma pesquisa anterior à filmagem. Eles têm consigo informações sobre acontecimentos da vida do mordomo, sobre suas memórias desde a infância. Santiago é instigado a contar várias vezes as mesmas histórias para que se produza, talvez, a melhor teatralidade ou a melhor representação do seu personagem. Ao mesmo tempo, há uma provocação, uma espécie de jogo de vaivém para que sejam, quem sabe, surpreendidos pelo inesperado. É nesse jogo que encontramos um dos pontos de contato com o cinema documental de Coutinho, já que aquilo que é filmado não é passível de repetição. A cena, sem ensaio, captada no calor da hora, no instante do acontecimento. Um lindo registro disso que encontra seus sentidos no instante de seu acontecer, sem a antecipação fechada em um enredo enrijecido, está na cena final de *Últimas conversas*. Nela, a menina Luíza, ao receber pela mão de Coutinho a indicação do caminho para sair da sala ao final do encontro, transforma essa indicação em um gesto fraterno (Souza, 2021): encosta/bate sua mão na dele e provoca seu encantamento, deslocando seu lugar de enunciação – parece-lhe, naquele momento, que seu filme seria bem mais interessante se em vez de entrevistar jovens tivesse entrevistado crianças.

Habitar o (des)encontro

João Moreira Salles, logo no primeiro plano do filme, leva-nos para dentro de um retrato. A câmera vai se aproximando em um movimento muito lento, pouco a pouco

conduzindo o nosso olhar como se fosse uma espécie de dança, uma valsa de compasso vagaroso, no ritmo da melodia de uma música clássica, que ajuda a suspender ainda mais a rapidez. O diretor nos transporta diretamente para dentro daquela moldura e ficamos completamente imersos em uma casa vazia. Esse movimento prolongado da câmera parece abrir as portas da memória, colocando-nos diante da imagem do passado do diretor através de um retrato que guarda consigo a potência de fisgar toda a nostalgia de um outro tempo. A voz em *off*, que entra na sequência dessa imagem, fala de um caminho, detalhes das escolhas que compuseram a moldura do filme:

Há 13 anos, quando fiz essas imagens, pensava que o filme começaria assim: primeiro uma música dolente, não essa que só conheci mais tarde, mas algo parecido; depois, um movimento lento em direção há três fotografias. A primeira delas, mostrando a entrada de uma casa muito grande, a casa em que eu cresci. A segunda, de um quarto, o meu quarto, que eu dividia com meu irmão, Pedro. A terceira fotografia, de uma cadeira solitária na varanda. Quando foi feita, a casa já estava vazia. A última pessoa a morar nela, minha mãe, havia ido embora cinco anos antes. Durante muitos anos a casa ficou abandonada e foi assim que eu a filmei. (Salles)

A casa abandonada, mas completamente habitada. Uma arquitetura imóvel que sobreviveu à passagem dos anos, mas que se deixa existir pelas histórias das vidas que estiveram ali. É esse o primeiro horizonte ao qual somos apresentados. Um convite para coabitar, junto com a família de João Moreira Salles e, especialmente, com o mordomo, Santiago. É ele quem



parece dar substância às paredes ao abrir seu arquivo pessoal de histórias de outras épocas.

Antes de chegarmos ao personagem Santiago, há outro elemento importante, revelado nesse plano inicial do filme, uma estrutura narrativa que se fará presente até o fim do documentário: o uso que Moreira Salles faz do verbo *pensar*, no pretérito imperfeito, “pensava”. De alguma maneira, esse modo de articular o tempo verbal na narrativa mostra que o projeto inicial para o filme, ou melhor, aquilo que era para ser, o que ele havia pensado, acabou não sendo; mas, ao mesmo tempo, esse projeto seguiu pulsando, vivo, insistindo e existindo no filme. Foi

também dessa forma que ele localizou a música que comporia a trilha sonora inicial: não era para ser exatamente aquela, mas, por fim, decidiu colocá-la para tocar.

Estamos diante de uma espécie de jogo formal desencadeado pelo uso dos tempos, um vaivém entre o que era para ser e o que é, que faz com que o espectador participe dos caminhos e descaminhos das escolhas que estão na base da edificação do documentário. Esse jogo evidencia, especialmente, os vacilos, as lacunas e os descaminhos – uma espécie de convite para entrar na cozinha do filme e não somente degustar de um prato servido. João Moreira Salles compartilha seu pensamento se fazendo e refazendo, sendo interrompido, revisado, reformulado. Mostra o que poderia ser mais não foi: *pensava* que iria começar o filme de uma maneira; passaram-se, então, treze anos e ele repensa, sem deixar de começar da mesma maneira que pensava em iniciar há treze anos atrás, ainda que, paradoxalmente, inicie de outra forma.

O diretor revela seu não saber, coloca em dúvida o pensamento, faz uma questão, anuncia o equívoco de uma ideia que está sempre disposta e disponível para mudar conforme as contingências da vida. É como se ele nos incitasse a diferentes dimensões da construção de um documentário, que, longe de serem antagônicas, exibem o processo, um método de trabalho: ao revelar as suas escolhas ele revela também a densa maquinaria calculada do filme, com as suas engrenagens, peças oleosas, engenhocas subterrâneas e parafusos frouxos, mostrando exatamente o que havia sido planejado, mas não se

realizou, ainda que se materialize para o espectador enquanto processo.

Em contraste com essa estrutura formal milimetricamente arquitetada para nos conduzir a uma forma de trabalho, há, em paralelo, a pulsação de uma dimensão sensível do filme que coloca o espectador em contato frontal com os afetos e as sensações de memórias singulares, de uma intimidade familiar que é exposta de uma maneira aparentemente tão simples que toca a qualquer um que assiste. Temos um filme que testemunha a construção de uma forma de contar, que compartilha um método de pensamento do qual faz parte a exposição dos problemas, dos erros, dos caminhos e descaminhos do percurso das ideias, na mesma medida em que compartilha a ficcionalização de uma história tramada com os fios da sensibilidade e dos afetos.

Além da revelação do processo de montagem do pensamento que dá lugar ao filme, há um ponto decisivo que faz desse documentário um território precioso para dar imagem aos procedimentos que estão em causa quando nos empenhamos em uma pesquisa psicanalítica na universidade. A fórmula anunciada no início do filme, ressaltada pelo pretérito imperfeito, só é possível porque leva em consideração as diversas camadas que o uso dos tempos comporta; entre elas, a suspensão temporal. Não é só pela lenta exposição dos planos de sequência ou pelo vagaroso texto narrado em *off* que um tempo suspenso ou às vezes distendido se explicita. Há ainda a passagem dos anos, especificamente treze anos, tempo neces-

sário para que o enigma da impossibilidade de montagem do filme tivesse sido curado,³ ganhando a consistência necessária à sua nomeação. Foi no *só depois* dos efeitos produzidos pelo processo de duração temporal e do que dele foi decantado que o filme pôde ser montado.

Quando Sigmund Freud propõe a noção de inconsciente, ele localiza, com ela, uma miríade de temporalidades, esgarçando as fronteiras do que uma lógica linear poderia trazer como possibilidade na produção de sentido. Em sua proposição, o inconsciente terá sua faceta atemporal e o trabalho da memória responderá, muitas vezes, ao operar do *a posteriori*, ou *só depois* (Nachträglichkeit). E é justo do atravessamento dessas camadas temporais que se faz *Santiago* – nele somos levados pelo ir e vir das memórias do diretor e do personagem, que se misturam em um tempo impossível de capturar. João Moreira Salles revisita as imagens que produziu e no *só depois* descobre nelas o que antes não (ha)via. Como indicou Jacques Lacan (1945/1998, p. 197), avançando nessa mesma direção, ao pensar o tempo como retroação, como ressignificação, no filme “o depois se fazia de antecâmara para que o antes pudesse tomar seu lugar”.

Nesse ponto, pensamos, valeria excursionarmos por Freud para dele recolher alguns elementos sobre o operar temporal imposto pelo inconsciente e sua incidência sobre as condições de um registro – de pesquisa.

3 Como verbo transitivo direto, “curar” carrega consigo, também, os sentidos de “secar ao fumeiro ou ao sol; branquear ao sol”. Cura-se o queijo, por exemplo.

Tempos freudianos

No famoso texto de 1895, “*Projeto para uma psicologia científica*”, Freud se ocupou, dentre outras questões, do funcionamento da memória. Intrigado pela presença compulsiva nos quadros de histeria de algumas ideias cujo conteúdo não lhe parecia justificar sua insistência, Freud se lançou, sustentado em uma pequena vinheta clínica, na proposição de um ordenamento da causalidade psíquica em que está implicada uma temporalidade singular.

Vale retomarmos o caminho feito pelo psicanalista e, talvez, pensarmos que ele, de algum modo, estava também às voltas com documentar o encontro que teve com a jovem Emma, uma adolescente que lhe havia chegado por conta de um mal-estar que lhe impedia de circular sozinha, especialmente de entrar nas lojas sozinha. Ao ser indagada pelo que poderia ocasionar tal inibição, a jovem se lembra de uma cena passada aos seus doze anos: ao entrar numa loja para comprar algo, foi surpreendida por dois vendedores que riram de sua roupa; ela, por sua vez, saiu correndo, não sem antes perceber que se sentira interessada por um desses homens. Ao ouvir Emma, Freud, não atribuindo a esse episódio a força necessária para ocasionar tamanha inibição, insiste para que siga compartilhando o que mais associa à sua inibição. A moça lembra, então, de uma outra cena, transcorrida quando ela tinha cerca de oito anos. Sua memória lhe traz o fato de que esteve em uma confeitaria para comprar doces duas vezes. Na

primeira vez, o proprietário da confeitaria tocou em seu corpo, na altura de seus genitais, por cima da roupa, o que, para sua surpresa, não a impediu de voltar uma segunda vez:

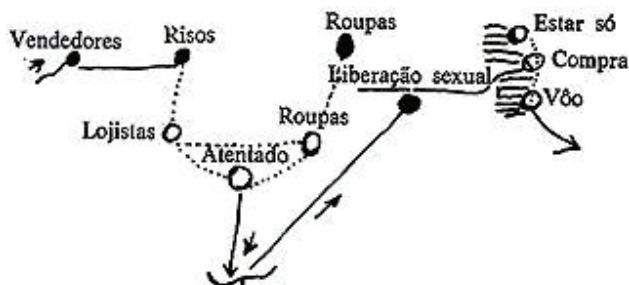
Agora, recrimina-se por ter ido a segunda vez, como se com isso tivesse querido provocar a investida. ... compreendemos a Cena I (vendedores) combinando-a com a Cena II (proprietário da confeitaria). Basta estabelecer um vínculo associativo entre ambas. Ela própria indicou que o vínculo é estabelecido pelo riso. (Freud, 1895/1974, p. 369)

Podemos localizar neste artigo seminal de Freud elaborações teóricas que permanecerão operativas ao longo de toda a sua obra. Embora ainda aposte na facticidade do acontecimento traumático, o texto já aponta em duas direções extremamente importantes. Primeiro, faz recair o acento sobre as lembranças. Diz Freud:

temos aqui um caso em que uma lembrança desperta um afeto que não pôde suscitar quando ocorreu como experiência, porque nesse entre-tempo, as mudanças [trazidas] pela puberdade tornaram possível uma compreensão diferente do que era lembrado. ... Constatamos invariavelmente que se recalcam lembranças que só se tornaram traumáticas *por ação retardada*. (Freud, 1895/1974, p. 371)

O que nos interessa aqui é a precocidade com que uma temporalidade em retroação aparece em Freud, abrindo espaço à produção de um novo sentido para o acontecido – no caso, um sentido traumático. Mesmo que mais tarde os “Três ensaios sobre a sexualidade infantil” joguem por terra a hipótese de uma sexualidade que se vê despertada somente na puberdade, há algo que dessa proposição permanece: a retro-

ação, o *a posteriori* como tempo operativo da memória. Nesse ponto do texto, Freud, é instigado a produzir uma imagem na tentativa de transmitir o que deseja compartilhar:



Nesse esquema em que Freud tenta articular o emaranhado das associações de Emma, a cadeia associativa converge para o que Freud denominou de “atentado” – o confeitiro que passa a mão no corpo de Emma, sobre a sua roupa. Desse traço de memória, desse significante, “atentado”, parte uma seta que ruma em direção à parte inferior do esquema, para o lugar onde estariam as memórias mais distantes do presente, para além da Cena II, para além do “atentado”. Neste lugar encontramos um vazio onde não consta nenhum traço de memória, nenhum significante. É “deste lugar vazio que parte outra seta que vai incidir sobre a descarga sexual, ponto que a repetição faz aparecer retroativamente. Essa excitação sexual, que não pode aparecer da primeira vez, está lá ‘só depois’, tornada real pela repetição significante inconsciente” (Garcia-Roza, 2001, p. 195). Pensamos ser este um ponto primoroso, pois, mesmo em um momento em que Freud está muito interessado em construir uma teoria da causalidade psíquica; mesmo em um

momento em que quer elaborar um argumento consistente que permita estabelecer as ligações entre um sintoma – a presença compulsiva de uma ideia – e algumas lembranças de onde emanaria uma intensidade psíquica capaz de fornecer às ideias sintomáticas seu caráter compulsivo; mesmo aí Freud não aponta para *um* ponto de origem localizável. Uma causa única e inarticulável. Ele não propõe algo como um ponto inicial a partir do qual emergiria toda a significação. Nesse lugar, para onde converge o trabalho associativo da memória, encontramos um vazio, um silêncio. E, mais intrigante ainda, é desse vazio que algo emerge. Algo que tem a potência de conferir, por ação retardada, ou seja, num *a posteriori*, um novo sentido a uma cena recente. Reconhecemos, em Freud, o enunciado de Lacan (1974/1993, p. 11) em *Televisão*: “digo sempre a verdade: não toda, porque dizê-la toda não se consegue. Dizê-la toda é impossível, materialmente: faltam as palavras. É justamente por esse impossível que a verdade provém do real.” Talvez possamos estabelecer uma relação entre esse vazio, situado no esquema por Freud, e o lugar dado por Lacan ao real. É desse real que a verdade provém e se articula como ficção. Como repetirá Lacan: “a verdade tem estrutura de ficção”. Mas sigamos um pouco mais com Freud, antes de reencontrarmos Santiago.

Pensem agora sobre uma estrutura de memória com a qual não raro nos encontramos – talvez até a tenhamos conosco. Freud chega a ela por meio da pesquisa de dois médicos que lhe eram contemporâneos. Estes fizeram o inventário de recor-

dações perguntando aos seus entrevistados de quando datavam suas primeiras memórias e quais eram elas. A essas perguntas, muitos dos entrevistados responderam narrando uma cena em que se enxergavam como criança tal qual um observador externo os veria. Nas cenas, a posição de quem as relata é duplicada; é ao mesmo tempo a do observado e a do observador. Sobre a insistência dessa estrutura das recordações compartilhadas, Freud propõe: lembranças dessa ordem podem “ser tomadas como prova de que a impressão original foi elaborada” (Freud, 1899/1974, p. 286) e constituem o que a psicanálise denominou “lembranças encobridoras”, ou seja, rememorações submetidas ao trabalho do inconsciente. Esse é um dos caminhos que levará a psicanálise a “questionar se temos mesmo alguma lembrança proveniente de nossa infância” (1974, p. 286) e a propor que os traços deixados pela vida, os rastros de que se compõe nossa memória, ao serem “acessados” no presente, são rearranjados de acordo com o que compõe e localiza a posição de enunciação do sujeito na atualidade, assumindo configurações e sentidos que são efeitos daquilo que lhe sucedeu temporalmente. Nossa memória é editada por um montador – inconsciente – que articula seus fragmentos e elabora um enredo endereçado ao Outro. Desse processo resulta um texto ficcional em que o original figura como perdido. Se levamos a sério os efeitos que o *a posteriori* pode inserir numa lógica causal – não somente da causalidade psíquica –, temos que admitir que a origem, o passado, está, a cada passo, sendo inventado, criado através dos trilhamentos de memória que nos são possíveis de empreender

ao atravessarmos, a cada vez, a narrativa de nossa vida. Que consequências podemos tirar dessa impossibilidade do originário e de seus efeitos sobre a causalidade quando estamos envolvidos com a sustentação da pesquisa psicanalítica na universidade? O que mais Santiago pode nos ensinar sobre isso? Tentemos nos aproximar um pouco mais dele.

Escutar o tempo do mundo

há três milênios
os fenícios tocam
castanholas
som seco som oco
som seco som oco
som seco som oco
gritam as castanholas
na mão
do homem solitário

Santiago é um peculiar e encantador sujeito que foi mordomo da família Moreira Salles por mais de trinta anos. Argentino, teve origem numa família modesta. Aos 20 anos, começou a trabalhar no serviço diplomático em vários países, aprendeu inúmeras línguas e teve a chance de ir a muitos lugares como funcionário de diferentes e distintas famílias. Quando trabalhava em uma festa, conheceu Walter Moreira Salles, pai de João e na época diplomata, e foi convidado por ele para vir trabalhar em sua casa, no Brasil. Na ocasião, Santiago estabeleceu uma única condição para o trabalho na casa dos Moreiras Salles: a existência de uma biblioteca na casa e a possibilidade de acessá-la.



Em suas horas vagas, durante décadas, Santiago dedicou-se à tarefa de guardar histórias de uma eclética “aristocracia universal”, esforçando-se para resguardar do esquecimento vidas de outros tempos. Um arquivo em que compilou material de vidas anônimas e não anônimas; um trabalho que resultou em trinta mil páginas datilografadas em uma máquina de escrever Remington. As folhas eram organizadas por ordem cronológica em maços

amarrados com uma fita vermelha que ele mandava vir de Paris. Essas histórias, essas vidas, eram suas companhias. Ele costumava conversar com esses personagens em seus dias de folga; com eles passeava por dentro de seu apartamento localizado no Leblon, lugar de onde raramente saía.

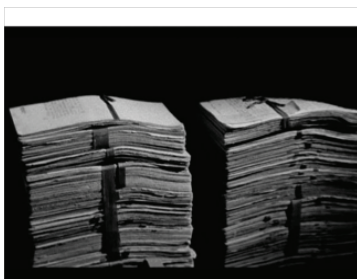
O filme de João Moreira Salles compartilha a surpresa do encontro com o imenso arquivo de Santiago, com seus amigos íntimos, e ao fazê-lo dobra-se sobre si mesmo dando contorno à pergunta latejante de documentários em cuja linhagem seu filme se inscreve: como registrar uma história a partir de um encontro, das memórias de uma vida?

Como referimos, em meados dos anos 1990, João Moreira Salles, que teve sua infância acompanhada pelos cuidados de Santiago, resolve então escrever um roteiro e filmar um documentário sobre ele. São muitas horas de filmagens e centenas de imagens captadas. Moreira Salles monta seu próprio arquivo a partir daquilo que achou interessante registrar. Porém, como o próprio cineasta comenta, na época estava colocada uma distância enorme entre ele, o documentarista, e Santiago, o documentado, entre diretor e personagem, entre patrão e empregado. Distância que só se revelou treze anos mais tarde, no “só depois” de uma nova tentativa de montagem.

Na época em que fez as filmagens, Moreira Salles não conseguiu montar o documentário e disse não saber ao certo por quê. Parecia não gostar do que havia filmado e achava a história desinteressante, sem conseguir encontrar uma forma adequada para transmitir a narrativa daquelas imagens. Por conta disso, decidiu manter seus arquivos na condição que lhes é própria: arquivados. Manteve-se distante das imagens por anos, afastando-se da ideia original que o fez filmar.

Jacques Derrida (2001) lembra, em seu célebre texto *Mal de arquivo*, que todo arquivo é feito também para ser esquecido e, por isso, traz em si uma certa condição de dupla face. O arquivo é um lugar tecido em meio ao furor do acúmulo e da conservação dos rastros, uma resposta ao horror da perda. Podemos dizer que o arquivo, na condição de fracasso que lhe é inerente – não é possível reter tudo, documentar tudo –, acaba por relativizar o objeto que guarda, na medida em que as la-

o



é



o



cunas e as brechas que lhe são próprias conferem a ele um caráter inacabado; terreno fértil para que o pensamento, discurso teórico ou o evento histórico se abram na possibilidade daquilo que poderia ter sido e não foi.

Passam-se treze anos de latência entre a captação das primeiras imagens e uma nova tentativa de montagem quando Moreira Salles decide dar uma volta a mais sobre o material bruto. É nesse retorno que possível perceber que não era só Santiago que estava sendo filmado, mas também as memórias do diretor e as de sua família apareciam articuladas com as memórias do mordomo. O que o documentarista percebe, ao olhar para o arquivo, é que as histórias narradas por Santiago e a forma como ele conduziu a entrevista com antigo mordomo revelam nu-

ances tanto da figura do cineasta quanto de seu personagem. Ambos dividem a cena, contam uma história, falam de memórias distintas e compartilhadas e, nesse encontro, fazem ver a posição que habitam um diante do outro. É nesse *só depois* que vai se revelando a Salles o que o fez deixar, arquivar (ou recalcar), o filme por tanto tempo; o que funcionou como resistência à sua montagem. O encontro entre o cineasta e o mordomo era, ainda, tecido por um laço urdido em um distanciamento intransponível; nunca deixou de se tratar de um encontro entre o patrão e o empregado. Podemos levantar a hipótese de que esse era o enigma do filme; aquilo que funcionou como resistência incontornável em sua primeira tentativa de montagem; aquilo que serviu de fio condutor da montagem possível, em 2007. Verdadeiro traço do caso, diríamos nós psicanalistas: ponto de articulação em que uma transferência se ergue e passa a comandar as posições discursivas naquele encontro. É nesse ponto de articulação que encontramos também um ponto cego (Viganò, 1999); ponto que importa evidenciar e cuja visibilização coincide com a própria resolução da resistência que impedia dar sequência à ficcionalização da vida – o que pudemos ver operar na montagem de Santiago, poderíamos dizer, sem um excessivo esforço, opera também na escuta psicanalítica e na escrita da pesquisa que toma a psicanálise como seu eixo condutor.

Encontrar o (in)esperado do método

nobreza da Etiópia convida para a mesa
a nobreza da Patagônia.

tudo se mistura
calor e frio
dizem que o almoço dura mais de 100 anos.
no Brasil, Antipapas
a nobreza da Bulgária
falam da história eclesiástica em
466 páginas.
é assim.

o trabalho de Santiago
não era apenas mecânico
diz o homem com a câmera na mão.
à medida que anota, faz observações:
amores e ódios
em papel sem pauta

Da Lucrécia
grande mulher
bondosa, prudente e devota
apego diferente
sobra ternura

Dos famosos miseráveis
súcias de assassinos
o bando da família,
resta o governo
desde sempre,
um Estado.

Santiago anotava histórias e compunha memórias de diferentes famílias e dinastias do mundo, formando um imenso arquivo de eventos históricos. Quando Moreira Salles encontrou-se com esses papéis, devidamente compilados em grandes blocos amarrados por uma fita vermelha, percebeu que as anotações datavam de mais de cinquenta anos de tra-



balho de pesquisa e esforço de síntese. Santiago catalogava, classificava e escrevia pequenos pensamentos sobre cada evento histórico que julgava ser interessante. Havia repertórios sobre tribos universais humanas e desumanas, como relata Moreira Salles, formadas por seus chefes e nobrezas pagãs. Árvores genealógicas de famílias inteiras que contavam como as relações das nobrezas mundiais disputaram e conquistaram o poder. Juntamente com os relatos históricos, Santiago fazia anotações em cada fragmento da pesquisa, adendos de memórias e considerações sobre alguma ideia que lhe ocorria ou algum fato que lhe agradava ou desagradava sobre o assunto. Moreira Salles conta que em uma mesma ficha desse arquivo

era possível encontrar o recenseamento de uma longa linha-gem, ao mesmo tempo que, no rodapé, lia-se, por exemplo, a anotação: “ao longo deste trabalho, a cidade do Rio de Janeiro passou, de Distrito Federal, a estado da Guanabara, e depois, à capital do estado do Rio de Janeiro. Santiago produziu uma espécie de grande arquivo, tal como a “Biblioteca de Babel” de Jorge Luis Borges (2015), onde estavam compiladas anotações de vários tempos, registros de vários acontecimentos que as muitas histórias do mundo atravessaram; nesse arquivo tudo podia estar em relação com tudo. Os registros históricos conversavam com seus próprios pensamentos e anotações; encontros escritos articulando narrativas que aparentemente não tinham nada em comum, mas que, juntas, formavam um caldo inesperado.

O arquivo de Santiago parece revelar um homem interessado em dar lugar a um passado íntimo e distante, algo que queria amalgamado à sua própria vida. Para processar esse trabalho, Santiago se desgarra da temporalidade convencional e cronológica para estabelecer uma outra relação com as coisas do mundo; e ao fazê-lo, produz um arquivo que, ao nutrir uma impaciência absoluta pelo registro da história, mostra, na mesma medida, um desejo de memória.

Ao acompanhar Santiago em seu desejo de memória, o filme de Moreira Salles coloca questões sobre as diferentes camadas que compõem um registro. Estamos diante de um documentário que se ergue a partir do encontro com Santiago e suas memórias que são também, em parte, as memórias



do diretor. Há muitas camadas de tempo operando na maquinaria da montagem do filme – e na produção de sentido que dela redundava. Há as memórias de Santiago; há seus arquivos que contam histórias de tempos memoráveis produzidos ao longo de mais de cinquenta anos; há a primeira captação das imagens; há, treze anos após a produção das imagens iniciais, um trabalho de montagem. Muitos tempos entrelaçando-se, desrespeitando a linearidade dos calendários, sendo cosidos pelo fio revelado pelo segredo do filme – o documentarista divide com

Santiago o lugar de documentado pelo filme.

O literário e o documentário

Em *Literatura não é documento*, livro que é resultado da dissertação de mestrado da poeta brasileira Ana Cristina Cesar (1980), temos um pequeno compilado que reflete algumas aproximações e distanciamentos entre história, literatura e o gênero documentário, especialmente documentários brasileiros filmados em determinado período da história do nosso país; momento em que o interesse, por vezes, dirigia-se a produções fílmicas de cunho informativo e pedagógico. Nessa obra, encontramos sete depoimentos sobre literatura e documentário, com trechos narrados por diferentes autores, escritores e pro-

fessores. Um desses depoimentos é o de Heloísa Buarque de Holanda, registrado em 10 de junho de 1978. Nele ela nos fala, brevemente, sobre a proposta de filmagem dos documentários de Joaquim Cardozo e Raul Bopp, contando-nos que a proposta desses filmes surgiu como atividade prática de sala de aula, para explorar o ensino de literatura na universidade, em que os alunos deveriam fazer experimentações com a imagem que falassem sobre uma personalidade ou um escritor não tão conhecido no circuito cultural e literário brasileiro: “o objetivo era retratar autores vivos que não fossem muito conhecidos” (Cesar, 1980, p. 65).

A partir da retomada dessa prática, em que os alunos se aventuravam na construção de um documentário buscando formas de registrar um personagem e, em alguma medida, construindo-o, a entrevistada afirma que também os filmes podem se apresentar como “exercícios literários”. Ela localiza essa prática, junto aos estudantes, como um trabalho de registro de uma experiência, de documentação de encontros entre pessoas: o filme registra um encontro entre sujeitos, de modo que *esse encontro pode ser, por si só, literário*.

O literário rasga o informativo para abrir no registro um espaço para o ficcional. Na sua lembrança, quando seus jovens alunos procuraram Joaquim Cardozo, no Rio de Janeiro, para fazer um registro fílmico de elementos da sua vida e sua obra, em vez de um discurso histórico e informativo sobre o autor, captaram um encontro inesperado de “um bando de alunos da Faculdade de Letras” com um “velho autor que é

sábio e que já está no fim da vida e que estava muito solitário e que de repente se vê cercado de gente querendo saber” (Cesar, 1980, p. 66). O que decantou desse encontro “foi a experiência daquele momento, uma convivência, uma coisa quentinha com todas as mitificações e mistificações que toda relação desse tipo tem”, pois “é filmável a cara do autor, a casa do autor, mas o autor não imprime no negativo” (Cesar, 1980, p. 66). Joaquim Cardozo se relacionou com os alunos como se fosse um feiticeiro, dizendo absurdos sem parar, fantasiando coisas e dizendo mentiras que ele começou a inventar, “fundiu muito a cuca dos alunos que ficaram apaixonadíssimos”.

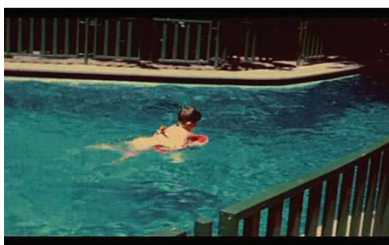
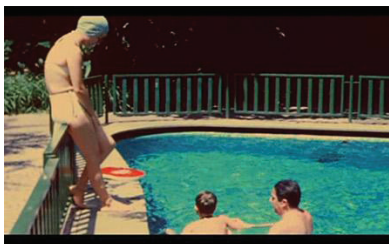
‘O autor não imprime no negativo’. A frase que nos salta aos olhos desse emocionante relato que Heloísa Buarque de Holanda comenta, relembando o encontro dos estudantes com Joaquim Cardozo, configura algo que, pensamos, não passou despercebido por Moreira Salles quando revisitou, treze anos depois, seus arquivos. Na proposta dos documentários que consideram a experiência do encontro, há um certo intangível que diz respeito ao momento único entre o realizador/entrevistador e sujeito filmado/entrevistado. Quando se trata de registrar uma vida, não há como emular um encontro ou imprimir algo que seja meramente dissimulado. A imagem captura algo que se passa no instante, em uma conversa despreziosa, em memórias puxadas de arquivos longínquos, um encontro que gera, muitas vezes, algo do inesperado, do inusitado, uma faísca no tempo que só pode ser significada no *só depois*: “você finge que não está se registrando quando você

faz um filme *comme il faut*. Você finge que você está voltando para aquele objeto, para explicar aquele objeto. É mentira, porque ao fazer isso *você está se registrando* ainda mais” (Cesar, 1980, p. 66, grifo nosso).

João Moreira Salles só alcançou ver, treze anos depois, que não poderia remexer nos arquivos ou falar sobre o Santiago sem examinar – e falar – de sua relação *com* Santiago; sem se colocar em causa na própria montagem do documentário. O cineasta notou que algo aconteceu no encontro entre eles que não poderia ser escondido ou negado, era preciso dar a ver o que se passou na cena – o que não pode ser impresso no negativo. Deixar-se localizar naquilo que ele não tinha consciência de estar registrando.

Uma volta a mais, o resto:

No movimento de registrar e *se* registrar, de colocar em cena o *só depois* de um método de trabalho, o filme *Santiago* é primoroso ao revelar as densidades e complexidades da montagem de um documentário. É com a companhia da passagem do tempo que é possível registrar o que ficou do encontro entre vidas. No jogo da memória e do registro do arquivo, o tempo revela as reminiscências, camadas aparentemente não perceptíveis aos olhos que decantam restos e sobras que quase ninguém vê. O próprio João Moreira Salles nos lega, sobre isso, uma pérola ao lembrar de uma fala do cineasta Werner Herzog:



A beleza de um plano está naquilo que é resto, o que acontece fortuitamente, antes ou depois da ação. São as esperas, o tempo morto, os momentos em que quase nada acontece. ... Desses restos, talvez o mais revelador seja aquilo que se diz a um personagem antes de toda a ação e que seria, para sempre, o segredo do filme.

É quando Moreira Salles escuta esses restos que ele encontra um filme, treze anos depois. Filme que só poderia ter sido realizado num movimento de retorno sobre o material bruto.

A vida seguiu seu curso: Santiago faleceu; sua mãe, Elisa, também faleceu; ele retornou à casa da infância, agora abandonada; ali, encontrou-se novamente com suas memórias, enlaçadas com as memórias e a vida de Santiago. Esse tempo transcorrido, permeado por tantos aconteci-

mentos, possibilitou um novo encontro com o material bruto. Possibilitou abrir os arquivos e, também, abrir os ouvidos para escutar o que só a distância permitiria ouvir: o segredo do filme estava no fato de que ao filmar Santiago o que o cineasta filmava era a si mesmo, sua posição no encontro, algo de íntimo cuja aproximação só a passagem do tempo permitiria, na angulação que tornaria suportável a revelação.

Na cena final do filme, Santiago conta, com ar de satisfação, ao ser indagado por Moreira Salles, que o jornalista lhe perguntou o que estava acontecendo naquela semana em sua casa, já que notava uma movimentação diferente em seu apartamento. Ele diz que não sabia muito bem qual era a palavra que deveria utilizar para explicar o que ali se passava. Então brincou que estava recebendo a visita de uma equipe interessada em lhe... e aí fuge-lhe a palavra correta: embalsamar? Empalhar? O fato é que parecia ter lhe alegrado ser escolhido por “Joãozinho”, aquele que tinha como patrão, mas também como filho, para ter suas memórias eternizadas através de um filme. Afinal, naquela época, Santiago já se encontrava em uma idade avançada – de fato, veio a falecer dois anos depois das gravações, sem poder ter assistido à obra-prima que fez com que permanecesse vivo no tempo.

Pós-escrito edificante: Essas imagens são de *Viagem à Tóquio*, filme de Yasujirō Ozu (1953), o cineasta cujos enquadramentos severos me influenciaram na época em que filmei Santiago. Ao fim da história, a filha caçula pergunta: a vida não é uma decepção? Sua cunhada responde: Sim, ela é.

Acho que é uma resposta que Santiago compreenderia. Enquanto viveu ele se ocupou com seus nobres e suas castanholas. Foi salvo por coisas tão gratuitas quanto a dança no parque, de que gostava tanto. Com elas, quem sabe, pôde suportar a melancolia de quem suspeita de que as coisas não fazem, mesmo, muito sentido.

Referências

- Borges, Jorge Luis (2015). A Biblioteca de Babel. In *Ficções* (pp. 69-79). Companhia das Letras.
- Cesar, Ana Cristina Cruz (1980). Literatura não é documento. Funarte.
- Coutinho, Eduardo (2001). *Edifício Máster*. Vídeosfilmes.
- Coutinho, Eduardo (2015). *Últimas conversas*. Vídeosfilmes.
- Derrida, Jacques (2001). *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Relume Dumará.
- Freud, Sigmund (1899/1974). Lembranças encobridoras. In *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud* (pp. 284-304). Imago. (Obra original publicada em 1899)
- Garcia-Roza, Luiz (2001). *Introdução à metapsicologia freudiana*. Zahar.
- Lacan, Jacques (1974). *Televisão*. Zahar.
- Lacan, Jacques (1998). *O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada*. Zahar.
- Salles, João Moreira (2004). *Entreatos* [documentário]. Vídeosfilmes.
- Salles, João Moreira (2005). A dificuldade do documentário. In J. Souza Martins, José Souza, C. Eckert, & Sylvia Novaes (Orgs.), *O imaginário e o poético nas ciências sociais* (pp. 57-71). EDUSC.
- Salles, João Moreira (2007). *Santiago* [documentário]. Vídeosfilmes.
- Souza, Enéas (2021). *Os filmes pensam o mundo*. Edipucrs.
- Viganò, Carlo (1999). A construção do caso clínico em saúde mental. *CURINGA – Psicanálise Saúde mental*, 13, 50-59.
- Ozu, Yasujirō (1953). *Era uma vez em Tóquio* (Viagem à Tóquio/Tokyo Monogatari). Shôchiku Eiga.

Continuar

Thoya Lindner Mosena

StephLotus

Elisandro Rodrigues

Luciano Bedin da Costa

quando tudo está entrando em parafuso,
você tem que ter alguém para chamar.

Ailton Krenak (2020, p. 24)

Agosto de 2019, *Incêndios* foi o nome do II Encontro da Rede de Pesquisa Graphias¹, e já estávamos ali às voltas com a dimensão estética e política da pesquisa e do texto. Uma espécie de metodologia já se colocava em ação: cuidar da palavra, fazer curar a palavra, trabalhar a partir de uma curadoria das palavras. Não à toa, afinal, que vínhamos tratando de produzir brechas a partir do *estrangulamento biopolítico*² que nos fazia ter a sensação de não poder respirar – e isto um pouco antes do coronavírus. Criamos naquele encontro um primeiro acervo-glossário que escrevemos em cartas de baralho, acendendo a centelha que a potência que o brincar com as palavras pode produzir. Uma ou-

1 Evento organizado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, em 15 de agosto de 2018, com a promoção do Programa de Pós-graduação em Educação (UFRGS) e do NUPPEC.

2 “Há um estrangulamento biopolítico que pede brechas, por minúsculas que sejam, para reativar nossa imaginação política, teórica, afetiva, corporal, existencial” (Pelbart, 2013, p. 13).

tra marca que este encontro deixou: o pesquisar como um *fazer com* os outros, numa conversa que nos enlaçou e que nos permitiu *continuar*. Foi neste *espaço-entre* que encontramos coragem. Guimarães Rosa, na voz de Riobaldo, alertava: “Viver é muito perigoso...” (Rosa, 2001, p. 32).

No momento em que nos percebemos de certo modo paralisada(o)s, confinada(o)s que passamos a estar a partir de março de 2020 em função da pandemia, recebemos com muito carinho a pergunta-provocação “*Com quantos verbos se faz uma pesquisa?*”, interrogação que dá título a este livro e que nos levou a levantar a cabeça e fabricar algum horizonte por meio do escrever-junto. Nada parecia acontecer quando apenas pensávamos em como sobreviver, em como estar juntos estando isolados, em como seguir. Apesar dos medos, das muitas dúvidas sobre em que condições poderíamos dar continuidade aos nossos trabalhos e aos nossos cotidianos, seguimos com o nosso grupo de pesquisa, migrando das reuniões na universidade para encontros em plataformas digitais. Se por um lado perdemos ao longo desses dois últimos anos aquilo que o deslocar dos nossos corpos e o ouvir as nossas vozes sem a mediação eletrônica pode produzir, por outro lado esta “novidade” permitiu a aproximação de colegas que moram longe, permitiu sua participação que antes ficava impossibilitada pela distância geográfica.

Em maio de 2021 nos reunimos nas janelinhas de nossos computadores para mais uma reunião junto ao NUPPEC. Na sequência dos encontros anteriores, propomos uma conversa

em torno do verbo *continuar*. Diante da agonia de um presente que nos oferecia mortes e mais mortes, *continuar* nos parecia não somente um verbo, mas um imperativo ético. A escolha desse verbo se deu a partir da leitura do livro *Serotonina*, de Michel Houellebecq (2019), parecendo-nos interessante começar uma conversa pela aresta da literatura. Ainda que seja um autor assumidamente niilista, ou um “abominável romântico”, como diria Luis Giron (2019), encontramos no referido livro provocações contundentes em torno do tema que naquele momento nos seduzia, mas cujo desenrolar nos parecia ainda incerto. De modo abreviado, *Serotonina* narra o percurso existencial de Florent-Claude Labroust (46 anos), funcionário do Ministério da Agricultura francês, que por um conjunto de frustrações, decide se afastar de seu trabalho e de sua vida amorosa, deixando-se conduzir por um sabe-se lá o que, em “microcerimoniais de despedida de sua libido” (Houellebecq, 2019, p. 128). Ao longo de sua jornada, o personagem procura por algumas pessoas e situações deixadas no seu passado, em gestos investidos de uma mecânica e fria simbologia. “A ideia de ‘ações simbólicas’ me passou pela cabeça, mas a vergonha me paralisou antes de concluir a frase” (Houellebecq, 2019, p. 164). Como em outras obras do escritor, em *Serotonina* Houellebecq faz uso de uma linguagem crítica e árida, com personagens intransigentes ao tempo em que vivem, por vezes gerando desconforto por parte de quem deles se aproxima através da leitura. Envolto a uma sintomatologia explicitamente niilista, a qual Houellebecq tão bem soube ex-

plorar, Florent-Claude Labroust é um personagem que nos desconforta pelo fato de não ser nem um exemplo de engajamento aos padrões vigentes (como nas biografias de homens bem-sucedidos que pululam aos montes no mercado editorial de massa), e tampouco de resistência. A sensação que temos na leitura do livro é a de um morno *continuar* destituído de desejo, um *continuar* enquanto verbo intransitivo, uma vez que parece não se conectar a nenhum complemento ou objeto. A impressão é que Florent-Claude Labroust simplesmente continua, uma continuação sem objeto preciso, uma vez que o que continua é uma vida sem vontade de *continuar*, cujo narrador parece um mero expectador de si mesmo. Há uma cena em especial que nos punge, quando Florent-Claude Labroust consulta seu psiquiatra que, impressionado com a incompatibilidade dos números obtidos nos exames laboratoriais, devolve ao paciente o que ele nem mesmo parece compreender.

A consulta foi na segunda-feira seguinte, às sete e meia da noite, imagino que era o último horário, aliás me pergunto se não havia estendido um pouco o dia de trabalho. Ele estava com o ar cansado e acendeu um Camel antes de me oferecer um - como se faz com um condenado à morte. Vi que tinha rabiscado uns cálculos nos resultados do meu exame. “Bem”, disse ele, “o nível de testosterona é claramente baixo, eu já esperava por isso, é por causa do Captorix. Mas o nível de hidrocortisona também está muito alto, é incrível a quantidade de hidrocortisona que você produz. Na verdade... posso falar francamente?”. Respondi que sim, que a franqueza tinha sido a tônica da nossa relação naquele momento. “Pois então, o caso é que...”, e ainda hesitou, seus lábios tremeram brevemente antes de me dizer: “Tenho a impressão de que você está simplesmente morrendo de tristeza”. (Houellebecq, 2019, p. 216)

“Uma sentença de morte”, poderíamos ler assim esta devolução do médico ao personagem. Sensação que podemos aproximar do impacto que o avanço do coronavírus ao redor do globo provocou. Em parte, pela ameaça de morte, mas também pela ruptura com tudo aquilo que faz com que nossa vida ganhe uma consistência: os nossos deslocamentos pela cidade, o sair de casa e o voltar do trabalho, a ida ao supermercado, o convívio social e familiar mais amplo. Angústia, tristeza, apatia, reações esperadas para um evento de tal magnitude, eram agravados pela política catalisadora desses mesmos fatores.

Embora as circunstâncias de *Serotonina* sejam diferentes das que vivemos atualmente em nosso país, achamos que seria interessante tomar algumas de suas provocações como um alerta clínico ao nosso tempo, procurando pensar o lugar da escrita e da pesquisa no triste *continuar* do contemporâneo. Além do genocídio deliberado na condução da pandemia, convivemos de modo pouco implicado com as incontáveis mortes diárias geradas pelas violências de gênero, com o explícito extermínio dos povos originários, com o assassinato a céu aberto da população pobre e preta, com a mortífera desertificação de nossa flora e fauna, com o envenenamento do nosso ar, água e de quase tudo o que comemos. Como sociedade talvez tenhamos que “morrer um pouco de tristeza” para que sejamos retirada(o)s dessa vergonhosa e narcísica posição de expectadores da morte do outro como se nada desta morte efetivamente nos pertencesse.

Na tentativa de lidar com o incômodo verbo *continuar*, e procurando pensá-lo no contexto de nossas escritas e pesqui-

sas, buscamos aqui movimentá-lo em torno de um horizonte comum, de modo que possa nos servir, ao mesmo tempo, de alerta e de alento. Que possa ser uma conversa que continua, em surdina, mas latente, como comenta Gilles Deleuze em uma carta, escrita em 6 de agosto de 1988, a Dionys Mascolo:

Eis que escrevo novamente a você, não para lhe importunar nem para solicitar outra vez uma resposta, mas na verdade *para continuar*, como que em surdina, uma conversa latente que as cartas não interrompem, ou então como um monólogo interior. (Deleuze, 2016, p. 348)

Entre um encontro e outro do nosso grupo nos vemos em estado de continuação, levando adiante uma conversa em torno do verbo. É como um queijo que vai sendo curado, para fazermos alusão ao trabalho do personagem do nosso livro, que por um tempo se ocupou a promover a produção de queijos no interior da França. Até chegarmos a este texto, viemos curando as palavras da “intoxicação semântica”³ a qual se encontram submetidas, estas que nesses tempos mais recentes estão tão necessitadas de serem cuidadas, para seguirem potentes em sua polissemia, para não se tornarem engessadas, confinadas em sentidos únicos.

Paralelamente às telas do computador e janelas do *Google Meet*, por vezes nos vimos também olhando para os prédios e janelinhas dos apartamentos. É provável que em algumas destas janelas esteja algum(a) acadêmico pensando em como *continuar* seu artigo, monografia, dissertação ou tese. Pensa-

3 A ideia de “intoxicação semântica” surgiu em uma conversa junto ao NUPPEC, expressão que de imediato nos punziu, fazendo com que trouxéssemos também para a conversa o verbo curar.

mos no miserável lugarzinho que por vezes nossas pesquisas ocupam, no quanto somos continuadores de um “mundo a(cad)(n)êmico” (Costa, 2017) cuja falência já está para lá de atestada. Continuaremos nossos artigos que não serão lidos por quase ninguém? Continuaremos nossas dissertações e teses repetidoras dos lugares privilegiados? Continuaremos *quase felizes* (ao que equivale dizer *quase tristes*) em meio à santa ‘Trindade’ escrever, produzir e publicar? Daremos um tempo à página em branco aberta no computador que, como nós, se encontra sobrecarregado? Levantaremos a cabeça e a bunda para escutar e perceber o que a cidade nos fala e mostra?

Apercebença é a palavra que o tradutor Guilherme Ivo utiliza para traduzir “*Aperçues*” de Georges Didi-Huberman. [A]Perceber é utilizado quando queremos dizer que vimos algo ou alguém de relance, de forma rápida, sem prestar atenção aos detalhes e a presença. Didi-Huberman utiliza o verbo *apercevoir* como um substantivo feminino *aperçue*, o que implicou, para o tradutor, em inventar outra possibilidade de trabalho com a palavra. Tal movimento de pensamento e de tradução utilizado por Didi-Huberman deve-se ao poema de Charles Baudelaire ‘A uma passante’:

tu passavas, num relance eu te fiz apercebida. Te aperceber: te ver sem te pegar nas redes da imobilidade ... Tua imagem, eu não a possuo então. Mas ela fica em mim. É mesmo que ela me possui doravante. Ela virou como que um fóssil em movimento que ritma meus trabalhos e meus dias. (Baudelaire, citado por Didi-Huberman, 2018, p. 19)

Baudelaire nos traz uma outra chave: a importância do relance, do olhar oblíquo, de um movimento que não faz um círculo, mas um circuito, que desenha uma diagonal, que produz um atravessamento. Não se trata de possuir, de absorver, mas se deixar afetar. E, assim como a imagem não é possuída, mas ao mesmo tempo fica em nós, também nossas conversas, embora não nos apercebamos sempre, curam em nós.

Somos passantes que, por vezes, não apercebemos o que se encontra à nossa volta. As imagens que captamos com nossos olhos se multiplicam a cada passo dado nas malhas de ruas onde caminhamos e passamos. Criamos atlas de imagens vistas mas não apercebidas. Imagens passantes, como no referido poema. O que se faz necessário para que apercebamos uma imagem? Uma palavra? Uma imagem-palavra grafada-pintada-desenhada-colada em um muro?



Imagem 1: Lambe-Lambes aplicados em muro da travessa dos Lanceiros Negros.

Fonte: Steph Lotus (2022).

Continuar a céu aberto

Curiosamente, quando se tornou possível, a conversa que vínhamos curando ao longo de meses de modo virtual pôde acontecer pela primeira vez na rua, e agora não nos parece à toa que tenha sido não apenas a céu aberto, mas num lugar de passagem. Fomos levada(o)s a fazer esse deslocamento dos nossos *home offices*, voltar a respirar o ar da cidade, ver as pessoas passando, avistar, quem sabe, vaga-lumes. Escolhemos fazer o encontro numa travessa, delimitada num de seus lados por um muro estampado de lambes.

Reunimo-nos em torno de um trabalho produzido por Steph Lotus: aplicação de lambe-lambes⁴ em um dos muros do Café e Floricultura Ginkgo, localizado na travessa dos Lanceiros Negros, obra urbanística inaugurada em 2015 e que tem se caracterizado como um ponto de encontro de moradores locais. Localizada no bairro Auxiliadora (Porto Alegre/RS), a passagem dos Lanceiros Negros é uma homenagem aos negros combatentes na ‘Guerra dos Farrapos’, que foram cruelmente assassinados no ‘Massacre de Porongos’, ocorrido na madrugada de 14 de novembro de 1844. Ainda que tenha sido criada para facilitar o trânsito dos pedestres, a passagem dos Lanceiros Negros tem sido também um lugar de paragem, com mesas e cadeiras dispostas na área externa ao café.

4 A aplicação dos lambe-lambes foi realizada em 14/01/2022 a partir de imagens curadas da série fotográfica: Incidentes Visuais (2020). São sete imagens verticais com dimensões de 100 x 147 cm e uma horizontal 147 x 200 cm, em superposição com poesias fotográficas inseridas manualmente.

Decidimos ali, afetados pela potência daquelas imagens que pareciam abrir portais, tomar como ponto de partida, além do texto de Houellebecq, os lambes que estampavam o muro da travessa onde nos (re)encontramos finalmente pela primeira vez para pensarmos as condições necessárias para *continuar*. Aquelas imagens-intervenção pareciam um modo de produzir janelas naquele muro que fazia a fronteira daquela travessa, como nossas palavras procuram encontrar brechas para ganhar o mundo, (des)continuando aquele tempo-espaço pandêmico que nos fazia ter a sensação de acordar todos os dias no mesmo dia, como no dia da marmota do filme *Feitiço do Tempo* (1993)⁵. Começava assim o que podemos definir como um segundo tempo da nossa *curadoria* da palavra *continuar*. Se num primeiro momento precisamos, a partir da pergunta sobre os verbos que compõem uma pesquisa, deixar decantar este verbo da leitura do livro *Serotonina*, agora algo do novo contexto, da nossa andança pela cidade, tornava-se pungente para seguirmos. Como será que fomos atingidos pela percepção daquelas imagens amuradas?

A presença dos lambe-lambes em um local de passagem-paragem nos pareceu provocativa, uma vez que somos, enquanto pedestres-passageiros-passantes, convocada(o)s a fazer algo à medida em que os percebemos. Os lambes de Steph Lotus

5 Filme de Harold Hamis (1993), que conta a história de um repórter que anuncia previsões meteorológicas, e que é designado a fazer a cobertura de um evento famoso em uma pequena cidade interiorana – ‘O dia da marmota’. Contrariado com esta que ele considera uma tarefa menor, ele fica inexplicavelmente preso no tempo, condenado a viver “para sempre” aquele mesmo dia.

continuam e produzem dissidências à ambiência do local, dado que as imagens evocam a presença de plantas e pequenos galhos, contrastando com a concretude do muro sobre o qual foram aplicados. De certa forma, as pichações, grafites e lambes (com suas respectivas diferenças) são como espelhos refletindo a cidade que muitas vezes não podemos ou queremos vê-la. Trata-se do que Luis Artur Costa (2007) tão bem chamou de “brutas cidades sutis”, uma interessante imagem que atesta a co-presença da brutalidade e da sutileza na experiência de viver e perceber a cidade. Neste sentido, estamos com Laura Pujol (2018, p. 46), quando nos diz que, na cidade, a barbárie e o sagrado misturam-se, sendo o muro uma espécie de diário de sonhos a constituir uma ponte de acesso aos virtuais presentes em uma pesquisa. Em sua pesquisa sobre os escritos urbanos, Pujol nos convoca a olhar para os restos e refugos deixados pelos passantes, bem como escutar o que a própria arquitetura urbana parece querer nos dizer através dos pixos, grafites e lambe-lambes.

Anonimamente, individual ou coletivamente, artistas trabalham durante a escuridão da noite, mesmo enfrentando perigos e correndo risco de serem pegos, seja ao lançarem tinta nas paredes ou para colarem cartazes e lambes em muros, postes, paredes. E por outro lado, um povo faz compras em supermercados, submete-se a provas na escola, escreve cartas de amores perdidos - carta que é despedaçada pelos caminhos tortuosos, para vir a ser ignorada e tornada inalcançável, tornando-se inexplicável e sujeita a complementações por quem encontra um de seus pedaços. No anonimato das escritas encontradas, parece residir uma voz impessoal de um povo que fala, que reivindica, que se indigna e que lança voz à sua insatisfação. A escrita urbana é uma forma de ativismo. (Pujol, 2018, p. 57)

De certo modo, há neste jogo de percepções uma estratégia de *continuar* a conversa infinita provocada pelo anonimato das escritas e vozes reivindicada pelas cidades, conversa cujo léxico se revela ao ritmo e espanto dos próprios encontros. Quando apercebemos algo, quando nossos olhos despercebidos do ver olham, constitui-se um pequeno gesto de/do *continuar*. Como diria Didi-Huberman (2011, p. 29) “o que vemos só vale - só vive - em nossos olhos pelo que nos olha”. Ser passante pela cidade implica um movimento de caminhar, perambular por ruas e lugares, criando, por vezes, passagens num entre. Exige um deslocamento, um perambular. Muito se olha, mas, pensamos, pouco se vê. Pessoas. Casas. Prédios. Lojas. Muros. Imagens que passam despercebidas. Imagens que nos apercebem. Imagens, então, que nos convocam a uma escrita. Como um lampejo, como a aparição de um vaga-lume.

quando aquilo que me aparece deixa, antes de desaparecer, algo assim como o arrasto de uma questão, de uma memória ou de um desejo. É algo assim que dura um pouco mais de tempo que a própria aparição ... e que merece, portanto, sempre em meu uso ou bricolagem de escrita, o tempo de trabalho, ou de jogo, de uma frase ou duas, de um parágrafo ou dois, ou mais.” (Didi-Huberman, 2018, p. 35)

O *continuar*, aquilo que permanece depois de uma percepção, provoca-nos, como escreve Didi-Huberman (2021), uma “vertical das emoções”. Poderíamos pensar nessas imagens urbanas que passam por nós, como imagens de uma horizontal das emoções, que além de *continuar* presente em nossos

olhos e em nossos corpos, permanecem em um movimento de re-começar. Imagens que se repetem, que retornam aos nossos olhos e que recomeçam um pensamento outrora pensado, “não se deixa jamais de começar, de recomeçar, de continuar a se debater ou a se bater” (Didi-Huberman, 2018, p. 500).

Samuel Beckett (2009) termina seu livro *O Inominável* com “eu vou continuar”. Um fim que nos remete a uma continuidade. Essa frase nos faz retornar, fazer uma volta, de certa forma, ao livro de Houellebecq, na travessia daquele personagem que caminha em direção à morte - e que ser vivo não o faz? – e, todavia, continua. Beckett nos fala desse titubeio a que nos vimos confrontados - como *continuar*?

Será o silêncio, um pequeno momento, um bom momento, ou será o meu, aquele que dura, que não durou, que dura sempre, será eu, é preciso continuar, eu não posso continuar, é preciso continuar, eu vou então continuar, é preciso dizer palavras, tanto quanto há palavras, é preciso dizer-lhes, até que não as encontremos mais, até que elas me digam, estranha pena, estranho erro, é preciso continuar, talvez já esteja feito, talvez elas já tenham me dito, talvez elas já tenham me conduzido ao limiar de minha história, diante da porta que se abre sobre minha história, isto me espantaria, se ela se abre, será eu, será o silêncio, lá onde eu estou, eu não sei, eu não saberei jamais, no silêncio não se sabe, é preciso continuar, eu não posso continuar, eu vou continuar. (Beckett, 2009, p. 185)

Para Didi-Huberman, leitor de Beckett, o *continuar* é sempre um recomeçar, o que implica a intermitência, o intervalo, o transitório e não, como poderíamos pensar, o contínuo no sentido do homogêneo, do mesmo, do igual. Pode ser da ordem de uma repetição, mas nunca exatamente do mesmo

ponto. Quando há uma coincidência aparentemente exata entre o ontem e o hoje, o que a ficção nos mostra no filme *Feitiço do Tempo* referido anteriormente, vivenciamos uma experiência da ordem da angústia. Viver todos os dias como se fossem os mesmos beira o insuportável. Foi a nossa sensação no início da pandemia. É um pouco a experiência que o personagem de Houellebecq nos conta. No filme, como no livro, como na nossa “vida real”, o que nos permite *continuar* talvez seja o amor, o amor em suas diversas formas de enlaçar os vivos. No filme, é o encontro com o amor que desperta o desejo que imprime afinal uma diferença no marasmo dos dias do personagem principal e desfaz o tal feitiço que faz o tempo congelar. Em *Serotonina*, Florent-Claude nos conta o percurso que faz revisitando as pessoas que passaram por sua vida, num exercício de vivificar sua história ou numa tentativa, ainda que muitas vezes frustrada, de refazer os laços afetivos que compõem sua possibilidade de *continuar*, de, quem sabe, adiar o fim. E nós, diante do confinamento imposto pela pandemia, como conseguimos *continuar*? Uma hipótese que fazemos é que o laço que nos manteve juntos no NUPPEC foi de suma importância para continuarmos, apesar dos tempos turbulentos, um deserto que exige uma travessia em companhia.

Tem sido um desafio, nestes últimos tempos, imaginar um amanhã em um cenário de destruição no nosso país. Para centenas de milhares de pessoas que morreram devido à pandemia, não haverá amanhã. Tempos de desertos da linguagem, de desamparo, de luto, de incertezas quanto ao futuro. Precisamos estar juntos para fazer essa travessia,

pois o deserto não se atravessa sozinho. (Slavutzky & Souza, 2021, p. 7)

Eis que, junta(o)s, nos salta aos olhos aqueles lambes colados no muro da travessa dos Lanceiros Negros. Eles

são um testemunho, uma marca de narrativas esquecidas nas paredes, postes e tapumes. Assim como o pixo e o grafite, o lambe-lambe é uma maneira de se expressar, de viver a vida como uma obra de arte, de tentar transmitir uma mensagem, uma palavra, uma imagem, de marcar uma existência. A colagem de lambe-lambe existe enquanto ação, enquanto proposta, pois aos poucos ele vai caindo, se apagando, sobrando apenas restos. É uma marca temporária, um instante qualquer que pode capturar um olhar, desviar um fluxo de pensamento e propor uma abertura, um furo, um lampejo. É uma intervenção que convoca a pensar em outros possíveis, a dar um tempo na corrida do dia a dia, a pensar outras formas possíveis de vida, de viver a vida. De criação de um instante utópico. (Rodrigues & Ventre, 2017, pp. 60-61)

Foi um primeiro efeito que causou nos depararmos com os lambes: algo naquela paisagem capturava o nosso olhar. Nos fez pensar sobre a ação envolvida na intervenção, nos fez iniciar uma conversa sobre a textura que aquelas imagens ganhavam ao estar aderidas ao muro, formando pequenos relevos, em alguns pontos, descascada. Não parecia mais um muro, uma parede, mas uma galeria com imagens que nos levaram a seguir inventando modos de contá-las. E, podemos dizer, que olhamos lambe-lambes para *continuar*, assim como escrevemos para *continuar*, como bem nos lembra Jorge Ramos do Ó (2019, pp. 79-80).

Escrevemos para que a escrita possa continuar, para sair das relações conhecidas, e, portanto, já confortáveis, que temos tido com a linguagem. Trata-se de imaginar para deixar para trás os conceitos que antes produzimos e os territórios que eles desvendaram. Inovar, mas não é que lançar para longe a elipse da interpretação e, com ela, a aventura do pensamento. Não faz por isso qualquer sentido reivindicar para nós essa posição em que o subscritor de um texto, fascinado e cheio de si, se toma de um tipo de legitimidade que lhe permite insinuar-se no espaço público com enunciados prescritivos, aquelas conhecidas sínteses gerais, repletas de certezas e soluções absolutas para consumo de leitores passivos e supostamente sedentos de uma só verdade, que, de resto, já será soavelmente conhecida. (Ó, 2019, p. 79-80).

Escrever para levar um pouco adiante

Tomamos então como nosso o desafio de levar um pouco adiante os efeitos das impressões dos *lambes-em-nós*, em escritas que pudessem testemunhar percursos apercebentes. No encontro que tivemos na travessa dos Lanceiros Negros resolvemos que seria interessante produzirmos algumas fotos do local, de modo que pudéssemos, a partir destas fotografias, nos aventurar à escrita de pequenos ensaios. Assim, criamos um *drive* virtual com 46 fotos produzidas por Steph Lotus, cabendo a cada um(a) de nós escolher uma imagem que pudesse subsidiar nossos gestos de escritura.

A aposta em trazer tais escritas a este texto se deu pelo fato de compreendermos que no particular há algo que já se faz vibrar no coletivo. Barthes (2003, p. 156) bem assinalou este movimento de passagem no que chamou de “para mim”, daqui-

lo que só pode ser dito ou escrito porque habitamos este corpo (e não outro). Trata-se de um “para mim” que não se encerra no domínio do privado ou individual, uma vez que, ao ser dito ou escrito, torna-se também um “para outro”. Foi esta nossa aposta quando nos lançamos às escritas que seguem, de que estes textos, escritos sob o calor de uma primeira pessoa, pudessem também servir como travessa e travessia ao outro, convidando a(o)s leitora(e)s a continuá-los através de suas leituras.

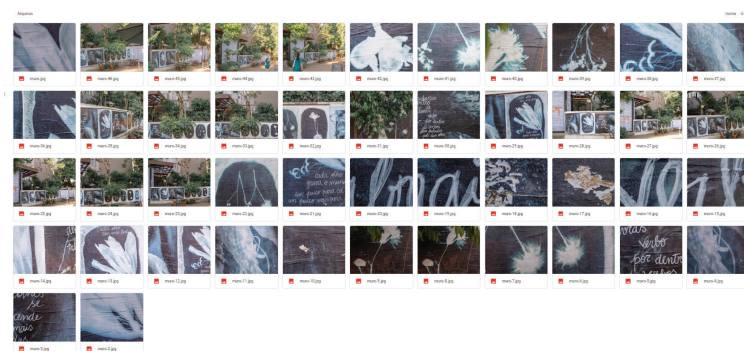


Imagem 2: *Drive* com as 46 fotografias produzidas por Steph Lotus.

Continuar com cianotipias no muro

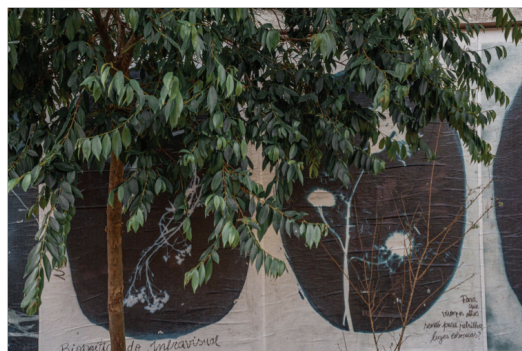


Imagem 3 fotografia 31 do drive.

Fomos até o local das fotografias para apontar os olhos sobre o muro. Naquele lindo fim de tarde de verão em que uma fonte visual-fotográfica iria nos dizer sobre *continuar*. É a mostra de um muro soltando suas cascas; sua efemeridade enquanto imagem. Como lascas de tempo, do nosso próprio tempo. Daí *continuar* apesar do transitório; apesar dessa transitoriedade toda que Freud disse entristecer o poeta (Freud, 2015). A luz quente que doura os azuis da cena não durará sobre o muro. Cliquei meu olhar sobre o muro. Eis o que a fotografia me diz sobre *continuar*. É preciso parar - um tanto - antes de *continuar*. Antes de continuar-se na pesquisa, na imagem, no muro, na página, no outro. É preciso arar o terreno do olhar, para desabrochar modos de continuar em horizontes visuais. Enquanto tantos efetivaram a finitude horizontal de vida, por aqui se modera o entristecimento apesar do descasque dos muros, das perdas, do luto expressado no plural. Lutos.

Apontei novamente meus olhos sobre a imagem-muro. O muro não é parede desde que seu teto seja o céu. Alguns olhares resistem às imagens, passam velozes em piscadelas vibrantes. O muro descasca. Um senhor de pele azul e cabelos grisalhos, versou incomodado; parou de costas para o muro para me pedir um cigarrinho ou um Real para comprá-los. Ele nem usava máscara. Com essa presença me senti mais o outro; senti a mim menos pescadora sem rio. Uma mulher de mochila nas costas passa apressada - como um vulto - atravessa o enquadramento do muro de imagens enquanto uma

aranha caminha sobre meu braço esquerdo. Um homem carrega uma criança vestida de homem aranha a qual contrasta com o tom. Outro, empurra um carrinho de criança supercolorido e deixa sua máscara cair no chão. A arvorezinha em frente ao muro balança lançando sua bruma esverdeada. Nesse momento, senti mais árvores; me senti mais arborizada. Árvore, imagem e muro num mesmo plano. “Para que vivem os olhos senão para rebrilhar luzes cósmicas?” Está escrito no muro como nota de rodapé da imagem. Continuo escrevendo enquanto o Sol se vai e com ele a temperatura ainda doura as coisas. O vento mostra sua cor botânica. A escrita se turva em breves impressões estéticas a fim de *continuar* uma leitura refratada do corpo ao muro. O olhar decanta em nuvens e as palavras são pétalas da fala. Olhar anuviado como se diz. Eis o que diz um olhar bartheasiano a respeito de *continuar*... em um nível de suspensão quase musical “luz-luminosa” mesmo sem Sol. Aquela que eminentemente torna o planeta habitável (Barthes, 2004); aquela que puxa da memória quaisquer desentristecimentos.

Apontei mais e mais meus olhos para a pele do muro. É uma pele plasmada por fotografias coladas no muro. São *cyanotypes* ou cianotipias; são expressões luminosas que desenhem bem sobre o uso da arte fotográfica; são impressões luminosas que não estão associadas diretamente a um aparato visual externo a não ser a própria lente ocular humana. É uma técnica que visita um modo de fotografar sem câmera;

um treino ocular com o mundo visual. O processo dessa grafia feita com luz se dá a partir da mistura de dois químicos em estado líquido: o citrato férrico amoniacal e o ferricianeto de potássio. Esse último é um sal vermelho brilhante que, quando diluído em água, transmuda-se em um verde amarelado fluorescente. Com leves pinceladas dessa mistura sobre uma superfície ocorre a sensibilização. Por fim, a exposição da superfície na luz visível por alguns instantes seguida de uma simples revelação com água: eis um bioexperimento alquímico. O resultado é o efeito de absorção da luz ultravioleta pelo seu excesso reemitido sob a forma de luz visível em tonalidades cianas (Lotus, 2020).

Ainda, podemos realizar um processo chamado *viragem*, que consiste em mergulhar a imagem já revelada em papel numa substância reativa a qual poderá alterar a tonalidade do azul resultante, como é o caso de um preparado com erva mate que pode escurecer e acinzentar as tonalidades azuláceas da cianotipia. Em outras palavras, aprofunda azuis, ameniza frequências e pode aumentar contrastes. Ou ainda, produz cianos intensos como o azul cor de ventania que anuncia tempestade de verão.

Apontei meus olhos para o muro mais uma vez, agora como quem aponta a ponta de um lápis de madeira para desenhar em palavras analógicas, poesias ou gestos de *continuar* - apesar de...

Podem os muros se arrepiar?



Imagem 4: fotografia 17 do drive.

Todas essas fugas são barradas por um Muro; fugir da Existência é ainda existir. A existência é um maciço que o homem não pode largar. (Sartre, citado por Liudvik, 2021, p. 9)

Se o muro é o limite, o lambe seria-lhe o quê? Arquipélagos, ilhas, continentes se revelam na fotografia que escolho. São cicatrizes do tempo presente, tatuagens de intempéries dos dias que passam. Digito sinuosas palavras pungido pela foto que revela detalhes descascados. O que vejo na imagem que me olha? Uma pele plúmbea arrepiada. Fico pensando se os muros podem realmente se arrepiar de susto, e de prazer. Vejo uma série de pequenos pontos esbranquiçados como quem presencia reações alérgicas na pele. Então leio que “as reações alérgicas são uma resposta exagerada do organismo a determinadas substâncias às quais ele se sensibiliza”. Penso então nos lambes como substâncias estranhas aos muros, mas capazes de

sensibilizá-los. Na imagem em questão, como em uma camada mais profunda, revela-se um amarelo de tonalidade ouro. Seus contornos me lembram o grande mapa das Américas, de um continente americano que traz no mais profundo da pele as cores de um ouro historicamente roubado, cores que se misturam ao sangue de povos originários dizimados, cujos assassinatos continuam a sol e a céu aberto. No momento em que escrevo este texto, a Câmara dos Deputados acaba de aprovar - com 279 votos a favor e 180 contra - o Projeto de Lei (PL) n. 191/2020, que autoriza em regime de urgência a mineração em terras indígenas brasileiras. Enquanto todos os olhos estão apontados para a guerra entre Rússia e Ucrânia, uma outra guerra, ainda mais injusta e cruel, se faz debaixo dos nossos narizes, a guerra contra os povos indígenas, travada pelas grandes corporações movidas pela insaciável sede do capital.

Quando um vereador aparece na sua comunidade dizendo que vai sanear é preciso desconfiar, pois, quando dizem isso, em geral, é conosco que querem desaparecer. Esse colonialismo está impregnado na cabeça do vereador, do prefeito, do governador, de tudo quanto é gente que tem o *status* de apertar algum botão, de abrir algum portão. Esses caras continuam a serviço da invasão. (Krenak, 2020, p. 67)

Os muros invisíveis podem ser os mais brutos e desalmados. São também marcadas de um colonialismo impregnado na arquitetura de nossas cidades. Porque não os enxergamos é que se tornam verdadeiras muralhas. Porque não queremos percebê-los é que nos invadem. O resultado é que acabamos por nos tornar seres murados. Os lambes de Steph Lotus nos ajudam

a enfrentar a brutalidade de um concreto que nos vê, mas que não nos deixa mirá-lo. Para mirar é necessário se demorar, experimentar o arriscado gesto de perder tempo. A ironia é que para nós, “doentes de velocidade” (Abenshushan, 2020), o tempo é o que justamente nos falta, é nosso ouro roubado. Fico pensando no que podemos fazer para fugir destes muros através dos lambes, na força de paragem que imprimem a um mundo que se quer cada vez mais veloz, contingente e temporário. Os lambes testemunham também alergias e cicatrizes de mundos díspares e disparatados, funcionam para atizar uma espécie de “arrepio do sentido”, algo que permanece fluido, “tremulando em uma leve ebulição” (Barthes, 2003, p. 113). Enquanto passantes, nossa contribuição talvez seja a de emprestar-lhes um olhar. Em retribuição, eles nos restituem um olhar.

Imagens-vaga-lumes - ou *continuar* apesar de



Imagem 5: fotografia 32 do drive.

“A linguagem cria imagens, transforma mundos, os revulsiona, nos sonhos como na literatura” (Rivera, 2007, p. 86). É talvez neste regime que podemos ler/olhar as imagens dos lambes no muro da travessa, no sentido de que não se trata de uma planície, uma parede, um muro, um mapa com linhas retas, mas um labirinto de possibilidades de desvios e encruzilhadas. Até que aqueles lambes nos olhem, e nos convoquem a narrá-los, podemos dizer que realmente existem? É como se a escrita fizesse nascer a imagem (Rivera, 2007). Quantos passantes por ali vagueiam sem vê-los? Propusemos esse exercício de escrever sobre as imagens, essas imagens com escritas sobrepostas, trazendo a pergunta sobre como *continuar* pode ser um verbo que compõe o pesquisar como uma bússola. *Continuar* pode nos remeter a um seguir desprovido de desejo, como testemunha o personagem de Houellebecq, ou pode nos levar por caminhos cheios de curvas, retornos, interrupções, recomeços, como talvez a construção deste texto a oito mãos dê notícias. Uma pesquisa pode se escrever como planitude, ou pode configurar uma cartografia mais parecida com uma “continuidade descontínua”.

Roland Barthes, em seu livro *A câmara clara* (1997), a partir do exercício a que se propõe de analisar por que uma fotografia especificamente lhe chama a atenção, diferencia entre imagens que delineiam um *studium*, ou seja, apaziguam, desenham uma planície e podem nos passar (des)apercebidas; e imagens que nos pungem, nos atingem, as quais ele nomeou *punctum*. Tania Rivera (2007), nomeia de *imagem-muro* a

imagem “especular e apaziguadora”, e de *imagem-furo* aquela “que apenas se deixa entrever e põe em convulsão o sujeito”. Numa terceira dobra, seguimos a conversa com Didi-Huberman (2011), que em seu livro *Sobrevivência dos vaga-lumes*, nos brinda com esta diferença entre *horizonte* e *imagem*, o primeiro banhando de uma grande luz que nos impede de ver as imagens que nos pungem; enquanto a imagem seria o lampejo que nos permite olhar o que é pequeno, o que é menor, o que vem nos tocar. Gostaria então de ver esses lambes como essas *imagens-vaga-lumes*.

A partir deste tríptico de lambes, fiquei capturada inicialmente pela última imagem, que de longe me pareciam cicatrizes, de perto me remeteram a olhos fechados vistos de cima e de trás, num desenho-sobreposição de cílios, sobrancelhas e ramos de flor. Mas ainda cicatrizes, pedaços de pele costurados com linha preta, que remetem aos nossos encontros-brasas que foram curando, cicatrizando os machucados diários produzidos pelas notícias de mortes aos montes. Era preciso ver, era insuportável ver. Também podemos ler ali um mapa tortuosamente poético, um ziguezaguear que remete a nossos percursos, que desejamos que sejam diferentes dos personagens de Houellebecq, ou seja, que sejam sempre muito pouco lineares.

Com a pergunta que nos animava, isto é, *com quantos verbos se faz uma pesquisa?* em seguida, me detive nas frases que acompanham as imagens, e me pareceu que poderiam ser modos de nomear os tempos do pesquisar.

Um primeiro tempo – ou *ver com o corpo todo e para além dos olhos humanos*.

Diante de uma questão inicial que nos coloca em movimento, nos encontramos super-alertas, um momento de extrema permeabilidade, de tudo ler, de tudo querer apreender, de tudo querer registrar. Também podemos pensar neste primeiro tempo como a reação imediata após o anúncio de que a pandemia chegara aqui e que ficaríamos confinados - um à flor da pele. Como *continuar*? Uma pergunta que se escreve e a partir da qual continuamos. Retomando o percurso que fizemos até aqui, foi o tempo em que nos debruçamos sobre a que o verbo *continuar* nos remetia a partir da leitura do livro do Houellebecq, mas também das muitas referências que cada um trazia para a curadoria deste verbo.

Um segundo tempo – ou *memória, misturando-se na pele*.

Algo da experiência que vai se sedimentando, o que das nossas conversas havia ficado em nós, o que só é possível no decorrer de uma quantidade de tempo, de uma duração. Não é da ordem do instante, é da ordem de uma fruição, do ir se deixando afetar, tentando perceber o que decanta de tantas intensidades. Urge fazer um registro, escrever, fotografar, testemunhar o percurso, fazer memória, travessia que vai ganhando corpo. *Escrever sobre como dar contornos à experiência*. Um alinhavo. A escolha por um caminho a ser trilhado. Ao longo dos nossos encontros, a retomada de onde tudo começou, sempre a cada vez reinventada esta origem, nos relançando em novas direções para *continuar*.

Um terceiro tempo – ou *la lumière sur ta peau*⁶. *poesia fotográfica* – algo de um registro, de uma inscrição, de uma costura. *Fechar os olhos para ver*. Não esconder as marcas do percurso, da travessia, dos tropeços. E continuamos. Acho que este é o momento, no texto, de um final possível, este colocar um ponto final que é da ordem de uma precipitação, de um ato. Ponto. Nem antes, nem depois. Não fecha a questão, não dá respostas necessariamente e muito menos definitivas. A *poesia*, me parece, representa uma forma possível, *um modo de dizer que dá a ver os efeitos da experiência*, ao mesmo tempo que já não precisa expor, explicar o making of, a metodologia, porque simplesmente diz.

Passamos os últimos anos com medo. Bem antes da pandemia. Tendemos a repetir uma narrativa niilista de que o mundo caminha para a autodestruição, orquestrada pela humanidade que o habita. O medo costuma causar paralisia. Mia Couto (2011) nos propõe justamente *murar o medo*, indicando talvez uma condição para que a gente possa *continuar*. Didi-Huberman (2011, p. 42) nos oferece uma possibilidade de furar esse muro que o risco de uma história única constrói:

O apocalipse continua sua marcha. Nosso atual ‘mal-estar na cultura’ caminha nesse sentido, ao que tudo indica, e é assim que, com frequência, o experimentamos. Mas uma coisa é designar a máquina totalitária, outra coisa é lhe atribuir tão rapidamente uma vitória definitiva e sem partilha. Assujeitou-se o mundo, assim, totalmente como o sonharam - o projetam, o programam e querem no-lo impor - nossos atuais ‘conselheiros pérfidos’? Postulá-lo é, justamente, dar

6 Referência à música *Je t'aime tant*, de Julie Delpy.

crédito ao que sua máquina quer nos fazer crer. É ver somente a noite escura ou a ofuscante luz dos projetores. É agir como vencidos: é estarmos convencidos de que a máquina cumpre seu trabalho sem resto nem resistência. É não ver mais nada. É, portanto, não ver o espaço - seja ele intersticial, intermitente, nômade, situado no impossível - das aberturas, dos possíveis, dos lampejos, dos *apesar de tudo*.

No mesmo texto, o autor também aponta que é necessário que não fiquemos parados, pois os vaga-lumes não aparecerão sempre no mesmo lugar à nossa espera. É preciso que façamos um movimento, é necessário que haja um deslocamento, uma abertura, que nos arrisquemos a sair, a passear. Apesar de tudo, abrir passagem, *continuar*.

Palavras dentro de palavras

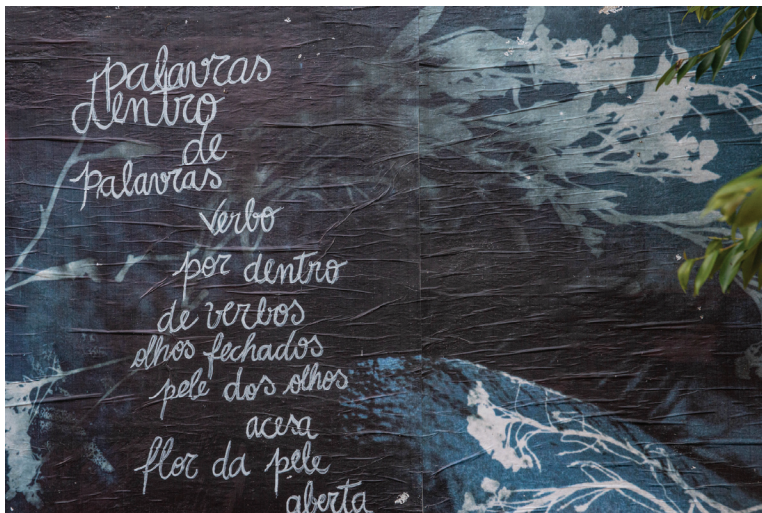


Imagem 6: fotografia 30 do *drive*.

O que uma imagem nos faz imaginar? O que ela nos faz pensar? Ao aperceber, numa distraída caminhada pela cidade,

uma passagem que conecta ruas me depara com lambe-lambes no muro. Um deles me convoca o olhar. Me convoca a pensar. Me convoca a imaginar. Didi-Huberman comenta que ler é escrever nossa admiração pelos livros dos outros e que ver é escrever nossa admiração pelas imagens feitas por outros. Nessa imagem podemos aperceber a admiração pela imagem, pela palavra, pela escrita e pela leitura. Uma mescla de mundos impressos, coladas e escritas a mão em um muro. O lambe-lambe no muro é, em si, uma montagem. São diversas técnicas que compõem a obra e deixam-se estar para serem capturadas pelos olhos dos passantes.

Meu olho é tomado por uma imagem, quase que central na composição dos muros, quase escondida pelos galhos de uma árvore. Poderia dizer camuflada no entre. Meu olhar é capturado por palavras dentro de um olho. Por imagens dentro de um olho. Meu olhar é capturado pela palavra, muito mais do que pela imagem. A palavra palavra me convoca, me faz pensar, me faz imaginar.

Depois, ao olhar novamente a imagem virtual, não mais fazendo pele com o muro, mas fazendo pele com a tela do computador, me demoro no que está escrito: “palavras dentro de palavras/verbo por dentro de verbo/olhos fechados/pele dos olhos/acesa/flor da pele/aberta”. Uma escrita mantra. Escrita-poema, montagem de palavras que convoca outras imagens. Uma imagem-palavra dentro de uma imagem-muro.

Lembro de uma outra passagem de Didi-Huberman (2015, p. 15) onde ele diz que “não há imagem sem imaginação”. Está em um texto onde ele disserta sobre a aparição e a desapareição. Como borboletas que passam e desaparecem de nossos olhares assim são algumas imagens, mas existem algumas que ficam presas em nossas retinas, nos fazem imaginar. Waly Salomão (2014, pp. 272-273), poeta brasileiro, dizia que a ‘memória é uma ilha de edição’. Fiquei pensando no que fala Didi-Huberman (2012, p. 154): “Uma imagem sem imaginação é pura e simplesmente uma imagem que ainda não nos dedicamos a trabalhar. Pois a imaginação é trabalho, esse tempo de trabalho das imagens agindo incessantemente umas sobre as outras por colisões ou fusões, por rupturas ou metamorfoses. ... Sendo que tudo isso age sobre nossa própria atividade de saber e de pensar. Para saber, portanto, é realmente preciso imaginar-se: a mesa de trabalho especulativa é inseparável de uma mesa de montagem imaginativa”.

Curiosamente recordo de um fragmento de texto de Edson Sousa e Abraão Slavutzki (2021, p. 07): “imaginar o amanhã é trazer o passado para o presente, unindo experiências para pensar o futuro”. Quem sabe seja isso que me convocou essa imagem, essas palavras dentro de palavras como um imaginar o amanhã, um *continuar* a aposta em uma política do texto, da escrita da imagem e da imaginação.

Referências

Abenshushan, Vivian (2020). Notas sobre os doentes de velocidade. *Cadernos de Leituras*, 105. Edições Chão da Feira, 2020. <https://chaoda->

- feira.com/wp-content/uploads/2020/05/cad105-vivian-abenshushan-notas_sobre_os_doentes_de_velocidade.pdf
- Barthes, Roland (1997). *A câmara clara: notas sobre fotografia*. Nova Fronteira.
- Barthes, Roland (2003). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Estação Liberdade.
- Barthes, Roland (2004). *Incidentes*. Martins Fontes
- Beckett, Samuel (2009). *O inominável*. Globo.
- Costa, Luciano Bedin (2017). *Ainda Escrever: 58 combates para uma política do texto*. Lumme.
- Costa, Luis Artur (2007). *Brutas cidades sutis: espaço-tempo da diferença na contemporaneidade* (Dissertação de Mestrado em Psicologia Social e Institucional, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS). <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/13404/000632050.pdf?sequence=1>
- Couto, Mia (2011). *Murar o medo*. Conferência de Estoril. <https://www.miacouto.org/murar-o-medo/>
- Deleuze, Gilles (2016). *Cartas y otros textos*. Cactus.
- Didi-Huberman, Georges (2011). *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Editora UFMG.
- Didi-Huberman, Georges (2012). *Imagens apesar de tudo*. KKYM.
- Didi-Huberman, Georges (2015). *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Editora UFMG.
- Didi-Huberman, Georges (2018). *Imagens-Ocasões*. Fotô Imagem e Arte.
- Didi-Huberman, Georges (2021). *A vertical das emoções: as crônicas de Clarice Lispector*. Relicário.
- Freud, Sigmund (2015). *Arte, literatura e os artistas*. Autêntica.
- Giron, Luis Antônio (2019). O abominável romântico. *Isto é*. <https://istoe.com.br/o-abominavel-romantico>
- Houellebecq, Michel (2019). *Serotonina*. Alfaguara.
- Krenak, Ailton (2020). *A vida não é útil*. Companhia das Letras.
- Liudvik, Caio. (2021). Prefácio. In J.-P. Sartre *O muro* (pp. 1-9). Nova Fronteira, 2021.
- Lotus, Steph (2020). *Biopoética do Infravisual: experimentar uma escrita-fotográfica na educação* (Dissertação de Mestrado em Educação, PPGEDU/FACED Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto alegre/RS.)
- Ó, Jorge Manuel Ramos (2019). *Fazer a mão: por uma escrita inventiva na universidade*. Edições do Saguão.

- Pelbart, Peter Pál (2013). *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. N-1 Edições.
- Pujol, Laura (2018). *A cidade escrita em imagens: rastros de um hotel dos viajantes* (Dissertação de Mestrado em Psicologia Social e Institucional, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS). <http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=001088007&loc=2019&loc=14e6ecbedb8f37e9>
- Rivera, Tania (2007). *Guimarães Rosa: a escrita e o avesso da imagem*. In A. Costa & D. Rinaldi (Orgs.), *Escrita e psicanálise* (pp. 160-181). Cia de Freud.
- Rodrigues, Elisandro & Ventre, Anna Letícia (2017). Do que vemos, o que nos olha [ou da utopia como tempo do instante]. *Revista Informe C3*, 9(1), 52-67.
- Rosa, João Guimarães (2001). *Grande sertão: veredas*. Nova Fronteira.
- Salomão, Wally (2014). *Poesia total*. Companhia das Letras.
- Slavutzky, Abrão & Sousa, Edson L. (2021). *Imaginar o amanhã*. Diadorim.

Ler como gesto

Camila Backes dos Santos

Anna Letícia Ventre

Fernando Araujo

“Quando tu falas há uma luz que entra¹”

Tânia Galli

*O sentido não importa – o que importa é uma
certa música um certo modo de dizer as coisas.*

Jorge Luís Borges

Ler é o milagre da comunicação na solidão.

Patrícia Portela

É preciso pontuar, antes de iniciar, que o recuar se fez companheiro quando nos lançamos no desafio de escrever sobre o verbo “ler”. Ler é imenso, disse um colega. Como podemos nos ocupar? Ler é impossível de abarcar no que tange o indefinível de toda a experiência humana. Fazendo um deslocamento para o nosso lugar de nascença, podemos lembrar que o Brasil é um país com um índice muito alto de analfabetismo funcional, estima-se que a taxa abarque 29% da população, ou seja, 3 a cada 10 brasileiras e brasileiros que

1 Lembrança a uma fala da professora Tânia Galli (*in memoriam*) onde faz referência ao gesto da leitura e à rememoração.

leem apresentam extrema dificuldade de “entender” o texto. Frisamos as aspas, pois aqui a interrogação nos abraça: o que significa entender um texto tendo como vetor a experiência de ler como uma tessitura radicalmente singular? Levando em consideração toda a precariedade e sucateamento da educação em nosso país, produzimos, muitas vezes, decodificadores e não leitores, isto é, sujeitos atravessados e modificados por uma certa *luz que entra*.

Existem muitas oficinas/orientações/prescrições sobre como aprimorar o ofício da escrita, mas e sobre a leitura, o que se propõe?

Aprendemos desde muito cedo, que existe uma diferença importante entre ler e a possibilidade de compreender a leitura, na singularidade que abarca a cada uma e a cada um. Aos que estudam a diferença entre alfabetização e letramento, por exemplo, sabe-se da importância de trabalhar nos anos iniciais uma forma que abra espaço para que cada criança entre no mundo das letras colocando algo de si naquele emaranhado de letras e produza, assim, uma compreensão que faça sentido, ou, a faça sentir, mesmo se esse sentir se situa mais ao lado do não-sentido. Lembramos de Carolina Viola (2015) que, ao nos convidar a uma posição similar à fita de moebius (“a banda ou fita de Moebius, é a figura que Lacan escolhe, em sua obra, para trabalhar a estrutura que dá suporte ao sujeito, ao próprio funcionamento do inconsciente.” (Serrano, 2008, p. 102) – alçando-nos, portanto, na dialética do dentro e do fora - propõe-nos o deslizamento de um aprender, e aqui alo-

camos de mãos dadas, de um gesto de leitura, como algo que não esteja alojado no sentido: “furar o lugar central ocupado pelo sentido nos ensinamentos baseados apenas no princípio da não contradição, e, assim, abrir espaço para a articulação entre lógica, cultura e estilo”. Muito além de uma codificação, a leitura produz marcas, inscrição de uma letra que caminha na produção da própria constituição psíquica do sujeito.

Este pequeno ensaio borda-se com alguns dos fios que o ‘Sarau do Verbo Ler’² trouxe à ciranda de encontros do grupo de pesquisa do NUPPEC, em 2021, cujo ano de trabalho circundou a pergunta: com quantos verbos se faz uma pesquisa? O convite em torno do verbo ler rabiscava o pedido que cada uma, cada um, pudesse levar memórias de leituras ou cenas de leitura, “momentos de vôos, fotos 3x4, ligações perdidas, telegramas de desconhecidos em antiquários. A ideia é girarmos em torno disso: o ler (e a luz que vem, quando vem)”. Buscaremos compartilhar aqui algo dos efeitos deste encontro. Para tanto, propomos um passeio em gestos de leitura de obras literárias, da filosofia, e em fragmentos que nos tocam e que nos ajudam a pensar a leitura em relação com a pesquisa e com a psicanálise.

Roland Barthes (2012) dizia que a leitura ocorre não no momento que estamos com os olhos grudados na página, mas quando levantamos os olhos dela. É no momento que, como nos ensina Jorge Luis Borges, o livro vira uma extensão da

2 O verbo ler, para a constituição do Sarau do NUPPEC, que dá rega inicial a este escrito, nasce de uma conversa de Rafael Camelier e Simone Moschen. Rafael, na abertura delicada de composição, vai dando espaço para as composições que aqui lançamos em gesto de escrita.

memória e da imaginação, que a “fogueira emprestada passará a fazer algum sentido, se é que também precisamos fazer sentido”. Quando nos situamos no campo da psicanálise freudolacanianiana, ouvimos costumeiramente sobre a releitura que Jacques Lacan fez de Sigmund Freud, que ser apenas freudiano seria não considerar a leitura que Lacan fez de Freud, revolucionando, assim, a teoria, mas sem abrir mão da mesma. Lacan (1970/2003), vai dizer que “muitas vezes, mais vale não compreender para pensar, e é possível percorrer léguas compreendendo sem que disso resulte o menor pensamento” (p. 621). Ou seja, na esteira do que nos aponta Barthes, é no momento que nos entregamos à fruição/imaginação, àquilo que “salta” da página para a nossa memória, é que realmente produzimos um sentindo/inscrição, nos desligando/desprendendo de signos e códigos.

A leitura, como produção de sentidos/sentir/afeto, como não poderia deixar de ser, também está intimamente relacionada a relações de poder. Lembremos o romance que faz parte da tetralogia napolitana de Elena Ferrante (2015), “*A amiga genial*”. Na história, que se passa num contexto brutal assolado pela guerra, o livro e a leitura tornam-se, para as duas amigas, Elena e Lila, os únicos meios para uma sensibilização frente ao árido da existência. A história acompanha as duas desde a infância até a adolescência em um bairro pobre aos arredores de Nápoles.

Interessante situar o lugar central que a leitura/escrita ocupa nesse romance, através daquilo que situa, historicamen-

te, de possibilitar às mulheres uma outra via que não seja a de submissão ao marido ou ao pai e irmãos. As duas amigas, Elena e Lila, quando crianças, conseguem fazer com que o homem mais rico do bairro lhes dê algumas moedas para comprar bonecas, ao invés disso, elas compram um livro. O livro, que é revezado e lido muitas vezes pelas duas, juntas e separadas, é o único companheiro de uma infância bruta e pobre.

Elena, por ter condições um pouco mais privilegiadas que Lila, consegue seguir seus estudos. A partir daí, um sentimento tão brutal assola Lila que, por ser privada de sua intelectualidade e da possibilidade de entregar-se à leitura e à escrita, passa a tecer com a amiga uma relação onde a inveja se confunde com o amor e o ódio. No entanto, Lila segue lendo e escrevendo através de Elena. Ferrante constrói, dessa forma, camadas complexas da relação entre as personagens. Porém, o que nos interessa aqui, é brevemente salientar o papel da conjugação do ler no romance. Lila não precisa dos estudos formais da educação para seguir seu caminho de grande leitora. Na infância, as duas adquirem o livro na esperança de ali se tornarem escritoras e ganharem dinheiro, tal qual os homens, que enriqueciam com o comércio e a agiotagem. Para as mulheres cabia o lugar servil, de cuidados domésticos e da família. A leitura, ali, produziu uma transformação, em Lila e Elena, que, tocadas pela leitura, em um primeiro momento, na ingenuidade infantil, liam para se equiparar aos homens ganhando dinheiro. No entanto, ao longo da obra, a leitura possibilita que passem a enxergar cada vez mais além dos mu-

ros da comunidade e passem a perceber as amarras das quais as mulheres eram submetidas.

O que esta passagem nos traz é a preciosa ideia segundo a qual também é através dos olhos dos outros que operamos a nossa própria leitura. Jorge Luis Borges, aliás, costumava situar a leitura como essa forma radical de outridade: “ler é pensar com a cabeça de um estranho”. Seguindo essa pista do romance de Elena Ferrante, passaremos agora a algumas considerações a respeito da leitura através de fragmentos de Ana Cristina César, Marília Garcia, Jonathan Safran Foer e do filósofo Maurice Blanchot. A leitura como corte e como inapreensão coadunam-se em uma tentativa de pensar a dimensão de gesto da leitura, isto é, a forma como ela coloca em cena uma certa disposição ao corte e ao contato com o impossível da experiência.

A leitura como corte

How often have I said to you that when you have eliminated the impossible, Whatever remains, must be the truth?

Arthur Conan Doyle

How beautiful is forgetting! [W]hat relief it would be for the world to lose some of its contents!

Jonathan Safran Foer

Conjugar o verbo ler com o verbo pesquisar e, ainda, em sua relação com o método psicanalítico, através dos gestos de extrair, cortar, apagar, eis nossa pequena aventura. Tomar a leitura como aquilo que extrai um sentido da página e a

recoloca em outro lugar, o lugar da memória, da imaginação, aquele onde já residem outras leituras, que, em uma espécie de sobreposição de camadas irão compor uma tessitura única e singular ‘do e para o’ sujeito. É como se precisássemos operar um corte para produzir um ato de leitura.

Lembremos da história contada por Antoine Compagnon (2007) em “*O trabalho da citação*”, no qual um guarda florestal tinha o curioso hábito de cortar seus livros. Assim como temos relatos do que faziam nos manuscritos da época medieval, o guarda cortava dos livros tudo aquilo de que não gostava, deixando apenas aquilo que lhe agradava: os duzentos versos de Charles Baudelaire ou o jantar na casa da duquesa de Germantes, de Marcel Proust. Dessa forma, quando em outro momento pudesse reler o texto encontraria apenas as partes de que gostava. Da mesma forma, Compagnon nos lembra da leitura como um gesto manual, lembrando da atividade infantil de recortar com a tesoura e o papel. A poeta brasileira, Marília Garcia (2022), em “*Escrever com uma tesoura*” aponta que, para Compagnon, o guarda florestal segue a mesma lógica do leitor ou da leitora, que anota as suas passagens preferidas num caderno, destaca, sublinha algo em detrimento do resto que fica. Dessa compreensão, chegamos na escrita:

um dos momentos do processo de leitura é justamente o da *escrita*, que nada mais é do que um trabalho de *reescrita* de coisas prévias: de citações, de elementos descontínuos e heterogêneos, de fontes variadas, colagem e comentário. O *autor* é sempre também um *leitor* em diálogo com livros já lidos, com textos e personagens que ama, com poemas que

ficaram colados na memória, com fragmentos e pedaços da cultura que constituem a sua própria subjetividade. Como Robinson perdido em sua ilha tentando reconstruir a vida com os despojos de um naufrágio. Tal é o gesto da escrita. (Garcia, 2022, *blog*)

A autora nos lembra ainda de um famoso poema da escritora brasileira Ana Cristina Cesar, que também vai operar em uma leitura de recorte e colagem: feita com a tesoura na mão, buscando frases, versos, traçando linhas, tentando capturar suas “presas” (Garcia, 2022). Segue, com um exemplo de poema no qual ela se cola como leitora, tradutora e “apropriadora” de um poema de Lawrence Ferlinghetti (com tradução de Nelson Ascher):

Lendo Yeats não penso na Irlanda
Mas em Nova Iorque no verão
E em mim mesmo lá de volta
Lendo o livro que achei na Elevado da Terceira Avenida
O Elevado com as suas ventarolas suspensas
E seus avisos de
PROIBIDO CUSPIR
O Elevado
Adernando seu mundo do terceiro andar com sua gente do
terceiro
Em seus lares do terceiro
Parecendo jamais terem ouvido falar do térreo

Uma velha regando sua planta ou um gaiato de palheta
Cravando um alfinete na gravata hortelã
Como se não tivesse aonde ir
Exceto à coneyislândia
Ou um cara de camiseta
Balançando na cadeira

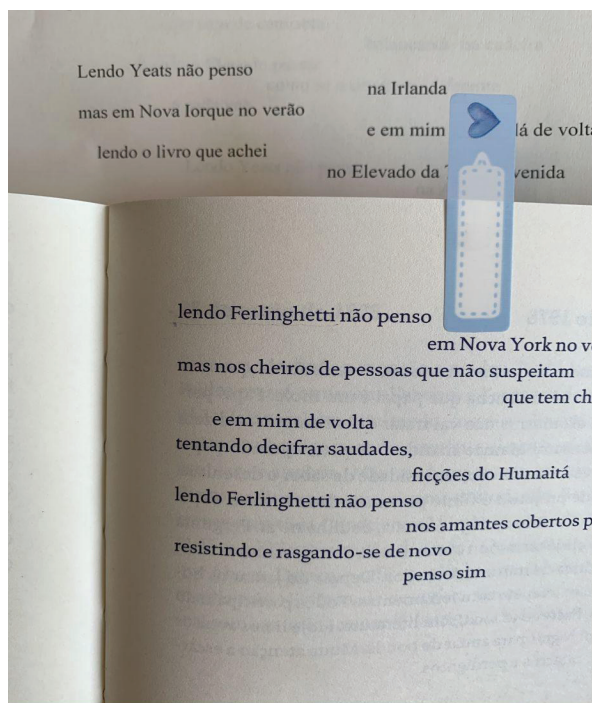
Olhando o Elevado passar
Como se o desejasse diferente
A cada vez
Lendo Yeats não penso
Na Arcádia
E seus bosques que para Yeats estavam mortos
Penso ao contrário
Em todas as faces desfeitas
Descendo em pontos do centro com seus chapéus e seus em-
pregos
E naquele livro perdido que achei
De capa azul e miolo branco
No qual estava escrito a lápis
CAVALEIRO, SIGA ADIANTE! (Cesar, Ana C. citada por
Garcia, 2022)

Garcia (2022) aponta que “não à toa, o poema de Fer-
linghetti também é um poema de *autor-leitor*, que evoca e
recorta Yeats de suas bucólicas arcádias na Irlanda e o coloca
em pleno verão urbano e nova-iorquino, num livro perdido.
E recortado” Na leitura de Ana Cristina César, o que temos é

lendo Ferlinghetti não penso
em Nova York no verão
mas nos cheiros das pessoas que não suspeitam que tem chei-
ros
e em mim de volta
tentando decifrar saudades, ficções do Humaitá
lendo Ferlinghetti não penso
nos amantes cobertos pela árvore
resistindo e rasgando-se de novo
penso sim (Cesar, Ana C. citada por Garcia, 2022)

Ana Cristina César diz que não pensa na Nova York de

Ferlinghetti e que está de volta ao Rio de Janeiro, nos fala do bairro de Humaitá. Mas em seguida diz que pensa sim, afinal, pela própria transposição da forma em que recorta e cola seu poema, é a própria leitora/tradutora Ana Cristina César que pode, enfim, ‘aparecer’. Em um gesto de *mise en abyme*: Ana C.- lendo-Ferlinghetti – lendo-Yeats...



Fonte: texto de Marília Garcia no *blog* da companhia com trecho de Ana Cristina César em *Poética*.

Cruzando os continentes, lembramos de outro autor, estadunidense, que nos remete a tal processo de corte/leitura/leitura/escrita: é Jonathan Safran Foer em *Tree of Codes* (2010). De uma forma parecida com a de Ana Cristina César, o autor

norte-americano esburaca, extrai, recorta e cola. Porém, nesse caso, o gesto é também tátil, e as mãos fazem parte do processo de leitura. Ler com o corpo, pois é o próprio corpo do texto – como objeto – que produz uma nova narrativa.

A obra é fruto de processos de corte, escavação e exumação operados pelo escritor no livro de outro autor: Bruno Schulz, que faz surgir um livro que podemos predicar de “impossível”: um *livro-escultura-objeto-obra-de-arte* impossível de ser reproduzido em outras mídias que não a que lhe deu origem. Este livro-impossível foi o resultado do trabalho de leitura/corte/escrita operado sobre uma obra já escrita, *The Street of Crocodiles* (1934), de Bruno Schulz (1892-1942). Esse processo compõe o que propomos chamar de uma poética da extração (Santos, 2018), fazer que situa na subtração a via régia para criação. Sustentar a tensão entre arte-ciência é percorrer toda uma trajetória psicanalítica – desde a retomada das perguntas que Freud deixou em aberto em sua obra, - até o trajeto lacaniano, que, ao distinguir saber e verdade destacará o saber insabido que cada sujeito inventa para se virar com o real.

Retirando-lhe noventa por cento da sua estrutura original, Foer montou uma nova história em formato de narrativa poética, e também uma inventiva arquitetura textual, definindo-o como um operar que decanta efeitos de criação do trabalho de subtração/perda. A articulação desses trabalhos (Schulz/Foer) permitiu delinear condições de localização de um impossível que resta indicado, sem ser apreendido, e que acaba por fazer incidir efeitos de expansão sobre campos,

como os da leitura, do estilo e transmissão para a psicanálise, bem como por ver surgir o que nos permitimos chamar de um ‘livro-objeto-escultura-obra-de-arte’.

A cada virada de página temos uma nova forma ou uma nova escultura de palavras. Diferente de quando viramos a página de um livro em sua forma de edição mais costumeira para dar continuidade ao enredo, neste livro, parece que viramos a página também para fugir da ausência de sentidos, do fosco, do nebuloso. O movimento de virar a página se faz necessário para que a história siga e para que não nos percamos na página parada, sobreposta, sem sentido, que faz convite à vertigem. O sentido se faz com o movimento de subida, de desprendimento do local anterior, parado e obtuso, com a ideia de deixar partir e atravessar como necessária à produção de uma leitura. “A leitura não extravasa da estrutura; fica-lhe submissa, precisa dela, respeita-a; mas perverte-a”, lembra Barthes (2012, p. 26).

Lacan, no início dos *Escritos* (1970/2003), vai se utilizar de uma frase de Conde de Buffon, - que passou à provérbio-que diz “O estilo é o próprio homem”, é o homem, mas, corrige Lacan em forma de paródia, dizendo “aquele a quem nos dirigimos”. Ou seja, para ser compreendido pelo outro tenho que falar sua linguagem. No *Discurso à Academia*, de 1753, Cami Buffon (Buffon, 1753), inscrevendo o estilo nos termos do ideal clássico, vai demonstrar que sua preocupação com a verdade é também uma preocupação com o método, algo que como notamos, também chamou a atenção de Lacan em sua recorrência a ele. Mas o que se assinala na passagem de uma

concepção a outra acerca da verdade/método? Buffon vai dizer, ainda, que é necessário que sempre tenhamos um plano, pois, sem ele, o melhor escritor se perde, “sua pena caminha sem guia”.



Fonte: Visual Editions

A partir da década de 1970, Lacan colocará cada vez mais destaque naquilo que é impossível de ser dito, considerando que a linguagem é apenas o que o discurso científico elabora para dar conta daquilo que denomina *lalangue*. Essa palavra dá conta da ascendência da linguagem sobre o corpo, a lalíngua que nos “afecta” com efeitos que são afetos.

A linguagem, diz Lacan, é feito de lalíngua, mas o inconsciente é um saber-fazer com lalíngua, resgatando-a do esquecimento originário. Quando se afirma que o inconsciente é estruturado como uma linguagem é porque os efeitos de lalíngua já estão presentes e vão muito além de tudo que é possível enunciar. É esse impossível que alguns poetas e escritores nos levam a vislumbrar. (Leite, 2012, p. 56)

É na divisão originária do sujeito que se estabelece a força da linguística, onde o estilo como corte pode insurgir. Haroldo de Campos (1990) traduz o lalangue lacaniano como lalíngua, idiomaterno. Lalação, *lallare*, verbo latino onomatopéico que significa cantar para fazer dormir as crianças. Lacan vai afirmar ainda que o poeta “se produz por ser ... devorado pelos versos/vermes que encontram em si seu arranjo (Lacan, 1970/2003, p. 402):

A evocação poética produz efeitos de transmissão à medida que articula simultaneamente, o mais íntimo e o mais exterior. A leitura de determinadas produções literárias tem, assim, tal efeito contagiante que é como se escutássemos uma música e perdêssemos os limites entre o ouvir e ser ouvido. (Leite, 2012, p. 57)

Segue, ainda, a autora, afirmando que “o discurso psicanalítico, não está assim calcado naquele que vai tomar a palavra como aquela que vale o quanto pesa, mas na palavra que vale pela forma como se coloca”. Menos importa o que se diz mas como se diz. Uma maneira inquietante, como diz Lacan, de o sujeito se apropriar de seus próprios rabiscos, nas palavras de Lacan, “é, com efeito, pelo seu dizer que o sujeito constrói mediante as palavras que pronuncia ou cala o ‘real’ que doravante será o seu” (1986, p. 53).

Pensar, assim, a leitura como corte, considerando seus processos de apropriação e apagamento, é o que os processos apresentados, por Marília Garcia, Ana Cristina César e Jonathan Safran Foer, nos ensinam acerca de que, na transmissão, para que haja, é necessário que nos deixemos afetar pelo real

da experiência. Ao afirmar que o ensino se faz *um a um* pelas vias da transferência de trabalho, Lacan ressalta a premência de uma transferência para o trabalho do inconsciente. Assim, o “esburaco” da obra de um autor para produzir afetação e não-sentido, faz com que a leitora, o leitor se transforme no próprio autor do texto, produzindo autoria.

Haroldo de Campos (1990) nos ensina, ainda, através da sua leitura de Blanchot, Barthes, Derrida, Lacan e Foucault, que o “pensamento do significante” está para nós como um desafio. No caso de *Tree of Codes*, há um destaque para a própria inapreensão para a qual somos lançamos ao tentar representar uma forma que não se limita ao campo da representação. A irredutibilidade de *Tree of Codes* atualiza para nós a experiência do inconsciente em seus limites com o impossível da transmissão através de uma abertura (*openness*) para que algo de si possa advir.

A leitura como incompreensão

Todo texto comunica por incompreensão.

Maria Gabriela Llansol

A escrita é, na sua origem, a linguagem do ausente.

Sigmund Freud

Das considerações a respeito dos procedimentos de escrita e leitura de Marília Garcia, Ana Cristina César e Jonathan Safran Foer, decanta uma certa ideia da leitura como corte e subtração, mas também como inapreensão. Dito com ou-

tras palavras, a leitura também seria uma superfície de contato com o impossível da transmissão, com aquilo que está para além do campo da representação. Neste sentido, a presente seção gostaria de apresentar algumas considerações a respeito da leitura como *u-topos*, ou seja, como experiência fundada pela força inapreensível das palavras. Se na primeira sessão deste texto nos acercamos dos escritores e suas práticas de leitura e escrita, neste momento gostaríamos de nos acercar dos filósofos. Não como tentativa de buscar neles elementos para uma teoria estabilizadora de sentido sobre a leitura, mas como exposição de considerações que mantêm a ideia de leitura como um campo aberto, isto é, como potência do *vir-a-ser*, enfatizando, portanto, não o seu caráter de competência, mas seu avesso: sua indeterminação, seu mistério e sua potência de incompreensão.

Para nos guiar nessa aventura, seguiremos o rastro de algumas perguntas-moventes: de que forma a literatura age sobre nós? Qual sua especificidade em relação aos outros regimes discursivos como a ciência, a filosofia, a religião, o direito? De que maneira podemos pensar a força misteriosa que tem lugar, na experiência da leitura, quando nos deparamos com um poema que nos acomete, um conto que nos tira do lugar ou um romance em função do qual colocamos em questão a nossa própria vida?

Muitos autores relacionam a escrita e a leitura ao desaparecimento. Jean-Pierre Vernant (Vernant, 1982), em seu basilar estudo sobre a Grécia antiga, relaciona o compromisso funda-

mental da poesia com a sobrevivência da memória dos heróis desaparecidos³. Do ponto de vista da história cultural, é notória a importância da escritura (e dos ritos) como elemento de transmissão, entre gerações, do “sentido cultural” capaz de reunir um povo em uma experiência compartilhada. As comemorações rituais e a escritura, para além de sua eficácia ritual, também são os elementos que nos ligam àquilo que já está ausente mas que não queremos esquecer, aquilo que vemos desaparecer como dado do mundo para ressurgir no acervo cultural e na memória coletiva. Daí que as lamentações, os ritos fúnebres e a escrita são tentativas através das quais o homem registra a finitude de sua passagem pelo mundo (Assman, 2010; Runia, 2007). Na mesma linha de pensamento que articula escrita, memória e morte, a filósofa Jeanne-Marie Gagnebin (2006) aponta para a antiqüíssima relação entre escrita e luto, apontando o fato curioso de que os primeiros signos escritos dos quais se tem notícia eram inscrições funerárias, “indício evidente de que todo trabalho de pesquisa simbólica e de criação de significação é também um trabalho de luto” (Gagnebin, 2006, p. 45). Daí o duplo sentido da palavra grega *sēma*: ao mesmo tempo túmulo e signo, o que nos permite pensar a escrita como algo que, desde sua origem, sempre esteve ligado ao jogo perigoso entre vida e morte, memória e esquecimento, aparecimento e desaparecimento.

Freud, em “*O mal-estar na civilização*” (2010), também nos diz algo fundamental sobre a relação entre escrita e desa-

3 Neste trabalho, Vernant pensa a poesia paradigmaticamente a partir da *Ilíada*, de Homero.

parecimento. Ao nos lembrar dos avanços civilizacionais conquistados pelo homem, Freud lista uma série de conquistas que carregam a marca humana. Entre elas estão: a conquista do fogo, “realização extraordinária sem precedente”; a invenção dos motores “que lhe colocam à disposição imensas energias”; a invenção dos navios e dos aviões “que não deixam que a água e o ar lhe impeçam a movimentação”; as lentes dos óculos “que lhe corrige as falhas da lente de seus olhos” etc. Mais adiante, logo depois de mencionar a câmera fotográfica e sua capacidade de “guardar as fugidias impressões visuais”, Freud diz algo precioso sobre a origem da escrita: “Com o auxílio do telefone ele ouve bem longe, de distâncias que seriam tidas por inalcançáveis até mesmo em conto de fadas; *a escrita é, na sua origem, a linguagem do ausente*” (Freud, 1930/2010, p. 51).

Nessa pequena frase podemos situar um ponto de convergência entre a psicanálise e toda uma forma de pensar a escrita e a leitura que irá enfatizar, precisamente, a sua natureza “evanescente”, ou, em outros termos, a sua vocação ao desaparecimento⁴. Essa abordagem busca reconhecer a “condição radicalmente póstuma” da escrita e da leitura, além da inquietude que essa condição imprime ao escritor e ao leitor (Bident, 1998; Collin, 1971; Pinto, 2013, 2015, 2018).⁵ Nes-

4 Essa perspectiva de estudo do texto literário é fundamentalmente inspirada pelos trabalhos do filósofo Maurice Blanchot, cujas ideias a respeito da literatura reverberaram de forma rica e plural na moderna filosofia francesa com os trabalhos de Barthes, Deleuze, Foucault, Derrida e, sobretudo, a de seus amigos Emmanuel Levinas e Georges Bataille.

5 Como veremos ao longo desta seção, a imagem da morte é muito solicitada por Blanchot em toda a extensão da sua obra. A esse respeito,

sa perspectiva, o escritor faz a experiência da sua obra na justa medida em que ela desaparece, situando-a “além e aquém de qualquer realidade” (Blanchot, 1955/2011b, p. 241), fazendo dela uma espécie de câmara de eco daquilo que, nela, “não pode parar de falar”: uma espécie eco distante dessa linguagem do ausente à qual Freud fez referência em seu “*Mal-estar na civilização*”.

O filósofo Maurice Blanchot dedicou sua vida à literatura e ao silêncio que lhe é própria. Em o “*Espaço Literário*”, Blanchot diz: “A nossa vocação, não é a de desaparecer, mas a de perpetuar: salvar as coisas, sim, torná-las invisíveis, mas para que ressuscitem em sua invisibilidade” (Blanchot, 2011b, p. 271). Em “*A parte e o fogo*”, o filósofo diz: “o silêncio, o nada, isso é a essência da literatura” (Blanchot, 1949/2011a, p. 319). Assim, a literatura, para Blanchot, tem sua força motriz nisso que nela se apresenta invisível: seu silêncio, seu vazio, seu centro descentrado. Como disse em seu *A parte e o fogo*, “escrever é entregar-se ao fascínio da ausência de tempo” (p. 21).

Nesta perspectiva, o fundamental da escrita e da leitura é aquilo que ela traz de indeterminado, de instabilidade e de

cabe aqui mencionarmos o comentário precioso da professora Aline Magalhães Pinto (2018): “esta recorrência da imagem da morte como metáfora para o pensamento, ganha sentido se contextualizarmos a sua produção ao cenário do pós-guerra europeu no qual a morte permanecia sendo um instante crucial mas, por conta dos efeitos devastadores da guerra, ela havia sido desprovida de verdade ou sentido filosófico. Daí a sua escolha em debruçar-se sobre as poéticas da alta modernidade, como a de Baudelaire e Mallarmé, que relacionam a imagem da morte à experiência de inadequação que conduz a autocompreensão da subjetividade na alta modernidade”. (Pinto, 2018, p. 571)

abertura para o *poder-morrer*⁶. A potência da literatura, nesta perspectiva, reside em sua ambiguidade e sua indecidibilidade: no fascínio provocado pelo que dizem sem dizê-lo. Em suma, em seu desaparecimento. Em seus silêncios. Em sua evanescência. Como no poema de Francis Ponge, “o pássaro apagado”:

“Ele bate as asas, ele se vai. Ele bata as asas, ele se apaga / ele bate as asas, ele reaparece. / Ele pousa. E depois, ele não está mais. / De um golpe, ele se apagou no espaço branco. / Mas eu permaneço no meu lugar, contemplando/ fascinado pela sua aparição/ fascinado pela sua desapareção.”⁷

Cabe aqui recuperarmos um pouco do contexto social e intelectual que permitiu o surgimento das ideias de Blanchot a respeito da literatura. Em 1945, Maurice Blanchot publica na revista *L'Arche* um ensaio sobre Kafka intitulado “*La lecture de Kafka*”, no qual afirma, com um estilo paradoxal e exegetico, que a obra de Kafka seria um “desastre absoluto”, uma escrita obscura sobre a qual não se poderia conduzir a nenhuma conclusão (Blanchot, 2011a; Bylaardt, 2011) mas que nos oferecia, contudo, uma chance de entrever, em alguns momentos, o que é a literatura:

A existência é interminável, ela é somente algo indeterminado, e não sabemos se dela estamos excluídos ou se nela estamos para sempre encarcerados. Essa existência é um exílio

6 Não à toa o *Olhar de Orfeu* seja um dos gestos mitológicos mais caros à Blanchot no que concerne o seu pensamento sobre literatura. Voltaremos a isso.

7 No original: “*Il bat de l’aile, il s’envole. Il bat de l’aile, il s’efface. / Il bat de l’aile, il réapparaît. / Il se pose. Et puis il n’est plus. D’un battement il s’est effacé dans l’espace blanc. / Mais je demeure sur place / le contemplant / fascine par son apparition, fascine par sa disparition*”.

na principal acepção da palavra: não estamos nela, estamos nela alhures e jamais deixaremos de nela estar. O tema de *A metamorfose* é uma ilustração desse tormento da literatura que tem a sua falta como tema e que arrasta o leitor numa ciranda em que a esperança e o desespero dialogam ao infinito. (Blanchot, 1949/2011a, p. 18)

Nesse artigo, portanto, Blanchot pensa os escritos de Kafka em termos de transcendência e morte, de instabilidade e exílio, de “presença-ausência” da palavra literária. Em resposta a esse texto, Jean-Paul Sartre publica, em 1947, na revista *Les Temps Modernes*, um texto canônico intitulado “*Qu’est-ce que la littérature?*”. Nesse artigo, Sartre elabora filosoficamente a exigência de que a literatura cumpra uma função social em consonância com as exigências do seu tempo, reivindicando ao escritor a participação efetiva no sentido de despertar a sociedade para o senso de justiça e paz.⁸ Nessa linha de raciocínio, Sartre não aceitava uma leitura de Kafka que perdesse de vista a força de suas alegorias críticas diante do esfrelamento da condição humana e dos perigos da modernidade. Para ele, os grandes temas do escritor tcheco (o homem tornando-se barata asquerosa; o processo incompreensível e incontornável; o castelo inatingível) deveriam ser vistos como alegorias da condição humana e do sentido trágico da história que naquele momento a marca humana escrevia.⁹ Uma franca oposição,

8 Essa tomada de posição é condizente com a trajetória de “intelectual engajado” de Sartre, suas relações com a política sobretudo a partir de sua militância pelo Partido Comunista Francês e, ainda, sua ampla atuação nos movimentos críticos de ‘maio de 1968’.

9 Lembremos que esse debate entre Jean-Paul Sartre e Maurice Blanchot deu-se nos anos imediatamente após o fim da II Guerra Mundial.

portanto, à leitura de Blanchot, que tomava a obra de Kafka como fonte de enigma e mistério irresolúvel, como portadora de um pensamento do desastre cuja aproximação não poderia ser no sentido do desvelamento ou de buscar nela alegorias fáceis para o espírito do tempo da época.

Finalmente, em resposta a esse texto de Sartre, Maurice Blanchot publica em 1948 *“La littérature et le droit à la mort”*, texto fundamental do autor que condensa a sua perspectiva “negativa” sobre a literatura. Neste texto, o filósofo defende a natureza ambígua e misteriosa da palavra escrita ao mesmo tempo que propõe uma reflexão sobre a negatividade como elemento constitutivo da linguagem e, conseqüentemente, do texto literário, cuja essência é a própria linguagem.

Assim como Foucault, Lacan, Derrida e outros, Maurice Blanchot também foi bastante influenciado pela leitura da fenomenologia de¹⁰ Friederich Hegel proposta por Alexandre Kojève no fim dos anos 1930 na *École Pratique des Haute Études* de Paris. No caso de Blanchot, essa influência de Hegel traduz-se em uma transposição, para o campo da literatura, da

10 Como argumenta a professora Aline Magalhães Pinto (2018, p. 588): “O olhar de Orfeu é o gesto que inscrito no tempo do desamparo põe tudo a perder. Para Blanchot, assim é o olhar do artista e do escritor: aquele que põe tudo a perder porque é apenas desejo. O escritor é puro movimento em direção ao desejável. Atraído e arrastado pelo desejo, por Eurídice, o Orfeu-escritor morre pela primeira vez. ... Orfeu, movido pela desmedida de seu desejo, voltando-se para Eurídice, deve vê-la desaparecer. O mesmo movimento desejante que determina Eurídice como inacessível, para sempre perdida, impõe a Orfeu morrer infinitamente na busca de sua musa, de seu amor. A dupla transgressão cometida por Orfeu (ao atravessar a fronteira entre vivos e mortos e ao olhar para Eurídice) configura o infigurável: a própria morte.”

importância da força da negatividade, que será tomada como um dos elementos constitutivos da linguagem e da literatura de forma geral. Assim, a literatura é indissociável de um modo de estar-no-mundo que atualiza, pela experiência da escrita, “uma experiência fortemente marcada pela negatividade dialética da linguagem, que envolve questionamento, aniquilação, superação e conservação da vida ausente” (Pinto, 2013, p. 38), dando a ver, portanto, sua filiação a uma matriz de pensamento ligada a Hegel.

Esse realce do papel do negativo leva Blanchot a escolha de certas metáforas que irão marcar o seu olhar para a literatura: entre elas a metáfora da morte e do desaparecimento e, ainda, sua leitura fundamental do mito de Orfeu e Eurídice, que, transformado em imagem através do Orfeu de Rainer Maria Rilke, condensa toda a força do seu pensamento que busca vislumbrar na tarefa do artista o reencontro com a vocação humana do poder-morrer (Pinto, 2018, p. 571)¹¹.

Assim como Hegel, Blanchot entende a origem da linguagem em termos de negação. Isto acontece na medida em

11 Como argumenta a professora Aline Magalhães Pinto (2018, p. 588): “O olhar de Orfeu é o gesto que inscrito no tempo do desamparo põe tudo a perder. Para Blanchot, assim é o olhar do artista e do escritor: aquele que põe tudo a perder porque é apenas desejo. O escritor é puro movimento em direção ao desejável. Atraído e arrastado pelo desejo, por Eurídice, o Orfeu-escritor morre pela primeira vez. ... Orfeu, movido pela desmedida de seu desejo, voltando-se para Eurídice, deve vê-la desaparecer. O mesmo movimento desejante que determina Eurídice como inacessível, para sempre perdida, impõe a Orfeu morrer infinitamente na busca de sua musa, de seu amor. A dupla transgressão cometida por Orfeu (ao atravessar a fronteira entre vivos e mortos e ao olhar para Eurídice) configura o infigurável: a própria morte.”

que, quando nomeamos algo, estamos invariavelmente negando a “realidade de carne e osso” daquilo que evocamos através das palavras. Para que aquilo que nomeamos possa ressurgir no plano da linguagem, é preciso que ele seja liberto das contingências da sua existência real, tornando-se, portanto, no plano da linguagem (e da interação com o outro) essencialmente ausente. É dessa forma que, as coisas que evocamos por meio das palavras, é pela sua ausência que as retemos:

A palavra me dá o que ela significa, mas primeiro o suprime. Para que eu possa dizer: essa mulher, é preciso que de uma maneira ou de outra eu lhe retire sua realidade de carne e osso, que a torne ausente e a aniquile. A palavra me dá o ser, mas ele me chegará privado de ser. Ela é a ausência desse ser, seu nada, o que resta dele quando perdeu o ser, isto é, o único fato que ele não é. (Blanchot, /1949/2011a, p. 331)

Nesse fragmento encontramos o sentido da natureza “destrutiva” da linguagem para a qual Blanchot tanto chamou atenção, em toda a sua obra. Não se trata de que quando falamos “essa mulher” matamos a mulher sobre a qual fazemos referência. Mas a morte está evocada e presentificada na linguagem na medida em que:

essa pessoa que está ali agora pode ser separada dela mesma, subtraída à sua existência e à sua presença e subitamente mergulhada num nada de existência e presença; minha linguagem, ela significa essencialmente a possibilidade dessa destruição. (2011a, p. 332)

É nesse sentido – de que a negatividade está indissociavelmente ligada à linguagem -que, de acordo com o filósofo, a literatura “só começa com o vazio”. Para falar sobre as coisas

que existem no mundo, a linguagem precisa recuar diante da existência delas para, ao fim e ao cabo, poder evocá-las em sua ausência. Daí que a morte está incontornavelmente presente na linguagem, “solta no mundo” (2011a). Ela é a distância que separa dois falantes, ao mesmo tempo que nela reside a condição de todo entendimento: “Somente a morte me permite agarrar o que quero alcançar; nas palavras, ela é a única possibilidade de seus sentidos. Sem a morte, tudo desmoronaria no absurdo e no nada” (Blanchot, 2011a, p. 332).

Para Blanchot, a linguagem é a essência da literatura. Deste modo, as duas preservam essa mesma vocação primeira: a negatividade, a fidelidade ao silêncio e ao vazio. Não à toa Blanchot vai buscar em Stéphane (Étienne) Mallarmé - um dos grandes poetas da tradição “negativa” - esse “nada” de onde nasce e deságua o enigma e a vitalidade da literatura, seu mistério e sua força:

Pode-se dizer que ele viu o nada em ação, experimentou o trabalho da ausência, captou nela uma presença, ainda uma potência, tal como no não ser um estranho poder de afirmação. Todos os seus comentários sobre a linguagem, como sabemos, tendem a reconhecer na palavra a aptidão para exprimir as coisas ausentes, a suscitá-las nessa ausência, depois a manter-se fiel a esse valor da ausência, a concretizá-la até o fim num supremo e silencioso desaparecimento. (Blanchot, 1955/2011b, p. 115)

Em Mallarmé, Blanchot encontra um poeta que faz falar o silêncio, e dele tira lições importantíssimas, que nos ajudam a compreender como a forma através da qual o filósofo enten-

de a linguagem (como reino do negativo) o conduz a erguer a singularidade da sua perspectiva sobre a literatura:

As palavras, como sabemos, têm o poder de fazer desaparecer as coisas, de as fazer aparecer enquanto desaparecidas, aparência que nada mais é senão a de um desaparecimento, presença que, por sua vez, retorna à ausência pelo movimento de erosão e de usura que é a alma e a vida das palavras, que extrai delas luz pelo fato de que se extinguem, a claridade através da escuridão. (Blanchot, 2011b, p. 37)

Comentando a obra poética de Mallarmé, Blanchot diz que nela, e na literatura em geral, a linguagem “realiza-se totalmente”, que a sua realidade é a do todo e que a passagem do tudo ao nada é o seu trabalho essencial:

Mas, tendo esse poder de fazer as coisas “erguerem-se” no seio de sua ausência, senhoras dessa ausência, as palavras também têm o poder de se dissiparem a si mesmas, de se tornarem maravilhosamente ausentes no seio de tudo o que realizam, de tudo o que proclamam anulando-se, do que eternamente executam destruindo-se, ato de autodestruição sem fim, em tudo semelhante ao tão estranho evento do suicídio, o qual confere precisamente toda a sua verdade ao instante supremo do Igitur. (Blanchot, 2011b, p. 37)

Pelos limites deste trabalho, não podemos analisar com profundidade a leitura de Blanchot sobre a ficção de Mallarmé, mas parece importante determo-nos um momento sobre esse conto filosófico que traz à luz o suicídio misterioso de Igitur, protagonista mencionado no fim dessa passagem, para encaminharmos o encerramento desta seção.

A narrativa se passa em um castelo, à meia-noite. Nesse ambiente lúgubre, revestido de cortinas e tapeçarias, poucos

objetos são apresentados ao leitor: um relógio, um espelho e uma decoração insólita, além de um livro, uma vela, um frasco e dois dados que porta Igitur. No livro há uma predição que convida o personagem (último herdeiro de sua linhagem), a completar um dever imemorial, um gesto a partir do qual, se realizado, ‘aboliria o acaso do mundo’. Fiel à predição contida no livro, Igitur desce a um nível subterrâneo do castelo onde estão os túmulos de seus antepassados. Consciente da banalidade desse gesto, mas fiel ao seu dever ancestral, ele passa ao ato, mas de forma misteriosa, de modo que nunca realmente chegamos a saber se foi bebendo o conteúdo do frasco ou jogando o lance de dados. Depois disso, fecha o livro, sopra a vela e deita-se sobre o túmulo de seus antepassados. Assim como Kafka, que ao fim de muitas de suas peças de ficção nos deixa “com as mãos vazias”, também Mallarmé aqui nos deixa com as mãos vazias.

O que daí podemos depreender? Ora, “o instante em que Igitur deita-se no túmulo dos ancestrais, torna-se impessoal, anônimo, com vida neutra, não há mais objeto, nem sujeito, não há dentro, não há fora, o corpo torna-se desorientado, Igitur torna-se inumano” (Salles, 2014, p. 141). A desorientação e a instabilidade da linguagem do conto transmitem aí uma experiência impossível, na qual Igitur está morto “desde as primeiras palavras”, já que “o quarto está vazio, como se tudo já estivesse cumprido, o veneno bebido, o vidro esvaziado e o pobre personagem deitado sobre suas cinzas”. Assim, Blanchot segue:

Estranha inversão. Não é o adolescente [Igitur] quem, ao desaparecer na morte, institui o desaparecimento e aí estabelece a noite, é o presente absoluto desse desaparecimento, é a sua cintilação tenebrosa, que lhe permitem morrer, que o introduzem em sua decisão e em seu ato mortais. (Blanchot, 2011b, p. 118)

Nesse fragmento reside algo precioso: o fato de que não é o enredo do conto que nos permite intuir ou não o desaparecimento do protagonista. As ações de Igitur não nos permitem dizer se está morto ou não. O sentido é vazio, como já vimos. A escrita literária é a apresentação desse vazio. O coração secreto da escrita se dá a ver em duas pequenas palavras desse fragmento, que são a resposta às perguntas que o próprio Blanchot coloca sobre esse conto: posso dar-me a morte? Tenho o poder de morrer? São elas: “cintilação tenebrosa”. Ou seja: “é a sua cintilação tenebrosa, que lhe permite morrer” (Blanchot, 2011b, p. 118).

O que depreendemos disso? A dúvida e a ambiguidade que pairam sobre o texto literário, isto que aqui aparece nomeado como “cintilação tenebrosa”, são “sintomas” desse vazio de sentido que permite ao leitor desenvolver um diálogo incommensurável com o texto, através das leituras, interpretações e “infinitas conversas” (Pinto, 2013, p. 28). Nunca saberemos, de fato, se Igitur morreu ou não. Nem como, nem quando, nem os porquês do mistério. O poema de Mallarmé que recupera, mais tarde, a narrativa desse conto, também não nos ajuda, pois traz no título uma ampliação do mistério: “*Um lance de dados jamais abolirá o acaso*”. O mistério segue vivo,

pairando, indecível e irresolúvel, o coração secreto e pulsante dessa obra em questão, mas também de toda literatura.

Recuperamos em Blanchot, portanto, uma possibilidade de pensar a leitura através de seu mistério, sua vocação evanescente. Há, portanto, algo se passa no corpo de cada leitor e cada leitora e que foge do campo do representável e aponta para a própria inapreensão ‘daquilo’ que se instaura na experiência da leitura.

Algo semelhante à experiência do inconsciente e de seus limites: algo do ‘impossível’. Tal perspectiva sobre a literatura, nos permite aproximar a leitura de algumas experiências da psicanálise que, a partir de um não-saber sobre si, também visa produzir uma quebra na cadeia significativa, uma ruptura nas estruturas cristalizadas de afeto e pensamento. Nesse sentido, a leitura afasta-se de uma mera competência e se aproxima da ideia de ‘gesto’, ou seja, uma disponibilidade à evanescência e uma abertura à experiência do inapreensível.

Referências

- Assmann, J. (2010). *La mémoire culturelle: écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*. Flammarion.
- Barthes, R. (2012). *O rumor da língua*. Martins Fontes.
- Bident, C. (1998). *Maurice Blanchot, partenaire invisible*. Éditions Champs Vallon.
- Blanchot, M. (1949/2011a). *A parte e o fogo*. Rocco. (Original publicado em 1949)
- Blanchot, M. (1955/2011b). *O espaço literário*. Rocco. (Original publicado em 1955)
- Borges, J. L. (2000). *Esse ofício do verso*. Companhia das Letras.
- Bylaardt, C. O. (2011). *Alors, un chat est un chat ou un non-chat?* O que Blanchot e Sartre têm a dizer um ao outro sobre literatura. *Revista MO-*

- ARA, Belém, 35, 103-119.
- Campos, H. (1990). *O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua* (Freud, Lacan, a escritura). Fundação Casa Jorge Amando.
- César, A. C. (1988). *Escritos da Inglaterra*. Brasiliense.
- Collin, F. (1971). *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*. Gallimard.
- Compagnon, A. (2007). *O trabalho da citação*. Editora UFMG.
- Ferrante, E. (2015). *A amiga genial: infância, adolescência*. Biblioteca Azul.
- Foer, J. S. (2010). *Tree of Codes*. Visual Editions.
- Freud, Sigmund (1930/2010). *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. Companhia das Letras. (Original publicado em 1930)
- Gagnebin, J. M. (2006). *Lembrar escrever esquecer*. Editora 34.
- Garcia, M. (2022). Escrever com uma tesoura. Blog Companhia das Letras. <https://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Escrever-com-uma-tesoura>
- Lacan, J. (1986). *O seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud*. Zahar. (Obra original publicada em 1954)
- Lacan, J. (1970/2003). A direção do tratamento e os princípios do seu poder. In *Escritos* (pp. 591-652). Zahar. (Original publicado em 1970)
- Leite, S. (2012). Escrita, evocação poética e transmissão. In A. Costa & D. Rinaldi (Orgs.), *A escrita como experiência de passagem* (pp. 51-58). Cia de Freud.
- Pinto, A. M. (2013). *Mort, tu l'es déjà*: a figura da morte e o espaço da literatura em Maurice Blanchot. *Dia-Logos*, Rio de Janeiro, 7, 27-41.
- Pinto, A. M. (2015). Os mistérios do olhar de Orfeu: historicidade, metáfora e literatura. *Gragoatá*, Niterói, 39, 569-592.
- Pinto, A. M. (2018). Ainda maio de 1968: autonomia, engajamento no campo literário e as posições divergentes de J. P. Sartre e Maurice Blanchot. *Eutomia*, Recife, 22(1), 223-234.
- Runia, E. (2007). Burying the dead, creating the past. *History and theory*, 46(3), 313-325.
- Santos, C. (2018). Poética da extração, literatura e psicanálise: o (des) fazer a forma, o estilo e a transmissão do impossível (Tese de Doutorado em Psicologia Social e Institucional, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS). <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/193740>
- Salles, M. J. W. (2014). Semelhança e morte: máscaras mortuárias em Mallarmé e Blanchot (Tese de Doutorado em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis/SC).
- Sartre, Jean-Paul (1947). Qu'est-ce que la littérature? *Les Temps Moder-*

- nes.
- Serrano, L.P (2008). O conto machadiano: uma experiência de vertigem. Jorge Zahar.
- Vernant, J.-P. (1982). *L'individu, la mort, l'amour: soi-même et l'autre en Grèce ancienne*. Gallimard.
- Viola, C. G. (2015). Sentido e Ausência de Sentido no ensino de Jacques Lacan (Tese de Doutorado em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS). <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/128893>

Fiar *com*¹

Sofia Tessler de Sousa

Livia Dávalos

Eduarda Xavier

Paula Gus Gomes

E não há melhor resposta / Que o espetáculo da vida:
Vê-la desfiar seu fio, / Que também se chama vida

João Cabral de Melo Neto (2007)

Linha de abertura

Inventar a vida de um fio, tal arte é transmitida pelas fiandeiras. Em seus gestos está presente a memória das mãos, o ritmado vaivém do pé, o giro da roda e o canto em companhia, de modo a possibilitar a transformação do algodão colhido na roça em linha para a trama de nossos tecidos. Escutar as narrativas dessas mulheres, muito conhecidas no sertão de Minas Gerais, convida-nos a pensar no verbo “fiar” recorrendo à artesanania da palavra. A vida é tecida pela matéria que se afina e desafina nas palavras que nos antecedem. Para que possamos tecer nossas histórias, muitos dos fios nos chegam por outras mãos. Inspirado no processo das fiandeiras, este texto-tecido é costurado com diversas referências e por muitas mãos, na tentativa de esboçar um pensamento

1 Este texto contou com a revisão de Jeferson Mello Rocha, revisor e psicanalista, que se dedica a cuidar das palavras escritas e faladas para que cheguem ao seu destino.

em torno do verbo fiar, sobretudo nos diferentes modos de “fiar” *com* o outro.

A partir dos encontros do Núcleo de Pesquisa em Psicanálise, Educação e Cultura (Nuppec/UFRGS), nosso convite é brincarmos com as infinitas possibilidades de estabelecer relações entre o verbo fiar e nossos modos de viver. Na intimidade das palavras *fiação* e *fição*, propomo-nos a resgatar o processo artesanal das fiandeiras e buscar articulações com a literatura, a arte, a psicanálise e a educação. Nesse sentido, gostaríamos de abordar a poética dos fios que acompanha a história deste grupo de pesquisa. Talvez, trata-se aqui de uma ética dos fios em que o trabalho do pensamento se fia com o outro, tal como nos transmite Riobaldo, personagem do livro *Grande sertão: veredas*. “Ai, arre, mas: que esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas. No senhor me fio?” (Rosa, 2001, p. 37). A pergunta do personagem, ao entrelaçar fio e palavra nas desordens da vida, convoca o outro a uma escuta. Eis um movimento que nos é precioso para a composição de um tecido comum, descontínuo, irregular, costurado por tantas mãos. Um tecido que não esconde suas descontinuidades.

O fio, a costura, o fragmento, a criação. Pontos de partida para abordar o encontro sempre desencontrado com o outro; a incomunicabilidade, inscrita em cada tentativa de comunicação, que relança o movimento incessante de nossas manifestações de linguagem (Moschen, 2006, p. 18)

A linguagem, com suas palavras e seus silêncios, convoca-nos a um trabalho incessante de criação, em que a memória ocupa um lugar central. Como escutamos as histórias que nos

são contadas? Como recosturamos os fragmentos de memória que nos constituem? Neste texto, buscaremos dar lugar ao fio da palavra (Moschen, 2006), inspiradas no trabalho das fiandeiras, na arte de contar histórias e na transmissão de um grupo de pesquisa aberto aos encontros entre psicanálise, educação e cultura. A conjugação do verbo fiar tem a textura dos afetos deste grupo: não poderíamos deixar de fora a conversa fiada, como nos diz Elaine Milman, tampouco os nós cegos, os avessos da costura, o furo, o traçado não-linear, os fios soltos, os retalhos guardados em um canto da gaveta, a textura das miçangas e a delicadeza das mãos. Em cada sessão a seguir, abriremos com uma etapa do processo têxtil das fiandeiras. A invenção do fio, por elas, torna-se aqui um ponto de partida para articular diferentes referências recolhidas do grupo de pesquisa e atravessadas pelo verbo “fiar”. Espera-se que cada leitor e leitora possa emaranhar-se com os tantos fios abertos e encontrar suas formas peculiares de costurá-los. *Nos leitores, me fio?*



Edith Derdyk, Sopro. 2020. (Foto: Divulgação Galeria ARTE / Formato)

Canto das fiandeiras

As fiandeiras do noroeste de Minas Gerais buscam resgatar um trabalho considerado como em desaparecimento: a tradição do fio feito à mão. Ameaçado pela indústria têxtil, o ato de fiar, feito por estas mulheres, não se restringe apenas à produção de um fio material para a confecção de tecidos. Elas se juntam em roda para fiar a vida, com seus cantos, suas histórias, seus afetos e suas dores. Como fiar com o outro? Suas vozes participam do processo, imprimindo ritmo às transformações do algodão. Afina-se fio e voz em um mesmo gesto de resistência de uma transmissão de gerações passadas. O canto fia o gesto, como nos diz a fiandeira Gersina: “quando eu estou fiando eu estou cantando a cantiga que está relatando que eu estou fiando”.²

A roda que eu fio nela
Ô Baiana, ô ia, ia
Sabe lê, sabe escrever
Ô Baiana, ô ia, ia
Também sabe me contar
Ô Baiana, ô ia, ia
Quanto custa um bem querer
Ô Baiana, ô ia, ia

Fia, fia minha roda
Ô Baiana, ô ia, ia
Pra acaba com esse algodão
Ô Baiana, ô ia, ia
Pra fazer muita roupinha
Ô Baiana, ô ia, ia

1 Esta fala pode ser encontrada no vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=oVeEFMer6us>

Pra dona da fiação
Ô Baiana, ô ia, ia

(Canto das fiandeiras, Casa de Farinha)³



Maiolino, Anna Maria. Por um fio,
da série Fotopoemação. 1976 (Foto de Regina Vater)

Em seus movimentos, na ressonância dos cantos, permanecem as lembranças de suas mães, avós, tias que lhes ensinaram a fiar. A roda que eu fio nela sabe ler, escrever e contar. Há um saber que acompanha as gerações de mulheres para que cada uma delas encontre a espessura de seus fios. Hoje em dia, são as anciãs que mantêm viva a tradição, cujas cantigas resgatam a alegria da vida. Cantar acompanha o ofício como forma de transgredir a monotonia do trabalho. Segundo Carolina Cunha (2019), a brincadeira era inventar as rimas e desafiar as outras fiandeiras com as improvisações dos versos. O fio que se inventa na memória das mãos femininas, passa sobretudo pela boca e pela escuta.

³ A música pode ser encontrada no link: <https://www.youtube.com/watch?v=vbDjBTzcNtY>

A força da transmissão remetendo-se ao fio, à voz feminina ou aos mais velhos torna-se metáfora em diversas narrativas orais e escritas, seja pela imagem da teia, pela figura das tece-lãs, seja pela roda de fiar. No ofício do fiar há uma transmissão que passa pelo fio, o que nos lança a algumas articulações com a psicanálise. Anterior ao tempo de aprender as palavras, já nos é possível escutá-las com suas modulações, seu ritmo, seu canto. É comum haver relatos de pessoas que não lembram mais das histórias que foram contadas na infância, mas guardam a voz, a entonação, a melodia de quem as contava. Como nos diz a antropóloga Michèle Petit (2019), “em todas as culturas, aprendemos primeiro a música da língua, sua prosódia, que não se ensina, mas se transmite” (Petit, 2019, p. 78). O psicanalista e músico Ricardo Rodolfo contribui inserindo a dimensão do corpo e sua relação com a música. Para ele, “o corpo não seria nada sem a batida dos ritmos, os altos e baixos das intensidades, o peso de certos acentos, a alternância entre sons e silêncios, o aumento ou diminuição das velocidades etc” (Rodolfo, 2008, p. 189). Assim, de certa forma, pensamos com ele no corpo feito de música, ou seja, há uma musicalidade intrínseca ao corpo.

Pensar as relações entre corpo, música, memória e transmissão nos remete, por outras vias, ao escritor indígena Daniel Munduruku e seus saberes em torno da importância da memória viva que passa de geração a geração, em que as histórias contadas se tornam alimentos para a composição de uma história singular.

Parte do que sei hoje sobre contar histórias aprendi no colo de minha mãe. Talvez me lembre pouco das histórias contadas porque era comum adormecer nos primeiros acordes de sua voz, mas a metodologia que me ensinou, enquanto eu dormia, ficou dentro de mim, e talvez hoje a pratique enquanto crio e conto minhas próprias histórias. (Munduruku, 2015, p. 26)

Parece que foi ontem (2006), é o título de uma de suas inúmeras histórias endereçadas à infância que habita em todos nós. Ao abrir esse livro, sentimo-nos em uma roda perto do fogo, na presença de crianças atentas, do céu estrelado, da mãe terra, do vento dançante com as faíscas do fogo e de um sábio com sua voz carregada de memórias milenares, transmitindo-nos que somos parte de uma grande teia. *Parece que foi ontem* fala da importância do canto e da dança - e tudo o que ganha a forma de memória - como fios que nos enlaçam ao outro. Nas últimas páginas dessa sensível história, escutamos as tessituras entre as palavras e os silêncios, cuja transmissão passa pelo respeito ao saber do outro, pela escuta.

Os velhos são sábios. Sábios não porque ensinam através das palavras, mas porque sabem silenciar e no silêncio mora a sabedoria. Os velhos sempre nos trazem o novo, que é sempre velho, antigo, pois está escrito na natureza. É assim que aprendemos na nossa aldeia. É assim que vivemos nossa tradição. É assim que desempenhamos nosso ser social: pelo respeito às tradições, pelo respeito ao saber do outro e pelo exercício do pertencimento a uma teia que nos une ao infinito. (Munduruku, 2006)

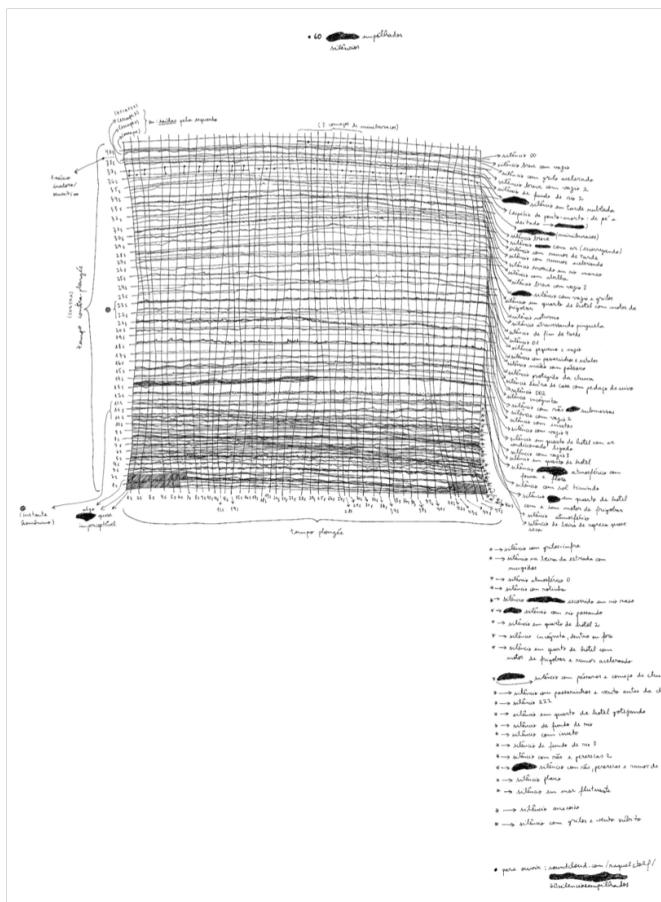
No encontro organizado pelo Núcleo de Pesquisa em Psicanálise, Educação e Cultura (UFRGS) em torno do verbo “fiar”, a voz da psicanalista e contadora de histórias Lúvia

Dávalos nos conduzia a um estado de presença. O convite era habitar um tempo-espço de cuidado consigo e com o outro, colocando nossa atenção no ritmo de nossa respiração e na escuta de nossos corpos, buscando modos de distensioná-los e abrir os poros sensíveis da pele. No silêncio, a respiração funda, os estalos dos ossos, o ruído do espaço que se cria entre uma articulação e outra foram se fazendo audíveis, como se pudéssemos escutar “o barulho do cabelo em crescimento” (Antunes, 1996). Nessa música, chamada “Silêncio”, o ritmo estabelece uma certa linha do tempo até o silêncio. Inicia-se assim: “antes de existir computador existia tevê; antes de existir tevê existia luz elétrica, antes de existir luz elétrica, existia a bicicleta”, da bicicleta à enciclopédia, ao alfabeto, à voz e ao silêncio. Uma música que nos convida a escutar o silêncio, amplificado “no lado esquerdo do peito, esse tambor” (Arnaldo Antunes, 1996).

No exercício de escuta do grupo de pesquisa e em diálogo com o silêncio de Antunes, a artista Raquel Stolf também nos instiga a escutar os rastros do silêncio. Seu trabalho chamado *60 silêncios empilhados*⁴ torna-se uma trama artesanal das linhas silenciosas que não se definem pelo vazio de ruído. Inventar nomes a esses silêncios se aproxima do gesto de fiar as palavras: ficções. Em sua trama desenhada à mão podemos encontrar: “silêncio de fundo de rio, silêncio pequeno e vazio, silêncio miúdo e com pássaros, silêncio com sol tímido, silêncio de beira de represa quase seca, silêncio incógnita, dentro ou fora”. Com a

4 <https://soundcloud.com/raquelstolf/60silenciosempilhados>

literatura, a música e a arte pensamos aqui nos silêncios abertos à palavra do outro, na dimensão ética da escuta e na força da memória quando se torna possível fiar com.

Raquel Stolf. *60 silêncios empilhados*, 2010-2015

Descaroçador

Como nos ensinam as fiandeiras, tirar as sementes do algodão é um dos primeiros passos do processo. Com um

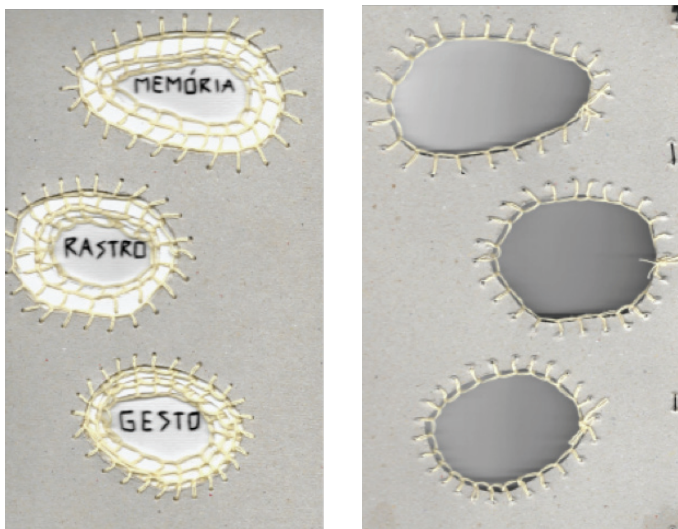
instrumento chamado descaroçador, duas pessoas se sentam uma em frente à outra, cada uma girando uma roldana para que o algodão passe ao outro lado deixando no caminho suas sementes. Ter a presença de, no mínimo, duas pessoas: esta é uma das condições para a invenção de um fio. A imagem desta etapa do processo nos lança a pensar na vida de um grupo de pesquisa em que a presença do outro é o que se tem de mais precioso.

As metáforas do fio e da costura acompanham muitos dos trabalhos desenvolvidos por este grupo de pesquisa, sobretudo metodologicamente. A dissertação de mestrado de Anna Letícia Ventre, chamada *Gesto, rastro, memória: anotações para pensar uma ética da delicadeza* (2018), inventa costuras de pensamento com linhas e palavras, em uma espécie de montagem. Sua escrita não-linear e poética produz alternância entre o verso e o averso, em um gesto intervalar tal como os vaga-lumes. O avesso, o furo, a linha emaranhada, a palavra bordada, a letra manuscrita tornam-se rastros de “um gesto de pesquisa sobre o gesto” (Ventre, 2018, p. 29).

Memória, rastro e gesto nos lançam aqui a duas perguntas: como escutamos o traçado das linhas silenciosas que bordam a palavra? Como lemos o que se esconde no avesso da palavra? Em sua escrita, Anna Letícia Ventre nos convida a tocar e a sermos tocadas por aquilo que está na iminência de desaparecer.

“Não é fácil surpreender o lampejo tímido e fugidio, o instante-relâmpago, o silêncio, os signos evasivos – é assim que as

coisas mais importantes da vida escolhem dar-se a conhecer. Não é fácil surpreender o lampejo infinitamente duvidoso, nem compreender seu sentido. Esse lampejo é a luz intermitente do vislumbre no qual o desconhecido subitamente se faz reconhecer. (Jankélévitch, 1980, citado por Ventre, 2018, p. 31)



Capa da dissertação Gesto, Rastro Memória: anotações para pensar uma ética da delicadeza, de Anna Letícia Ventre

A presença dos rastros, essa luz intermitente, parece nos convocar a um trabalho de criação de sentidos, na sua dimensão polissêmica. “Não é fácil surpreender o lampejo infinitamente duvidoso.” Simone Moschen articulará, no seu belo texto “No fio da palavra”, o exercício de escrever a memória com os verbos costurar e cortar. “A agulha que desenha um traçado no ar. A linha que deixa como rastro no tecido o desenho de um trajeto. A costura que denuncia uma descon-

tinuidade: pequena cicatriz nos tecidos” (Moschen, 2006, p. 18). Segundo ela, podemos dizer que somos constituídos pelas nossas memórias, ou seja, somos feitos de lembranças assim como de esquecimentos, o que nos coloca no movimento incessante de criação de novas costuras. Se “todo traço é uma cicatriz”, como diria Henri Michaux, a arte, a psicanálise, a literatura, a música, a dança, e tudo o que implica experiência de criação pode contribuir para novas produções de sentido ao que já está inscrito na memória.

Larissa Gasparin, nos insere em uma multiplicidade de modos de pensar o ato de bordar e suas relações com a dimensão ética da escuta. Como parte de seu trabalho de conclusão de curso em psicologia, chamado *Travessia entre linhas: notas e devaneios sobre bordado, luto e memória* (2020), Larissa nos leva a pensar no bordado como suporte de travessias. A costura de seu pensamento percorre as linhas da história, sobretudo voltadas à América Latina, de modo a inventar nós com as palavras em contextos de catástrofe, de luto, de sofrimento, de apagamento das marcas. Encontramos em sua escrita diversos projetos cujo fio em comum é a força de resistência de mulheres que encontram meios de tornar visíveis suas dores para um trabalho comunitário de elaboração (Gasparin, 2020).

Com referência à Allucci (2019), a autora menciona projetos costurados por fio e resistência: “Madres de la plaza de Mayo”, na Argentina; “Mujeres Tejiendo Sueños y Sabores da Paz”, na Colômbia e “Las Arpilleras”, no Chile. A partir de suas reflexões, reconhecemos a importância da abertura às

narrativas singulares para contornar, ou talvez, furar as experiências traumáticas. A posição de testemunha pode contribuir para possíveis deslocamentos, ainda que mínimos, do trauma para uma trama de ressignificações. A sobreposição de violências pelo silenciamento e apagamento das marcas nos coloca diante do desafio de “trazer a memória que está no avesso desses silêncios” (Gasparin, 2020, p. 32), para que seja possível não apenas um trabalho de elaboração de luto, mas também de compreensão histórica e de um compromisso de romper com a repetição de opressões, conforme apontam os autores⁵ Marcelo Ferreira e Raquel Salgado (2020). Além desses projetos, a autora menciona experiências com o bordado na *Oficina de Criatividade* do Hospital Psiquiátrico São Pedro em Porto Alegre e o projeto *Narrativas ficcionais e o Cuidado à dor Crônica* que atua em parceria com o Grupo Hospitalar Conceição também em Porto Alegre. Tecer narrativas *com* o outro parece ser o convite desses projetos que recorrem à materialidade poética do fio da palavra e suas relações com o tecido, a linha, a agulha, os nós, o corte etc. A força da palavra nos coloca em movimento: “o que roda mesmo é a palavra, a possibilidade de encontrar na outra uma escuta, um conselho, um carinho e um cuidado” (Gasparin, 2020, p. 19).

Podemos estabelecer fortes pontos de encontro com o projeto *No coração da agulha*⁶, coordenado pela artista Ana

5 O projeto é apresentado através deste link: <https://www.youtube.com/watch?v=TecAEK8cmTo>

6 O projeto é apresentado por meio deste link: <https://www.youtube.com/watch?v=TecAEK8cmTo>

Flávia Baldisserotto, através do Atelier Livre e em parceria com o Nuppec. Nesse projeto, a palavra ganha vida na textura dos encontros, em que o fio é efeito de uma presença disponível à escuta e à fala. Nesse sentido, parece que o convite é abriremos nossas caixas de costura para, com o outro, nos surpreendermos com o que podemos encontrar dentro: “o fio é outro”. Em suas palavras,

Embora muita gente pense num primeiro contato que o bordado é o eixo central dessa ação, o curioso é que nesse projeto não precisa saber bordar, e aqui não se ensina a bordar. Aliás para participar não precisa nem gostar muito de linha e agulha, porque nesse espaço o fio é outro. É encontro, é conversa, é memória, é partilha. E o tecido aqui é feito desse diálogo, dessa travessia, da construção de um senso de comunidade, da curiosidade pelo que vem das outras, dos outros. O tecido aqui é invenção (Baldisserotto, 2021, n.p.).

No coração da agulha também é o nome de um projeto de extensão que faz parte de uma pesquisa mais ampla, chamada *As Narrativas Ficcionalis e o Cuidado à Dor Crônica*, uma parceria do Nuppec com a Ana Flávia Baldisserotto e pesquisadores da graduação e pós-graduação da UFRGS. Uma das propostas deste projeto é abrir as caixas de costuras em um contexto de hospital e, com elas, dar lugar às narrativas e memórias de pacientes diagnosticados com dor crônica de modo a estabelecer um espaço de escuta e de cuidado. A ficção vem sendo um dos principais fios deste trabalho que busca estabelecer relações entre a arte, a educação e a saúde. Trata-se de um projeto implicado com um modo de presença, “um ponto em que o nosso corpo tramasse linhas para uma disponibilidade

de estar-com o outro (Kierniew, Fröhlich, & Moschen, 2020, p. 10)



Imagem do projeto Narrativas ficcionais e o cuidado à dor crônica.

Abrir o algodão

Puxei um fio, cheguei num ponto.
Puxei da memória, cheguei numa história.
Um livro gigante, caiu da estante.
Fez-se um mundo de imaginações.
Cidades, poetas e vejam vocês.
A história começa com era uma vez...
Com fio no conto ⁷

⁷ A música de abertura e fechamento do coletivo de contação de histórias Com fio no conto é uma composição de Mateus Berger Kuschick.

Voltando ao processo das fiandeiras, posterior à retirada das sementes com o descaroçador, o algodão é aberto por dois processos distintos. No primeiro, conhecido por “bater o algodão”, recorre-se a um instrumento chamado arco. Trata-se de um semicírculo de madeira em cujas pontas encontramos um fio tensionado. O algodão é colocado no fio e, à medida que os dedos das fiandeiras vão fazendo a corda vibrar, o algodão vai se abrindo. No segundo processo, chamado de cardagem, utilizam-se duas pequenas escovas com fios de aço, conhecidas por cardas. Chumaços de algodão são colocados nos fios de aços e com a dança das mãos as fibras são desembaraçadas, os nós são desfeitos, gerando uma manta macia pronta para, na roda, tornar-se fio.

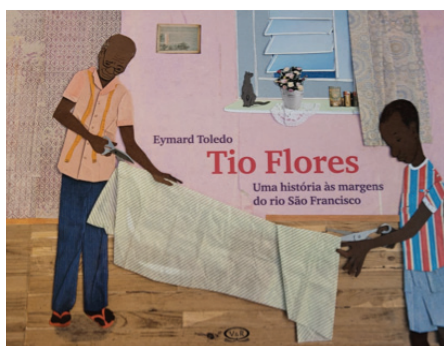
Inspirada nessa etapa de abertura do algodão, buscaremos abrir as palavras para perceber as nuances entre os verbos “fiar”, “tecer”, “bordar”, “costurar” e “suturar”, de acordo com os contextos e seus usos. Entre os jogos semânticos, encontramos no radical *textere*, um comum entre as palavras “texto” e “tecido”. Tal relação entre fio e palavra encontra-se, da mesma forma, em Ray Bradbury ao nos dizer que os livros “costuram peças e pedaços do universo para nos fazer uma roupa” (Bradbury, citado por Petit, 2010, p. 125). Com referência ao livro *Fahrenheit 451*, tudo aquilo que nos oferece a possibilidade de constituir narrativas singulares, de imaginar outros modos de viver e de fantasiar diante da dureza do mundo, torna-se uma necessidade humana. Roland Barthes (2004), ao pensar no ato de ler como um texto-leitura sutilmente nos conduz à matéria

do fio, neste caso, a lã do camelo. Ele nos diz que “ler é fazer nosso corpo trabalhar ao apelo dos signos do texto, de todas as linguagens que o atravessam e que formam como que a profundidade “achamalotada das frases” (Barthes, 2004, p. 29). Interessante que a palavra “achamalotada” vem de “tornar parecido com chamalote”, ou seja, parecido com o tecido de lã de camelo. Abrir um texto, em que o corpo e a criação estão presentes, remete aqui, de forma poética, ao gesto de tecer.

Brincar com as palavras é um exercício que vem acompanhando a vida do coletivo de contação de histórias *Com fio no conto*. O coletivo nasceu em 2016, composto atualmente por Eduarda Xavier, Livia Dávalos, Paula Gus e Sofia Tessler, em parceria com Núcleo de Pesquisa em Psicanálise, Educação e Cultura, atuando como projeto de extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Com inspiração em outros coletivos como *Os tapetes contadores de histórias*, no Rio de Janeiro, *As costureiras de histórias*, em Fortaleza e o *Grupo Galpão*, em Minas Gerais, fomos inventando nosso modo de dar vida às histórias da literatura infantil junto às crianças do espaço educativo da Fundação de Atendimento à Deficiência Múltipla (Fadem), vinculado ao Serviço de Convivência e Fortalecimento de Vínculo da Prefeitura de Porto Alegre. Desde a criação do coletivo, nosso fio tem sido a palavra que se tece com o outro, de modo a confiar nas aberturas de espaço para as narrativas ficcionais.

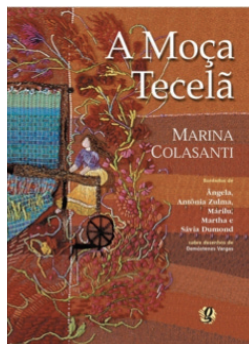
A experiência de contar histórias com as crianças nos ensinou que a atenção, mais do que se centrar na história em si,

precisa estar aberta ao que acontece no encontro. Pois é nesse tempo que a história ganha vida e está sujeita a possíveis modificações de acordo com o que surge de inesperado por parte das crianças. Nos encontros quinzenais do *Com fio no conto*, elas nos surpreendiam com suas invenções, seus modos singulares de participar da história e de intervir do jeito como lhes era possível. O trabalho com a literatura infantil, atravessado pela nossa formação na psicologia e na arte, nos fez embarcar no movimento do fio da palavra com as crianças, costurando, descosturando e recosturando estilos singulares de narrar a si e ao mundo⁸. Gostaríamos de incluir no corpo deste texto três histórias advindas do repertório do *Com fio no conto*, as quais tocam mais diretamente na poética do fio.

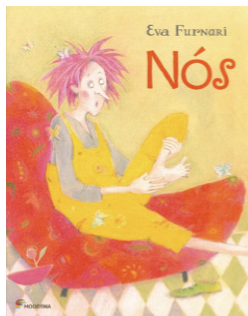


Tio Flores, de Eymard Toledo.

-
- 8 Os trabalhos de conclusão de curso de Eduarda, Paula e Sofia, orientados pela Simone Moschen buscam contar dessa experiência de contação de histórias com as crianças, nas tramas entre psicanálise, arte e literatura. São eles, respectivamente: *Sobre nó(s): na trama entre psicanálise e narrativa ficcional*; *A construção da cena: reflexões sobre a constituição psíquica e a contação de histórias* e *Com fio no conto: reverberar – o que reverbera da experiência de contação de histórias*?



A moça tecelã, de Marina Colasanti.



Nós, de Eva Furnari.

Roda de fiar

a tesoura não é a única ferramenta que me acompanha, também uso agulhas, fios, linhas e busco material tanto nas palavras quanto nos silêncios.

Vozes de retratos íntimos, Taiaşmin Ohnmacht

Na roda de fiar, as mantas de algodão vão se afinando por dois movimentos que funcionam como uma conversa: a torção e a estiragem. O saber que mora na ponta dos dedos das fiandeiras vai possibilitando, entre o esticar e o torcer, que pequenos fragmentos de algodão vão se colando um no outro,

tornando-se um longo e resistente fio. A roda da memória gira com o vaivém do canto, torção da palavra e estiragem do silêncio para a invenção do fio. Buscaremos, com o giro da roda, articular nesta sessão com importantes referências artísticas e literárias.

Costura da memória é o nome da exposição na Pinacoteca de São Paulo (2018) em torno da artista brasileira Rosana Paulino. A mostra reúne 140 trabalhos da artista, de 1993 até 2018. Paulino, por meio da arte, produz deslocamentos nos modos de olhar a história, uma pessoa, uma imagem, um objeto, uma cicatriz, um rastro de memória, uma dor, recorrendo em muitos de seus trabalhos à sutura. Seu processo de criação atravessa as feridas e cicatrizes da história brasileira, sobretudo causadas pela escravização, pelo racismo e pela violência doméstica. Com uma multiplicidade de linguagens artísticas – fotografia, vídeo, gravura, desenho, escultura, cerâmica, costuras – a artista abre espaço ao pensamento crítico, dando lugar aos afetos, com ênfase na mulher negra. Seus trabalhos buscam falar dessas suturas da história brasileira, as quais nunca foram bem costuradas.

No seu trabalho, *Parede da memória* (1994), a artista nos coloca diante de 11 fotografias de pessoas da sua família multiplicadas em 1.500 saquinhos costurados cuja referência para o processo de criação é um patuá da infância. Como símbolo de proteção, o patuá ficava na parede da sala. Ao contar sobre esse trabalho ela nos diz: “Ninguém passa 10 anos embaixo de um objeto incólume”. A marca desse objeto também fala de

sua curiosidade quando criança, inquieta com o que poderia haver dentro. Com esse e muitos outros de seus trabalhos, a artista nos transmite sua força em deslocar, com a arte, objetos, fotografias e suas marcas para outros lugares, abrindo possibilidades de novas significações:

...desde criança eu gostava de mexer numa caixa de fotografias que nós temos aqui em casa. Eu posso me aprofundar nesse universo, eu posso saber quem eu sou melhor, de onde vieram meus antecedentes, meu pai, minha mãe, meus avós, mas eu gosto de colocar a fotografia em outras situações. Daí veio a *Parede da Memória* (Paulino, 2020)⁹.



Rosana Paulino, *Parede da memória*, 1994/2015. Foto de Claudia Melo.

Parede da memória (1994-2015) é uma instalação que precisou de 21 anos para ganhar vida, como forma de homenagear os antepassados da artista. Em uma fala sobre arte, edu-

⁹ Esta fala pode ser encontrada através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=vkFdZF4y6c0>

cação e memória realizada em novembro de 2021, escutamos Paulino nos falar sobre como suas memórias de vida reverberaram em seus trabalhos¹⁰. Residente em São Paulo, próximo a um dos braços do rio Tietê, Rosana Paulino fala dos momentos em que gostava de ficar olhando pela cerca dos fundos da casa da avó para um barracão por onde passavam as alegorias de uma escola de samba, na época do carnaval. Guarda na memória a imagem da mãe sentada em roda com as vizinhas bordando e conversando, falando do dia a dia, compartilhando receitas e saberes sobre medicamentos etc. As memórias da mãe bordando aparecem em outro trabalho, chamado *Tecelás* (2003). As figuras femininas feitas de argila e algodão, instaladas em um encontro de duas paredes, recorre à imagem de mulheres que tiram de dentro do próprio corpo, da própria boca, o fio.



Rosana Paulino, *Tecelás*, 2003. Coleção particular. Foto: Isabella Matheus / Pinacoteca

¹⁰ Esta fala pode ser encontrada através do link https://www.youtube.com/watch?v=Q_3rnYeYEK0&t=1526s

Pensar na imagem das tecelãs cujos fios saem da boca, aproximando fio e palavra, leva-nos a escutar Amadou Ampâté Bâ, grande referência nas tradições orais em relação à história africana. Para ele, “a tradição oral é a grande escola da vida” (Bâ, 2015, p. 159). O escritor malinês situa seu saber nas tradições que dizem respeito a toda a região de savana ao sul do Saara, de modo a contribuir para o resgate da memória, reconhecendo a grande importância do testemunho oral transmitido de geração a geração. Em seu belo texto *A tradição viva*, o escritor nos abre a um modo de pensar a palavra como força. Nesse texto, percebemos as aproximações entre a fala e o simbolismo da tecelagem, “se a fala é força, é porque ela cria uma ligação de vaivém que gera movimento e ritmo e, portanto, vida e ação. Esse movimento de vaivém é simbolizado pelos pés do tecelão que sobem e descem” (Bâ, 2015, p. 159). Acompanhados pelos cantos rituais, os gestos dos artesãos são considerados uma linguagem, o que implica criação: “os gestos do tecelão, ao acionar o tear, representam o ato de criação, e as palavras que lhe acompanham os gestos são o próprio canto da Vida” (Bâ, 2015, p. 169)

Abre-se a caixa de costuras com linhas, memórias, agulhas, ficções, palavras, tesouras e silêncios. Encontramos na literatura brasileira, em dois grandes escritores, as metáforas da costura diante da complexidade da vida e das feridas abertas de um país atravessado pela violência do apagamento, do racismo, do machismo e da agressiva abordagem policial. Pedro, personagem do livro *O avesso da pele*, de Jeferson Tenório,

transmite que a vida exige um árduo trabalho de costuras e recosturas diante das narrativas que chegam como retalhos, dos rasgos causados por violências, das memórias por um fio que pedem por cuidado e atenção.

Acho que vocês nunca se preocuparam em organizar uma narrativa para mim. Sei que o tempo foi passando e o que foi dito por vocês, antes de minha memória, foi dito em retalhos. Então precisei juntar os pedaços e inventar uma história. (Tenório, 2020, p. 183)

Com o gesto de juntar os pedaços, a sabedoria desse personagem nos dirá: “prefiro uma verdade inventada capaz de me pôr de pé”. Cria-se, assim, como um ato de resistência e de sensibilidade, sua própria história. Podemos encontrar fios em comum com a narradora do livro *Vozes de retratos íntimos*, de Taiasmin Ohnmacht. Como ponto de partida do livro, encontra-se a voz. É pelo ritmo, pela entonação e pelo som que recebemos nas primeiras páginas o convite à imaginação. Nesse livro, a autora tem como matéria prima o resgate das histórias de seus antepassados, cujas narrativas dão movimento aos retratos de muitos brasis. A presença do não saber participa do processo de elaboração das narrativas, fazendo da ficção sua principal ferramenta, ao lado da tesoura, da linha, da agulha, do silêncio e da palavra.

Então, aqui estou escrevendo, vou abrir a cápsula para contá-los, mas para isso preciso me permitir desenhar palavras, o passado terá que suportar a criação que é minha, não se conta uma história sem algum grau de profanação, também tem algo que espero, e que diz respeito apenas a mim, que deste contar surja uma imagem que me situe no espelho de Oxum. (Ohnmacht, 2021, p. 13)

Os diálogos entre Rosana Paulino, Jeferson Tenório e Taiaşmin Ohnmacht, nos transmitem a importância do trabalho com a memória. Estamos diante do exercício de ficcionalizar costuras e suturas de fragmentos e retalhos, buscando encontrar na oralidade o fio da palavra, de modo a garantir o direito à imaginação e a resistir aos apagamentos e silenciamentos. Estas referências nos apontam para os fios de vida, cujos gestos inspiram a conjugação do verbo fiar.

Desfiar o fio

“Vê-la desfiar o fio, que também se chama vida”: esta é uma das frases finais do poema *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto. Diante do desafio de inventar provisórias costuras com tantos singulares fios, essa frase funciona como uma caixa de costura, pois nos lembra da dimensão da vida. Abrimos a caixa e nela encontramos, perto dos carretéis, a transmissão das fiandeiras para a invenção da vida de um fio. Junto das agulhas, estão presentes as referências artísticas mencionadas, assim como as referências literárias. Próximo às tesouras, estão os trabalhos de pesquisadoras do Nuppec, e na pequena caixinha de papel em que ficam os retalhos de tecidos estão os projetos mencionados.

As referências que trouxemos aqui vêm nos transmitindo saberes preciosos em torno desse verbo, ainda que este texto seja uma primeira aproximação um tanto inicial: recorreremos a muitos e diferentes fios para que, junto às leitoras e aos leitores, possamos inventar nossas infinitas costuras. O intuito

desta escrita foi puxar algumas das nossas referências em um texto-tecido que está vivendo no gerúndio: estamos fiando, com o desejo de *com-fiar* aos leitores novas tramas. Não pretendemos formalizar certos nós finais, ao contrário, buscamos abrir a expressão *fiar com* e encontrar os fios que nos serão preciosos para um trabalho, ainda por vir, de tecê-los. Sabemos que ainda são muitas as costuras por se fazer e, principalmente, a escutar. *Fiação e ficção* em uma conversa infinita que busca se aproximar da arte, da literatura e da psicanálise.

Finalizamos a escrita deste verbo com as mãos da artista Stephanny Lotus¹¹, que, artesanalmente, tece a sensibilidade em fios e nos presenteia com estas imagens poéticas no encontro do Núcleo de Pesquisa em Psicanálise, Educação e Cultura em torno do verbo fiar. Encontramos nestas imagens o fio quase invisível que atravessa os encontros; o afeto das conversas que se tecem com as mãos, com o corpo, com os silêncios e com as palavras, sem esquecer das perguntas e do não-saber. Confiar na palavra como um fio inacabado, aberto e na espera a ser remendado com novas histórias, por diversas e diferentes mãos, com nós.

11 Quem quiser conhecer mais de seu trabalho, recentemente realizou uma dissertação de mestrado chamada *Biopoética do Infravisual: experimentar uma escrita fotografia na educação* (2020), link a seguir: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/218460>



Referências:

- Ampatê Bâ, Amadou (2015). A tradição viva. In F. Medeiros & T. Moraes (Orgs.), *Contaçon de histórias: tradição, poéticas e interfaces* (pp. 155-188). SESC.
- Antunes, Arnaldo (1996). *Silêncio* [Álbun]. <https://www.youtube.com/watch?v=C-qf05jyYu0>
- Barthes, Roland (2004). *O rumor da língua*. WMF Martins Fontes.

- Cunha, Carolina (2019). Fiandeiras, tecelãs e tintureiras resgatam orgulho e tradição no sertão de Minas Gerais. Centro de documentação Eloy Ferreira da Silva. <https://www.cedefes.org.br/fiandeiras-tecelas-e-tintureiras-resgatam-orgulho-e-tradicao-no-sertao-de-minas-gerais/>
- Gasparin, Larissa (2020). Travessia entre linhas: notas e devaneios sobre bordado, luto e memória (Trabalho de Conclusão de Curso pelo Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS).
- Kierniew, Janniny G., Frohlich, Cláudia B., & Moschen, Simone Zanon (2020). Limiares no hospital: bordar histórias, escrever memórias. *Revista Conhecimento Online*, 12(2), 108-128.
- Lotus, Stephanny (2020). Biopoética do Infravisual: experimentar uma escrita fotográfica na educação (Dissertação de Mestrado em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS).
- Melo Neto, J. C. (2007). Morte e Vida Severina e outros poemas. Objetivo.
- Moschen, Simone (2006). No fio da palavra. *Organon*, 40-41.
- Munduruku, D. (2015). A história de uma vez: um olhar sobre o contador de histórias indígena. In F. Medeiros & T. Moraes (Orgs.), *Contação de histórias: tradição, poéticas e interfaces* (pp. 21-28). SESC.
- Ohnmacht, Taïasmin (2021). *Vozes de retratos íntimos*. Taverna.
- Petit, Michèle (2019). *Ler o mundo: experiências de transmissão cultural nos dias de hoje*. Editora 34.
- Rodulfo, Ricardo (2008). *El futuro porvenir: Ensayos sobre la actitud psicoanalítica en la clínica de la niñez y adolescencia*. Centro de publicaciones educativas y material didactico.
- Rosa, Guimarães (2001). *Grande Sertão: Veredas*. Nova Fronteira.
- Tenório, Jeferson (2020). *O avesso da pele*. Companhia das Letras.
- Toledo, Eymard (2016). *Tio Flores: uma história às margens do rio São Francisco*. Vergara & Riba.
- Ventre, Anna Letícia (2018). *Gesto, rastro e memória – anotações para pensar uma ética da delicadeza* (Dissertação de Mestrado em Psicanálise: Clínica e Cultura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS).

Oficinar...

Como se conjuga este verbo?

Elaine Milmann

Fernando Marcial Ricci Araujo

Claudia Bechara Fröhlich

No descomeço era o verbo.
Só depois é que veio o delírio do verbo.
O delírio do verbo estava no começo, lá onde a
criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos.
A criança não sabe que o verbo escutar não funciona
para cor, mas para som.
Então se a criança muda a função de um verbo, ele
delira.
E pois.
Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer
nascimentos —
O verbo tem que pegar delírio.

Manoel de Barros

No descomeço era o verbo, diz o poeta Manoel de Barros. No começo foi o ato, diz Freud referindo-se ao parricídio em *Totem e tabu* (1990) – ato que funda a civilização. No princípio era o significante que marcou a carne, que se fez corpo, diz Jacques Lacan... E, com eles, descobrimos que o inconsciente pode ser estruturado como uma linguagem, e esta, por estar difusa nas grandezas ínfimas do mundo, pode tornar-se poesia ao ser extraída do chão do cotidiano, dos elementos da natureza. Pela escrita de Manoel de Barros, podemos tocar

a “infância da língua”, espaço-tempo íntimo do inconsciente em que “as palavras eram livres de gramáticas e podiam ficar em qualquer posição” (Barros, 2010, p. 425); tempo de indeterminação da linguagem, em que as palavras, livres das normas gramaticais, em um jogo de posições, abrem-se a seus múltiplos sentidos, denunciando que os nomes das coisas não são as coisas (Frohlich, Milmann, & Kierniew, 2021) e que é possível armar condições de possibilidade para um jogo da língua em que se inauguram nascimentos ao se fazer novos arranjos gramaticais.

Inspiradas pelo jogo significante da poesia de Manoel de Barros e da psicanálise freudolacanianana, propomos a conjugação do verbo OFICINAR, ou melhor, a invenção desse verbo em um modo de conjugá-lo aliado às ideias de pesquisar e de transmitir no contexto da universidade pública, particularmente no Núcleo de Pesquisa em Psicanálise, Educação e Cultura (NUPPEC). Oficinar é um neologismo e sua conjugação assume que a pesquisa, para nós, implica algo de novo, de inventivo, ‘comporta o desejo de compor juntos um comum’, através da passagem pela experiência, e de tal modo é conjugado na primeira pessoa do plural, NÓS, que, ao parafrasearmos Bruno Latour (2016), podemos dizer: *oficinamus, ergo sumus!* Pensamos, logo embarcamos juntos em um mundo a compor.

Ao propormos o verbo OFICINAR estamos implicadas em sua conjugação e assumimos a responsabilidade por sua transmissão. Advertidas por Daniel Pennac (1993), conhecemos que alguns verbos não suportam o imperativo, são ver-

bos tão demasiado humanos que se conjugam apenas por um CONVITE, e não pelo imperativo que diz ao outro “faça!”. É assim também com os verbos ler, amar, sonhar, conforme Pennac, e nós complementamos com o verbo oficiar.

O tempo para ler é sempre um tempo roubado. (Como aliás para escrever, ou para amar). Roubado a quê? Digamos que ao dever de viver ... *Tanto o tempo para ler como o tempo para amar dilatam o tempo de viver.* ... A leitura não resulta da organização do tempo social, ela é como o amor, uma maneira de ser. (Pennac citado por Santos & Gonçalves, 2006, p. 4, grifo nosso)

Dilatando o tempo do viver e inventando, a cada vez, novas formas de fazer o verbo pegar delírio, temos oficinado no decorrer de dez anos de travessia do NUPPEC. Esse trabalho com oficinas foi tomando forma e apontando para as condições da invenção de instrumentos para pesquisar e para viver, criando um espaço de construção de saber privilegiado, que não se antecipa, mas que produz pela possibilidade da presença compartilhada, da construção de uma coletividade de diferentes.

1. *Oficinamus*: delírios do verbo oficiar

Um “esticador de horizontes” e um “tritador de certezas” foram instrumentos construídos em algumas oficinas do NUPPEC e, com eles, temos operado em defesa de uma ampliação não só da noção de oficina, mas também dos conceitos de educação, cultura e clínica, ou, pelo menos, buscamos interrogá-los.

A modalidade de trabalho em oficinas terapêuticas no campo da saúde se destacou como um recurso, após a Reforma Psiquiátrica Brasileira no fim da década de 1980, trazendo

uma nova concepção sobre a saúde mental e redimensionando o conceito de clínica. Nesse contexto, houve um deslocamento da concepção do “terapêutico”, que inicialmente estava associado à cura da loucura, passando pelo conceito de promoção de saúde, até chegar à noção de ampliação das possibilidades de trocas na vida pública, “associando o caráter político ao clínico com a psiquiatria democrática” (Silva, 2021, p. 13).

No NUPPEC, as oficinas não miram o curativo e, por isso, o “terapêutico” não cabe como adjetivo, embora os efeitos de subjetivação acionados nas oficinas possam ocorrer a qualquer momento para os participantes, tanto para os oficineiros quanto para os oficinantes. Andrea Guerra (2004) aponta o trabalho em oficinas no Brasil a partir de duas perspectivas de trabalho: por um lado, enquanto prosseguimento de um modelo clássico, na medida em que são utilizadas como recurso pedagógico ou como ocupação do tempo ocioso nas instituições; e por outro lado, a direção de tomar as oficinas como uma proposta que possibilita o sujeito recriar relações com o social, ampliar sua linguagem e exercitar sua cidadania. E mesmo que ao olhar desatento pareça que as oficinas no NUPPEC sejam apenas um passatempo, elas se alicerçam numa intensa preparação prévia, embasadas teoricamente, e objetivam uma transmissão, querem acionar a construção de pensamento, que será singular para cada um; mas do mesmo modo que o “terapêutico”, o adjetivo “pedagógico” clássico não lhe cabe. Não se trata de oficinas em que todos irão chegar à mesma aprendizagem em sua conclusão, tampouco de ensinar os conceitos psicanalíticos que orientariam uma educação, mas da

importância da transmissão do saber psicanalítico, nesse contexto, na medida em que nele está em jogo um saber que é descontínuo, inconsciente e capaz de orientar princípios éticos. Desse modo enlaçadas, as oficinas se encontram em *entrelugares*; numa pulsação *entre* o singular e o coletivo e nas fronteiras *entre* as concepções clássicas de clínico, educacional e cultural.

Com o tempo, as oficinas foram sendo incorporadas em nossas formações no NUPPEC, com a proposição de serem incluídas nos encontros de pesquisa e extensão como espaços formativos; um modo de receber os recém-chegados ao grupo, dando o tom para o ritmo de nosso fazer junto. Grupo que abriga uma diversidade de estudantes advindos dos mais diferentes cursos de graduação e pós-graduação da UFRGS; “flora e fauna reunidas”, como disse alguém certa vez, e que, ao chegar, é convidado a dar algo de si, deixar sua carta na mesa... Mesa que passa abrigar um baralho em que cada qual pode pegar a carta do outro.

Figura 1 – Oficina de cartas na Jornada do NUPPEC (2017)





Fonte: arquivo NUPPEC.

No dizer de Rafael Fernandes (2019), o capitalismo produziu uma cisão entre cultura e natureza e traduziu bens culturais por objetos (tesouros) e riquezas acumulados de um povo, muitos alocados em museus de forma bancária, ou, ainda, a cultura ficou associada a modo de vida complexo (charme) e distante de uma “vida natural” (real ou suposta) que fosse capaz de nos igualar a todos. Pensar em coletivo, comunidade e cultura remete à ‘Semana de Arte Moderna’, que completa cem anos em 2022. Nos manifestos produzidos por Oswald de Andrade há uma ruptura da dicotomia entre cultura e natureza: cultura é natureza e natureza é cultura. Há, na verdade, em nossa cultura, qualquer tendência à diferença, manifestada na poesia, “um entendimento da cultura como uma incomunidade, ou como uma coletividade heterogênea, que partilha e disputa diferentes modos de vida, fazeres, saberes e modulações simbólicas” (Fernandes, 2019). Nesse sentido, o autor refere a floresta como utopia/artifício, como lugar em que fauna e flora não designam somente dados ontológicos, mas

espaçotemporais, livrando-se da classificação ontológica, já que agrupa seres orgânicos e inorgânicos. Desse modo, haveria uma “vocalização para o conceito de cultura” como um modo de fundar a “cultura como aquilo que se cultiva entre os que convivem”. A floresta como um coletivo dos diferentes, uma vez que não se coloca como uma força ontológica que constrange os conviventes, mas como meio ambiente em que eles podem habitar. Nessa esteira, pensamos que as oficinas no NUPPEC desejam essa “vocalização para a floresta”, e não propriamente uma “educação para a floresta”; vocalização como um empuxo, algo que “pende para” armar espaços de conviver e colaborar entre os (in)comuns e suportar o deserto da civilização.

Com Fernandes (2019), podemos dizer que oficiar, construir um coletivo de (in)comuns, remete a uma vocalização pedagógica da cultura brasileira, pressentida desde o Manifesto da poesia pau-brasil” (Andrade, 2017) e observada atualmente pelo adensamento de proliferação de oficinas de poesia e pelo uso da linguagem poética. Na convivência, no estar junto passando por uma experiência, ocorre um empréstimo diuturno de instrumentos. Porém, a questão não está no instrumento, mas na artesanaria implicada no processo de sua confecção, no tempo roubado da vida – no dizer de Pennac –, levando os participantes a colocarem a mão no pensamento. Assim, a oficina coloca em destaque um fazer compartilhado, desfazendo a hierarquia entre o conhecimento técnico e o fazer, abrindo a possibilidade de um espaço para a emergência do sujeito do desejo. Simone Rickes e Paulo Gleich (2009) já destacaram

que na oficina há um engajamento com o desejo, pilar da ética da psicanálise, implicando uma operação transferencial, que envolve tanto o oficinheiro quanto o oficinante, trazendo sempre algo novo. Algo de inventivo que se processa nesse jogo de relações em que há ao mesmo tempo uma invenção do mundo e de si mesmo. Essas invenções compartilhadas trazem o jogo da alteridade, no qual se constitui o comum.

O verbo *oficinar* anda de mãos dadas com outros, como jogar, brincar e aprender. Esse verbo, que não aceita imperativo, implica o compartilhar criativo, a invenção de um espaço potencial entre o eu e o outro, possibilitando as trocas e o passar pela experiência em um jogo no qual as regras não são estáticas, mas se produzem a partir do encontro com o Outro, levando em conta os produtos e os processos que se esperam e os que se produzem inesperadamente. No *só-depois* da oficina, e ainda colaborando nesse espaço de convivência, puxam-se novamente os fios teóricos que dão contorno ao vivido, possibilitando que os conceitos também passem pelo corpo.

De acordo com Eduarda Xavier (2021), ressaltamos alguns elementos que servem como pistas para intervenções em oficina: o desejo de *oficinar*, a importância dos objetivos, o lugar do produto realizado, a possibilidade de invenção, o caráter de processualidade do trabalho e a relação entre os oficinantes e oficinheiros. Numa oficina, o participante pode localizar, a partir da materialidade, um suporte para elaborações psíquicas, como um tabuleiro de jogo (baralho de cartas, sucatas, toalha de bordado inventado etc.), assim como criar

superfícies de inscrições. Dessa forma, caberia ao oficineiro acompanhar e acolher as confecções do fazer do oficinante, que sabe o que está em jogo quando tece sua produção; saber inconsciente que vai se tecendo de acordo com o com-viver no andar da oficina, tendo o outro como bússola de seu fazer.

Há tempos, *oficinamus*! E escolhemos duas de nossas experiências para compartilhar: a *Oficina de Desobjetos* e o *Curso-Oficina Poética do Letramento*. Elas talvez sejam as experiências inaugurais de nosso fazer em oficinas no NUPPEC e decantam alguns elementos que nos ajudam a conjugar o verbo oficinar.

2. Delírio do verbo I: *Oficina de Desobjetos*

Ciente de uma economia de discursos, Manoel de Barros escolheu colocar em circulação um “bem” escasso e oposto à poesia hegemônica e dominante: sua poesia é produzida com a semântica do precário e das miudezas e, assim, sua escrita torna-se um valioso item de consumo para os leitores avessos à poesia dos grandes temas e dos versos nobres (Carrascoza, 2018). Se o consumo é um código de valores que gera pertencimento entre as pessoas, a poesia de Manoel de Barros talvez produza um consumo da linguagem, no dizer de Selma Maria (2016), produz como efeito o desejo de apertar a vista até extrair o sumo das palavras, e, diríamos, o co-sumo, vontade de olhar o mundo por convivência; co-junto, e não por conveniência. Encantada com a matéria-prima de sua poesia, lesmas, latas enferrujadas, pedrinhas, e outras miudezas do Pantanal, Selma Maria, uma pesquisadora de brinquedos, queria fazer uma exposição sobre

os objetos da infância de Manoel de Barros. Trocaram cartas, até o encontro presencial, momento em que Manoel lhe disse que não permitiria, que Selma buscasse a sua própria infância e construísse os seus objetos. Buscamos, assim, inspiração em Manoel de Barros – que agora nos parece um poeta com grande empuxo à floresta e ao compartilhamento de (in)comuns – para a construção dos nossos objetos e as materialidades disparadoras na oficina que intitulamos *Oficina de Desobjetos*. A oficina, inventada no ano 2012 – contemporânea ao nascimento do NUPPEC – e realizada no contexto de um curso de extensão voltado para docentes do Atendimento Educacional Especializado (AEE), foi tecida a muitas mãos – as assinaturas desses espaços nunca são individuais – e reeditada em contextos semelhantes nos anos subsequentes.

Como uma espécie de “Oficina de Desregular a Natureza” (Barros, 2011), e tentando manter um “olhar descomparrado” para o mundo, a *Oficina de Desobjetos* almejou acionar: (a) uma desaceleração temporal (roubar tempo da vida); (b) uma interrogação sobre o estatuto da ludicidade (jogo da linguagem); (c) uma reflexão sobre a operacionalidade do inútil (no contrafluxo das formações massificadas em educação). Consistia em assistir ao filme *Só dez por cento é mentira* (Cezar, 2010), a desbiografia de Manoel, e parar no trecho onde aparece a oficina de Paulo, um sujeito que, também tocado pelo poeta, construiu, numa oficina, os objetos inventados em seus poemas. Convidávamos, nesse momento, à confecção desses mesmos objetos, ou melhor, desobjetos, com sucata. Nossa

aposta era de que, ao se estabelecer um território onde os restos (sucatas) pudessem ser potência para uma criação, o mercado dos objetos pode perder parte de sua necessidade, revelando a potência subversiva do brincar, zona onde se aprende a importância de realizar o inútil.

Nesse *fazer* em oficina, a ênfase estava centrada no processo, no tempo dispendido/distendido, no modo como as palavras doadas pelos demais participantes iam colaborando para esculpir objetos impensáveis: um *abridor de amanhecer*; um *alicate cremoso*; um *esticador de horizontes*; uma *fiavela de prender silêncios*... Nesse movimento, a experiência com as mãos ia conduzindo o pensamento, não por uma linearidade, mas acionava uma desarticulação da própria linguagem; desatava um modo para reatar outra gramática de pensar. A aposta era de que a discursividade que acompanhava a armação/elaboração dos *desobobjetos* pudessem imantar um espaço de criação para alternativas antes não pensadas aos impasses vividos na escola.

A oficina se estabeleceu como um espaço lúdico: um jogo de construção e desconstrução. E, para isso, não era necessário nenhuma inovação tecnológica, mas um punhado de sucata, os fios da memória e a possibilidade de circulação da palavra, como tempero de escritura; eis a tecnologia. A oficina colocava em marcha um trabalho de construção de um *desutensílio*, um objeto cuja destinação final fosse absolutamente inútil e cuja exposição alimentava apenas os olhos dos próprios participantes; seu co-sumo de olhar. Importava-nos acionar um

fazer em que a tramitação do tempo passasse mais lentamente, dando lugar à circulação da palavra no processo; ensinávamos estabelecer um modo de funcionar que fosse na contramão do instrumentalismo comum em cursos massificados.

Figura 2 – Oficina e exposição dos *desobjetos* no Curso do AEE (entre 2012 e 2014)



Fonte: arquivo NUPPEC.

Há na confecção de um *desobjeto* um convite indireto para tecer o saber/sabor (Barthes, 2007), em um investimento na construção do *homo ludens*, esse que se diverte, que se surpreende, que brinca e joga com a palavra em diversas materialidades, no avesso do *homo economicus* (Ordine, 2016) e em com-

panhia. Uma experiência que permite ao docente reencontrar a criança investigadora que já foi um dia. Assim como as crianças aprendem sobre a necessidade do inútil brincando, percebemos, nesse tempo de oficinas, o modo como os professores do curso, sustentados pelo passaporte que os fios da literatura e os fios da infância lhes franqueiam, entraram no universo lúdico, onde o jogo com as palavras pode fazer emergir um sentido não antevisto, uma solução não pensada para o enigma que sua prática lhes situa; uma forma menos instrumental, menos classificatória e menos imaginária de se debruçar sobre o cotidiano da escola. Com ela, demos seguimento à empreitada de Freud em solicitar que a comunidade científica apoie um modo de fazer que, na verdade, ensaja repor a poesia no âmago da racionalidade científica. Ou ainda, ensinamos restituir a importância do inútil no mundo asoberbado de utilidades voláteis.

3. Delírio do verbo II: *Cursoficina Poética do Letramento*: jogos de linguagem

A extensão universitária *Cursoficina Poética do Letramento* foi proposta por pesquisadores do NUPPEC e oferecida para a comunidade em geral, privilegiando profissionais envolvidos com a Educação Inclusiva. Implicadas na proposta de educação inclusiva e mobilizadas pela recorrência do fracasso na alfabetização no Brasil, buscávamos acionar um *fazer* que fosse um convite à desconstrução da noção de alfabetização, trazendo à cena o neologismo letramento. Visávamos atender à demanda de propostas de formação profissional, porém su-

perando obstáculos epistemológicos advindos da tradição pedagógica que considera a escrita como secundária à fala. O oficiar no *Curso Oficina Poética do Letramento* colocou em marcha uma compreensão mais ampla da complexidade do sistema de escrita nas práticas de alfabetização e de letramento, tensionando as bordas traçadas entre o ensino regular e o ensino especial no contexto da educação inclusiva.

A proposta se desenrolou em dez encontros no ano de 2015, em uma dinâmica de trabalho quinzenal, revezando a cada semana entre o encontro com as oficinas e reuniões de planejamento das oficinas, que reavaliavam cada ação, partindo da escuta das participantes do encontro anterior. Nessas reuniões, nos debruçávamos sobre os pontos de pergunta e de resistência epistemológica observados no decorrer das oficinas. Assim, os planos giravam, a cada encontro, em um processo de planejamento *in progress*. Se nosso objetivo era produzir ‘experiências que tangenciassem a teoria’, questionando concepções e práticas alfabetizadoras tradicionais, dando relevância às diferentes propriedades de estrutura e de funcionamento da linguagem escrita e aos seus jogos de substituição e deslocamento, no lugar da ênfase dada à decodificação, a poesia foi um terreno privilegiado para destacar ‘jogos de linguagem’ com os traços, com as letras e com os sentidos dados no espaçamento, produzindo um encontro lúdico com a escrita. A poesia concreta operou como porta-estandarte, inspirando jogos de linguagem que dessem visibilidade a elementos ofuscados pelas práticas decodificadoras na escola tradicional

e possibilitando o acesso aos jogos polissêmicos da linguagem.

Um dos jogos produzidos na oficina foi com o nome próprio. Segundo a psicanálise, o nome produz uma primeira identificação (Lacan, 2003), operando como traço unário e possibilitando o reconhecimento do sujeito como alguém que se conta – fundamento para aquisição do sistema de escrita e de números. Para abordar esse conceito, produzimos uma oficina com os nomes próprios. Nesse encontro de oficina, começamos com o nosso planejamento e pedimos às participantes que escrevessem seu nome e depois recortassem as letras, formando o maior número de palavras possível com elas, em um jogo anagramático a partir de seu nome próprio. Desdobrando esse primeiro tempo, asicineiras misturavam todas as letras, colocando-as viradas de cabeça para baixo e então jogavam um dado e retiravam o número de letras, formando diferentes palavras conforme mudavam a posição das letras no espaçamento. Há um momento de descoberta, com as letras de seu nome, a partir de jogos de deslocamento e substituição, formando novas palavras.

Assim como uma criança que brinca com o jogo de letras¹ e compõe palavras novas por experimentação, o convite

1 Em seu livro “*Infância Berlinense*”, Walter Benjamin (1993) menciona a saudade que sentia do “jogo de letras” no qual as crianças formavam, ao modo de brincadeiras, palavras sobre uma tábua de madeira a partir de letras em forma de plaquetinhas. Na rememoração de Benjamin - ele próprio frequentador do “jogo de letras” quando criança – a aventura de montar palavras pela primeira vez conserva a força de um gesto infantil por excelência, isto é, um momento imaginativo. Na leitura do filósofo, o que está fundamentalmente em jogo neste gesto está mas próximo da estupefação da criança diante da palavra recém-formada do que a realização de uma operação intelectual.

para brincar com os nomes próprios parece colocar em cena algo daquilo que o psicanalista Christian Dunker (2015, p. 287) chama de “experiência produtiva de indeterminação”. Em suas elaborações críticas em face da disseminação da nosografia psiquiátrica como regra geral para a nomeação dos diferentes modos de sofrimento, o psicanalista chama atenção para a potência clínica das experiências de indeterminação, isto é, experiências subjetivas que carregam uma potência de “dis-ser” (Lacan, 1967/2001). Nesse neologismo lacaniano, o que está em jogo é uma experiência de dissolução do eu, ou seja, experiências de deslocamentos subjetivos capazes de inserir nuances em significantes cronificados ou portadores de um excesso de sentido.

Sabemos que o nome próprio é um dos elementos que franqueiam a entrada na fala e na linguagem. Ao situar a vida de um ser humano no seio de uma história familiar que o antecede, o nome próprio opera a transmissão de uma herança com a qual todos teremos que lidar. Isso produz, inevitavelmente, e ao longo de toda a vida, situações de potência e impotência; recursos, mas também impasses. Diante disso, brincar com o nome próprio não deixa de ser uma forma de fazer trabalhar a herança que se recebe, isto é, modificá-la, deslocá-la. Experimentar, enfim, uma dança de posições em relação à origem.

É nesse sentido que o gesto da oficina também se deixa ler em sua potência política. De certa forma, o convite à nuance do nome próprio, *com o outro*, em um espaço de oficina, transmite uma experiência de “perda de centro” (Zambrano, 2001). Isto

é, um exercício de suspensão das certezas sobre si que pode gerar uma inclinação ao outro naquilo que isso carrega de política do comum. Nas palavras de Jean-Luc Nancy (2007, p. 31), “não é o próprio, mas o impróprio – ou mais drasticamente o outro – o que caracteriza o comum”. Nuançar o nome próprio não deixa de ser uma forma de cultivar uma impropriedade a respeito de si, um *mínus*, ou seja, aquilo que não temos e que nos liga ao outro, nossa negatividade fundamental, o avesso de uma posse: “o *mínus* designa apenas o dom que a gente dá, não aquele que a gente recebe. Ele é totalmente orientado no ato transitivo que consiste o dar. Ele não implica em nenhum sentido a estabilidade de uma posse, mas sim a perda, uma cessão, uma subtração” (ESPOSITO, 2000, p. 18).

Nessa oficina estive em jogo, portanto, um exercício de perda de centro, em outras palavras, uma suspensão da posse. Tratou-se de levar a palavra ao delírio, exceder o significante já conhecido para abrir-se ao impróprio, ao imprevisto, ao impremeditado. Como, aliás, ocorre na sequência da oficina, quando uma das participantes, ao sair do encontro, foi comprar um dado para levar esse “jogo do nome próprio” para seus alunos em sala de aula. Na loja, perguntou à vendedora: “Tu tens dado?”. E relata que ela e a vendedora se olharam e caíram na gargalhada. O inusitado do novo sentido compartilhado produziu o equívoco inerente à linguagem, também a graça da história. A oficina do traço unário foi *planejada*, mas seu desdobramento levou *para além do planejado*; e realizamos o trabalho teórico com os chistes (Freud, 1974) num outro en-

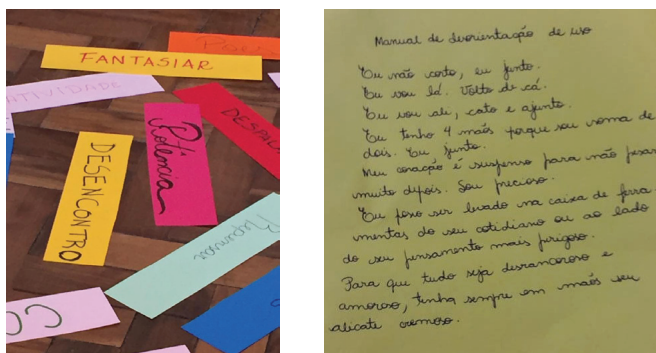
contro, no qual vimos como a psicanálise aborda os efeitos de sentido inerentes à linguagem, contribuindo para a trama de relações teóricas que nos interessavam nessa formação.

Entre os fios teóricos e a vivência em jogos de linguagem, avaliamos que os efeitos formativos dessas oficinas foram: resignificação da forma de transmissão e de planejamentos *in progress*; ampliação da noção de letramento e enfrentamento de obstáculos epistemológicos; a poesia como elemento formador do sujeito letrado; e, enfim, a demanda de formação continuada no contexto da educação inclusiva. Para o enfrentamento dos obstáculos epistemológicos e para o redimensionamento da noção de letramento, mapeamos as dificuldades conceituais das participantes, abrindo-lhes espaço para questionamentos referentes às práticas e aos conceitos, dando sustentação ao *não saber*, como operatório para as aprendizagens e para as mudanças de paradigmas.

O *tempo de escuta* oferecido proporcionou planejar *in progress*, retomando temas abordados de diferentes formas e contextualizados às situações do cotidiano das participantes. O *acolhimento* e o *prazer* proporcionados na nossa travessia foram fundamentais para o andamento do cursooficina. As oficinas de construção e de jogos, com vivências similares àquelas que propomos como fundamentais para as crianças em seu processo de alfabetização e de letramento, privilegiaram a articulação da teoria às experiências vividas. Algumas regras foram combinadas *a priori*, mas no decorrer dos jogos, com abertura ao inesperado, à surpresa e ao novo, era possível *negociar novas regras*, que fica-

vam valendo até a próxima combinação coletiva. Nessa escuta atenta-distraída, numa espécie de atenção flutuante freudiana, percebemos a costura da psicanálise com a educação acontecendo de *modo artesanal*, sustentado pelos jogos inventados a partir da poesia concreta, movidos, muitas vezes, pela infância da língua de Manoel de Barros. Durante esse percurso, a oficina de *desobjetos*, há certo um tempo adormecida, fez-se novamente, embora tenha acontecido com a marca do novo grupo de participantes, contribuindo para o tabuleiro do jogo de linguagem daquele momento. Também, com inspiração de ‘Remix século XX’, de Adriana Calcanhotto (2000), foram construídas palavras-*souvenirs*, escrevemos poemas em dupla, realizamos caça ao tesouro, entre outras propostas realizadas.

Figura 3 – Tabuleiro de jogos no *Cursooficina Poética do Letramento* (edições em 2015 e 2017)



Fonte: arquivo NUPPEC.

As oficinas se alternavam com exposições teóricas, filmes e leituras. Essa ‘trama entre teoria e experiência, regramento e invenção’ promoveu o enfrentamento de alguns obstáculos epistemológicos subjacentes às propostas pedagógicas logofonocentradas. Jogar com os traços, as letras e as palavras no espaço propiciou questionar a crença na transparência da linguagem, a substancialização da relação sujeito-objeto e a fonetização da escrita. Foi brincando com a linguagem, ao mesmo tempo que teorizando sobre ela, que percebemos a mudança de paradigma e a ampliação do conhecimento sobre a complexidade da escrita, articulada aos estudos sobre o corpo e a linguagem que se entrelaçaram. Foi possível para as oficinas perceber que a construção da escrita acontece através do processo presença-ausência e de experiências nas quais as letras usufruem dos jogos de sentido por meio dos movimentos de deslocamento e substituição. Isso lhes possibilitou repensar que a prática docente em torno do letramento vai muito além de conhecer, interpretar e decifrar o código da escrita.

Os diferentes tempos de construção da trama teoria-experiência pelas oficinas foram considerados, com o objetivo de tornar visível as relações entre a subjetividade e a inscrição do sujeito na escrita. Foi realizado um entrelaçamento entre as áreas da filosofia e da psicanálise, trazendo para a educação a dimensão do inusitado, do singular, daquilo que não é aparente, mas está presente. O não dito, assim como a dimensão do inconsciente, ganhou seu espaço, e o

trabalho com o termo “letramento” abriu a discussão sobre a importância da dimensão social e cultural na aquisição da escrita. Isso possibilitou às oficinas um deslocamento do pensamento logofonocêntrico tradicional. Os efeitos produzidos, ao associarmos a teoria às experiências com o saber-fazer-com-a-linguagem vivenciadas em oficinas de escrita, através da literatura e da poesia moderna, repercutiram nas participantes, em suas concepções, suas práticas e em sua posição diante do letramento.

Com as oficinas, houve uma abertura a novas formas de perceber o outro/o mundo/as coisas/o objeto. Décio Pignatari (1978) escreve que palavra poeta vem do grego *poietes*, “aquele que faz”. E faz o quê? Faz linguagem. O signo verbal trabalhado nas oficinas, como faz a poesia concreta, trouxe a visibilidade dos elementos verbovocovisuais que dão a ver os modos do funcionamento do traço, das letras e da escrita em jogo nos processos de aquisição da escrita. Assim, foram vivenciadas cenas nas quais a estrutura de funcionamento da linguagem escrita, expressa pelas suas propriedades (polissemia, deslizamento, mudança de estatuto das unidades conforme o estatuto da diferença que se estabelece entre elas), pôde ser experimentada e aprendida. A modalidade de cursóficina, na qual se enlaçou a experiência poética com as teorias da psicanálise freudolacaniana e da filosofia derridiana, impulsionou as participantes, oficinas e oficinas, abrindo novos caminhos, olhares e propostas de intervenção.

4. Delírio do verbo III: das cartas na mesa às cartas na rua

Os dispositivos no NUPPEC, *Oficina de Desobjetos* e *Cursoficina Poética do letramento*, foram inventados no contexto da universidade e aconteceram entre os anos de 2012 e 2017, por diferentes edições, e foram modos de conjugar o verbo OFICINAR. Ambos se valeram da potência da literatura e conferiram valor inestimável ao fio da memória para acionar jogos de linguagem, num convite, jamais um imperativo, aos participantes das oficinas a habitarem a infância da língua, a suspender a gramática clássica, a desarticular a estabilidade dos conceitos estáveis no campo da educação. Ao revisitar essas experiências, percebemos que as oficinas permitiram aos participantes potencializar a própria vida, colocando em movimento o processo de subjetivação e, nesse movimento, reposicionando sua prática docente/profissional. As oficinas parecem transmitir, em ato – ao acionar seu *fazer* –, o desejo de passar adiante um modo de convidar a mudar a função de um verbo, fazendo-o delirar!

Foi nos últimos anos que a *Oficina de Cartas* passou a integrar o NUPPEC como espaço formativo. Teve início em 2017 na Jornada do grupo de pesquisa, depois em 2019, no evento intitulado *Incêndios* e II encontro da rede *Graphias...* e vem, devagarinho, convidando nuppecianos e curiosos ao jogo de linguagem, a doar a sua palavra, e, assim, movimentar o processo de subjetivação. No NUPPEC, numa reunião de

(in)comuns, formamos uma cultura na qual navegamos lado a lado na direção de pensar, escrever e viver juntos, sabendo que OFICINAR é (im)preciso!

Figura 4 – *Oficina de Cartas* no Parque da Redenção em Porto Alegre (2021)



Fonte: arquivo NUPPEC.

Referências

- Andrade, O. (2017). Manifesto da Poesia Pau Brasil. In *Manifesto Antropófago e outros textos* (pp. 19-28). Penguin Classics Companhia das Letras.
- Barros, M. (2010). *Poesia completa*. Leya.
- Barros, M. (2011). *Poesia completa*. Leya.
- Barthes, R. (2007). *Aula*: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada no dia 7 de janeiro de 1977. Cultrix.
- Benjamin, W. (1993). Infância em Berlim por volta de 1900. In *Obras escolhidas II* (pp. 73-42). Brasiliense.
- Frohlich, C. B., Milmann J., & Kierniew, J. G. (2021). Do letramento à escrita inventiva na universidade: potência transformadora da lin-

- guagem. *Currículo sem fronteiras*, 21(2), 475-496. <<http://curriculosemfronteiras.org/vol21iss2articles/frohlich-milmann-kierniew.pdf>>
- Calcanhotto, A. (2000). *Público* [álbum, CD, 55 min.]. BMG.
- Carraschoza, J. A. O consumo, o estilo e o precário na poesia de Manoel de Barros. *Bakhtiniana*, 13(1), 5-16, <<https://www.scielo.br/j/bak/a/5sQNchb6RgRGsJ83CsRnbqp/?lang=pt#>>
- Cezar, P. (2010). *Só dez por cento é mentira* [Fime]. Pedro Cezar Produções Artísticas.
- Dunker, C. (2015). *Mal-estar, sofrimento e sintoma*. Boitempo.
- Esposito, R. (2000). *Communitas: origine et destin de la communauté*. Presse Universitaire de France.
- Fernandes, R. Z. (2019). O coletivo como floresta e a pedagogia da imanência. *Poiesis*, 20(33), 55-74. <<https://periodicos.uff.br/poiesis/issue/view/1570>>
- Freud, S. (1974). Os chistes e sua relação com o inconsciente. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. VIII (pp. 21-265). Imago.
- Freud, S. (1990). Totem e Tabu. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. v. XIII (pp. 11-125). Imago.
- Guerra, A. M. C. (2004). Oficinas em saúde mental: percurso de uma história, fundamentos de uma prática. In C. M. Costa & A. C. Figueiredo (Orgs.), *Oficinas terapêuticas em saúde mental: sujeito, produção e cidadania* (pp. 23-58). Contracapa.
- Lacan, J. (2003). *Seminário 9: A identificação*. Centro de Estudos Freudianos de Recife.
- Latour, B. (2016). *Cogitamus: seis cartas sobre as humanidades científicas*. Editora 34.
- Maria, S. (2016). Os “sem anos” de Manoel de Barros. *Blog da Letrinhas*. <<https://www.blogdaletrinhas.com.br/conteudos/visualizar/Os-sem-anos-de-Manoel-de-Barros>>
- Nancy, J.-L. (2007). L'être-avec de l'être-là. *Cahiers philosophiques: Heidegger, politique et philosophie*, 111, 66-78.
- Ordine, N. (2016). *A utilidade do inútil*: um manifesto. Zahar.
- Pennac, D. (1993). *Como um romance*. Rocco.
- Pignatari, D. (1978). *Comunicação poética*. Cortez & Morales.
- Rickes, S. M. & Gleich, P. (2009). Letras em oficina: a afirmação retumbante do “não”. *Psicologia & Sociedade*, 21(n.spe.), 112-122. <<https://www.scielo.br/j/psoc/a/h9XjYY4NHDQ4JwTv4nrMgGC/?lang=pt#>>

- Santos, M. M. V. & Gonçalves, M. N. L. (2006). “O verbo ler não suporta o imperativo”: uma breve reflexão sobre a leitura. *proFORMAR*, 16, 1-4. <http://www.proformar.pt/revista/edicao_16/leitura.pdf>
- Silva, E. X. (2021). *Quem conta um conto, acrescenta um ponto: contação de histórias e complementaridade no processo de subjetivação de crianças* (Dissertação de Mestrado em Psicanálise: Clínica e Cultura, Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS).
- Zambrano, M. (2001) *El hombre y lo divino*. In *Obras Completas* (pp. 59-99). Galaxia Gutemberg.

Sobre os autores

Anna Leticia Ventre

Psicóloga, mestre em Psicanálise: Clínica e Cultura | UFRGS, Doutoranda em Psicologia Social e Institucional | UFRGS e membro do NUPPEC_eixo2 e do grupo de pesquisa Políticas do Texto, ambos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Contato: annaleticiaventre@gmail.com

Camila Backes dos Santos

Psicanalista (APPOA), Doutora em Psicologia Social e Institucional (UFRGS e Princeton). Pós-doutorado em Diversidade Cultural e Inclusão Social. Atualmente é Professora Visitante de Psicanálise no PPG em Psicologia da UFPA e integrante do NUPPEC_eixo2/UFRGS.

Contato: camibackes@gmail.com

Camila Noguez

Psicóloga na Clínica de Atendimento Psicológico da UFRGS. Mestre em Saúde Coletiva e doutoranda pela UFRGS; caminha com psicanálises e políticas públicas.

Contato: canoguez@gmail.com

Cláudia Bechara Fröhlich

Psicanalista. Professora no Departamento de Estudos Básicos (DEBAS) da Faculdade de Educação (FACED) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Pesquisadora no NUPPEC_eixo2/UFRGS.

Contato: claudiafroehlich@hotmail.com

Moraes Battistelli

Psicóloga. Mestra e doutora em Psicologia Social e Institucional pelo PPG em Psicologia Social e Institucional da Universidade

Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora Substituta na Universidade Federal do Paraná (UFPR).

Contato: brunabattistelli@gmail.com

Eduarda Xavier de Lima e Silva

Psicóloga clínica em consultório Particular, associada à Clínica Palavreando. Mestre pelo Programa de pós-graduação em psicanálise: clínica e Cultura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Contato: eduardaxaviers@gmail.com

Elaine Milmann

Educadora especial. Psicopedagoga. Doutora em educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação (UFRGS). Pesquisadora e membra do NUPPEC_eixo2/UFRGS.

Contato: elainemilmann@hotmail.com

Elisandro Rodrigues

Pedagogo. Mestre em Saúde Coletiva (UFRGS). Doutor em Educação (Unisinos). Docente do PPGEDU da UFRGS e do PP-GATSUS do GHC. Coordenador do Grupo de Pesquisas Narrativas em Saúde (GHC) e integrante do NUPPEC_eixo2/UFRGS.

Contato: elisandromosaico@gmail.com

Fernando Marcial Ricci Araujo

Sociólogo. Psicólogo. Psicanalista. Graduado em ciências sociais (UFRGS, 2012) e psicologia (UFRGS, 2020). Tem especialização em literatura brasileira (UFRGS, 2015) e atualmente cursa mestrado em letras, artes, linguagens na Sorbonne Université, em Paris. Pesquisa o tema do desamparo na literatura brasileira contemporânea no entrelace entre filosofia, psicanálise e ciências sociais. Trabalha como tradutor (francês/português) e psicólogo clínico.

Contato: fernandomraraújo@gmail.com

Janniny Gautério Kierniew

Psicanalista (APPOA). Mestre e doutora em Educação pelo

Programa de Pós-graduação em Educação (UFRGS). Integrante do NUPPEC_eixo2/UFRGS.

Contato: janninyk@gmail.com

Luciano Bedin da Costa

Psicólogo. Professor da Faculdade de Educação e do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Integrante da equipe de coordenação do NUPPEC_eixo2/UFRGS.

Contato: bedin.costa@gmail.com

Lívia Dávalos

Psicanalista. Graduação em Psicologia (1991) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Atriz, com graduação em Interpretação Teatral (2007) pelo Departamento de Arte Dramática (UFRGS). Contadora de histórias.

Contato: liviadavalos@yahoo.com.br

María Laura del Huerto

Psicóloga. Mestra em Psicologia Social e Institucional pelo PPG em Psicologia Social e Institucional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Contato: mlauradelh@gmail.com

Patrícia Rosa Balestrin

In memoriam.

Psicanalista. Doutora em Psicologia Social e Institucional (UFRGS, 2018). Mestre em Psicologia Social e Institucional (UFRGS, 2001). Trabalhou como psicóloga na Fundação de Articulação e Desenvolvimento de Políticas Públicas para Pessoas com Deficiência e Pessoas com Altas Habilidades no Rio Grande do Sul - FADERS. Pesquisadora no NUPPEC-eixo2/UFRGS até 2022.

Paula Gus Gomes

Psicóloga (UFRGS). Contadora de histórias no coletivo Com Fio no Conto. Atualmente realiza formação em Educação Terapêu-

tica (Lugar de Vida) e em Psicanálise (Instituto Gerar).

Contato: paulagusgomes15@gmail.com

Simone Zanon Moschen.

Psicanalista. Professora Titular do Instituto de Psicologia, Serviço Social, Saúde e Comunicação Humana - IPSSCH - da UFRGS e dos programas de Pós-graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura e em Educação, ambos da UFRGS. Bolsista Produtividade CNPq. Membro NUPPEC_eixo2.

Contato: simoschen@gmail.com

Sofia Tessler

Contadora de histórias do coletivo Com fio no conto. Mestranda do Instituto de Estudos Aprofundados da América Latina (IHEAL). Mestre do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS. Psicóloga (UFRGS). Membro do NUPPEC_eixo2 e do Núcleo de Estudo de Mídia, Educação e Subjetividade (NEMES/UFRGS).

Contato: sofia.tessler@gmail.com

StephLotus

Artista Visual (UFRGS). Mestre em Educação (UFRGS). Integrante do NUPPEC_eixo2. Contato: stephannylotus@gmail.com

Tatiele Mesquita Corrêa

Licenciada em Ciências Sociais e mestra em Psicologia Social e Institucional pelo PPG em Psicologia Social e Institucional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Integrante do grupo de pesquisa Políticas do Texto (PPGPSI/UFRGS) e do NUPPEC - eixo2/UFRGS.

e-mail: tatiele.mesquitac@gmail.com.

Thoya Lindner Mosena

Psicanalista. Mestrado em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS. Membro da APPOA e do NUPPEC_eixo2/UFRGS.

Contato: thoyamosena@terra.com.br

