

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA INSTITUCIONAL**

LAURA PASTE DE ALMEIDA

SOBRE CONTAR UMA VIDA:

Imagens e fragmentos de histórias de 'subjetivações em estado de
pause' na contemporaneidade

**VITÓRIA
2011**

LAURA PASTE DE ALMEIDA

SOBRE CONTAR UMA VIDA:

Imagens e fragmentos de histórias de 'subjetivações em estado de pause' na contemporaneidade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional do Departamento de Psicologia da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia Institucional.

Orientadora: Professora Dra. Leila Aparecida Domingues Machado.

**VITÓRIA
2011**

LAURA PASTE DE ALMEIDA

SOBRE CONTAR UMA VIDA:

Escrita e imagens de 'subjetivações em estado de pause' na
contemporaneidade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia Institucional.

Vitória, _____ de 2011

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Leila Aparecida Domingues Machado (Orientadora)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA INSTITUCIONAL/UFES

Prof.^a Dr.^a Tania Mara Galli Fonseca
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA SOCIAL E INSTITUCIONAL/UFRGS

Prof.^a Dr.^a Maria Cristina Campello Lavrador
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA INSTITUCIONAL/UFES

Agradecimentos

ou

O primeiro momento de “palavra pouca”

À minha família – obrigada pelo amor, pelo carinho, pela força de todo dia. Obrigada, mãe e pai, pelos ensinamentos de que somos sempre multidões e de que é preciso ter coragem e delicadeza.

Aos amigos, meus queridos companheiros – obrigada pela presença sempre maravilhosa em minha vida. Obrigada pelo incentivo e pela cumplicidade.

Ao Programa de Pós Graduação em Psicologia Institucional – obrigada pela aposta nessa forma de se fazer Academia: uma serenidade para trabalhar no coletivo, uma eterna construção de uma política da amizade.

Obrigada, Leila, pelo carinho e pela serenidade com que você lida com nossas escritas, nossas imagens, nossas angústias de pesquisadores. Obrigada pelo seu olhar (que melhora o nosso) e por nos ensinar que pesquisar é entrar em um potente combate.

A Cristina Lavrador – obrigada pelas aulas/discussões sempre extremamente produtivas. Obrigada pelas contribuições nessa pesquisa e pela composição à banca.

A Tania Galli – obrigada pela atenção e pelo carinho com o qual você recebe nossa companhia nesse combate da escrita biografemática. Obrigada pela composição à banca, e pelos dias muito bonitos e de muito aprendizado que vivemos contigo em Porto Alegre.

À CAPES, obrigada pelo apoio financeiro.

Acho que só devemos ler a espécie de
livros que nos ferem e trespassam.
Se o livro que estamos lendo não nos acorda
com uma pancada na cabeça, por que o
estamos lendo?
(...) nós precisamos de livros que nos afetam
como um desastre.
Um livro tem que ser como um machado para
quebrar o mar de gelo que há dentro de nós.

Franz Kafka
Carta a Oscar Pollak, 1904

RESUMO

Algumas primeiras questões que movimentam essa pesquisa: Sobre o que pesquisamos? Como escolher nossos métodos de pesquisa? Como contar uma vida? Como dar voz aos nossos interlocutores de forma justa e bela? Como se conta uma história? Como se escreve uma vida? Como dar a ver uma vida? Mas que histórias se trata de escutar, de contar, de fazer ver? O que temos feito de nós mesmos na contemporaneidade?

Organizamos esta dissertação em artigos. No primeiro artigo, perguntamo-nos porque é importante conversar e contar histórias. Falamos sobre a noção de biografema – proposta por Roland Barthes – que se trata de uma potente estratégia para se pensar a escritura de vida. O biografema nos chama atenção ao passo que afirma a ficção e se sustenta na fragmentação, na escrita do detalhe e na afirmação de fatos descontínuos, não buscando um registro verdadeiro e total do que existiu. Ainda nesse artigo, discutimos a importância de produzir imagens de uma vida como dispositivo para criar um biografema.

No segundo artigo pensamos sobre quais histórias se trata de contar, de biografemar; discutimos o objetivo dessa pesquisa de tratar sobre modos de vida produzidos na contemporaneidade e pensamos acerca do que temos feito de nós mesmos. Assim, discutimos a interface entre modos de vida e uma produção contemporânea de um uso abusivo de psicotrópicos, através da prática biografemática-imagética de fragmentos de uma das vidas (que fazem uso de medicação psicotrópica) que encontramos durante esses dois anos de pesquisa. Para isso, apresentamos ao leitor não apenas um biografema por imagens de Beatriz, mas uma reflexão acerca dos processos de produção de subjetivações em “estado de pause”.

Palavras-chave: biografema, vídeo, medicalização, subjetividade.

ABSTRACT

The initial questions that motivate this research: About what are we researching? How to choose our researching methods? How to tell the story of a life? How to give voice to our interlocutors in a fair and beautiful way? How do you tell a story? How do you write a life? How do you observe a life? Which stories do you handle to listen, to tell, to make others observe? What have we been doing with ourselves nowadays?

We have organized this essay in articles. In the first article, we ask ourselves why is it important to talk and tell stories. We run over the notion of biographeme – proposed by Roland Barthes – which means a powerful strategy to think about the writing of life. The biographeme calls our attention at the same time it reassures the fiction and leans on the fragmentation, on the writing of the details and on the affirmation of intermittent facts, not seeking for a faithful and full register of what existed. Still in this article, we argue the valuableness of producing images of a life as a device to create a biographeme.

In the second article, we thought about which stories we handle to tell, to “biographemate”; discuss the purpose of this research as to think about ways of life that are being produced contemporaneously. Thus, we propose a reflection regarding the interface between life styles and the present production of an abusive use of psychotropic drugs, throughout the usage of biografematic-imagetic by fractions of one of the lives (which uses the psychotropic medication) that we found during these two years of research. Therefore, we display the reader not only a biographeme through images from Beatriz, but a reflection regarding the methods of subjectivizing in “state of stillness”.

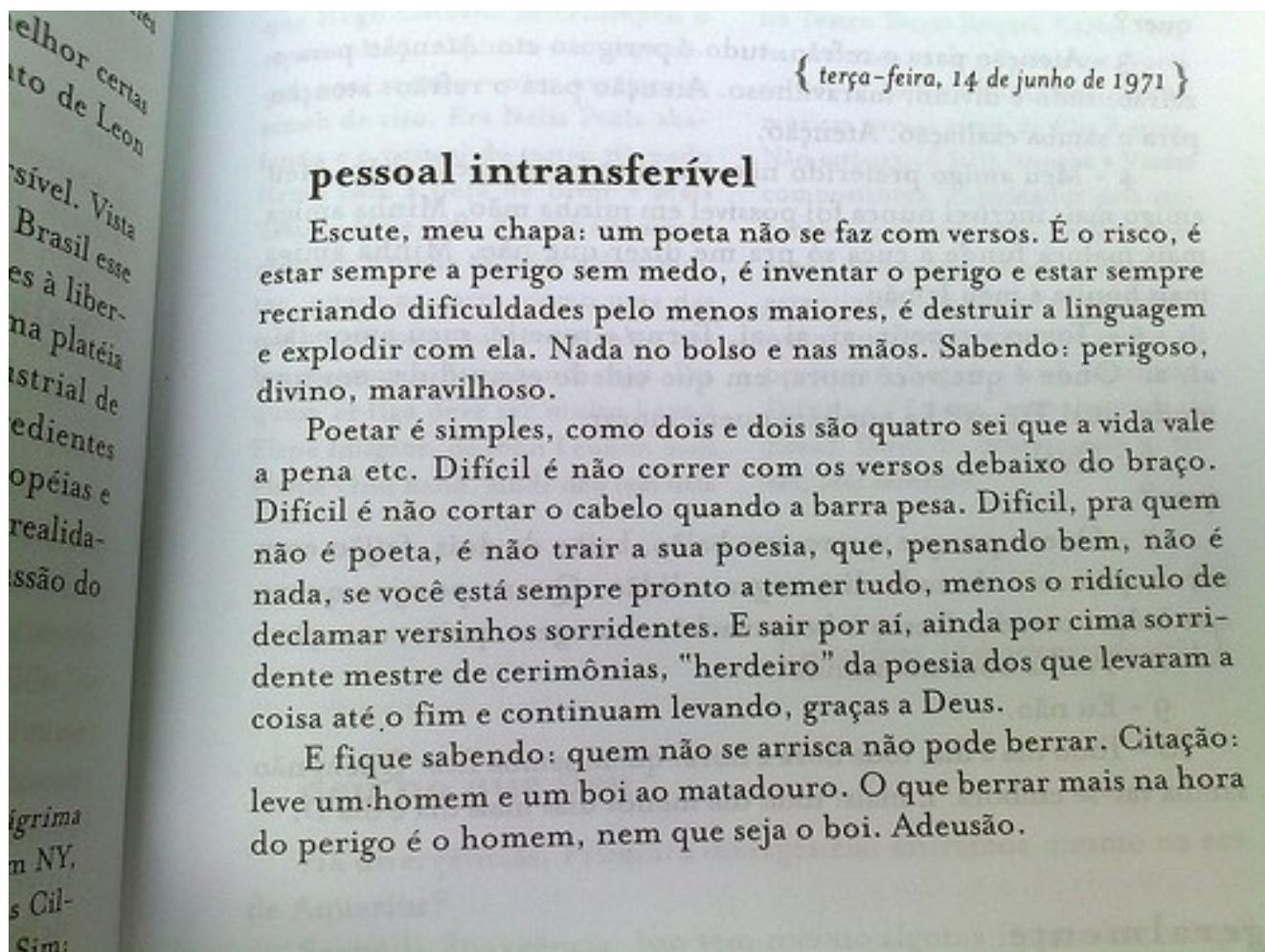
Key-words: biographeme, video, medicalization, subjectivity.

Sumário

Roteiro	9
I. Sobre contar uma vida: criação, fragmento e ficção	24
1. Sobre a escrita de uma vida	34
2. Pensar por imagens: uma vida, a verdade e descontinuidades	45
2.1. Em um mundo mediado por imagens: resistências	52
II. Corpos medicalizados: O que temos feito de nós mesmos (fragmentos de histórias)	57
1. Beatriz: Fronteira, profundidade e vazio	65
1.1. Beatriz-pele.	83
1.2. Fôlego: Beatriz e o prazer dos olhos	94
2. Subjetivações em estado de pause: Algumas palavras sobre um vida qualquer na contemporaneidade	113
III. Ainda algumas palavras	127
Referências bibliográficas	133

ROTEIRO

– ou "quem não se arrisca não pode berrar"¹



Fotografia de página do livro Torquatalia 1, de Torquato Neto.

Essa dissertação já começou e recomeçou de inúmeras formas. Rasguei muito papel. Apaguei muita letra. Chorei muita pitanga. Tentei. Escrevi como quem conta uma viagem. Escrevi como

¹ Torquato Neto, 2004.

quem chora o pouco tempo que teve para falar tudo que queria. Forjei uma máscara da neutralidade e escrevi formalmente um trajeto acadêmico. Tentei apenas relatar o que vivi: séria, sóbria, dura. Mas era pouco e doía mais. Eu precisava fazer as palavras pulsarem. Precisava e queria e achava que não existia escapatória. Ainda acho. Adoeci. Adoeci de tanta palavra pouca. Adoeci porque achava duro demais escrever sobre tantos sofrimentos do mundo. Achava que tinha conversado apenas com o choro e com as queixas das pessoas durante dois anos. Fiquei meses sem saber o que fazer com isso. Onde colocar tanta dor: as deles, as minhas, as do mundo. Meu prazo para a entrega da dissertação estava expirando, e eu precisava reinventar essa pesquisa.

Apreendi: sofre-se. Sofremos. Queixamo-nos, nos lamentamos. Mas aquele que queixa não é triste – sofrimento não se opõe a alegria, e por isso não deveria causar paralisia. O que ouvi foram vozes até então silenciadas que se alegraram por poder falar, dividir, experienciar, experimentar, produzir diferença. Ouvi gente repensando a vida; repensei a minha também e repensei essa pesquisa (**concluí que a gente escreve aquilo que dá conta**). Apreendi também – com Deleuze² - que uma queixa fala de algo que está acontecendo que “é grande demais para mim”. Queixa não tem nada a ver com tristeza, tristeza é quando estamos separados de uma potência da qual achávamos capaz de preencher. Uma queixa é uma reivindicação.

“Eu bem que gostaria de todas as manhãs sentir que o que vivo é grande demais para mim porque seria a alegria em seu estado mais puro”³.

Essa pesquisa é grande demais para mim.

² Discussão apresentada na letra J (de Jolie) no Abecedário de Deleuze, série de entrevistas feita por Claire Parnet ao filósofo. Essa série filmada nos anos 1988-89. Durante a entrevista, a cada letra do abecedário era apresentada ao filósofo uma palavra com a inicial correspondente, sobre a qual Deleuze discorria livremente.

Texto disponível em <http://www.oestrangeiro.net/esquizoanalise/67-o-abecedario-de-gilles-deleuze>. Vídeo disponível em <http://intermidias.blogspot.com/2009/09/abecedario-de-deleuze-para-download.html> Acessados em maio de 2011.

³ Idem.

Quem faz uma viagem traz sempre alguma coisa para contar. Tenho muito a dizer. Eu poderia começar falando das inúmeras folhas em branco, ou daqueles meus bloquinhos de folhas sem pauta, ou da tela limpa do computador sempre em frente aos meus dedos ansiosos e olhos atentos. Poderia começar falando do meu corpo sentado diante de tantas letras (embora eu escreva não apenas sentada). Os encontros com estas folhas e telas tinham sempre um tom de convite para uma viagem – uma viagem que, devo confessar, me deixava apreensiva. “Por onde devo começar? Mas eu não sei nem arrumar a mala! O que preciso levar comigo? Como não amassar tudo que eu quero carregar? Como dobrar tudo com capricho e delicadeza e fazer caber dentro da bagagem?”. Percebi que o medo de não saber por onde começar por vezes impedia meu corpo de virar corpo-passageiro (ou corpo-que-viaja). Um desassossego se instaura.

Entre um café e outro, entre um filme e a busca por um livro na Biblioteca, entre uma conversa com a orientadora e um bate-papo com uma colega de mestrado, lembro-me de Clarice Lispector: “(...) você não começa pelo princípio, começa pelo meio, começa pelo instante de hoje”.⁴ Eu, que estive por muito tempo buscando qual seria a melhor forma de começar esta pesquisa (e a melhor forma de começar a escrevê-la), passo a afirmar a necessidade de pensar a rachadura em nós, os nossos entremeios – como me ensinou Godard, é preciso que um filme (ou uma história, ou um livro, ou uma dissertação) tenha começo, meio e fim: mas não necessariamente nesta ordem.

Lispector racha algo em mim e, dessa forma, nós duas constituímos um encontro que faz meu pensamento entrar em erupção; ouve-se ao longe o barulho da explosão das minhas idéias endurecidas: eu preciso me esparramar e contar

⁴ Lispector, 1978, p. 25.

da dor e da fuga, fazer tremer o chão, ficar tonta e amassar tudo que aquela mala carrega. Assim, afirmo que Lispector é uma intercessora⁵ desta pesquisa.

Não poderia deixar de convocar logo de início outro estimadíssimo intercessor para falar também sobre essa necessidade de começar pelo meio: Deleuze nos ensina que “não buscaríamos origens, mesmo perdidas ou rasuradas, mas pegariamos as coisas onde elas crescem, pelo meio: rachar as coisas, rachar as palavras”⁶. A pesquisa começa pela rachadura. A pesquisa precisa rachar.

Assim, escrevo pelas beiradas daquilo que racha. “Marginal é quem escreve à margem, deixando branca a página para que a paisagem passe”⁷. Pelos cantos, vou dando corpo pra esse texto que tenta colocar em palavras uma urgência. O que aqui escrevo é da ordem da necessidade: “eu escrevo para me livrar da carga difícil de uma pessoa ser ela mesma”.⁸

Para escrever é preciso “desmaiar o eu para que um funcionamento apareça e aceite com espanto o inominável.”⁹

Essas linhas que escrevo já foram tantas e várias e outras; elas foram sendo escritas e ensaiadas por todos os lugares em que habitei. Os elementos que justificam a trajetória dessa pesquisa estão espalhados por todas essas páginas. por todos os meus dias, por toda a minha vida. Assim, estando por toda parte, as palavras que escrevo para falar dessa experiência de criação de problema de pesquisa¹⁰, de corpo-pesquisador, de pesquisa-que-vai-pro-mundo, foram sendo recolhidas pouco a pouco como retalhos, cacos (ou restos¹¹).

Pesquisa-bricolagem.

⁵ “O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas – mas também coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores”. (Deleuze, 1988, p. 156).

⁶ Deleuze, 1992, p. 108.

⁷ Leminski, 1987, p. 59.

⁸ Lispector, 1978, p. 22.

⁹ Preciosa, 2010, p. 25.

¹⁰ Um problema de pesquisa não é um problema que busca uma solução. Chamamos de problema de pesquisa uma questão a ser pensada, uma inquietação que nos convoca a uma reflexão acerca do que se tem produzido como verdade no mundo contemporâneo. Um problema é aquele que força o pensamento a pensar. Este problema precisa ser bem colocado (uma pesquisa não deve se prender a um falso problema): a questão formulada pelo pesquisador deve ter um forte potencial de desnaturalização e deve recusar respostas prontas e apaziguadoras, que exigem obediência.

Bricolagem é a atividade de aproveitar coisas usadas, quebradas; é poder se apropriar de objetos – e palavras, por que não? – de uso comum, e criar usos outros para estes; a bricolagem produz um novo arranjo, uma nova função para as palavras e as coisas. Bricolar, para Jacques (2001), inspirada por Levi-Strauss, é ricochetear, enviesar, zigue-zaguear, contornar; o *bricoleur* trabalha com o aleatório, não planeja suas construções, gosta do inesperado e do intermediário.



O Pássaro, por Marcelo Magui, grande amigo.

Os encontros com os retalhos e cacos de impressões do mundo fazem ressoar em mim a afirmação de que a nossa luta é por uma pesquisa que possa ser pensada como uma propensão ao embate. Uma pesquisa que ative um corpo que afirma que todo pensamento é provisório porque se produz a partir dos fluxos da existência e que, por isso, não busca uma verdade absoluta¹².

¹¹ Duas inspirações: “Raspas e restos me interessam” (Cazuza, na música Maior Abandonado). E “(...) gosto de um modo carinhoso do inacabado, do malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno vôo e cai sem graça no chão”. (Lispector, 1964, p. 49).

A verdade é produzida pelo poder e produz poder. (...) O discurso do verdadeiro emerge de um processo de construção e produção de necessidades de cada sociedade. Cada grupo, cada nação acolhe e faz funcionar determinados tipos de discurso como verdadeiros ou falsos. Estes são produzidos e regulamentados a partir de necessidades políticas e econômicas, que exercem múltiplas coerções sobre eles e sancionam suas formas de atuação e legalização de práticas e condutas específicas destinadas à universalização de valores e homogeneização das classes¹³.

Não buscamos verdades objetivas, porque elas são da ordem do desejo por um mundo durável em que não se sofra porque não há contradição nem inconstância. Procurar uma verdade objetiva seria afirmar a impotência da criação. Assim, nessa pesquisa trabalhamos com a idéia de impermanência, de fragmento e de ficção. Inventamos realidades.

O que é a verdade, portanto? Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, mão mais como moedas¹⁴.

Estamos sempre à espreita: Deleuze afirma em entrevista a Claire Parnet¹⁵ que o escritor, assim como um animal, está sempre à espreita, nunca está tranqüilo. Assim também é o pesquisador que está sempre atento aos movimentos do campo – é preciso um corpo que se deixe contaminar pelas intensidades da experiência do ato de pesquisar. A pesquisa começa pelo arrepio. É preciso entrega e descontrole. É preciso criar um tempo para se permitir perder-se de si – uma criação que coloque em análise este tempo acelerado e violentamente contraído que vivemos na contemporaneidade. É necessário um corpo que se proponha a produzir o novo, a expandir a vida.

¹² “Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada”. (Lispector, 1973, p.20).

¹³ Fonseca, Mairesse, 2002, p.112.

¹⁴ Nietzsche, 1978, p. 48.

¹⁵ Abecedário de Gilles Deleuze, letra A de Animal.

Ativar em nós um corpo-flâneur: “(...) flunar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e contemplar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. É ter a distinção de perambular com inteligência”.¹⁶ Um pesquisador precisa pensar numa implicação que dança e gira. Implicar-se é dobrar-se no campo. Inventar-se, produzir-se na pesquisa. Fazer clínica, porque o corpo se inclina, as idéias se entrecruzam e se abrem para o novo. É a afirmação da impossibilidade de ser neutro – é preciso acreditar¹⁷, é preciso afirmar uma postura ética¹⁸ diante da vida.

É preciso uma errância¹⁹, um olhar que passeia, familiarizar-se com o improvisado – porque só há mapas instantâneos no campo pesquisado, que não permitem o endurecimento. É preciso um olhar que filma, um olhar atento às imagens da cidade. Um corpo que ‘captura’ imagem – mas que a deixa livre pra fugir da câmera. Afirmamos nosso corpo-andarilho, nosso corpo-cineasta; somos estrangeiros e coadjuvantes em nossa própria pesquisa.

É preciso ter um saco:

Ter um saco onde coloco tudo o que encontro, com a condição que me coloquem também em um saco. Achar, encontrar, roubar, ao invés de regular, reconhecer e julgar. Pois reconhecer é o contrário do encontro. Julgar é a profissão de muita gente e não é uma boa profissão, mas é também o uso que muitos fazem da escritura. Antes ser um varredor do que um juiz.²⁰

Dentro do saco tem um problema de pesquisa. Criar um problema é inventar um mundo! Deleuze fala da importância da arte de construir um problema: “As questões são fabricadas, como outra coisa qualquer. Se não deixam que você fabrique suas questões, com elementos vindos de toda parte, de qualquer lugar, se as colocam a você, não tem muito que dizer”.²¹ Portanto, trata-

¹⁶ Rio, 1987.

¹⁷ “Acreditar, não mais em um outro mundo, mas na vinculação do homem e do mundo, no amor ou na vida, acreditar nisso como no impossível, no impensável, que, no entanto, só pode ser pensado: ‘algo possível, senão sufoco’”. (Deleuze, 1990, p.205)

¹⁸ Pensamos uma postura ética como um conjunto de exercícios e práticas que buscam a expansão da potência de vida. Machado (1999, p. 151) diz que “ética não seria uma reprodução, mas uma criação; não seria uma aplicação de regras preestabelecidas, mas o uso de regras facultativas, um processo de pensamento e não a efetuação de soluções preconcebidas”.

¹⁹ No sentido foucaultiano de “no limite, a vida – daí seu caráter radical – é o que é capaz de erro” (Foucault apud Lavrador, 2007, p.364).

²⁰ Deleuze; Parnet, 1998, p.10.

²¹ Deleuze; Parnet, 1998, p.9.

se de formular um problema muito mais do que resolvê-lo, pois, pensando dessa forma, um problema estará resolvido a partir do momento em que estiver bem formulado. Assim, questionamos: o que seria um “problema bem formulado”?

Em primeiro lugar, é preciso pensar que formular um problema não é simplesmente encontrá-lo no campo pesquisado, mas sim inventá-lo (um pesquisador não é mero investigador, é um criador!). Como inventá-lo de forma que este seja bem colocado? Como não formular falsos problemas? Os falsos problemas, segundo Deleuze²², inspirado por Bergson, são formulados em termos de ilusão e podem ser de dois tipos: os problemas inexistentes, nos quais seus próprios termos implicam uma confusão entre o *mais* e o *menos*, fazendo como se o não-ser preexistisse o ser (como a desordem à ordem); e os problemas mal colocados, que se produzem a partir de agrupamentos que formulamos arbitrariamente de coisas que se diferem por natureza.

Assim, os falsos problemas se apresentam ao conceber apenas diferenças de grau ou de intensidade entre as coisas, ali onde há diferenças de natureza. Diante disso, aprendemos com Bergson a pensar a intuição como um método para propor problemas com verdade (e eliminar os falsos problemas). A intuição, como método rigoroso e tendência crítica, funcionaria em termos de duração²³, seria uma proposta de valorização do imediato: “as questões relativas ao sujeito e ao objeto, a sua distinção e a sua união, devem ser propostas mais em função do tempo do que do espaço”.²⁴ A intuição é um método que busca a diferença na relação com o conhecimento ao pensar as coisas em termos de duração. A intuição não é a própria duração, mas o movimento pelo qual saímos de nossa duração, e a partir dela buscamos afirmar a existência de outras durações.

Ao nos depararmos com essas outras durações, afirmamos: são muitas as inquietações que movem uma pesquisa. São inúmeras as questões que são disparadas em nós por todos os lados. A esta altura, me pergunto: sobre o que

²² Deleuze, 1999, p. 11.

²³ A duração, para Bergson (2005), seria constituída por uma continuidade indivisível de mudanças: “(...) duração significa invenção, criação de formas, elaboração contínua do absolutamente novo” (p.12); é uma forma de compreender um tempo uno e interpenetrado. Dessa forma, o filósofo defende que os momentos temporais formam um todo indivisível: “seu passado prolonga-se inteiro em seu presente, nele permanece atual e atuante” (p.16).

²⁴ Bergson, 1999.

pesquisamos? Como podemos aprender a recortar o nosso olhar?, como escolher uma questão e debruçar sobre ela com carinho? Como criar uma zona de contato que possibilite que meu corpo e o corpo do problema deixem de ser o que são? Como me perder de mim, me permitir me esvaziar de milhões de preconceitos e pessimismos (inclusive o acadêmico)? Como não me paralisar diante de tantos problemas possíveis? Não há respostas prontas e nem saídas fáceis.

Ufa.

Penso que pesquisamos sobre aquilo que nos dói. Como povo. Ou sobre aquilo que nos convoca a inventar um povo que falta, um povo menor, bastardo, sempre inacabado, como nos lembra Deleuze²⁵. Pesquisamos aquilo que nos solicita (aos gritos ou num simples sussurro) um olhar. Pesquisar não se trata, enfim, de buscar profundidade: “Todo o artifício consiste em produzir superfície, um plano comum que sustente as vidas errantes de todos”²⁶.

Construindo um problema de pesquisa de mestrado, Leminski me convoca a ser uma apanhadora de arrepios. Uma acrobata. Leila me diz: qual o seu combate nessa pesquisa? Passo a criar um corpo que roça pela voz dos que passeiam pela Universidade (vivo grande parte do primeiro ano do mestrado nesse território). O que nos dói: como escrever sobre tudo isso que vivemos como pesquisadores? Porque, inspirados por Saramago, pensamos que “escrever é fazer recuar a morte, é dilatar o espaço da vida”²⁷. Como dar voz aos nossos interlocutores de forma justa e bela? Como escolhemos com qual método trabalhar? Como fazer caber e saber contar e fazer ver em um curto espaço de tempo tudo isso que ouvimos e que gruda em nossos corpos? Como colher vozes e imagens e não se preocupar em compor um côro e um filme afinado e organizado? Como aceitar que, como escritora, é preciso entrar em colapso e abrir espaço para uma escrita a várias mãos?

Uma dor.

²⁵ Deleuze, 1997.

²⁶ Fonseca, 2010, p. 37.

²⁷ Saramago, 2010, p. 191.

Sobre o que mesmo pesquisamos? “Sobre aquilo que nos dói como povo”, eu disse logo acima. Passo a me atentar para os modos como temos nos produzido na contemporaneidade. Passo a colher intensidades acerca do que os corpos produzidos neste tempo e neste espaço – a cidade de Vitória – gritam; percebo algumas vozes roucas, frágeis. Vozes que não ressoam, vozes adoecidas, cinzentas, medicalizadas.

Pensando junto à pesquisa de pós-doutorado de Leila Machado (2009)²⁸, chama-nos a atenção o abuso do uso de psicotrópicos – mais especificamente os benzodiazepínicos²⁹ – pela população que frequenta Unidades Básicas de Saúde de Vitória. Incomodamo-nos com a aparente eleição desta prática como a mais eficaz frente aos sofrimentos psíquicos cotidianos. Questionamos: quais as interfaces entre os modos de vida que temos criado na contemporaneidade e o consumo exacerbado de psicotrópicos?

Importante afirmar que não se trata de um julgamento moral acerca da temática da medicalização. Não estamos preocupados em defender ou condenar o uso de benzodiazepínicos. Essa pesquisa se propõe a questionar a naturalização que vem sendo produzida diante dessa escolha pela medicação. O que temos feito de nós mesmos? Por que estamos medicalizando nosso cotidiano?

Para pensar sobre estas questões defendemos que é necessário ouvir o que as pessoas que fazem uso destas medicações têm a dizer. Deleuze³⁰ nos ensina sobre a “indignidade de falar pelos outros”. Assim, é preciso que nossos corpos estejam dispostos a encontrar histórias de vidas que se perdem no meio de tantas outras. É preciso uma pausa, uma parada para que possamos nos desprogramar e ouvir (e também contar nossas histórias!).

²⁸ Esta pesquisa está ligada ao projeto do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional - UFES provisoriamente intitulado ‘Modos de vida urbanos e produção de adoecimentos’, em parceria com a Profa Dra Maria Cristina Campello Lavrador (co-coordenadora do Programa Hecceidades: pesquisa-intervenção em saúde mental) e Profa Dra Luciana Vieira Caliman, bem como a Pesquisa de Pós-Doutorado de Leila Domingues Machado.

²⁹ Benzodiazepínicos são fármacos que, de maneira geral, atuam como inibidores da ansiedade, tais como o Diazepam, Clonazepam, Bromazepam, dentre outros.

³⁰ “Não se trata de cada um ter sua hora da verdade, nem escrever suas Memórias ou fazer a sua psicanálise: não é falar na primeira pessoa do singular. É nomear as potências impessoais (...) Neste sentido, o próprio Ser é político” (Deleuze, 1992, p.110-111)

Afirmamos desde o início: esta é uma pesquisa que conversa. Uma conversa deve abrir espaço para que uma história passe, tome lugar em nossos corpos, e voe para outros vários lugares. Somos corpos de passagem³¹. Somos corpos que pedem por novos caminhos – novas formas de ouvir e dizer, de sentir e pensar. Corpo-pesquisador-de-passageiro: um corpo que é compartilhado, que se encontra com as histórias de outros corpos, se afeta e se desmancha, se reconstrói e se desfaz.

Pesquisar é se entrelaçar por entre vários personagens da história que a pesquisa conta. E todo relato de pesquisa é “um relato de viagem - uma prática do espaço”³².

O motivo de uma viagem não consiste em sua chegada, mas no percorrer infundável. O que não significa uma apologia aos meios, em detrimento dos fins; mas a própria recusa do percurso como uma totalidade, uma unidade composta de início, meio e fim a ser realizada, concluída ou esgotada. O infinito da travessia, esta que não se encerra na experiência do viajante, tampouco no planejamento de uma viagem. Este percurso se faz infinito pelo encontro com o *outro*, ou em outras palavras, pelo encontro com os burburinhos da cidade, com suas texturas e cheiros - história de muitas vidas, ou de vidas de muitas histórias – desdobramentos de possíveis na invisibilidade do que acontece, ou do que pode advir.³³

Caminhos que vamos decidindo tomar a partir das possibilidades que vamos reinventando no campo da pesquisa; arranjos provisórios diante das linhas múltiplas que nos atravessam, nos compõem e que compõem nosso campo e que vamos cartografando. São linhas de naturezas bem diversas³⁴: as linhas de segmentaridade dura (ou molares) que são todas aquelas espécies de segmentos³⁵ bem determinados, as distribuições binárias³⁶, nossas representações,

³¹ ‘Corpos de passagem’ é um termo cunhado por Sant’Anna (2001) que remete ao corpo que se “torna veículo de suas forças”. A autora se inspira na experiência ritualística de ‘possessão’ de um corpo por um orixá. Importante pontuar que a ‘possessão’ “não remete apenas a posse mas, ainda, a experiência de possibilitar” outras formas de viver o corpo”.

³² Certau, 1994, p.200.

³³ Rodrigues, 2006, p.53.

³⁴ Deleuze; Parnet, 1998, p. 145.

³⁵ “Somos segmentarizados por todos os lados e em todas as direções. (...) A segmentaridade pertence a todos os estratos que nos compõem. Habitar, circular, trabalhar, brincar: o vivido é segmentarizado espacial e socialmente” (Deleuze; Guattari, 1996, p. 83-84).

³⁶ Segundo Deleuze e Guattari (1996, p.84), nós somos segmentarizados *binariamente* a partir de grandes oposições duais: as classes sociais, mas também os homens e as mulheres, os adultos e as crianças, etc.

categorizações, linhas a partir das quais nos formatamos e nos conformamos nas formas duras de funcionar. As linhas de segmentaridade flexíveis (ou moleculares), que traçam alguns desvios e a partir das quais os segmentos procedem por limiares³⁷ e conjugações de fluxos (são aqueles processos que investem a percepção, o desejo, nossas crenças, produz outros modos de vida). E também as linhas de fuga, por onde “tudo ameaça vacilar”³⁸, que nos leva através de nossos segmentos e limiares ao imprevisível, ao que foge à norma e que se afirma como invenção: “(...) é sempre sobre uma linha de fuga que se cria, não, é claro, porque se imagina ou se sonha, mas, ao contrário, porque se traça algo real, e compõe-se um plano de consistência”.³⁹

Assim, nessa pesquisa, propomos uma postura cartográfica: uma cartografia⁴⁰ não apenas descreve essas linhas do campo pesquisado, mas também traça essas linhas, as agencia, seleciona, inventa; uma cartografia acompanha processos que se dão no campo, desenha um problema e não apenas representa objetos. Cartografar é uma prática de “guerrilha e prudência”⁴¹ que busca desenhar uma rede de forças que se apresenta diante do que desejamos pesquisar. Uma pesquisa cartográfica não é uma tarefa⁴². Porque um cartógrafo não busca explicações ou revelações sobre o campo de sua pesquisa, não busca apresentar resultados e sim pensar sobre a produção de processos.

A cartografia se preocupa em perceber o que acontece entre os percursos que fazemos no campo; assim, acompanhamos a perda de sentido de certos mundos e a formação de outros mundos que se criam cotidianamente para expressar novas formas de encarar a vida. Vamos traçando cartografias provisórias, vamos remanejando-as, e prestando atenção nos deslocamentos que são produzidos.

³⁷ Nessas linhas as máquinas binárias não têm poder sobre o real, porque as linhas moleculares fazem correr, entre os segmentos, fluxos de desterritorialização (quando se abrem em linhas de fuga).

³⁸ Pelbart, 2003, p.216.

³⁹ Deleuze; Parnet, 1998, p. 158.

⁴⁰ Segundo Fonseca e Mairesse (2002, p.114), “a cartografia, desde a ciência geográfica, registra as paisagens que se conformam, segundo sua afetação pela natureza, pelo desenho do tempo, pela vida que por ali passa, e o cartógrafo é aquele que traça ou mapeia o cartograma”. Nesta pesquisa, propomos a cartografia para acompanhar as produções de modos de vida no contemporâneo, de modos de escrever uma pesquisa e de contar uma história.

⁴¹ Pelbart, 2003, p.216.

⁴² Frase dita por Regina Kastrup em um encontro na Universidade Federal do Espírito Santo, no dia 30 de abril de 2010.

Nossa proposta, então, prioriza a mobilidade, a arte de acompanhar contornos, alturas e profundidades que se produzem no território.

A cartografia é um método formulado por Deleuze e Guattari que visa acompanhar um processo, e não representar um objeto. Em linhas gerais, trata-se sempre de investigar um processo de produção. De saída, a idéia de desenvolver o método cartográfico para utilização em pesquisas de campo no estudo da subjetividade se afasta do objetivo de definir um conjunto de regras abstratas para serem aplicadas. Não se busca estabelecer um caminho linear para atingir um fim.⁴³

Kastrup (2007), ao pensar sobre a operacionalização deste método de trabalho, aponta que há quatro variedades de atenção do cartógrafo: o Rastreo, o Toque, o Pouso e o Reconhecimento Atento. O rastreo é uma varredura no campo de atuação: chegamos até esse campo sem conhecer o 'alvo' a ser perseguido e, acompanhando as mudanças de ritmo do lugar, este surgiu de modo mais ou menos imprevisível. O toque é uma sensação – segundo Kastrup (2007), a atenção nos é tocada no nível das sensações, e não no nível das percepções ou representações de objetos – que aparece quando algo no campo se destaca e ganha relevo nas nossas observações: “algo acontece e exige atenção”. O gesto de pouso indica que a percepção dá uma pausa e o campo se limita, dá-se um zoom. Um novo território⁴⁴ se forma, o campo de observação se reconfigura. Quando somos atraídos por algo que obriga o pouso da atenção e exige a reconfiguração do território da observação, “se perguntamos 'o que é isto?', saímos da suspensão e retornamos ao regime da reconhecimento. A atitude investigativa do cartógrafo seria mais adequadamente formulada como um 'vamos ver o que está acontecendo'": é o reconhecimento atento.

Segundo Rolnik (1989), a prática de um cartógrafo diz respeito, fundamentalmente, às estratégias das formações do desejo no campo social. Nesta perspectiva, pensamos o desejo enquanto escolha de como viver, escolha de novos mundos, mundos inventados coletivamente. A partir dessa reflexão,

⁴³ Kastrup, 2007, p.18.

⁴⁴ Território, segundo a filosofia de Deleuze, não consiste na delimitação objetiva somente de um lugar geográfico. O território distribui um 'entre'. O território é uma zona de experimentação. Segundo Foucault (2000, p.17), “território é sem dúvida uma noção geográfica, mas é, antes de tudo, uma noção jurídico-política: aquilo que é controlado por certo tipo de poder”.

afirmamos que cartografamos histórias de uma vida. Cartografamos uma conversa. Cartografamos por imagens. Cartografamos para dizer das linhas de uma vida.

Organizamos esta dissertação em dois artigos⁴⁵. No primeiro artigo perguntamo-nos porque é importante conversar, contar histórias, falamos sobre o método do biografema e discutimos porque escolhemos utilizar a produção de imagens como dispositivo para discutir as questões propostas. No segundo artigo tratamos da temática da produção contemporânea de um uso abusivo de psicotrópicos através da prática biografemática-imagética de fragmentos de uma vida que encontramos durante esses dois anos de pesquisa.

Apostamos em uma escrita potente, uma escrita da pesquisa que seja generosa: nosso desejo é espalhar essas linhas pela cidade, que essas folhas passem de mão em mão, que circulem pelos espaços, que possam ser lidas por qualquer um. Nossa luta é por uma política da amizade⁴⁶ no meio acadêmico – defendemos a experimentação de novas formas de organização da vida na Universidade e uma produção coletiva de modos de viver a pesquisa.

Arriscamo-nos. Há sempre um risco.

⁴⁵ Segundo idéia discutida pelo colegiado do Programa de Pós Graduação em Psicologia Intitucional, temos produzido algumas dissertações em formato de artigos.

⁴⁶ Entendemos por política da amizade uma aposta na produção coletiva de subjetividade. Segundo Ortega (2004, p.147), a partir de leituras foucaultianas, a amizade é “um convite, um apelo à experimentação de novas formas de vida e de comunidade. Reabilitá-la representa introduzir movimento e fantasia nas rígidas relações sociais, estabelecer uma tentativa de pensar e repensar as formas de relacionamento existentes em nossa sociedade que são poucas e simplificadas”. E ainda, Deleuze diz sobre Amizade (F de Fidelidade no Abecedário de Deleuze): “Por que se é amigo de alguém? Para mim, é uma questão de percepção. (...) Alguém emite signos e a gente os recebe ou não. Acho que todas as amizades têm esta base: ser sensível aos signos emitidos por alguém. A partir daí pode-se passar horas com alguém sem dizer uma palavra ou, de preferência, dizendo coisas totalmente insignificantes. Em geral, dizendo coisas... a amizade é cômica”.

I.

Sobre contar uma vida: Criação, fragmento e ficção.

Tudo se me evapora.
A minha vida inteira,
as minhas recordações,
a minha imaginação
e o que contém,
a minha personalidade,
tudo se me evapora.
Continuamente
sinto que fui outro,
que senti outro,
que pensei outro.
Aquilo a que assisto
é um espetáculo
com outro cenário.
E aquilo a que assisto
sou eu.
Para criar, destruí-me;
tanto me exteriorizei
dentro de mim,
que dentro de mim não existo
senão exteriormente⁴⁷.

Afirmamos uma pesquisa contadora de histórias.

“Mas que histórias se trata de escutar? O que significa contar uma história? Que fala é esta que atravessa o discurso dos sujeitos? A quem se dirige esta fala? Que tipo de discurso se constitui nestas falas?”⁴⁸

Questionamo-nos: como se conta uma história? É preciso se ater aos detalhes e não deixar nada escapar? Lembrar de cada minúcia do fato e narrá-lo com precisão? Ou será possível fazer cortes nas lembranças, selecionar o que queremos dizer, narrar de trás pra frente um acontecimento? Contamos nossas histórias exatamente como elas ocorreram em um tempo e em um espaço

⁴⁷ Soares, 1982, p. 153

⁴⁸ Fonseca, Mairesse, 2002, p.111.

específicos, ou fantasiámos nas lacunas da memória, inflando nossas narrativas de desejo?

Como fazer uma história ecoar? Como contá-la sem que ela pareça distante demais do ouvinte ou muito pessoalizada? Como falar sobre *uma* vida?⁴⁹ O que se pode dizer de *uma* vida? O que se pode escrever sobre *uma* vida?

Pensamos que nosso objetivo é contar uma história como aquele que volta de viagem sempre com alguma novidade – mas se trata de um viajante que não busca ‘compreender’⁵⁰. A nossa intenção não é buscar pela veracidade dos fatos narrados. Não queremos procurar por explicações ou origens⁵¹. Nós não temos “uma árvore plantada na cabeça”⁵² e, dessa forma, não buscamos raízes, interpretações, verdades, chaves que abrem todo tipo de porta, e nem terra firme. Acreditamos que, se não há um sentido original oculto⁵³ em uma história, não há o que descobrir ou interpretar!

Queremos conversar sobre a vida, delirar e inventar histórias.

“Substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação”⁵⁴.

Propomos conversas que falem de fragmentos de vida e que não se atenham a um tempo linear⁵⁵ e asséptico. Temos observado que o que tem se

⁴⁹ Deleuze (2002, p.18) diz, sobre o artigo indefinido utilizado para tratar de ‘uma vida’: “Um que é sempre índice de uma multiplicidade, um acontecimento, uma singularidade”. Uma vida é indefinida, um acontecimento singular que rejeita toda categoria, não se enquadra em quaisquer dicotomias. O artigo indefinido fala da potência de um impessoal que “de modo nenhum é uma generalidade, mas uma singularidade ao mais alto nível” (Deleuze, 1997, p. 3).

⁵⁰ Duas inspirações vindas de Fernando Pessoa: “Compreender é um navio ao longe” (de seu heterônimo Álvaro de Campos) e “Navegar é preciso. Viver não é preciso”.

⁵¹ Na busca por origens “a pesquisa se esforça para recolher nela a essência exata da coisa, sua mais pura possibilidade, sua identidade cuidadosamente recolhida em si mesma, sua forma imóvel e anterior a tudo o que é externo, acidental, sucessivo. [...] Procurar uma tal origem é tentar reencontrar ‘o que era imediatamente’, o ‘aquilo mesmo’ de uma imagem exatamente adequada a si; é tomar por acidental todas as peripécias que puderam ter acontecido, todas as astúcias, todos os disfarces; é querer tirar todas as máscaras para desvelar enfim uma identidade primeira” (Foucault, 1979, p. 18)

⁵² Deleuze; Guattari, 2000, p.25.

⁵³ “O que nós vemos das coisas são as coisas. Por que veríamos nós uma coisa se houvesse outra? Por que é que ver e ouvir seria iludirmo-nos se ver e ouvir são ver e ouvir?” (Caeiro, 1914)

⁵⁴ Deleuze, Guattari, 1996, p.11.

⁵⁵ Blanchot (1984, p. 26) diz que a narrativa foge ao tempo e à verdade, embaralhando passado, presente e o porvir.

produzido no contemporâneo é a vivência de um tempo submetido a uma forma homogênea, que propõe continuidade e cronologia. Um tempo que se subordina a relógios e a calendários: um tempo contraído e acelerado. Assim, cada vez menos temos vivido a experiência de um tempo descontínuo, que toma nuances subjetivas e intensivas – e acreditamos que é esta a temporalidade através da qual o corpo se permite desencadear processos de criação.

Dessa forma, defendemos que uma pesquisa que conta fragmentos de histórias deva se atentar a esse tempo-invenção, um tempo que não se atenha a marcações cronológicas e linearidades. Para nos ajudar a pensar sobre essa temática, encontramos em Deleuze⁵⁶ duas leituras simultâneas do tempo: Aion e Cronos.

Só o presente existe no tempo e reúne, absorve o passado e o futuro, mas só o passado e o futuro insistem no tempo e dividem ao infinito cada presente. Não três dimensões sucessivas, mas duas leituras simultâneas do tempo⁵⁷.

Para o autor, Cronos é o tempo que se reduz ao presente e, portanto, é limitado⁵⁸ e circular. Mas também é infinito, pois se constitui do movimento marcado dos presentes amplos e abismais. Cronos tece uma rede de conjugação dos opostos: todo o passado e todo o futuro estão contidos num presente eterno, que é corpóreo (dessa forma, materializado, ele pode ser medido e quantificado). Cronos trata de um fluxo contínuo e sucessivo do tempo submetido a um espaço e remete a um tempo das representações do Acontecimento. Cronos orienta a flecha do tempo sempre a partir de um presente⁵⁹. É o tempo no qual ocorrem as ações dos corpos, é o tempo da profundidade, local das causas, é contínuo e unidirecional. Assim, narrar uma história sob o domínio de Cronos seria pensar

(...) os fatos comuns ordenados no tempo, dispostos em sua seqüência como numa fila. Ali eles têm seus antecedentes e suas conseqüências que se agrupam apertados, pisam os calcanhares uns dos outros, sem parar, e sem qualquer lacuna. Isto tem a sua importância para qualquer narrativa cuja alma seja continuidade e sucessão⁶⁰.

⁵⁶ Deleuze, 1974.

⁵⁷ Deleuze, 1974, p.6

⁵⁸ “Pertence ao presente delimitar, ser o limite ou a medida da ação dos corpos” (Deleuze, 1974, p. 168).

⁵⁹ Pelbart, 2007, p. 65.

⁶⁰ Trecho de Sanatório, do escritor polonês Bruno Schulz, citado por Peter Pal Pelbart (2007, p. 93).

Aion, por outro lado, se constitui como tempo puro do Acontecimento; ele é “como pura forma vazia do tempo, que se liberou de seu conteúdo corporal presente.”⁶¹ Dessa forma, nele existe apenas o passado e o futuro subdividindo o instante ao infinito. Esse instante extrai as singularidades dos indivíduos que ocupam o tempo presente, projetando-as sobre o passado e o futuro. Aion se instaura como espaço das vivências incorporais, da criação, da superfície, e é ilimitado como o futuro interminável e o passado insondável, mas finito como o instante. Aion é o tempo da multiplicidade, da diferença e do Acontecimento (que é sempre o que acaba de se passar e também o que vai se passar, mas nunca o que *se passa*⁶²). Assim, Deleuze afirma que Aion se divide ao infinito em passado e em futuro, porém sempre se esquivando do presente.

Cronos é o tempo da medida ou da profundidade desmedida, ao passo que Aion é o da superfície. Cronos exprime a ação dos corpos, das qualidades corporais, das causas, Aion é o lugar dos acontecimentos incorporais, dos atributos, dos efeitos. Cronos é o domínio do limitado e infinito, Aion do finito e ilimitado. Cronos tem a forma circular, Aion é linha reta. Sensato ou tresloucado, Cronos é sempre da profundidade, localizado e localizável, assinalado e assinalável. Aion é radicalmente atópico, ou “transtópico”, mas também, num certo sentido, condição de qualquer assinalamento temporal⁶³.

Nossa aposta nesta pesquisa é, ao contar uma história, experienciar o tempo como multiplicidade de direções e de sentidos, ainda que seja preciso cumprir prazos e quantificar nossas produções. É a afirmação de uma vida em rede, uma vida que possa se produzir em um tempo da criação e que não se reduza a uma linha dura do tempo, nem a um círculo do tempo.

Assim, para contar uma história, acreditamos ser necessário se descolar de um tempo que exige uma sucessão de fatos e afirmar um tempo amarrotado, multiplamente dobrado⁶⁴. Atentamo-nos aos silêncios e às lacunas das histórias, ao que é dito e ao que é imaginado. Somos corpos atentos e ‘entendiados’. Walter Benjamin⁶⁵ fala da importância de estarmos num estado de tédio e

⁶¹ Pelbart, 2007, p. 72.

⁶² Deleuze, 1974, p. 9.

⁶³ Pelbart, 2007, p. 72

⁶⁴ Pelbart, 2005, p. 70.

⁶⁵ Benjamin, 1983, p.36

descontração para narrar e para ouvir uma história – “quanto mais se esquece de si próprio, mais profundamente se grava aquilo que se ouve”.

Esta é uma pesquisa do contágio, do comum (aquilo que diz da vida de qualquer um – mas que não é da ordem do consenso, porque não apaga as diferenças). “É preciso afirmar que todo caso é tanto uma propriedade de si quanto uma abertura para a sua própria dissolvência. (...) Toda propriedade de si guarda um fundo de impropriedade, de impessoalidade”⁶⁶.

Assim, afirmamos uma pesquisa que abra passagem pela cidade para vozes que façam uma torsão na vida íntima. Trata-se de histórias de ninguém – e de todos. Histórias dos ‘homens infames’, como nos inspira Foucault. Recolher essas palavras tem a função, segundo o autor, de restituir-lhes a intensidade. É uma tentativa de não permitir que essas histórias desapareçam. Novas histórias precisam ser narradas para “que do choque dessas palavras e dessas vidas nasça para nós um certo efeito misto de beleza e de terror”⁶⁷.

Gostaríamos de lembrar que contar estas histórias não é um fazer privatizante; é um fazer político. As histórias narradas devem tratar de questões coletivas, impessoais, “porque a vida não é qualquer coisa de pessoal”⁶⁸. São vozes sem rosto, histórias sem dono, anotações sem autor – a afirmação de uma cidade anônima.

O construtor de enredos é, portanto, um corpo que funciona como multiplicidade e passagem entre corpos tão conhecidos quanto estranhos; um corpo-caminho de idas e voltas: no lugar de passar por todos os lados, este corpo torna-se, ele mesmo, uma passagem para outros corpos e para muitas histórias. Nesse caso, os enredos narrados são capazes de ‘abrir os corpos’, transformando-os em elos entre os diferentes corpos do mundo. Se há vertigem, ela não é vivida como um sentimento privado, que nasce de dentro das células e explode em lágrimas ou risos. Aqui, a vertigem não é de ninguém, ela atravessa os corpos, passa por eles como um raio.⁶⁹

⁶⁶ Baptista, 2008, p.162.

⁶⁷ Foucault, 2003, p.206.

⁶⁸ Deleuze; Parnet, 1998, p.61.

⁶⁹ Sant’Anna, 2004, p.35

Luis Antônio Baptista afirma que o anonimato de relatos, a narrativa de histórias de corpos que não têm começo nem fim, “dissolve o peso das confissões pessoais em que perdura a aura do eu”⁷⁰. Pensando junto do autor afirmamos que esta pesquisa pretende ter encontros com existências comuns que, “misturadas ao urbano, apresentam-nos uma cidade ocupada por artes de fazer incansáveis, que têm o cotidiano como lugar de inconclusividade das lutas minúsculas e da criação”.

Assim, como nos lembra Machado (2004), ao contar uma história não se trata de criar ‘eus’, mas sim de se mostrar um anonimato, um impessoal em meio aos eus, inventando uma abertura, uma produção de diferenças, um desmanchar de modelos dados, reproduzidos e naturalizados. O desafio se constitui como um convite à transformação de si em meio à própria escrita.

Como já foi exposto anteriormente, utilizamo-nos da cartografia para acompanhar também os movimentos das histórias que nos são contadas. Importante lembrar que:

Cartografar antecede o ato de escrever sobre estas histórias (...) A partir de relatos contados se vai construindo um grande mapa, inicialmente um rabisco, no que já se anuncia a problemática a ser analisada. No mapa, traçamos a trajetória percorrida por estes sujeitos. (...) A tarefa do cartógrafo social é, justamente, acompanhar os movimentos, é perceber entre sons e imagens a composição e decomposição dos territórios, como e por quais manobras e estratégias se criam novas paisagens. Escrever-se, então, sobre as histórias contadas, ouvidas, cartografadas. Faz-se objeto de análise a trajetória de sujeitos, suas histórias e suas heranças, obras esculpidas no tempo. (...) As histórias escritas começam no desejo do analista cartógrafo, em seu estilo de construir e assim interferir nessas paisagens, de deixar-se envolver e emocionar como se envolvem os escritores com seus personagens⁷¹.

É preciso estar junto e se envolver: segundo Sant’Anna, todo o segredo do saber conversar e relacionar-se com o outro está “numa luta para manter-se lado a lado e corpo a corpo com outras narrativas que estão em curso (...) contar (uma história) é uma experiência politizada (da pólis e da política)”⁷². Dessa forma,

⁷⁰ Baptista, 2008, p.63.

⁷¹ Fonseca, Mairesse, 2002, p.114.

⁷² Sant’Anna, 2004, p.34.

pensamos que conversar é “partilhar com”, é viver temporariamente o mundo do outro. É preciso deixar que uma conversa possa ‘contaminar’ nossos corpos e colocar nossas verdades em suspenso. Um bate-papo tem quase nada de permanente: “conversar é saber que vivemos e morremos a todo instante”⁷³.

Já me matei faz muito tempo:
me matei quando o tempo era escasso
e o que havia entre o tempo e o espaço era o de sempre,
nunca mesmo o sempre passo.

Morrer faz bem à vista e ao baço,
melhora o ritmo do pulso e clareia a alma.

Morrer de vez em quando
é a única coisa que me acalma⁷⁴

Impermanência, incompletude, imprevisto⁷⁵ e caos. Uma ‘boa’ conversa é aquela que não tem ponto final – não se define a priori onde se quer chegar em um bate-papo. As palavras vão sendo ditas ao sabor do encontro com nossos interlocutores e as histórias vão se desdobrando em inúmeras outras histórias, outras lembranças e outros sonhos. Nada falta ao que narramos sobre nossas vidas – nossa postura ético-política afirma uma produção imanente⁷⁶ de modos de existência.

Nossas histórias não se encerram em um tempo ‘passado’ (é preciso quebrar o desejo por linearidade!). Gagnebin afirma que a exigência de rememoração do passado não implica simplesmente a restauração deste, mas também “uma transformação do presente tal que, se o passado perdido aí for reencontrado, ele não fique o mesmo, mas seja, ele também, retomado e transformado”⁷⁷. O passado está vivo e relampeja – como nos lembra Walter Benjamin – não há história pronta e imóvel.

⁷³ Idem.

⁷⁴ Leminski, 1991, p. 26.

⁷⁵ O imprevisto é, em última análise, uma arte de contar a história conhecida deixando-a tocar o devir. (Sant’Anna, 2004, p.32)

⁷⁶ “O plano de imanência é uma abertura ilimitada, indefinida, informe, percorrida por ‘velocidades infinitas’, pura Diferença. Ele não se remete a nada, nem a um objeto e nem a um sujeito como uma realidade constituída em um campo de experiência”. (Lavrador, 2006)

⁷⁷ Gagnebin, 1999, p. 16.

(...) sobre o corpo se encontra o estigma dos acontecimentos passados do mesmo modo que dele nascem os desejos, os desfalecimentos e os erros nele também eles se atam e de repente se exprimem, mas nele também eles se desatam, entram em luta, se apagam uns aos outros e continuam seu insuperável conflito. O corpo: superfície de inscrição dos acontecimentos (enquanto que a linguagem os marca e as idéias os dissolvem), lugar de dissociação do Eu (que supõe a quimera de uma unidade substancial), volume em perpétua pulverização⁷⁸.

Recontar as histórias é criá-las de novo, refazê-las, é abrir brechas para novos afetos. Acreditamos que, para criar a partir de fatos que pensamos ter tido um ‘fim’ em um determinado momento de nossas vidas, é preciso desmontar nossas histórias enquanto as narramos. Assim, Barros e Passos⁷⁹ afirmam a existência de dois procedimentos narrativos: a redundância e a desmontagem. Utiliza-se o procedimento da redundância ao buscar no discurso narrado um fundo estrutural, ao reconhecermos uma forma fechada na história – é a narrativa tida como individual, que toma o ambiente como pano de fundo. São casos narrados com bom-senso e pelo senso comum⁸⁰, identitários, deterministas, que pensam numa linearidade causal.

Já o procedimento da desmontagem propõe que um caso narrado, ao ser desestabilizado, colocado para vibrar, ao ser dissolvido, abre passagem para as forças que o constituem e para os “mil casos ou intralutas que revelam a espessura política da realidade do caso” (p.161). Dessa forma, afirmamos que esta pesquisa explode narrativas, desmonta os fatos e, a partir dos seus cacos (!), propõe desenhar outras possibilidades de produção de territórios existenciais. Trabalho de artista: “engordando e desmontando o caso, são mil casos que se configuram”⁸¹.

Assim, esta pesquisa afirma a narrativa minoritária. Deleuze e Guattari, ao falar sobre Kafka, nos ensinam três características de uma literatura menor. A primeira diz respeito ao “aumento do coeficiente de desterritorialização” que ocorre em um processo narrativo: estrangeirar-se em sua própria narrativa. Ouvir-

⁷⁸ Foucault, 1985, p. 19.

⁷⁹ Barros; Passos, 2009, p. 165.

⁸⁰ O bom-senso e o senso comum seriam, segundo Deleuze (1974), duas formas de opinião que aprisionam o sentido – ou a uma regra superior a que se deve seguir, ou a uma ‘identidade’ que reduz as falas narradas ao Mesmo.

⁸¹ Barros; Passos, 2009, p. 162.

se contando uma história e ao mesmo tempo criar uma outra memória. Estranhar o que diz, o que ouve, distrair-se de si, interrogar-se, questionar-se, duvidar, checar (mas também acreditar, porque é preciso). A segunda característica fala do caráter político de toda narrativa. Como nos diz Barros e Passos, “a fronteira que separa o ‘caso individual’ do plano político mostra-se bem mais uma franja, zona de indiscernibilidade, do que marca de separação entre um (o caso) e o de qualquer um (o político)”⁸². Por último, Deleuze e Guattari trazem a idéia de que uma história narrada deve ser pensada como uma história-comum, no sentido de ser uma experiência coletiva e impessoal, produzida a partir de agenciamentos coletivos de enunciação.

A esta altura, nos perguntamos: como colocar no papel todos estes cacós de vida que vamos ouvir, toda a intensidade das experiências, o brilho no olhar dos nossos companheiros de conversa, o tom de voz, os pés agitados, o que sentimos ao ouvir tantas histórias? Como transformar em palavras estes encontros?

Mais uma luta.

É preciso ter coragem, porque há sempre um risco.

Arriscar é experimentar “uma vida” e criar outros modos de estar no mundo e na vida (...). Essa criação de novas possibilidades de vida ou a abertura de novos campos de possíveis envolve uma nova maneira de ser afetado e de afetar, uma nova sensibilidade da qual emerge uma mutação afetiva e perceptiva⁸³.

⁸² Idem, p.167.

⁸³ Lavrador, 2006, p. 47.

1.

Sobre a escrita de uma vida

Depois de escrever, leio.
Por que escrevi isto?
Onde fui buscar isto?
De onde me veio isto?
Isto é melhor do que eu⁸⁴.

A arte de moldar frases tem como equivalente
uma arte de moldar percursos⁸⁵.

A escrita de uma vida, a escrita da pesquisa. Uma escrita que produza ‘contorno possível’ para o que temos pesquisado; que crie mundos. Pensamos tanto sobre esta escrita, conversamos com Leila por horas a fio:

A escrita pode ter uma função estética e política de criação de si. Um desafio que nos convida a transformarmo-nos em meio à própria escrita. A escrita como encontro com a alteridade, como um desmanchar do Idêntico, a escrita como um ‘outramento’. Uma estranheza. “Eu não sou eu nem sou outro, sou qualquer coisa de intermédio”. Um outro de si, um outro de outro e, no entanto, não há nenhum ‘eu’ e nem nenhum outro, somente um ‘entre’. “Não ser eu, toda gente, toda parte”. A escrita percorrida por algo que não nos diz respeito e nos é próximo, por algo que se relaciona a nós e nos é distante. Algo que é o próprio desmanchar de mim mesmo. Algo que nos incita a inventar outras formas ao conjugarmos os tantos verbos da nossa vida. Um desafio, uma provocação⁸⁶.

Talvez seja preciso afirmar que escrevemos aquilo que não conseguimos dizer, ou aquilo que não conhecemos⁸⁷. Porque é duro demais, ou porque é bonito demais. Porque exige palavra (muitas vezes, exige palavra inventada – as

⁸⁴ Campos, s/d.

⁸⁵ Certau, 1994, p. 179

⁸⁶ Machado, 2004.

⁸⁷ “De certo modo, acho que sempre escrevemos sobre algo que não conhecemos, escrevemos para dar ao mundo não-escrito uma oportunidade de expressar-se através de nós” (Calvino, 1996, p.146).

palavras parecem ter arestas e, assim, elas nos golpeiam). Um acontecimento⁸⁸ exige palavra para que possa ser solto no vento. Para que possa encher os olhos de um leitor e fazer ecoar sentidos.

Para escrever uma vida é preciso se debruçar sobre ela. É preciso uma inclinação. Clinicar⁸⁹ na escrita. É preciso olhar para os movimentos de uma vida com fascínio (e o que é o fascínio se não uma inclinação?). Aquele que sente fascínio por uma vida e pelas palavras se rende e se entrega.

Assim, perguntamos: como ativar uma escrita desta pesquisa que nos convoque ao devaneio e não ao fatalismo, ao moralismo, a lógica, a constância? Porque uma vida não é um conjunto coerente e estável de fatos que acontecem em um tempo linear, ela é feita de irregularidades, espaços, buracos, caos. Explosões. Dessa forma, como nossa escrita pode tratar destes cortes de uma vida, as imagens inacabadas que estão sempre em vias de se mostrar? Como contar aquelas tantas recordações foscas, isentas de sentido?

Afirmamos a potência de uma escrita do detalhe. Segundo Calvino, para se contar uma história (e é importante lembrar que, para este autor, quase todo texto escrito nos conta uma história – de um orçamento de uma empresa até uma receita culinária) é preciso levantar os olhos da página que recheamos de palavras e “sondar a escuridão”⁹⁰, concentrando nossa atenção no mundo e pensando nele com curiosidade e amor aos detalhes. Calvino nos ensina a olhar para uma vida sobre a qual desejamos escrever como “a coisa mais nova e mais interessante do mundo”.

⁸⁸ Para Deleuze (1974, p. 6), um acontecimento não se constitui como um estado de coisa, e se refere a atributos lógicos. Um acontecimento não é um corpo, não é um adjetivo de uma coisa, não é apenas um presente, porque é infinito, é um efeito, um verbo. É resultado de ações e de paixões.

⁸⁹ “O sentido da clínica, para nós, não se reduz a esse movimento do inclinar-se sobre o leito do doente, como se poderia supor a partir do sentido etimológico da palavra derivada do grego *klinikos* (‘que concerne ao leito’; de *klíne*, ‘leito, repouso’; de *klíno* ‘inclinar, dobrar’). Entendemos o ato clínico como a produção de um desvio (*clinamen*), na acepção que dá a essa palavra a filosofia atomista de Epicuro. Esse conceito da filosofia grega designa o desvio que permite aos átomos, ao caírem no vazio em virtude de seu peso e de sua velocidade, se chocarem articulando-se na composição das coisas. Essa cosmogonia epicurista atribui a esses pequenos movimentos de desvio a potência de geração do mundo. É na afirmação desse desvio, do *clinamen*, portanto, que a clínica se faz” (Barros; Passos, 2001, p.90).

⁹⁰ Calvino, 1996, p.147.

Esta é a nossa aposta: uma escrita do detalhe é aquela que se atenta ao botão de um casaco, a unha roída, ao vento que sopra, as mãos suadas, a uma fotografia em preto e branco. Pontos, pingos, interrupções, incidentes. Barthes, em *A Câmara Escura*, nomeia de *punctum* aquele acaso, que, em uma fotografia, me punge, me atrai, me fere. Assim, pensando junto desse autor, afirmamos que a escrita do detalhe deve tratar desses *punctums* de um acontecimento, daquilo que parte de uma cena, de uma história que ouvimos e que nos atinge como uma flecha. Um detalhe não planejado, aquilo que salta aos olhos de forma incontrollável, não-intencional. Importante lembrar que o *punctum* não necessariamente é situável, ele não tem nome, ele “aterrisa em uma zona vaga de mim, é agudo e sufocante”⁹¹.

Falamos de uma escrita serena e corajosa. Prudente. Porque acreditamos que uma vida seja feita de incidentes, do que cai e estilhaça, de dobrinhas sutis e cotidianas. E assim afirmamos a necessidade de que a escrita de uma vida também seja feita dessas pequenas cenas – que bagunce e retire os componentes do texto de suas zonas de pertencimento, de conforto. Uma escrita com menos vírgula (pra dar conta das nossas ansiedades e acelerações e faltas de ar), cheia de neologismos, que não domestique o papel, que não se feche nas curvas das letras, que não caia na armadilha da palavra estrangida, que afirme a força do verso. “Palavras que me aceitam como eu sou, eu não aceito”⁹²

É preciso coragem. É preciso um trabalho árduo de ‘desmontagem’.

Esperamos deslocar alguns instituídos: escrevemos o que lemos, lemos para escrever, não estacionamos nem no texto nem no eu. Afirmamos a potência de ser “escri-leitor”⁹³. Lemos e tiramos prazer das palavras, escrevemos e nos aventuramos. Um leitor – mais uma vez é preciso afirmar: falamos de ‘um’ leitor, porque ele é múltiplo, é composto por tantas e várias forças, é impessoal e singular – produz o texto junto daquele que o escreve. “Escrever é também tornar-se outra coisa que não escritor”⁹⁴. Escrever uma vida se torna uma experiência. Um texto é um trabalho de muitas mãos.

⁹¹ Barthes, 1984, p.83.

⁹² Barros, 1998, p.79.

⁹³ Corazza, 2006.

⁹⁴ Deleuze, 1997, p.16.

O escritor é múltiplo, composição de vozes, vidas, e ações coletivas. Ao narrar, rouba frases alheias, cochichos escutados ao pé do ouvido, conversas e leituras. Narrador-ladrão, narrador-leitor, narrador-viajante, narrador-multidão. O que o faz escrever é um profundo desejo de escrita, uma vontade deliberada de se confrontar com o novo e o inesperado⁹⁵.

Barthes⁹⁶ discute a produção histórica de um autor que é proprietário de sua obra e que, assim, exerce direitos sobre o leitor. É como se fosse preciso entender um texto a partir dos olhos do autor, porque essa seria a forma correta de interpretar o que foi escrito. O autor, como dono daquelas palavras, deveria ditar uma postura de leitura. Barthes fala também que lemos a partir de regras, não apenas destas regras ditadas pelo autor, mas de regras milenares da narrativa que nos dizem como devemos proceder diante das palavras. A partir dessa discussão, Barthes propõe uma abertura do texto:

(...) abrir o texto não é apenas pedir e mostrar que podemos interpreta-lo livremente; é principalmente, e muito mais radicalmente, levar a reconhecer que não há verdade objetiva ou subjetiva da leitura, mas apenas uma verdade lúdica; e, ainda mais, o jogo não deve ser entendido como uma distração, mas como um trabalho (...) – ler é fazer o nosso corpo trabalhar ao apelo dos signos do texto, de todas as linguagens que o atravessam e que formam como que a profundidade achamlotada das frase (...) ao ler, nós imprimimos certa postura ao texto, e é por isto que ele é vivo⁹⁷.

Barthes se pergunta o que há de Desejo na leitura. Ele discute o fato de que um leitor desejante é deportado “sob o registro do Imaginário”⁹⁸, e passa a cuidar de sua relação com o texto, o corpo colado ao objeto. O leitor tira prazer das palavras. Na leitura, todas as emoções do corpo passam a se entrelaçar, a se misturar: “a leitura produz um corpo transtornado”. O autor conclui que a leitura é condutora do Desejo de escrever: “o que desejamos é o desejo que o escritor teve de escrever”⁹⁹.

⁹⁵ Garavelo, 2010.

⁹⁶ Barthes, 1998.

⁹⁷ Idem, p.29.

⁹⁸ Idem, p.37.

⁹⁹ Barthes, 1998, p. 39.

Um texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem.¹⁰⁰

Barthes nos lembra de que, desde que um fato é contado, produz-se um desligamento: a voz perde a sua origem, “o autor entra em sua própria morte, a escritura começa” (p.58). É a linguagem que fala, e não o autor. Como nos diz Barthes: “Escrever é, através de uma impessoalidade prévia (...), atingir esse ponto em que só a linguagem age” (p.59). Assim, Barthes afirma uma escrita que seja capaz de ativar a potência de fragmento de uma história e de criar uma ordenação não-linear para acontecimentos de uma vida.

E foi a partir dessas discussões todas, lendo Barthes incessantemente, e a partir de nosso maravilhoso encontro com Tânia Galli¹⁰¹, que nos deparamos com a sua idéia de biografema. No decorrer da pesquisa que temos feito, ao ouvir inúmeras histórias, surgiu um impasse: como contá-las? Nosso objetivo não é e nunca foi fazer entrevistas investigatórias, apenas para traçar uma ilustração informativa¹⁰² dos tempos atuais. Não queríamos apenas recolher material para traçar uma conclusão acerca da nossa temática.

O biografema nos chama atenção ao passo que afirma a ficção e se sustenta em uma idéia de real sempre em processo de ser criado, pois “não se trata de dizer o que foi, mas de avançar em direção ao que vem” (Viar e Vercier, 2006, p.50). Queremos contar a vida a partir de um olhar biografemático porque acreditamos nessa vida – cheia de buracos, uma vida que não tem limites, uma vida que é também ficção. Escrever de uma forma outra porque também são outras formas de viver (e inclusive de pesquisar). A vida é um eterno não-

¹⁰⁰ Barthes, 1987, p.92.

¹⁰¹ Fomos apresentados ao trabalho feito por Tânia, Luciano Bedin da Costa e tantos outros colegas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul junto ao acervo da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro, em Porto Alegre. O maravilhoso trabalho consiste em contar a vida de alguns artistas que passaram pela Oficina, propondo uma outra política de escrita e de afirmação da vida.

¹⁰² “Uma informação é um conjunto de palavras de ordem. Quando nos informam, nos dizem o que julgamos que devemos crer. Em outros termos, informar é fazer circular uma palavra de ordem” (Deleuze). Uma informação precisa de uma comprovação. Um biografema não exige explicação.

acabado. Uma vida-fragmento: “o fragmento recolhe com simpatia nossas ninharias, falhas, contradições, disparates”¹⁰³.

“Eu não tenho enredo, sou inopinadamente fragmentária. Sou aos poucos.
Minha história é viver”.¹⁰⁴

Dessa forma, nos propomos a pensar o método biografemático.

Faz-se necessária uma pausa: rachamos o conceito de método. Como nos diz Leila Machado, “precisamos forçar a concepção de método a se recurvar, a assumir outros sentidos, a conceber outras formas de pesquisar, outras vertentes de pesquisa, outros compromissos para o pesquisador”¹⁰⁵. Pensamo-no como um agrupamento de maneiras de proceder que nos indicam como conduzir uma pesquisa, quais vias podem ser criadas para caminhar em nosso campo. É um método sem meta estabelecida, porque é baseada em ficções¹⁰⁶. Permite escapes. Assim, nosso olhar biografemático vai sendo construído enquanto a pesquisa vai caminhando; nossos percursos não são determinados a priori, pois é uma construção ético-estético-política que se faz no processo do pesquisar.

O método do biografema, idealizado por Roland Barthes¹⁰⁷, se propõe a repensar fragmentos do cotidiano de uma vida. Biografemar é ler uma vida como um Texto¹⁰⁸, trazer a tona os acontecimentos, e não apenas traçar um roteiro duro e didático sobre o que é vivido por uma pessoa. Não é emaranhar datas e feitos, é narrar aquilo que escapa, é ativar a potência de fragmento de uma história, criar uma ordenação não-linear para acontecimentos de uma vida (ao contrário da

¹⁰³ Preciosa, 2010, p.24.

¹⁰⁴ Lispector, Clarice. Água Viva.

¹⁰⁵ Machado, 2008.

¹⁰⁶ Não afirmamos uma dicotomia entre real e fictício. Pensamos em ficção a partir da idéia foucaultiana de que a realidade se constitui como produção e não como fatos essencialmente verdadeiros em si.

¹⁰⁷ O biografema foi criado por Roland Barthes, a princípio, para pensar questões do campo da literatura. Estamos propondo, junto de outros pesquisadores, uma ampliação deste método, uma reinvenção desta prática em outras áreas do conhecimento.

¹⁰⁸ Para Barthes, Texto é aquilo que se atravessa a uma obra (ou aqui, a uma vida), e a coloca em movimento. É tudo aquilo que é passível de ser lido (uma imagem, por exemplo, é um Texto).

narrativa, na qual o passado é o objeto maior). O biografema trata de um corpo impessoal e não se atém apenas ao vivido, porque acredita que uma vida é feita de espaços vazios, de lacunas a serem preenchidas por ficções (é preciso aceitar que se coloquem fantasias na escrita). Importante pontuar que essas fantasias não existem para duelar com a razão; não são o oposto de realidade, ou de verdade. Elas põem em marcha uma escrita do desejo, que se propõe a falar do sutil da existência. Do que é discreto, mas que vibra, pulsante.

Atribuir a qualquer coisa o estatuto de ficcional é, segundo Sollers (1968), fazer testemunho a todas as manifestações possíveis, justamente aquelas que não possuem ainda lugar no panteão da gramática habitual. Não se trata simplesmente de escrever sobre o que supostamente não teria existido, mas de fazer viver o que ainda não se sabe de um vivido, de atribuir-lhe numa forma.¹⁰⁹

A escrita de um biografema não é puro reflexo de uma vida vivida, mas o vivido de um agora em ato presente. A vida, antes de ser escrita da forma como é, não era (não há vida pregressa a vida posta pela escritura)¹¹⁰. Um biografema repensa a escrita do espelho, a escrita que reflete ao máximo aquilo que realmente foi, a escrita da repetição sem criação. Um biografema constitui novos mundos.

Biografemas não completam, mas ocupam uma vida¹¹¹.

“Para que alguma coisa ocorra é preciso criar um espaço vazio”¹¹². Ou como escreve Deleuze, “é talvez nesses buracos que se faz o movimento. A questão é justamente como fazer o movimento, como perfurar a parede para não dar mais cabeçadas. Talvez não se mexendo demais, não falando demais: evitar os falsos movimentos”¹¹³. Os espaços vazios de uma vida permitem um caminhar torto, espaçoso, inventivo, de “bêbado e de equilibrista”¹¹⁴. Um corpo que ginga e que afirma um abalo na cronologia do tempo, que foge de um sentido lógico em um espaço de tempo *cronos* delimitado – como nos diz Pelbart¹¹⁵, não interessa libertar-nos do tempo, mas liberá-lo. Devanear com ele.

¹⁰⁹ Costa, 2010b, p. 51.

¹¹⁰ Costa, 2010, p.46.

¹¹¹ Idem, p.127.

¹¹² Brook apud Preciosa, 2010, p.53.

¹¹³ Deleuze, Conversações, p. 172

¹¹⁴ Música composta por João Bosco e Aldir Blanc. Gravada por Elis Regina.

¹¹⁵ Pelbart, 1993.

A escrita de um biografema deve ser uma escrita generosa: Barthes afirma que um biografema objetiva fazer justiça com os que amamos, testemunhá-los, imortalizá-los – não é imortalizar um rosto por pura vaidade ou por não saber lidar com o fim de uma vida, mas é se propor a manter de pé uma existência¹¹⁶, experimentar a vida do outro. Neste caminho, o historiador francês François Dosse¹¹⁷ diz que, quando se escreve sobre as histórias de uma vida, o autor se projeta nela em uma espécie de empatia, de um percurso que leva aquele que faz o biografema ao outro – e este não é um percurso apenas intelectual, mas extremamente afetivo.

Aproximamos esta idéia de Barthes a uma idéia que Deleuze traz em seu Abecedário (bem como em “A literatura e a vida”, texto do livro *Crítica e Clínica*):

Seria preciso dizer que, no limite, um escritor escreve para os leitores, ou seja, "para uso de", "dirigido a". Um escritor escreve "para uso dos leitores". Mas o escritor também escreve pelos não-leitores, ou seja, "no lugar de" e não "para uso de". Escreve-se, pois "para uso de" e "no lugar de". Artaud escreveu páginas que todo mundo conhece. "Escrevo pelos analfabetos, pelos idiotas". Faulkner escreve pelos idiotas. Ou seja, não para os idiotas, os analfabetos, para que os idiotas, os analfabetos o leiam, mas no lugar dos analfabetos, dos idiotas. "Escrevo no lugar dos selvagens, escrevo no lugar dos bichos". O que isso quer dizer? Por que se diz uma coisa dessas? É isso que se faz, literalmente, quando se escreve. Quando se escreve, não se trata de história privada. São realmente uns imbecis. É a abominação, a mediocridade literária de todas as épocas, mas, em particular, atualmente, que faz com que se acredite que para fazer um romance, basta uma historinha privada, sua historinha privada, sua avó que morreu de câncer, sua história de amor, e então se faz um romance. É uma vergonha dizer coisas desse tipo. Escrever não é assunto privado de alguém. É se lançar, realmente, em uma história universal e seja o romance ou a filosofia, e o que isso quer dizer.

Um biografema não se propõe a desenhar um rosto – queremos que o rosto fuja!, nem a contar uma história de um herói, nem afirmar uma escrita narcisista ou que funciona via ‘janela indiscreta’, contando segredinhos familiares, intimidades e privatizações de uma vida.

¹¹⁶ Atento-me a observação de Deleuze e Guattari (1992, p.224): “ficar de pé não é ser reto”, é poder se conservar em si mesmo, excedendo qualquer vivido. É poder conservar a sua potência de afetar, fazer reverberar a sua existência.

¹¹⁷ Dosse, 2009.

“Um rosto e sua pantomima de emoções estratificadas cultuam um sujeito, amarram biografias. (...) Deserta-se o rosto para que o sujeito converta-se em atrator de forças sutis: idéias e sensações ainda amorfas”¹¹⁸.

A prática biografemática não se atém aos grandes feitos da humanidade; ela se volta para aquilo de mais comum e ordinário que nos acontece no cotidiano. Falamos do minúsculo da vida. Um biografema desmonta a idéia de biografia porque não pensa em uma história repleta de causas e conseqüências, não busca uma verdade acerca do que foi vivido, não esquematiza um destino para a vida sobre a qual escreve. Biografemar é portar apenas uma

“leve bagagem de mão, deixar para trás um rosto, uma biografia, uma rede de relações familiares”¹¹⁹.

O biografema opera com aquilo que Deleuze e Parnet¹²⁰ chamam de ‘traição da escritura’, porque não compactua com a idéia identitária da biografia. Um biografema não se atém a certo determinismo da história. Assim, podemos afirmar que esse método coloca em questão a própria produção de uma vida. Como temos vivido no contemporâneo? Segundo Corazza¹²¹, “os modos de vida inspiram maneiras de pensar e escrever; os modos de pensar e escrever criam maneiras de viver”.

Arriscamo-nos a dizer que uma pesquisa biografemática se propõe a pensar uma nova política de escrita, uma escrita que se permite fabular. Outrar-se numa história, um exercício de (re)invenção de si. O biografema se sustenta na fragmentação, na afirmação de fatos descontínuos e, ao contrário de uma biografia, não busca um registro fiel e total ao que existiu.

“Estrague a festa da biografia, celebração do começo e fim!”¹²²

¹¹⁸ Preciosa, 2010, p. 69.

¹¹⁹ Idem, p. 20.

¹²⁰ Deleuze; Parnet, 1998, p.58.

¹²¹ Corazza, 2006, p.29.

¹²² Preciosa, 2010, p. 38.

Dessa forma, afirmamos junto de Deleuze e junto da idéia de ‘neutro’ de Blanchot que, para escrever, é preciso criar uma terceira pessoa que nos destitua do poder de dizer “eu”.

(...) escrever é correr o risco da ausência de tempo, onde paira o eterno recomeço. É passar do Eu ao Ele.(...) É dispor da linguagem sob o fascínio e por ela, em ela, permanecer em contato com o meio absoluto, onde a coisa se torna imagem, onde a imagem, de alusão a uma figura se converte em alusão ao que é sem figura e, da forma desenhada sobre a ausência torna-se a presença informe dessa ausência, a abertura opaca e vazia sobre o que é quando não há mais ninguém, quando ainda não há ninguém.¹²³

Assim, afirmamos que é preciso escrever vivendo, viver como quem escreve, quem lê, inventar figuras, músicas, poses e gagueiras. Escrever sobre querer guardados, sobre a infâmia que é viver o mundo sem poder gritá-lo. Escrever sobre uma corda-bamba – e cair. Não negamos a queda. E machucar os joelhos, ralar, sangrar. Dar valor para os que se deixam cair, os que se jogam, os que, desatentos, escorregam. A escrita biografemática inunda a vida de sons e palavras. E fúria. E sensibilidade.

¹²³ Blanchot, 1987, p. 24.



Frame de "Persona", filme de Ingmar Bergman, de 1966.

2.

Pensar por imagens: uma vida, a verdade e descontinuidades

Vi como um danado¹²⁴.

Pensamos no biografema como método de escrita de uma vida a partir de suas intensidades, seus fragmentos e detalhes. Enquanto escrevíamos aquilo que nos era contado e aquilo que ficionávamos, sentíamos a necessidade de *dar a ver* uma vida¹²⁵, não apenas escrever/falar dela. Pensamos junto de Blanchot: *falar não é ver*¹²⁶. Assim, em nossa tentativa de contar, em imagens, uma vida, afirmamos o uso do recurso fílmico/fotográfico nos biografemas¹²⁷: produzimos imagens de uma vida, pedimos que nossos interlocutores produzissem imagens sobre seus dias, filmamos algumas de nossas conversas, pensamos imagens fictícias, exploramos aquilo que escapa da própria imagem.

Barthes diz gostar de certos traços biográficos tanto quanto gosta de certas fotografias – a esses traços ele dá o nome de ‘biografema’¹²⁸.

Pensamos o vídeo e a fotografia como dispositivos que tensionam, que provocam outros agenciamentos possíveis em uma vida.

(...) ser capaz de olhar o que não se olha, mas que merece ser olhado¹²⁹.

¹²⁴ Caiero, 1915.

¹²⁵ Martine Joly (2004, p. 17), ao falar sobre lembranças de imagens no senso comum, remete aos primeiros livros infantis e cita a fala da protagonista de Alice no País das Maravilhas: “Para que serve um livro sem imagens?”. Em toda parte têm-se imagens.

¹²⁶ Blanchot, 2001.

¹²⁷ Esta pesquisa se produz junto ao Laboratório de Imagens da Subjetividade (LIS/CNPq), grupo de pesquisas da Universidade Federal do Espírito Santo que objetiva criar cartografias por imagens de modos de vida contemporâneos.

¹²⁸ Barthes, 1984, p. 51.

¹²⁹ Eduardo Galeano, *Sangue Latino*. Série filmada no Uruguai em novembro de 2009. Diretor: Felipe Nepomuceno Dir. de Fotografia: Breno Cunha, 2010, Urca Filmes.

É importante lembrar um de nossos estimados intercessores, Foucault. O autor afirma que há um hiato entre falar e ver: é impossível definir uma relação de causalidade ou continuidade entre ambos, ou seja, falar não corresponde ao ver (e vice-versa); mas Foucault também nos lembra de que, entre essas duas categorias existem alguns entrelaçamentos¹³⁰: falar e ver se constroem e se destroem ao mesmo tempo, mostram e escondem, estabelecem relação a partir de uma não-relação. Assim, o que é visto não se aloja no que é dito, e o que é dito também não está contido no que é visto: ver e falar são duas séries paralelas que se tencionam.

Essa disjunção entre ver e falar – porque ver já não é ver para falar de uma coisa, mas simplesmente para ver – deveria, segundo o autor, nos liberar dos modelos a partir dos quais classificamos (e reduzimos) o mundo. Foucault entende que esta disjunção pode ser pensada como uma possibilidade de resistência¹³¹ às imagens já programadas – é preciso produzir as nossas imagens do mundo. Ainda pensando junto a Foucault (1988) podemos dizer que uma imagem nunca nos mostra tudo, nunca nos revela todo o visível, e algum invisível ainda lhe escapará.

Eu saio de casa todos os dias para fazer cinema¹³².

Assim, nesta pesquisa, o que nos chama a atenção, ao escolher utilizar imagens na produção de um biografema, é a possibilidade de filmar/fotografar o que nos cerca. Com isso, não queremos dizer que fazemos imagens do mundo tal qual ele é - uma imagem é sempre um corte, um fragmento, um olhar. Afirmamos que, ao trabalhar com imagens, nosso desejo é o de nos esquivar de idealizações de real e ir ao limite do encontro com o outro. Para esse encontro acontecer é preciso deslocar todo tipo de clichê visual ao qual nossos corpos parecem estar

¹³⁰ Ainda segundo Foucault, é preciso lembrar que, em determinado momento da história, só se diz (ou só se vê) aquilo que se pode dizer (ou ver) devido a suas condições de enunciado e de visibilidade. O saber constitui, portanto, os limites do que pode ser visto e do que pode ser dito em cada época.

¹³¹ Importante pontuar que a idéia de resistência proposta por Foucault (2006) não remete ao que meramente se opõe ou ao que nega um sistema de verdades, mas sim ao que adentra e, alimentando-se dos fluxos, subverte de forma imanente este sistema. Trata-se de uma resistência que problematiza e abre possíveis ao invés de fechar-se em apenas opções contrárias. A resistência enquanto criação insere-se nas fissuras do sistema.

¹³² Fala proferida pelo cineasta Ugo Giorgetti em uma exposição de vídeos em São Paulo, no ano de 2009. Afirmamos assim um cinema que não é só do especialista: nessa pesquisa, chamamos de cinema as produções feitas a partir de uma linguagem imagética.

aderidos (o que nos faz crer que conhecemos o mundo como ele realmente é, conhecemos a verdade e a essência das coisas). Trabalhar com imagens é trabalhar no plano de imanência¹³³.

Para Deleuze (1985), vivemos em mundo de imagens e mais: em um mundo repleto de clichês. Assim, o autor nos diz que é preciso procurar outras formas de nos relacionarmos com nossas imagens:

Vemos, sofremos uma poderosa organização da miséria e da opressão. E não nos faltam esquemas sensório-motores para reconhecer tais coisas, suportá-las ou aprová-las, comportando-nos como se deve, levando em conta nossa situação, nossas capacidades, nossos gostos. Temos esquemas para nos desviar quando é desagradável demais, para nos inspirar resignação quando é horrível, para assimilar quando é belo demais [...] percebemos apenas o que temos interesse de perceber em função de nossos interesses econômicos, de nossas crenças ideológicas, de nossas exigências psicológicas. Portanto, comumente, percebemos apenas clichês. Mas, se nossos esquemas sensório-motores se bloqueiam ou se interrompem, pode aparecer um outro tipo de imagem: uma imagem ótico-sonora pura [...] que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois não tem mais de ser “justificada”, como bem ou como mal [...]¹³⁴

Ultrapassar o clichê seria, dessa forma, desfazer um contínuo sensório-motor que se baseia em conexões lógicas e atingir um limite da percepção diante das imagens, certo limiar de intensidade que nos libera de um simples reconhecimento e que nos possibilita ver aquilo que nossas convenções costumam nos impedir: o intolerável, o imperceptível, o indizível. Dessa forma, propusemos que os entrevistados dessa pesquisa pensassem por imagens e conhecessem a partir delas o que o mundo tem de intolerável – com o objetivo de criar novos modos de vida. As imagens produzidas por essas pessoas, bem como as nossas edições dessas imagens e as imagens que nós também produzimos sobre essas vidas, não têm conexão lógica com o que é dito ou com o que escrevemos sobre esses nossos interlocutores. As nossas imagens não são ilustrações do que é dito. Nossas imagens são também um Texto (como nos

¹³³ O plano de imanência (conforme pensado por Deleuze) é uma abertura ilimitada, indefinida, informe, percorrida por “velocidades infinitas”, pura Diferença. Ele não se remete a nada, nem a um objeto e nem a um sujeito como uma realidade constituída em um campo de experiência. (Lavrador, 2006)

¹³⁴ Deleuze, 1985, p.32.

lembra Barthes em *A Câmara Clara*). Um biografema por imagens não objetiva apenas registrar/falar sobre só uma pessoa. Na produção das imagens dessa pesquisa, os entrevistados incorporam outras vozes, outras retinas, outras línguas. As fotografias e vídeos criados durante todo esse processo não contam *sobre* as coisas que se vê, contam as próprias coisas¹³⁵.

Nesse mesmo caminho, Deleuze (1990) nos diz que, portanto, a questão não é procurar a realidade na imagem e sim a realidade da imagem. A realidade da imagem é mutável, dinâmica, impermanente, formada por fragmentos. Assim, afirmamos junto do autor que a função da imagem é criar um mundo dentro do mundo e não um duplo do mundo real. Dessa forma, Deleuze afirma que o que uma imagem narra deixa de aspirar a verdade; a imagem

(...) deixa de ser verídica (...) para se fazer essencialmente falsificante. (...) É uma potência do falso que substitui e destrona a forma do verdadeiro, pois ela afirma a simultaneidade de presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não necessariamente verdadeiros¹³⁶.

Nessa pesquisa, não buscamos a verdade na imagem porque toda imagem-biografemática narra um olhar sobre uma vida. E cada experiência de olhar é um limite¹³⁷. Serão sempre olhares: olhares que focalizam a câmera neste e não em outro ângulo. Serão sempre olhares que editam imagens, que escolhem umas em detrimento de outras¹³⁸. Não podemos nos esquecer de que, na produção de imagens de uma vida, sempre estará presente um processo de subjetivação, uma multiplicidade de eus¹³⁹. Assim, afirmamos também a impossibilidade de neutralidade em uma pesquisa.

Imagem não é espelho do mundo, e também não é neutra, não é um documento linear que retrata uma realidade em si – uma imagem permite que um acontecimento seja apresentado em suas nuances, em suas tensões. Uma

¹³⁵ Parente, 2000, p.35-36

¹³⁶ Deleuze, 1985. p. 161

¹³⁷ Fala de Paulo Cesar Lopes no documentário *Janela da Alma*, de João Jardim e Walter Carvalho, 2002. *Janela da alma* apresenta 19 pessoas com diferentes graus de miopia com diferentes graus de deficiência mental - da miopia à cegueira total - que narram como se vêem, como vêem os outros e como percebem o mundo.

¹³⁸ Machado, 2009, p. 6.

¹³⁹ Deleuze; Guattari, 1995.

imagem é um gesto. Uma imagem nos faz tocar um acontecimento, revivê-lo de milhões de formas possíveis – uma imagem é um fragmento que não busca completude. "A imagem pede: dê-me um corpo. Sua potência virtual atualiza-se para tornar-se outra e integrar as redes de memória. Assim, uma imagem terá tantos sentidos quanto às recombinações de forças de que dela se apropriarem"

¹⁴⁰

Uma imagem não tem centro. A vida é movimento e variação, e desses dois elementos também é feito o cinema. Fazer cinema é pensar por imagens. Um vídeo ou uma fotografia propõem mostrar o que se vê no momento da captura das imagens: é uma "ação em curso"¹⁴¹. Dessa forma, podemos afirmar que as imagens não são uma ilusão do que se vê ou seu congelamento num tempo, mas o registro do que se via num dado espaço-tempo, em tempo real¹⁴². E mais: segundo André Parente¹⁴³, em um vídeo não existe mais antes ou depois. O que se tem é apenas a união de imagens com espaço e tempo próprios: "a imagem cinematográfica não representa os objetos e atos da realidade, mas apresentara a realidade por meio da realidade construída pela edição"¹⁴⁴.

Sobre o olhar que edita: certamente uma câmera não capta tudo, um vídeo é sempre feito a partir de cortes¹⁴⁵, de escolhas. Introduzimos buracos na montagem de um vídeo e na produção de uma fotografia. É um (difícil) exercício de abrir mão de elementos antes capturados; é preciso recortar, é necessário produzir vazios para que se possa criar diante de uma imagem. De acordo com Parente¹⁴⁶, a imagem é, em primeiro lugar, uma decupagem, um corte espacial, visor de câmera, janela de projeção, quadro, tela, página.

Pensando no uso de imagens na produção de um biografema, afirmamos a importância desse processo de 'produção de vazios' que uma edição permite:

¹⁴⁰ Fonseca; Kirst, 2008, p.36

¹⁴¹ Dubois, 2004, p.72.

¹⁴² Idem.

¹⁴³ Parente, 2000.

¹⁴⁴ Parente, 2000, p. 41.

¹⁴⁵ O corte pode ser feito tanto durante o processo de filmagem quanto durante a edição e é considerado o fundamento da edição, pois é o que há de mais característico na linguagem videográfica. É ele que nos permite trabalhar as possibilidades da edição como rearticuladora da narrativa.

¹⁴⁶ Parente, 2000.

dessa forma, é possível ficcionar, inventar histórias nos entremeios e vazios das imagens registradas.

O jogo do corpo com as imagens pode ser pensado em ações de corte e costura: não se vê tudo; corta-se, gerando uma seleção e, em cada área de privação, oriunda do inextensivo, forma-se um intervalo entre o corpo e a matéria. Entretanto, aquilo que ficou, aquilo que veio do recorte transmuta-se com a costura destes fragmentos com a memória ou carga existencial que coincide com a duração imposta pela percepção: quando se corta, já floresce. (...) Enfim, o corpo captura a imagem no tempo e o instante no encontro dos movimentos da memória com os movimentos do exterior. É o encontro que se registra e não seus objetos. É impossível congelar a imagem para estudar sua natureza sob todos os ângulos, isentando-se de implicação. Não vemos com os olhos, vemos com a memória.¹⁴⁷

Afirmamos o uso da imagem nessa pesquisa como um dispositivo capaz de expressar as diferentes paisagens que se configuram no campo da subjetividade¹⁴⁸. As imagens, os movimentos, os sons nos contam uma história que não é linear. Falamos, assim, da potência do disnarrativo¹⁴⁹. O que nossa pesquisa pretende é pensar como a nossa produção de imagens e a dos nossos interlocutores podem afirmar a pluralidade e multiplicidade de sentidos de uma vida. As imagens não são reproduções verídicas de um cotidiano asséptico. Uma postura disnarrativa afirma o privilégio da descontinuidade, do imprevisível, do aleatório e do fora de propósito¹⁵⁰.

¹⁴⁷ Kirst; Fonseca, 2008, p.37.

¹⁴⁸ Cabe aqui uma nota: 'produção de subjetividade' é uma idéia proposta por Deleuze e Guattari (1995), que se refere ao contínuo processo de composição e de decomposição de formas de viver no mundo; estas formas se constituem no 'entre', no entrecruzamento do que você viu, do que você desejou, do que você rejeitou, do que você fez, do que você deixou de fazer, do que você sentiu, do que te ensinaram, do que você leu, dos lugares que você conheceu... Assim, a subjetividade se constitui como uma rede cheia de pontos que se cruzam, cheia de dobras. Este conceito não descreve uma essência ou uma natureza, pois diz respeito a um processo de criação de si que se dá através de diversas forças.

¹⁴⁹ Termo criado por Alain Robbe-Grillet.

¹⁵⁰ Aumont; Marie, 2007, p.83.

2.1

Em um mundo mediado por imagens: resistências

Como produzir as nossas imagens em um mundo que é constituído e mediado por imagens de todos os tipos a todo momento? Quais discontinuidades podemos afirmar? Sabemos que, na contemporaneidade, estamos sendo cada vez mais expostos a um fluxo contínuo de imagens e informações que (principalmente) a mídia faz circular. Em uma cultura do espetáculo, ser é ser visto. Para produzir um biografema-por-imagens é preciso afirmar um conflito com esse fluxo, perceber como este fluxo gruda na fala e nas imagens que os participantes dessa pesquisa produzem. Em certos momentos foi preciso questionar os nossos interlocutores se a imagem produzida não era apenas uma reprodução do que vem sendo feito em larga escala. Às vezes é preciso quebrar as imagens que nos são dadas como prontas e eternas.

Na contemporaneidade, os verbos ‘mostrar’ e ‘dizer’ estão envoltos num excesso de informação imediata: televisão, outdoor, filmes, jornais, imagens do mundo inteiro que estão aí para explicar, e para, por fim, integrar-nos numa espécie de consensualismo¹⁵¹. O que essa pesquisa se propõe não é negar essa postura midiática. Queremos pensar (e afirmar!) sobre novas relações que estão se criando nessa fluidez crescente.

Como nos lembra Machado e Lavrador¹⁵², público e privado têm deixado de coincidir com um referencial espacial e passam a constituir domínios. Contudo, os deslocamentos por ‘interiores protegidos’ intensificam a visibilidade e o campo subjetivo torna-se mais exposto (através das câmeras espalhadas pelos prédios e supermercados, por exemplo). Parece que a expansão do domínio privado produz uma superexposição subjetiva e, junto a ela, a construção de artifícios de proteção a uma hiper-visibilidade. Vídeos no youtube, fotografias espalhadas por toda a internet, câmeras de vigilância, muito se produz, mas para quê?

¹⁵¹ França, 2005, p. 34.

¹⁵² Machado; Lavrador, 2000.

Segundo Luis Antonio Baptista, a frase “Sorria, você está sendo filmado” sentencia o uso político da imagem e da privatização da existência no contemporâneo, em que o excesso de imagens (em bancos, elevadores, condomínios, supermercados, programas de TV) é acompanhado de exposição e de isolamento. Afirma o autor:

Nas entrevistas dos programas de TV, nos reality shows, os depoimentos pessoais, as emoções confessadas em público fazem do telespectador um consumidor voyeur precário, que tudo vê, assiste, testemunha; exploram a procura de algo que possa preencher o vazio do seu isolamento. A precariedade desse consumidor, quase um deus voyeur, forjado pelo capitalismo contemporâneo, estaria na sua onipotência, que não encontra limites para aquilo que deseje ver, observar, informar-se, e, paradoxalmente, no fracasso que o torna precário por não reter, não se saciar com as imagens que se esvaem, ou se desmaterializam, aceleradamente. Excesso e falta fazem desse quase-deus laico o consumidor de pontos de vista, de imagens e de emoções incorpóreas que não conseguem preenchê-lo nem aturdi-lo. No mundo que o produz, alimentado por decretos do fim da história, do fim de uma ética que ultrapasse os interesses individuais, só lhe resta a procura dos rastros de si, percorridos sozinho no consumo do ver e ser visto.

A vigilância conta histórias (muitas vezes histórias que apontam que os espaços públicos vigiados fogem do controle e se tornam lugar do acaso), nossa pesquisa conta histórias, o cinema conta histórias – são variadas formas de construção de políticas das imagens.

Importante pontuar que, durante o processo da pesquisa, ficaram claros os limites do uso da câmera. Cada pessoa responde de uma forma à experiência de ser filmada: algumas ficam à vontade, outras até mesmo interagem com a câmera, enquanto outras preferem não ser filmadas. Dentro desse contexto, a opção dessa pesquisa foi a de fazer imagens somente daqueles que autorizaram tal procedimento. A autorização ocorreu tanto verbalmente quanto por meio de Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE).

Nessa pesquisa trabalhamos com o que há de potente na criação de uma imagem: tanto no processo de produção de uma fotografia/vídeo, quanto nos momentos em que nossos interlocutores ficaram diante das imagens produzidas por eles, pode-se afirmar que algo se deslocou, produzindo ruptura com o que

estava cristalizado. Algo foi tirado do lugar e pôs a pensar, a experimentar. Produzir imagens de uma vida levantou uma questão muito importante feita por uma de nossas interlocutoras: quais cenas eu tenho criado?

Afirmamos também a possibilidade de, no vídeo, o tempo poder ser vivido como diferença. A produção de imagens pode tratar do indizível suspendendo o clichê – sendo assim uma ação resistente. Como nos dizem Mairesse e Fonseca, “(...) no encontro com a imagem somos diferidos daquilo que éramos, criando uma coexistência temporal com os instantes criados por tal acoplamento. Entraríamos, pois, em devir com a imagem”¹⁵³. E mais:

Na tela, ao contrário do olhar encarcerado, pode um rosto deixar ver a cidade que não percebemos; o tempo de uma ação cotidiana recusar o fim e o começo; o horror banal do dia-a-dia ser estranhado; uma forma de amar pôr à prova a universalidade do amor; o gesto morto mover-se; um corpo desprender-se da essência que o aprisiona; o rosto humano não dizer e não deixar ver absolutamente nada; uma árvore movimentar-se sem o sopro do vento.¹⁵⁴

Deleuze¹⁵⁵ afirma que, no cinema moderno, o tempo já não é mais o tempo da Representação, do Mesmo. Os acontecimentos não são reduzidos ao curso cronológico, empírico, como uma sucessão de instantes. Passa-se a pensar um tempo emancipado do movimento, é um tempo que exige exercício constante de pensamento, um tempo livre das amarras da Unidade. Já não se exige conexão entre ações, as situações que aparecem no vídeo moderno são dispersivas, os acontecimentos se dão ao acaso, um fio condutor não é necessário.

Guattari¹⁵⁶ afirma que o cinema é uma poderosa máquina de produção de si, pois atua como força que põe em cheque representações endurecidas e estereótipos, tendo assim uma grande capacidade de modificar as combinações de desejo e nos abrir o futuro. Diante dos dispositivos de poder e saber que nos produzem, que produzem uma realidade, pensamos no vídeo como um dispositivo que tenta deslocar essas produções massificadas de subjetividades.

¹⁵³ Kirst; Fonseca, 2008, p.38.

¹⁵⁴ Baptista, 2008, p.65.

¹⁵⁵ Deleuze, 1985.

¹⁵⁶ Guattari, 1980, p.114.

Assim, acreditamos que, ao propor a produção de imagens dessas vidas, algumas verdades podem começar a ser questionadas – a imagem cinematográfica faz vibrar o corpo, misturando e modificando combinações de desejo tidas como naturais e eternas.

Esse nosso pensamento cinematográfico deseja uma resistência diante as imagens quadradas e certas, óbvias e naturais do mundo. Nossas imagens são uma espécie de “entre”, produzidas a partir de um processo cartográfico no qual experimentar o percurso é o que importa, não sabemos a priori qual caminho vai ser traçado. Afirmamos, assim, uma pesquisa que possa ser da deriva, porque o nosso território não tem placas. É um território das tentativas, do incerto, é preciso andar pelas ruas para descobrir se ela tem ou não saída, é preciso passear pelos becos para descobrir os atalhos da cidade.

Inspirados por Deleuze e Parnet (1998), pensamos que uma história pode ser cartografada porque é constituída por linhas que estão sempre agindo uma sobre a outra, em um contínuo processo de produção. Uma história pode ser pensada como uma rede rizomática de afetos. Deleuze e Guattari (1995) propõem este conceito de rizoma ‘opondo-o’ à idéia de árvore, porque o rizoma propõe um processo, e não um modelo formal. A árvore é simétrica, seu caule, raiz, folhas e frutos têm funções específicas e sistematizadas. Já o rizoma constitui uma rede onde qualquer ponto dele pode ser conectado com outro ponto qualquer. A árvore se fixa em um ponto; os pontos do rizoma se deslocam, promovendo desterritorialização.

Importante lembrar que nós, pesquisadores-cartógrafos também estamos impregnados por nossas próprias cenas. Para a pesquisa acontecer, foi preciso criar um espaço em que fosse possível devanear, suspender nossas ansiedades e nossos roteiros endurecidos. Um espaço para que pudéssemos estar perdidos e criar nossos corpos como pesquisadores-estrangeiros-na-vida-do-outro.

“(…) Isso exige um estudo profundo, ... uma aprendizagem de desaprender”¹⁵⁷

¹⁵⁷ Pessoa, 1991, p. 153.

Assim, essa pesquisa afirma que uma imagem conserva sua força: uma imagem pode se manter de pé com o passar do tempo. O que queremos dizer com essa idéia de “manter-se de pé?” – a inspiração vem do texto *Percepto, Afecto e Conceito*¹⁵⁸, de Deleuze e Guattari (1992). Ali, os autores afirmam, logo de início, que uma obra de arte é composta por blocos de sensações, um bloco composto por perceptos e afectos, por forças que nos atravessam e embaralham nosso viver. Os autores afirmam também que esse composto, numa obra de arte, deve ficar de pé sozinho. Mas o que significa dizer que uma obra de arte fica de pé? Atentamo-nos à observação de Deleuze e Guattari: “ficar de pé não é ser reto” – pensamos então que a obra de arte pode se inclinar e, então, ser um dispositivo clínico.

Quando dizemos que uma imagem tem a possibilidade de ficar de pé, estamos nos referindo ao fato de esta poder se conservar em si mesma, excedendo qualquer vivido. Para se conservar, para reverberar e não sucumbir a uma época, acreditamos que uma imagem deva tratar de questões coletivas, impessoais. O que uma imagem conserva, assim, é a sua potência de afetar corpos.

“A partir da idéia de que o eu não nos é dado, creio que há apenas uma consequência prática: temos que nos criar a nós mesmos como uma obra de arte”

159

E a nossa vida, como fazê-la se manter de pé? Como reverberar o que temos feito de nós mesmos? O que temos criado que gostaríamos de conservar? O que se conserva da vida? O que mantém a vida de pé?¹⁶⁰

¹⁵⁸ Texto do livro *O que é a Filosofia?*, de Deleuze e Guattari, 1992.

¹⁵⁹ Foucault *apud* Dreyfus e Rabinow, 1995, p. 262

¹⁶⁰ Os momentos em que trago para o texto elementos exatamente como escritos no diário de campo dessa pesquisa, utilizo-me dessa outra fonte de letra. Essa escrita de diário foi extremamente importante para que eu pudesse escrever cotidianamente sobre minhas sensações, minhas dúvidas, minhas ansiedades de pesquisadora, enfim, esse diário foi composto por aquilo que transpassou os espaços percorridos por essa pesquisa.

II.

Corpos medicalizados: O que temos feito de nós mesmos?

Fragmentos de histórias

**O mundo não está feito de átomos,
está feito de histórias.¹⁶¹**

Esta pesquisa é uma pesquisa-que-proseia. Discutimos a necessidade de contar histórias que falam de um cotidiano que “[...] determina a maneira como é produzida a existência social dos seres humanos”.¹⁶² Escrevemos e produzimos imagens sobre pessoas que circulam pela cidade. Ouvimos histórias, registramos modos de vida contemporâneos, recolhemos intensidades. Pensamos sobre o que temos feito de nós mesmos nos dias atuais. Tendo como postura de pesquisa a cartografia, e um olhar sobre a vida e sobre a escrita a partir do que aprendemos com o método do biografema, escolhemos contar histórias sobre o uso de psicotrópicos¹⁶³ na cidade de Vitória, no Espírito Santo. Mas por que escolhemos tratar destas histórias em específico?

Em primeiro lugar, é preciso afirmar que pesquisas apontam para o uso abusivo de psicofármacos no Brasil nos últimos anos. Parece-nos que a descoberta de novas substâncias químicas, bem como a ampliação no espectro de uso das mesmas, têm produzido a preponderância da “clínica dos psicotrópicos”.¹⁶⁴ Chama-nos a atenção o fato de que queixas acerca do sofrimento cotidiano (sem necessidade de se diagnosticar essa queixa) parece ser suficiente para que o medicamento seja prescrito por médicos (não apenas os

¹⁶¹ Eduardo Galeano na série Sangue Latino, 2010.

¹⁶² Lefebvre, 1980, p.30. O autor também afirma, ainda sobre a vida cotidiana, que esta trata daquilo “que não tem data. É o insignificante (aparentemente); ocupa e preocupa e no entanto não tem necessidade de ser dito, é uma ética subjacente ao emprego do tempo, uma estética da decoração desse tempo empregado” (p.31).

¹⁶³ Psicotrópico: adj. e s. m. (fr. psychotrope; ing. psychotropic). Que atua sobre as funções e os comportamentos psíquicos, qualquer que seja o tipo de efeito exercido (depressor, estimulante ou desviante). Os medicamentos psicotrópicos englobam agentes muito diversos, incluindo os que modificam o comportamento por ação direta ou indireta sobre o sistema nervoso central.

¹⁶⁴ Machado, 2009, p.4.

psiquiatras). Dessa forma, os psicofármacos acabaram se tornando mercadoria de grande saída das farmácias.

Assim, a nossa proposta de investigar a interface entre modos de vida urbanos contemporâneos e o consumo de psicotrópicos nos parece necessária e urgente.

No Brasil a prevalência global de transtornos mentais na população brasileira está estimada em 20%. Pesquisas epidemiológicas realizadas em cidades brasileiras de diferentes regiões encontram prevalências de demanda por cuidado psiquiátrico que variam de 34% (Brasília e Porto Alegre) e 19% (São Paulo), dados que são representativos nos dias de hoje. Baseado nisto, percebe-se que a saúde mental transcende o universo restrito à doença mental, mas é ainda incipiente em grande parte dos médicos generalistas. Como consequência disto, os médicos acabam prescrevendo psicofármacos como medida paliativa para tentar amenizar as queixas dos pacientes. (LEMOS et al., 2005, p.02).

Pensando junto à pesquisa de pós-doutorado de Leila Domingues Machado (2009) intitulada “Modos de vida contemporâneos: adoecimentos e consumo de psicotrópicos”¹⁶⁵ e junto ao projeto de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional da Universidade Federal do Espírito Santo provisoriamente intitulado ‘Modos de vida urbanos e produção de adoecimentos’¹⁶⁶, chama-nos a atenção o abuso do uso de benzodiazepínicos¹⁶⁷ pela população que frequenta Unidades Básicas de Saúde de Vitória. Incomodamo-nos com a aparente eleição desta prática como a mais eficaz frente aos sofrimentos psíquicos cotidianos. Diante das incertezas, da dificuldade para dormir, diante das tristezas e ansiedades, do medo e da insegurança, a medicação psicotrópica aparece como uma promessa de conforto: remédio para não desalinhar o cotidiano.

A pesquisa de Leila Machado dialogou especialmente com trabalhadores da rede do Sistema Único de Saúde (SUS) da cidade e com alguns usuários desses serviços, por meio de questionário. A partir da ‘leitura’ desses

¹⁶⁵ Pesquisa realizada na rede Municipal de Saúde da Cidade de Vitória, Espírito Santo, e no Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social/UERJ em 2008/2009.

¹⁶⁶ Projeto em parceria com a Profa Dra Maria Cristina Campello Lavrador (co-coordenadora do Programa Hecciedades: pesquisa-intervenção em saúde mental) e Profa Dra Luciana Vieira Caliman.

¹⁶⁷ Benzodiazepínicos são fármacos que, de maneira geral, atuam como inibidores da ansiedade, tais como o Diazepam, Clonazepam, Bromazepam, dentre outros.

questionários, nos pareceu ser de extrema importância encontrar algumas dessas pessoas para conversar mais a fundo sobre o que temos feito de nós mesmos no contemporâneo e sobre o que as leva a eleger o psicotrópico como “opção preferencial, necessária e mais acertada para o tratamento de diferentes tipos de sofrimento”¹⁶⁸. Questionamos: que modos de vida temos criado na contemporaneidade? Quais as interfaces entre os modos de vida que criamos e o consumo exacerbado de psicotrópicos?

Para pensar sobre estas questões defendemos que é necessário ouvir o que as pessoas que fazem uso destas medicações têm a dizer. Assim, é preciso que nossos corpos estejam dispostos a encontrar histórias de vidas que se perdem no meio de tantas outras. É preciso uma pausa, uma parada para que possamos nos desprogramar e ouvir (e também contar nossas histórias!).

Assim, acreditamos que, com a nossa proposta de ouvir-contar estas vidas, não buscamos *compreender* o sofrimento do outro, mas sim afirmar a diferença invadindo “este sofrimento e colocando em cena toda a potência interrogativa de um problema”¹⁶⁹. Acreditamos também que, dessa forma, podemos investigar uma política de subjetivação produzida no “capitalismo mundial integrado¹⁷⁰” (CMI): o corpo é bombardeado por um turbilhão de forças de todo tipo – principalmente para poder corresponder a necessidade do mercado do efêmero e da constante novidade – e nos parece que o que têm se produzido são modos de vida que tendem a buscar uma ‘domesticação’ destas forças do mundo¹⁷¹ para evitar sensações de mal-estar: a solidão é negatizada porque estar consigo mesmo é traumático em um mundo das múltiplas conexões; tem-se produzido uma biologização da existência; o corpo está adoecendo diante do sufoco de não pertencer a lugar nenhum e diante da necessidade de criar, a qualquer preço, consistência para o que vive.

¹⁶⁸ Machado, 2009, p.4.

¹⁶⁹ Machado, 2010, p. 61.

¹⁷⁰ “O capitalismo é mundial e integrado porque potencialmente colonizou o conjunto do planeta, porque atualmente vive em simbiose com países que historicamente pareciam ter escapado dele (os países do bloco soviético, a China) e porque tende a fazer com que nenhuma atividade humana, nenhum setor de produção fique de fora de seu controle”. (Guattari, 1981)

¹⁷¹ Ou como afirma Rolnik (2003), “a obstrução do acesso às sensações”, que impediria o corpo de conhecer o mundo como força.

O ideal hoje é ser o mais enxuto possível, o mais leve possível, ter o máximo de mobilidade, o máximo de conexões úteis, o máximo de informações, o máximo de navegabilidade, a fim de poder antenar para os projetos mais pertinentes, com duração finita, para o qual se mobilizam as pessoas certas, e ao cabo do qual estão *todos novamente disponíveis para outros convites, outras propostas, outras conexões*. A própria figura do empreendedor já não coincide com aquele que acumula tudo, capital, propriedade, família – ao contrário, é aquele que pode deslocar-se mais, de cidade, de país, de universo, de meio, de língua, de área, de setor.¹⁷²

O corpo parece não agüentar mais estar artificializado, coagido, informatizado, blindado. O “roçamento” cotidiano com a dor passa a ser sentido com assombro. Assim, observa-se que, diante da dificuldade de lidar com os problemas cotidianos que geram tensões, a ‘clínica dos psicotrópicos’ tem se constituído como uma prática comum de produção de anestesia, de alívio rápido e de busca por equilíbrio.

Pensando com Foucault, que sinaliza a passagem de um regime de poder – ou biopoder – marcado pela disciplina para um regime de poder pautado na sociedade de controle, Deleuze¹⁷³ pontua que é importante observar que os corpos vão sendo menos ‘moldados’ e mais submetidos a uma modulação ondulatória, que enaltece as conexões e a fluidez. Esta modulação perpassa todos os âmbitos da vida e não necessita de confinar o corpo em determinados espaços. Assim, o poder tomou de assalto a vida: o corpo precisa atender às expectativas do mercado, precisa estar disposto a consumir o que é oferecido, precisa ocupar a cidade construída a partir de ideais de limpeza e privacidade. O corpo pede por ligações na rede fluida do capital, mas o “acesso a essa rede é cada vez mais mediado por pedágios comerciais e grande parte da população não pode pagá-los.”¹⁷⁴ Além de endividado, o corpo está adoecido diante da impossibilidade de ter acesso à rede, diante da “angústia do desligamento”, do sufoco de não pertencer a lugar nenhum.

O corpo está adoecido; é preciso criar consistência, é preciso criar sentido para o que se vive – mas como o fazer sem esbarrar na identidade, na cristalização em uma configuração de si; ou, ao contrário, como não cair no risco

¹⁷² Pelbart, 2003, p.97, grifo nosso.

¹⁷³ Deleuze, 1992, p.21.

¹⁷⁴ Rifkin apud Pelbart, 2003, p.21

da desestabilização intensa? O corpo adoecido precisa cada vez mais de conexões e o exercício de estar apenas consigo é visto como traumático. A solidão é negatizada, o corpo sente que é preciso estar sempre ligado a uma rede de contatos e de informações velozes.

Pelbart, ainda a partir das reflexões de Foucault sobre o biopoder, nos ajuda a pensar sobre os modos de vida que têm sido criados na contemporaneidade: “não cabe a este poder fazer morrer, mas sobretudo fazer viver, isto é, cuidar da população, da espécie, dos processos biológicos, otimizar a vida. Gerir a vida, mais do que exigir a morte”¹⁷⁵. O autor pensa também junto de Agamben, que lembra que os gregos se referiam a vida com duas palavras distintas: *Zoè*, que designava a vida como um fato, vida natural e biológica, a ‘Vida Nua’; e *Bios*, que se referia a um modo de vida específico, a vida qualificada, criação de forma de viver o mundo. Inspirado por esta idéia, Pelbart afirma então que o biopoder contemporâneo já não se incumbe só de fazer viver, nem só de deixar morrer, mas de fazer *sobreviver*. O biopoder cria sobreviventes, reduzindo as formas de vida (*Bios*) a Vida Nua. “A sobrevida é a vida humana reduzida a seu mínimo biológico, à sua nudez última, à vida sem forma, ao mero fato da vida, à vida nua”¹⁷⁶.

Reduzidas ao mínimo da vida, sem força para criar, aos poucos as pessoas vão se “anestesiando a toda sensação de mundo”¹⁷⁷. Pelbart¹⁷⁸ discute que o conceito de Vida Nua parece mais do que pertinente na leitura de um vasto leque de fenômenos contemporâneos, como a medicalização das esferas da existência. Medicalizados, os corpos falam da redução das formas de vida (a maneira peculiar, criativa, qualificada que criamos para viver) ao fato da vida (comum a todos os seres vivos, o mínimo biológico colocado como regra).

É importante também lembrar da intensa culpabilização e patologização do sofrimento que temos vivido hoje. O que ainda parece bastante arraigado no campo da saúde mental do país é uma separação dicotômica entre individual e social. Dessa forma, os processos de adoecimento são vistos como individuais e

¹⁷⁵ Pelbart, 2007, p.3.

¹⁷⁶ Pelbart, 2007b.

¹⁷⁷ Rolnik, 2005.

¹⁷⁸ Pelbart, 2003, p. 66.

os tratamentos propostos também seguem essa linha de pensamento – como é o caso da terapêutica que se reduz a prescrição de psicotrópicos. Nos serviços de saúde, a tristeza, o cansaço, o medo são geralmente traduzidos a uma outra palavra: dá-se um diagnóstico para o sofrimento cotidiano. A ciência nos dá um nome e nos transforma: existe sempre o risco de um diagnóstico ser palavra de ordem - limitar o corpo e/ou tranquiliza-lo.

Ser estrangeiro na sua própria língua é também recusar as palavras e a língua impostas como herança ou como "doença", como ferida da língua. É preciso gaguejar em sua própria língua, ou seja, recusar uma língua-prisão, recusando ao mesmo tempo uma "língua pensada para mim" que faz da palavra uma prisão.¹⁷⁹

Acreditamos que o adoecimento não é um fenômeno estritamente individual. Acreditamos que as expressões de sofrimentos não dizem respeito exclusivamente a cada um dos sujeitos envolvidos. É possível isolarmos alguém e lhe atribuímos uma série classificatória como se essa pessoa não participasse de uma teia de relações?

A aposta desta pesquisa é pensar o corpo que sofre como aquele que passa por uma experiência que não deveria apenas paralisar, mas convocar à atividade coletiva – e contar histórias é uma atividade coletiva! Nietzsche afirma que todo sofrer deve chamar um agir, mas um agir que não impeça o sofrer¹⁸⁰. Neste mesmo caminho, Machado¹⁸¹ escreve que “sofrer é experimentar algo diferente que perturba, que incomoda porque convoca uma re-significação, uma re-configuração relacional, que nos faz sair de um ‘ensimesmamento’, de uma clausura das verdades postas”.

A postura ético-política desta pesquisa afirma a necessidade de “retomar o corpo naquilo que lhe é mais próprio, sua dor no encontro com a exterioridade, sua condição de corpo afetado pelas forças do mundo e capaz de ser afetado por elas: sua afectibilidade”.¹⁸² Assim, objetivamos pensar a necessidade de potencializar encontros entre os corpos no espaço da cidade para que eles

¹⁷⁹ Lins, 2010.

¹⁸⁰ Nietzsche apud Santos, 2004, p.117.

¹⁸¹ Machado, 2009, p. 56.

¹⁸² Pelbart, 2007, p.4.

possam se produzir coletivamente. Ao nos encontrar com nossos interlocutores, pensamos que estamos produzindo juntos novos sentidos para o que vivemos.

Conversamos com seis pessoas¹⁸³. Muitos pontos das histórias se encontraram: há uma produção intensa de medo, de solidão, de sensação de vazio e de dificuldade de dormir. Todos os nossos seis interlocutores disseram que a medicação apareceu em um momento da vida em que era preciso alguma coisa que aliviasse os sofrimentos do dia-a-dia de forma rápida e que ajudasse a encontrar alguma graça no que se vivia.

Importante lembrar que nossa proposta não é buscar respostas para cada vida, não é procurar por salvação. Queremos “produzir vidas na vida que foi e que, ao ser olhada para além da mera visão sensorial, faz-se presente pelo que ela nos instiga a falar de nós próprios”¹⁸⁴.

Dessas seis vidas, escolhemos falar e produzir imagens sobre uma: Beatriz. Por quê? Porque ela nos afeta fortemente.

Então chega o momento no qual nos propomos a escrever sobre uma vida que não a nossa. Seja por uma obrigação, seja por uma encomenda, por um desejo, por uma exigência qualquer. Seja por um fetiche, por uma pequena ou grande curiosidade, por uma pulga atrás da orelha. Que seja. Os motivos pelos quais nos tornamos biógrafos são inúmeros e muito pouco interessantes aos nossos futuros leitores. Estes quererão devorar a vida sobre a qual escreveremos. Nós não somos apetitosos¹⁸⁵.

O biografema é sobretudo uma incidência, a escritura daquilo que incide na vida. (...) A pesquisa biografemática incidental investe naquilo que, por uma circunstância qualquer, acaba se deixando atrair. (...) Ao invés de negar ou construir um sistema biográfico que explique essas pequenas atrações, o pesquisador incidental se contenta em anotá-las. Ainda que pareça tolo ou subjetivo demais, seu testemunho pode ser útil aos outros¹⁸⁶.

¹⁸³ Conversamos com quatro mulheres e dois homens que foram convidados a participar da pesquisa a partir de nossa procura por usuários de psicotrópicos em uma unidade de saúde da cidade de Vitória. Todos os nossos interlocutores não possuem diagnóstico de saúde mental.

¹⁸⁴ Apresentação do livro *Vidas do Fora: habitantes do silêncio*. Porto Alegre: UFRGS, 2010, p. 14

¹⁸⁵ Costa, 2010b, p. 48.

¹⁸⁶ Costa, 2010, p. 125.

Para escrever a vida de Beatriz encontramos-nos aproximadamente quinze vezes: na Universidade, em cafeterias, em sua casa, no cinema. Li seus diários de adolescência, conversei com duas amigas de Beatriz, vi várias fotos antigas dela e da família, fotos recentes que ela mesma tirou. Tiramos algumas fotos. Ela tirou várias durante a pesquisa¹⁸⁷. Li alguns textos que ela escreveu durante a pesquisa, ouvi suas músicas preferidas. Escrevi um diário de campo.

A ordenação dos fragmentos é a que escolhemos. Poderia ser outra. Poderiam ser várias.

Após o biografema de Beatriz, e inspirados pelo que essa vida nos conta, escrevemos sobre a produção contemporânea de uma “subjetivação em pause”.

¹⁸⁷ Falaremos mais sobre essas imagens nos subtítulos seguintes.

1.

Beatriz¹⁸⁸

Fronteira, profundidade e vazio

A idéia de fragmento arrasta consigo o incômodo da incompletude. Além dessa sensação de incômodo, pode também gerar um grande desconforto: pensamentos fragmentários não asseguram àquele que lê a exposição clara de um percurso teórico, de um sírio de onde se parte. Que espécie de segurança pode oferecer um texto fracionado, aos pedaços, que insiste em ir ao encontro do que é episódico, descontínuo, dissipatório, efervescente, quase informe? Para alguns, talvez seja frustrante enredar-se numa viagem desse tipo. Entretanto, se acolhido, o fragmento pode nos surpreender. (...) Nele prevalece o entusiasmo pelos agregados de sentido que vão despontando pela urgência mesmo de existirem¹⁸⁹.

Início de 2011¹⁹⁰. Pensando não ser vista, Beatriz fotografa um casal que se beija na praia de Camburi. Seus dedos sujos de cigarro apertam com força a câmera analógica. Ela gosta de revelar filmes: fotos digitais são rápidas e descartáveis, ela disse. Beatriz é bonita, tem uma boca cheia de dentes. Sorri mostrando-os, brancos, grandes. Eles mordem os lábios enquanto Beatriz fotografa o seu dia. Seus braços brancos, tatuagens a mostra – o que realmente saltam aos olhos são marcas feitas por ela na pele, cortes de navalha, gilete, cortes fundos e antigos, uma história. Beatriz sente o tempo escorrendo pela pele branca, sangue quente.

As tardes quentes lhe convidam a dar uma volta de bicicleta. O amor por esse meio de transporte surgiu ainda criança, rua bonecas bolas amigos e pé de manga. O tempo de Beatriz era o tempo do sol. Nascia e dormia junto do sol, nada a mais nada a menos. O tempo brilhava sobre seus olhos de criança curiosa.

¹⁸⁸ A pedido de nossa interlocutora utilizamo-nos de um nome fictício.

¹⁸⁹ Preciosa, 2010, p. 23.

¹⁹⁰ Datas, nomes, números servem como dispositivos para falar de acontecimentos. Como já foi dito, um biografema não busca informar.

Logo após o jantar Beatriz lia histórias em quadrinhos até dormir. Sonhava que o mundo era quadrado e que tudo que existia cabia na sua rua. Nada a mais nada a menos. Cama macia, janelas abertas, vento do litoral.

Beatriz tem a voz firme e densa. Certa vez, uma amiga do curso de gastronomia disse que ela tinha voz de atriz de cinema francês, ela gostou. Beatriz gosta de cinema, pois ele se baseia na “mudança de lugares e ângulos, que golpeiam intermitentemente o espectador”¹⁹¹. Beatriz gosta de movimento, mas se diz uma pessoa que só sabe ser parada. Não consegue acompanhar o movimento das pessoas.

Beatriz gosta de cinema¹⁹²; do “lugar da vida de mentira”¹⁹³. Ela gosta das cenas que “mostram todos os seus prazeres e pesares, suas tolices e fraquezas”. Beatriz, enquanto vê as cenas cinematográficas “alegres ou horríveis, fica quietinha (...) não sente dor alguma, não sofre nada, olha para tudo muito contente (...) não sente medo, nem repugnância, mas observa tudo como se fosse, ele próprio, um ser de outra espécie, porque está sempre convencido de que é melhor do que os homens que se vê no raio de luz, convencido de que ela nunca faria as loucuras que o outro faz. Quieta, sem tomar fôlego, fica com os olhos na parede. Quando vê um homem forte, nobre, fixa essa imagem e pensa consigo: ‘eu sou assim!’”¹⁹⁴.

¹⁹¹ Benjamin, 2000, p.192.

¹⁹² O cineasta Andrei Tarkovski insistia em que o motivo principal que levava as pessoas ao cinema seria justamente uma vontade de reencontrar, de recuperar o “tempo perdido” na experiência urbana da contemporaneidade. De viver um tipo de experiência temporal que vem sendo, cada vez mais e das mais variadas maneiras, privada aos corpos em seu cotidiano urbano: um tempo.

¹⁹³ Scheurmann, 1998, p.79, no livro O Papalagui, que é composto por uma série de depoimentos de um indígena chamado Tuiávii, chefe da tribo Tiavéia, acerca do seu estranhamento diante de alguns costumes ocidentais modernos.

¹⁹⁴ Scheurmann, 1998, p.84

E quando ela sorri, é uma vida. Os dentes brancos como Miró, o gato. Miró passa pelas pernas dela como se ali fosse a sua casa. As pernas cortadas, rasgadas, cicatrizadas. Beatriz se corta. Sangue. Vermelho no branco do Miró

Beatriz nasceu na cidade de Alegre. Ela diz que é uma ironia.

Na gaveta, giletes. Navalhas. Beatriz se perde no calor de seu apartamento. Ela pinta as unhas de azul e diz que tudo é muito difícil. A mãe lhe traz uma xícara de chá na cama. Porcelana. Fotografia.

10 de dezembro de 2010. O tempo está cinza. Beatriz pede um chá. Olheiras e cachecol preto. Ela se incomoda com o barulho dos vizinhos. A vizinhança não sente cheiro do sangue que escorre na pele de Beatriz.
Cheiro de asfalto.

Pergunto pra Beatriz como foi seu dia:

“só hoje me dei conta que assisto a ES TV (telejornal de notícias do estado)”;

“estreei minha panela linda”;

“acendi um incenso de alecrim”;

*“meu quarto tá começando a ficar com cara de meu”
(ela colou um pôster de James Dean na parede)*

*“ontem a tarde bati ponto na emergência, aquela dor de cabeça que nunca
passa”;*

*“uma amiga me mandou uma mensagem: vamos sair e ver a rua? Achei bonito o
convite, mas não tenho o que ver na rua”;*

*“ouvi um disco novo que ganhei da minha irmã, esperava mais dele, mas escutei
até o fim”;*

*“agora estou com a barriga cheia de um bolo que fizeram aqui em casa. Tinha
gostinho de quarta-feira de cinzas”.*

Beatriz herdou o nome de sua avó. Era pra se chamar Maria, mas o pai dizia que esse era nome de ninguém. Ele ensinou Beatriz a falar. Beatriz gritava ao vê-lo bater na mãe. A mãe ensinou a Beatriz a arte das palavras-cruzadas.

Beatriz-menina-mulher. Aos 20 e poucos anos diz não saber fazer nada. Não sabe cozinhar, não sabe limpar a casa, não sabe estudar. Beatriz se diz perdida. Ela passa grande parte do dia deitada em sua cama.

Beatriz mora na cidade de Vitória. Um bairro sem nome, porque é um bairro qualquer do mundo, ela diz. Igual a todos, árvore, asfalto, casas, grades, muros, porteiros, carros, rua vazia.

Pedaços de gente. Pedacos de casas. Restos de músicas. Discos. Beatriz se produz no entrecruzamento de tudo isso; daquilo que viu, das pessoas que encontrou, daquilo que escutou, daquilo que não viu, da terra que quis pisar.

O corpo de Beatriz é como um caleidoscópio, composto de miçangas, vidros, grampos. Corpo-bricoleur, os objetos não exercem suas funções comuns. A função agora é função-força. Miçangas não fazem mais bordados e colares, elas unem pontos de uma rede¹⁹⁵. Os vidros não protegem as janelas da poeira da rua, porque este vidro é fluido, ele dá passagem aos afetos. Os grampos não mais aprisionam os cabelos nem os papéis, estes são grampos afrouxados, que dão espaço para o devir. Pelo reflexo da luz a produção de si caleidoscopia, apresentando, a cada movimento, combinações variadas e de agradáveis efeitos visuais¹⁹⁶.

É importante afirmar a necessidade de uma serenidade e uma lentidão para poder observar cada detalhe de uma imagem-subjetividade produzida, 'sentir-se em casa' na imagem. É preciso também deixar morrer uma imagem do caleidoscópio para que as forças possam se re-arranjar numa outra configuração. E isso "(...) exige um estudo profundo, uma aprendizagem de desaprender"¹⁹⁷. Caleidoscópio-em- Beatriz. Caleidoscópio-em-nós.

Beatriz é feita a muitas mãos. Beatriz-rede, emaranhado de linhas.¹⁹⁸ Recortes de Beatriz que tocam nos recortes de nós.

¹⁹⁵ Processo de composição e decomposição de formas de viver o mundo. Essas formas se constituem no entrecruzamento de linhas, formando uma rede.

¹⁹⁶ O nome "caleidoscópio" deriva das palavras gregas kalos - "belo, bonito", eidos, "imagem, figura", e *scopeo*, "olhar (para), observar".

¹⁹⁷ Pessoa, 1991, p. 153.

¹⁹⁸ Deleuze; Parnet, 1998.

Beatriz é um ruído no meio de um silêncio que atordoa¹⁹⁹. Beatriz gagueja.

Passageira. No ônibus, Beatriz percebe que a paisagem vai mudando. O corpo no ônibus, antes automatizado na inércia das ruas asfaltadas, precisa responder aos movimentos bruscos de subidas das ladeiras da cidade: o braço acaba encostando no braço do companheiro de viagem; as mãos precisam segurar no apoio do banco – todas as mãos já encostaram ali. Há um contágio no ônibus.

Beatriz gosta de contar que toma Valium (diazepam). Que vez ou outra toma “lasquinhas”²⁰⁰ de Rivotril (clonazepam). Ela diz que regula a dosagem de acordo com seu humor do dia. Não gosta de ir ao médico. Quem sabe do seu corpo é ela. E ela aprendeu sobre si mesma sozinha. Não leu em lugar algum, apenas sentiu. Beatriz brinca de cabo de guerra com o psiquiatra: ela diz que poder é jogo, e não está nas mãos de um homem que mal a viu três ou quatro vezes na vida.

Beatriz publica na internet fotos do remédio que toma. Ela diz que não há motivos para se envergonhar do fato de se medicar: *“a tarja preta é o novo pretinho básico”*.

Os remédios psiquiátricos passam a ter a finalidade de evitar ou remediar a fragilização e seus efeitos - o *stress*, a depressão, a ansiedade, etc. Hábito que se tornou comum, tomar esse tipo de remédio deixa de ser uma prática secreta, culposa e envergonhada, que marca aquele que o toma com o estigma de doente mental. Hoje, quem toma tais remédios não tem mais por que escondê-lo; pelo contrário, tal atitude denota alguém que investe na administração dos próprios processos de subjetivação, e que se mantém ao par das últimas novidades da indústria farmacêutica²⁰¹

¹⁹⁹ “Temos criado uma sociedade que incita a fala. É preciso buscar ilhas de silêncio no meio do oceano comunicativo, possibilidades de cultivar o silêncio como uma forma da sociabilidade, o refúgio de um simples não ter nada a dizer”. Ortega, 2004, p.148.

²⁰⁰ Termo usado por Beatriz, ao se referir aos dias em que está “mais ansiosa”. Usa a mesma gilete para cortar lascas de remédio e para cortar a própria pele.

²⁰¹ Rolnik, 1999, p. 213.

A primeira vez que foi ao médico e saiu com uma receita de benzodiazepínico nas mãos foi em 2003. “Eram dias de muita ansiedade”, foi o que ela disse. Antes disso, tomava remédios para emagrecer, se sentia feia perto das amigas da escola. O médico perguntou o que a levava até o seu consultório. Ela diz lembrar exatamente as palavras ditas no dia: *“estou em ‘pause’; eu preciso encher meu corpo de alguma coisa, não suporto mais essa sensação de nada”*.

Um vazio cheio de pílulas.

Beatriz não vai ao psiquiatra regularmente. Quando eu a questionei sobre a existência de um diagnóstico, ela diz não gostar desse tipo de nome. Disse que só gosta de pensar sobre o que realmente sente, e isso é inominável.

No meio da pesquisa, Beatriz foi internada em uma clínica “de repouso” (palavras de sua mãe).

Xeque-mate.

Internação; corte fundo demais: deu pra ver a alma. A pele de Beatriz. Branca, sangue, muitos pontos de linha cirúrgica preta. Beatriz volta dois meses depois. Seus olhos. Pretos. O vestido longo que arrasta no chão. Olhos arrastados. Dopados.

Beatriz não toma remédio todos os dias, ela gosta de dizer isso. Diz que não depende da medicação. Mas não sabe dizer qual foi o último dia em que não a

tomou. Ela diz que a dosagem varia: para dias cinzas, dois comprimidos. Para dias de alguma alegria, uma lasca, meio comprimido.

Como se vivia na cidade de Alegre em 1983, ano em que Beatriz nasceu? Como foram os 58 dias internada naquela clínica? Como se arrastam os minutos em que Beatriz corta a pele? Quanto tempo aquela marca fica ali, visível, gritando?

Na escrivaninha: uma foto de um bebê, lenços coloridos, alguns DVDs, um livro cujo título não reconheço, mas leio de longe a palavra 'redenção'. Alguns desenhos em folhas espalhadas, um batom vermelho. O som da TV ligada ao fundo, buzinas.

Quando criança, Beatriz gostava muito de brincar de pular corda. Gostava do vento batendo nos cabelos. Gostava de andar de patins bem devagarinho na praça da cidade. Não entendia gente que apostava corrida. A graça era o vento batendo levinho no rosto

Ela gosta de cemitérios. “Mas que coisa mais mórbida gostar da morte!” – a mãe insistia. Mas Beatriz não gosta da morte. Ela gosta das histórias que pode inventar nos cemitérios. Gosta de ver as fotos dos túmulos. Quando era pequena, ela corria entre as lápides, observava os anjos, as cruzes, as flores, ela procurava por pessoas com o seu nome, por datas que coincidiam com o seu nascimento – como alguém podia ter medo de um lugar tão bonito e silencioso? Beatriz passeia entre túmulos inventando histórias para aquelas vidas que não existem mais. Ela tem um grande apreço pelas fotografias que nunca são coloridas, fotografias de

crianças brancas. Frases de despedida. Nada daquilo a entristece: porque são flores, são bonitas construções, é o canto dos pássaros, são histórias de gente que viveu e morreu.

Nascida em 30 de janeiro de 1954. Morta em 9 de setembro de 1972. Cabelos negros, enrolados, olhos vibrantes demais para uma foto 3x4. Túmulo 622. Um anjo de gesso sobre a foto, olhos baixos abençoando aquele descanso. Uma frase dizendo como é bonito viver sem culpa, letras douradas no granito preto. Sem mais palavras de adeus, sem nome de pai e mãe. Talvez ela tenha se jogado de uma ponte, talvez um carro tenha a atropelado, ou uma doença terrível tenha levado embora em apenas um mês. Beatriz não se importa com a história da morte, ela inventa histórias da vida. Esse é o túmulo preferido de Beatriz.

Daqueles dias de conversa, Beatriz, de uma imagem eu não me esqueço: você na janela do primeiro andar, cigarro entre os dedos, os olhos pousados na calmaria da rua; e eu do outro lado, saltando do ônibus para te encontrar. Fiquei te olhando daquela distância. Admirei por alguns minutos a firmeza com a qual você segurava o seu cigarro. Você me viu. Desconcertada, abanei as mãos. Você levantou a sobancelha e saiu da janela. Por algum motivo pensei que nunca voltaria a te ver. Logo depois você cruzou a linha, atravessou a rua e sorriu, me convidando para um café. Imagino a porta do guarda-roupa aberta, você escolhendo aquela camisa branca com os dizeres “O tempo não para”.

Suspiro profundamente antes de entrar na sala em que encontrarei Beatriz.

Giro a maçaneta com cuidado.

Pesquisar às vezes dói.

Não, eu não posso ouvir as histórias da sua vida se só vejo erros em você.

Também não posso tocar o seu silêncio, porque ele me dói e me constrange.

Não podemos nos encontrar se eu quero o equilíbrio e a razão.

Não posso olhar dentro dos seus olhos se cá dentro só delírio no que poderia ter sido a sua vida se ela não fosse assim; se te vejo como falta, alvo certo da minha vontade de completude e de verdade.

Beatriz raspou o cabelo: “isso talvez seja o mais perto que cheguei da liberdade”.

Beatriz gosta de desenhar enquanto conversa. São traços difíceis que criam pessoas e mar. Ela tem um amor pelo mar e pelas ondas que fazem barulho. Quando desenha uma pessoa, não fecha o traçado do pé e dos sapatos. O traço que desenha o pé continua no chão, numa afirmação de que, no fim das contas, somos feitos de uma coisa só.

Ela cresceu diferente no meio de gente que falava de dinheiro e de beleza. Cresceu diferente e incomodou: suas olheiras, seu descaso pelos bens da família, seu olhar distante e seus passos lentos e sem firmeza pelo chão, sua vontade de estrelas e de histórias, sua vontade de mundo e de fuga, tudo isso não cabia na casa. E era uma casa grande: cristaleira na sala de jantar, lustres nos quartos, banheiro com banheira gigante, cheiro de limpeza, pé limpo no chão encerado.

Hoje, a casa de Beatriz é cela, mas também é mundo²⁰². Casa-cápsula, casa-estorjo²⁰³ que a acomoda junto a seus discos, a seu gato e a outras poucas companhias. Tudo está sob controle dentro de casa – há grades e há trancas, há portas e janelas fechadas²⁰⁴. Uma cozinha, um banheiro, três quartos, paredes claras, portas com chaves. Beatriz mora com a mãe e com uma irmã mais velha. Edredom, televisão no quarto, computador no colo, o dia passa deitado com ela.

²⁰² A idéia do espaço da casa como local que privilegia a vida íntima, privada em oposição ao caos e ao perigo da rua foi sendo forjada historicamente para tornar os indivíduos localizáveis e visíveis ao controle social (Fonseca, 2005, p.151).

²⁰³ Para Benjamin (apud Fonseca, 2005), a casa produzida na modernidade é definida como uma cápsula, um estorjo que acomoda o indivíduo e seus pertences. É um lugar de estabilidade, um mundo exclusivo dotado de valor moral mais elevado do que o atribuído ao espaço da cidade.

²⁰⁴ Interessante perceber que Beatriz nos traz um grande número de fotografias tiradas de janelas, grades, e da rua vista a partir do olhar dentro do seu apartamento, conforme será discutido mais adiante nessa dissertação.

Beatriz evita a confusão da rua. Talvez porque a marca da cidade é exatamente a experiência com o inesperado. Parece-nos que, para caminhar nas ruas, é preciso um corpo da experimentação, é preciso familiarizar-se com o imprevisto, com o provisório. Beatriz tem medo de cair e rasgar os joelhos.

Em uma de nossas conversas para essa pesquisa, encontramos-nos em uma praça. Beatriz, no encontro seguinte, me entregou um papel com esse texto, escrito por ela:

Há quanto tempo não habito uma praça. Tanta gente, tanto barulho, tantos pássaros. Carro vendendo pamonha. Gente que vem e que vai, passos rápidos num chão que convida ao tropeço. Quantas pernas. Um banco azul de madeira, as pernas do banco, as pernas do senhor sentado no banco, as pernas da pomba que comia migalhas de alguma refeição feita por alguém que, com suas pernas, andava e comia depressa para chegar a algum lugar. Sem tempo, come-se de pé. Tantas pernas. O que me incomoda são as pernas finas que, ágeis, conseguem chegar a tempo, nesse tempo que, veja, só mesmo as pernas finas. Pernas que correm para chegar em um lugar que eu nunca sei qual é, eu não tenho lugar nenhum para chegar, muito menos pernas finas. E daí eu vejo na praça um homem de chapéu e calças de linho, muito magro, que caminha mancando. Pernas tortas: são essas as que eu admiro porque elas andam por aí entortando caminhos de gente que sabe pra onde vai.

Um livro de poesia na gaveta não adianta nada.

Lugar de poesia é na calçada.²⁰⁵

²⁰⁵ Sérgio Sampaio, na canção Cada Lugar na Sua Coisa.

Beatriz não se sente “em casa”. Beatriz não cabe dentro de si.

Ela sente um estranhamento de si. Às vezes não se reconhece. Nem no espelho. Muito menos no espelho.

Estou de pé em meu quarto, diante de um grande espelho oval. Espécie de oráculo a quem confio quem eu sou. É indisfarçável meu desconforto ao enxergar essa ruga que franze minha testa e noticia minhas apreensões, meus temores, ou essa mecha de cabelo que insiste em não obedecer às ordens do penteado. Pode parecer pouco, mas é o suficiente para me abater. Dos vários sentidos que se possa atribuir ao espelho, podemos dizer que hoje ele funciona prioritariamente como uma espécie de cabine de vigilância, sob o comando de um eu que internalizou direitinho os paradigmas indispensáveis ao bom funcionamento social²⁰⁶.

Beatriz, uma cara, um rosto, isso não deveria dizer quem você é. Um rosto existe para ser desfeito. Sorria um sorriso atrevido e não se reconheça. Desarrume-se com cuidado para não espantar a poesia. Experimente um rosto que não é o seu, e depois também o desfaça, deixe-o correr. Chegue bem perto do espelho e enxergue uma pele cheia de poros abertos. Reconheça-se em seus poros.

Ao se olhar no espelho, Beatriz não se sente em casa. Ao não se sentir em casa, Beatriz sente um vazio. Ela diz sentir um vazio insuportável. Diz que desde criança tem essa sensação: um buraco no meio do peito, uma falta do que fazer, um cansaço diante do que as pessoas dizem que é possível na vida. Um vazio de sentidos, uma falta de um lugar pra chamar de seu, uma sensação de que tudo é em vão.

“Tudo parece oco.”²⁰⁷

²⁰⁶ Preciosa, 2010, p.33.

²⁰⁷ Soares, 1982.

*Acho que esse vazio seria muito melhor sanado com uma boa análise,
porque é a questão da ressignificação que cabe a cada um de nós.
Mas as pessoas (e eu mesma) tendem a mascarar-lo com remédios,
tentando um resultado mais rápido e até mesmo por questões financeiras: análise
é um custo alto, mesmo com o imenso retorno.
Uma cartela de Rivotril genérico custa cerca de quanto?
Oito reais?*

*Quando paro pra pensar nesse vazio, me acho fraca,
correndo para remédios e não para coisas como aprender a respirar,
olhar melhor pra dentro de mim e pro que o mundo me oferece,
acreditar em alguma coisa.*

*Ao invés de agradecer por tudo que tenho
e inventar outras coisas para me envolver,
eu me ressinto do que não tenho.*

Um chiado no peito de Beatriz: a asfixia de não pertencer a lugar nenhum. Ela quer pertencer. Mas não consegue se conectar.

Beatriz se conecta ao vazio?

Ficar no vazio produz descrença no mundo, o que impede o desejo de encantar-se e, portanto, de conectar-se. Com isso, há um achatamento do futuro, já que ele não pode ser imaginado. A subjetividade atola no tédio, suspensa nesta espécie de limbo cinzento de uma vida que perdeu seu relevo e sua graça²⁰⁸

Beatriz se sente só. “E ninguém é eu, e ninguém é você. Esta é a solidão”²⁰⁹.

São tantas as formas em que se pode estar em contato uns com os outros, a internet, o telefone, são tantas redes; é um capitalismo em rede que hiper valoriza as conexões e torna negativa qualquer tentativa de ficar só.

²⁰⁸ Rolnik, 2003b.

²⁰⁹ Lispector, 1978, p. 67.

Assim, Beatriz sente uma solidão que atordoa, uma *"vontade de estar com alguém, de ser de algum lugar, não é assim com todo mundo?"*

Beatriz diz: "me angustia o fato de a minha vida não ter direção".

"Em que sentido, em que sentido?", perguntava Alice.

Essa pergunta não tem resposta nem sentido porque é próprio do sentido não ter direção, orientação, não ter bom sentido²¹⁰.

Ela diz que precisa de cerca porque não se permite se perder e precisa encontrar uma direção. Ela diz estar cansada de tentar e nunca conseguir tomar um rumo. O remédio é a cerca de Beatriz: ela precisa domar a desorientação, precisa "dar conta" do desespero que é se sentir vazia. E a vida parece ficar sem graça, é tudo um enorme cansaço.

Começou tudo com uma sensação de 'não caber'; sentia que não pertencia a nenhum lugar nem a ninguém, não se reconhecia nas palavras dos outros, nas atitudes dos outros. Ela se sente inadequada, sempre longe, sempre atrasada, sempre falta alguma coisa: um sorriso reto ou um ouvido domesticado. Os minutos escorrem pelas mãos, o pensamento não para, mas o corpo estaciona. Mas o que "aconteceu, o que terá acontecido que de repente tudo mudou, que já não nos reconhecemos no que ainda ontem constituía o mais trivial cotidiano? Basta uma minúscula fissura para que uma vida se embrenhe num processo de demolição"²¹¹.

²¹⁰ Deleuze, 1974, p. 70. A Alice a qual o autor se refere é a Alice de Lewis Carroll, a do País das Maravilhas.

²¹¹ Pelbart, Peter Pal. Vida Capital, p. 216.

Começou com um incômodo, foi se esquecendo dos possíveis da vida, foi se fechando em uma casa, em uma pele-invólucro. Há um descompasso entre ela e o mundo. Começou por um medo do imprevisível; agora, tudo parece uma batalha.

Beatriz lê para mim esse trecho de Fernando Pessoa. E diz que o autor transformou em palavras tudo que gostaria de dizer sobre o que sente.

Mas o que fica de sentir tudo isto é com certeza um desgosto da vida e de todos os seus gestos, um cansaço antecipado dos desejos e de todos os seus modos, um desgosto anônimo de todos os sentimentos. Nestas horas de mágoa sutil, torna-se-nos impossível, até em sonho, ser amante, ser herói, ser feliz. **Tudo isso está vazio**, até na idéia do que é. Tudo isso está dito em outra linguagem, para nós incompreensível, meros sons de sílabas sem forma no entendimento. **A vida é oca**, a alma é oca, o mundo é oco. Todos os deuses morrem de uma morte maior que a morte. **Tudo está mais vazio que o vácuo**. E tudo um caos de coisas nenhuma. (...) Se penso isto e olho, para ver se a realidade me mata a sede, vejo casas inexpressivas, caras inexpressivas, gestos inexpressivos. Pedras, corpos, idéias - está tudo morto. **Todos os movimentos são paragens**, a mesma paragem todos eles. Nada me diz nada. Nada me é conhecido, não porque o estranhe, mas porque não sei o que é. Perdeu-se o mundo. E no fundo da minha alma - como única realidade deste momento - há uma mágoa intensa e invisível, uma tristeza como o som de quem chora num quarto escuro²¹².

Beatriz está cansada e passa grande parte do dia deitada em sua cama. Não acredita. Ela perdeu o gosto pela vida porque pensa na impossibilidade de agir com alegria. A vida encontra-se rastejante e o que se mantém é apenas uma 'sobrevida'. A vida cansada enclausura o que poderia vir-a-ser, ela tem medo do desconhecido, pois já não consegue mais criar outras formas de existência.

Quando se está em fadiga procura-se sustentar a ilusão de estabilidade, promovendo apenas rearranjos nas possibilidades. Com isso, nega-se a condição de vivo. (...) A multiplicidade da vida não encontra passagem para ressoar em uma sobrevivida. A turbulência e suas vibrações são amortecidas e cessadas pela anestesia que impermeabiliza a pele. As

²¹² Soares, 1982, p. 203, grifo nosso.

forças intensivas são capturadas ou circunscritas pelos modelos, em lugar de os estremecerem²¹³.

Pergunto para Beatriz se a medicação a ajuda a encontrar uma direção, a cessar o cansaço. Ela pensa muito. Abaixa os olhos, estala os dedos, acende um cigarro. Beatriz responde que não ajuda. Ela diz que o remédio a coloca em um estado de indiferença diante desses sofrimentos.

Ora, a indiferença sinaliza que a diferença fracassou. Ela é pior do que o tédio pois quem é acometido pela indiferença transforma o corpo em alma penada, passa de um canto a outro sem nenhuma melodia. (...) No entanto, menos do que blindar os corpos, fazendo de cada indivíduo uma espécie de veículo fechado, capaz de ter acesso a muitos mundos e passar por toda parte, puritanamente construído como arma e armadura, talvez o mais difícil e o mais urgente seja transformá-lo, simplesmente, num elo²¹⁴.

O corpo de Beatriz está blindado? A pele de Beatriz lhe serve como uma armadura? Por que ela se corta?²¹⁵

Temos pensado muito sobre o que se passa numa vida que se corta. Em que momento exato uma pessoa pesa uma navalha sobre a própria pele? O que se passa nesse momento? O que se passa por essa pele? Pelas mãos. Como são essas mãos? Como é causar a si mesmo um corte? Suportamos nossos cortes? As pessoas se cortam porque não suportam os outros cortes do mundo? Ou porque precisam de cada vez mais cortes, mais vida, mais sensação de estar vivo? Essa temática tem chamado muito a nossa atenção em orientação dessa pesquisa. Temos planos de pensar exclusivamente sobre essa questão em um próximo estudo. Temos muitos planos.

²¹³ Machado, 2010, p.15

²¹⁴ Sant'Anna, 2001 a.

²¹⁵ Discutiremos mais sobre a temática no tópico seguinte.

Nietzsche²¹⁶ nos fala que os antigos gregos tinham um amor pela superfície, pela dobra, pela pele. “*Oh, aqueles gregos*”, diz Nietzsche – “(...) *eles eram superficiais – por profundidade*”. Resolvemos escrever um pouco sobre Beatriz-pele. Algumas questões. Algumas dúvidas. Não temos respostas. É um assunto que nos instiga, que nos tira do lugar e nos faz pensar. Não sabemos exatamente o que se passa, mas ensaiamos alguns devaneios acerca da temática.

1.1

Beatriz-pele

Nada mais que um inseto²¹⁷

Custei um pouco para compreender o que estava vendo, de tão inesperado e sutil que era: estava vendo um inseto pousado, verde claro, de pernas altas. Era uma esperança, o que sempre me disseram que é um bom augúrio. Depois a esperança começou a andar bem de leve sobre o colchão. Era verde transparente, com pernas que mantinham seu corpo em plano alto e por assim dizer solto, um plano tão frágil quanto as próprias pernas que eram feitas apenas da cor da casca. Dentro do fiapo das pernas não havia nada dentro: **o lado de dentro de uma superfície tão rasa já é outra própria superfície**. Parece com um raso desenho que tivesse saído do papel e, verde, andasse. Mas andava sonâmbula, determinada. Sonâmbula: uma folha mínima de árvore que tivesse ganho a independência solitária dos que seguem o apagado traço de um destino. E andava com uma determinação de quem copiasse um traço que era invisível para mim. Sem tremos ela andava. Seu mecanismo interior não era trêmulo, mas tinha o estremecimento regular do mais frágil relógio. Como seria o amor entre duas esperanças? Verde e verde, e depois o mesmo verde, que, de repente, por vibração de verde, se torna verde. Amor predestinado pelo seu próprio mecanismo semi-aéreo. **Mas onde estariam nela as glândulas de seu destino, e as adrenalinhas de seu seco e verde interior? Pois era um ser oco**, um enxerte de gravetos, simples atração eletiva de linhas verdes. **Como eu? Eu. Nós? Nós**. Numa magia esperança de pernas altas, que caminharia sobre o seio sem nem sequer acordar o resto do corpo nessa esperança que não pode ser oca, nessa esperança e energia atômica sem tragédia se encaminha em silêncio. Nós? Nós.

O que se passa na superfície de Beatriz?

²¹⁶ Na seção 4 do prefácio à *Gaia Ciência*.

²¹⁷ Lispector, 2008, grifo nosso.

Beatriz fala pouco sobre os cortes na pele. Vejo fotos antigas, fotos de sua adolescência, os cortes lá estão. Os cortes estão também nas fotos que Beatriz tira durante essa pesquisa. Ela usa roupas curtas, saias e camisas que deixam à mostra a pele rasgada. Beatriz não esconde a sua dor.

Será que Beatriz quer compartilhar a sua dor e por isso não a esconde debaixo de camisas de mangas longas?

Beatriz se corta para “sentir alguma coisa funda”, ela diz.

Ela produz para si uma armadura medicamentosa, mas o que quer mesmo é sentir. Será que, sem a medicação, Beatriz sente ‘demais’ e por isso precisa se pausar?

A psiquiatria²¹⁸ costuma defender que a auto-flagelação (ou *cutting*) é um transtorno do impulso, e se baseia na idéia de que uma dor superior (a dor do corte) alivia uma dor menor (a dor que eles denominam 'psíquica'). Pensa-se que a dor de um corte irá proporcionar um breve esquecimento do sofrimento. A medicina vai dizer também que, de modo geral, pessoas que praticam o *cutting* são extremamente auto-agressivas e auto-punitivas e sentem vergonha de revelar esse comportamento. Mas Beatriz diz que o seu objetivo não é se machucar, se castigar; ela quer sentir alguma coisa, qualquer que seja.

²¹⁸ Segundo o DSM IV, Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais, manual para profissionais da área da saúde mental que lista diferentes categorias de transtornos mentais e critérios para diagnosticá-los, de acordo com a Associação Americana de Psiquiatria.

Beatriz diz que vive em estado de "pause"²¹⁹. Ela se corta para ter certeza de que está viva, de que *"pelo menos o sangue está em movimento"*.

Beatriz diz que o objetivo do corte não é o suicídio. Ela está sempre a um corte da morte. Beatriz termina no penúltimo corte²²⁰.

Beatriz acaricia sua pele com cuidado. Passa as unhas roídas com leveza sobre os cortes, sobre as tatuagens. Cores, desenhos, caprichos. Beatriz enfeita a pele. Sua *pele-geografia* desenha um corpo bonito. Certa vez escreveu em seu diário (quando tinha 16 anos): *"minha pele é curta e eu não estou cabendo nesse corpo"*.

Beatriz não se corta todos os dias. Ela não sabe explicar qual o momento exato em que decide se cortar:

"(...) às vezes é quando eu estou muito ansiosa, ou muito triste. Noutras, não vejo motivo aparente para me cortar, estou quieta na minha cama, me levanto, me corto, limpo o sangue e volto a me deitar. (...) Quero parar com isso, já não me sinto bem como me sentia antes, não me traz mais uma boa sensação de estar viva como antes. Agora me sinto fraca por não conseguir parar."

²¹⁹ Discutiremos mais acerca dessa idéia no próximo subtítulo.

²²⁰ Deleuze, ao falar sobre a figura do alcoólatra em seu Abecedário, diz que este está sempre no penúltimo copo, nunca no último, pois o último o poria fora de seu arranjo, e o penúltimo é o último antes do recomeço no dia seguinte. O autor diz que "há uma avaliação, se avalia o que pode agüentar, sem desabar (...)".

Beatriz me ensina que a pele não é uma simples cobertura que esconde algo a ser descoberto: a superfície não se opõe a profundidade (Beatriz sabe da grandeza de certas poéticas da superfície).

Deleuze²²¹, pensando junto de Paul Valéry, diz que

(...) tudo se passa na superfície em um cristal que não se desenvolve a não ser pelas bordas. Sem dúvida, não é o mesmo que se dá com um organismo; este não cessa de se recolher em um espaço interior, como de se expandir no espaço exterior, de assimilar e de exteriorizar. Mas as membranas não são aí menos importantes: elas carregam os potenciais e regeneram as polaridades, elas põem precisamente em contato o espaço exterior independentemente da distância. O interior e o exterior, o profundo e o alto, não têm valor biológico a não ser por esta superfície topológica de contato. É, pois, até mesmo biologicamente que é preciso compreender que “o mais profundo é a pele”.

Falamos então de uma pele-superfície-de-contato. Uma pele que nos mantém sempre diante do que não sou eu e que também delimita o meu corpo.

Pele-outro
e
pele-casa

Beatriz rasga a pele que sofre interferências²²² do mundo? Beatriz rasga a pele que a prende dentro de si?

²²¹ Deleuze, 1974, p. 106.

²²² Em nossos estudos no Laboratório de Imagens da Subjetividade (LIS), temos começado a traçar um trabalho acerca do conceito de Interferências Urbanas. Com a ajuda da Física, aprendemos que uma interferência acontece quando há a superposição de duas ‘ondas’. Esta superposição pode ter um caráter de aniquilação, quando as fases da onda não são as mesmas (essa é uma interferência destrutiva) ou pode ter um caráter de reforço quando as fases combinam (interferência construtiva). Pensando no âmbito da produção de subjetividade, acreditamos que uma interferência que vivemos na cidade pode ser uma interferência que, como nos encontros spinozanos, aumente ou diminua a nossa potência. Interferir seria então, meter-se de entremeio às vidas na cidade, encontrando outros corpos e produzindo diferença. A idéia de Interferência surge próximo ao conceito de intervenção nas Artes Plásticas, tomando como alvo o desvelamento do ordinário, a conquista da visibilidade das tramas e jogos de força que constituem nosso cotidiano, intensificação do sensível no corpo e nos modos de existir, deflagração de “novas intensidades do mistério”. Para nós, interferir difere de intervir justamente na sua possibilidade de abertura e expansividade, no comprometimento ético, estético e político imanente a sua prática.

Pele-limite. Pele-fronteira. Pele-território.

Assim, essa pesquisa pensa em uma pele que não é apenas um invólucro inerte que protege um interior mais valioso. Pensamos a pele como espaço primeiro do devir²²³.

É a pele que inventa nossos cheiros e nos permite o toque.

“O dentro é o interior de uma dobra da pele; e a pele é o fora do dentro”²²⁴.

Um corte na pele: é o fim do limite do corpo. As forças do mundo que, até aquele momento só tocava a pele de leve, como um vento, como num sopro de vida, agora podem entrar pelas brechas que o corte abre.

Havia uma fissura silenciosa, imperceptível, na superfície (...) A fissura não é nem interior e nem exterior, ela se acha na fronteira. Assim, ela tem com o que acontece no exterior e no interior relações complexas de interferência e de cruzamento, junção saltitante, um passo para um, um passo para o outro, em dois ritmos diferentes: tudo o que acontece de ruidoso acontece na borda da fissura e não seria nada sem ela; inversamente, a fissura não prossegue em seu caminho silencioso, não muda de direção segundo linhas de menor resistência, não estende sua teia a não ser sob os golpes daquilo que acontece²²⁵.

Fim da armadura. Pele aberta para se conectar.

²²³ Segundo Deleuze (1997) o devir é uma zona intermediária, sem nome, sem identificação, que pode ser qualquer coisa. Um devir não atinge uma forma porque se trata de um processo ininterrupto que visa a formular zonas de vizinhança, de indiferenciação entre corpos. O devir está sempre no meio, não é uma coisa nem outra.

²²⁴ Rolnik, 1999, p.216.

²²⁵ Deleuze, 1974, p. 158.

Um corpo rasgado é um corpo que deseja, em seu limite, se misturar com o mundo?

Um corte na pele da mão: linhas do destino se desfazem. Assim, é possível tomar de posse o mundo e criar para si uma vida sem limites.

A pele, antes anestesiada, agora se rasga para fazer circular qualquer coisa naquele corpo-oco²²⁶: “quem se abrir tem que destruir paredes.”²²⁷

Um ensaio sobre o oco

“O mais alto de nós não é mais que um conhecedor mais próximo do oco e do incerto de tudo”.²²⁸

Minha mãe, quando era pequena, numa páscoa dessas na roça, ganhou um ovo de chocolate caseiro, papel bonito de desenhos vermelhos. Ao abrir, minha avó exclamou: “ah, o ovo é oco!”. Minha mãe, com os olhinhos espertos e negros, animada, perguntou: “oco é bom de comer?”. Essa história vem sendo contada há anos na minha família. Minha avó não soube o que responder. Meu avô pensou: “melhor seria se o ovo fosse todo cheio, porque teria mais chocolate”, mas não disse nada. *A minha mãe achou o oco bom de comer.* Pra ela, não faltava chocolate; e, no auge de seus cinco anos de idade, ela assumiu que iria comer e se deliciar com o que era possível, sem ficar sonhando com o que poderia ter sido se o ovo não fosse oco.

Basta existir para se ser completo²²⁹.

²²⁶ A idéia de corpo-oco foi sugerida pela própria Beatriz.

²²⁷ Brook apud Preciosa, 2010, p. 54.

²²⁸ Soares, 1982.

²²⁹ Pessoa, 1991, p.172.

O dicionário diz que oco é aquilo que não tem miolo. Eu diria também que o miolo é aquilo que não tem oco. O miolo não vive a experiência de ser oco. Ainda no dicionário, oco é sinônimo de vazio, de algo escavado, vão, vazado. **Cabeça-oca**, coisa de gente sem juízo, cabeça sem pensamentos circulando, uma vida sem razão. **Oco do mundo**, um lugar distante, escondido, longínquo, quase fora do mapa: difícil de cercar. **Cair no oco do mundo**, fugir, fazer fugir, ir para longe de onde se está enraizado, um exercício de desapego.

Sentir-se oco: nossa aposta e nosso desafio a partir das histórias que ouvimos nessa pesquisa é propor que se possa viver essa experiência a partir de um discurso de afirmação da vida. Assim, pensamos que a idéia de oco não necessariamente deva se produzir como falta: há outra forma de conceber a experiência de estar oco.

Por um corpo oco tudo pode passar.

Falamos de experiência de um corpo que, momentaneamente, se sente vazio. Bem, um espaço vazio pode ser preenchido por qualquer coisa. Assim, afirmamos a potência de estar aberto para qualquer força do mundo. Sentir-se oco pode ser encarado como uma abertura para as forças da vida. Estar oco é ter a possibilidade de assumir qualquer forma, é poder se transformar naquilo que achamos que devemos, ou podemos, ou queremos. Sentir-se oco e sentir-se forte para se transformar.

Viver o oco como uma experiência importante para reinvenção de si. Mas é preciso nos atentar para que se possamos produzir corpos plenos e não corpos sempre esvaziados. Porque, como dissemos, por um corpo oco tudo pode passar – inclusive nada. É preciso prudência²³⁰ para criar para si um corpo alegre e inventivo.

Assim, pensamos o corpo-oco como uma potência para qualquer coisa; afinal, não sabemos o que pode um corpo²³¹. Para além do corpo, não há nada. O que pode um corpo oco? Pode se encher de qualquer coisa que encontra pelo

²³⁰ “Não digo sabedoria, mas prudência como dose, como regra imanente à experimentação: injeções de prudência”. (Deleuze, Guattari em Como criar para si um Corpo sem Órgãos).

²³¹ Questão levantada por Espinosa, 1979.

caminho: como um antropófago, ele engole o outro admirado, “de forma que partículas do universo desse outro se misturem às que já povoam a sua subjetividade e, na invisível química dessa mistura, se produza uma verdadeira transmutação”.²³²

Segundo Deleuze (2002, p. 128), Espinosa afirma que um corpo sempre comporta infinitas partículas; assim, o filósofo define um corpo a partir de duas maneiras simultâneas: por suas relações de repouso e de movimento (de velocidades e de lentidões – a proposição cinética) e por seu poder de afetar e de ser afetado por outros corpos (a proposição dinâmica).

A proposição cinética de Espinosa diz que o corpo se produz por uma composição de velocidades e lentidões das partículas que o compõe. Assim, um corpo não se define por uma forma ou por funções; “(...) é pela velocidade e lentidão que a gente desliza entre as coisas, que a gente se conjuga com outra coisa: a gente nunca começa, nunca se recomeça tudo novamente, a gente desliza por entre, se introduz no meio, abraça-se ou se impõe ritmos”²³³.

Já a proposição dinâmica espinosana afirma que não se define um corpo como uma substância ou um sujeito. Para o filósofo, corpos são *modos*, ou seja, são produzidos a partir de uma relação complexa de (além da velocidade e de lentidão) de um poder de afetar e de ser afetado²³⁴. Portanto, segundo Espinosa, **definimos um corpo pelos afetos de que ele é capaz**²³⁵. Assim, dizemos que toda coisa se define pelos movimentos e afetos os quais ela agencia.

Bom, assim posto, se “(...) ninguém sabe antecipadamente os afetos de que é capaz, é uma longa história de experimentação”²³⁶. Um corpo-oco pode ser capaz de qualquer afeto, desde que experienciado com prudência. Assim, um corpo-oco não é separável de suas relações com o mundo: o interior é um exterior selecionado e o exterior é um interior projetado (tudo passa pela pele!). Experienciando, um corpo-oco deve se encontrar com outros corpos, e desse encontro tanto pode acontecer que a relação se componha para formar um todo

²³² Rolink, 2000, p.452.

²³³ Deleuze, 2002a, p. 128

²³⁴ Afetos são estados intensivos de uma força anônima, de uma força de existir.

²³⁵ Deleuze, 2002a, p. 128-129.

²³⁶ Idem, p. 130.

mais potente, uma soma de forças; quanto pode acontecer que se decomponha a força dos corpos que se encontram. É preciso coragem.

É preciso que um corpo-oco se proponha a se encontrar com o desconhecido e se permita se contaminar, se ferir e se preencher de júbilo. Assim, é preciso pensar no corpo-oco como uma experiência de passagem, e também uma experiência-comum, no sentido de que essa sensação acomete a todos nós de alguma forma.

Beatriz pinta a pele com cores eternas. Sobre as cicatrizes, tatuagens. Desenhos grandes, chamativos. Ela fotografa um de seus desenhos sobre a pele e me manda com a legenda: *carne morta*. Não entendo. Pergunto, e ela diz: “*a tatuagem mata o que a pele era. Surge uma nova pele a partir do desenho, a partir da dor que sinto ao ser tatuada*”.

Sobre a dor: interessante observar que, historicamente, em sua origem, o processo de se tatuar foi sendo pensado como reservado às pessoas com coragem²³⁷. Era preciso ser corajoso o suficiente para submeter-se a um processo doloroso. Assim, a dor fazia (e faz!) parte do ritual de marcar a pele. Interessante observar que, ao se tatuar (e talvez também ao se cortar), é possível publicizar uma dor, compartilhar uma dor que é real.

A dor de se sentir vazia é uma dor que Beatriz pensa não poder ser compartilhada. Porque, segundo ela, esta é “*muito íntima, muito de dentro, só minha, não sei falar sobre isso com as outras pessoas, ninguém me entenderia, e eu me sentiria ainda mais um extraterrestre*”.

²³⁷ Osório, 2005, p. 115.

Ainda sobre a tatuagem: alguns autores defendem que essa é uma forma de marcação do corpo que mostra uma reivindicação do controle sobre o mesmo e sobre si.

Beatriz tira fotos de suas tatuagens e de suas cicatrizes. Uma forma de fazer ver o que se passa na sua vida. Discutimos sobre isso no próximo tópico.

1.2

Fôlego: Beatriz e o prazer dos olhos²³⁸

Certa vez, Beatriz me disse que não sabia dizer exatamente o que fazia dos seus dias. Para ela, era tudo sem muita importância. Propus que ela produzisse imagens do seu cotidiano que retratassem o que lhe toca, o que diz da vida dela, o que lhe chama a atenção, o que a aborrece ou a deixa contente. Imagens-analisadores²³⁹ que pudessem produzir perturbações em nossos modos de perceber uma vida. Dessa forma, Beatriz procura pensar sobre aquilo que não consegue dizer via a produção de imagens. Ela encontra na fotografia e no vídeo uma forma “de fazer visível o silêncio”²⁴⁰.

Como já discutimos nessa dissertação, pensamos que, para contar uma vida, seria importante fazer vê-la. Dessa forma, nesse subtítulo mostramos algumas fotografias e vídeos feitos por Beatriz durante os cinco meses em que nos encontramos, bem como fotos antigas que ela foi mostrando-nos ao longo dessa pesquisa. Algumas dessas imagens foram feitas por mim – afirmamos também aqui, como no biografema, um deslocamento na idéia de autor: eu não fui apenas uma espectadora das fotos de Beatriz, não apenas o papel de ‘analisar’ suas imagens para produzir um biografema, para falar de sua vida; junto de Beatriz me afirmei como cineasta e como fotógrafa de uma vida. Dessa forma, acreditamos não ser necessário pontuar qual imagem foi feita por mim ou por ela

²³⁸ Referência ao uso da palavra ‘prazer’ por Barthes, como já dito nessa dissertação.

²³⁹ Segundo Altoé (2004), analisadores são acontecimentos capazes de produzir perturbações em nossas análises; são reveladores e ao mesmo tempo catalisadores; são produtos de uma situação que agem sobre a mesma.

²⁴⁰ Vilela, 2010, p. 323.

– estamos ambas contando uma vida: escritoras e fotógrafas-cineastas-espectadoras.

Afirmamos essa produção imagética como dispositivo cartográfico e biografemático para dar a ver, em imagens, uma vida. Importante pontuar mais uma vez que a idéia de filmar/fotografar não visa congelar um momento, mas produzir outros olhares sobre uma mesma cena, ou um mesmo trajeto (no caso dos vídeos que mostram caminhos e passagens, por exemplo). Ao finalizar a edição de uma imagem, tem-se ali o registro de um determinado tempo e espaço sob determinadas condições. Apesar de o recurso imagético acompanhar um movimento contínuo, ele não capta tudo. É sempre um recorte que nos aparece como imagem. É um fragmento que dá conta de um olhar.

Escolher essas imagens para esta discussão (Beatriz produziu mais de cem fotos e cinco vídeos durante esse tempo) também foi um recorte. Justificamos nossas escolhas a partir do que Barthes (1984) nos ensina: “Decidi então tomar como guia de minha análise a atração que eu sentia por certas fotos. Pois pelo menos dessa atração eu estava certo.”²⁴¹ Ainda para o autor, nem todas as imagens nos oferecem um punctum – como já discutimos, um punctum é aquilo que, em uma fotografia, nos salta aos olhos, nos chama a atenção, “nos fere e nos punge”,²⁴² aquilo que foge a uma percepção que é tida como utilitária; um punctum age em um corpo sensível ao detalhe. “O punctum é, portanto, um extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver.”²⁴³ Dessa forma, pode-se afirmar que algumas imagens permanecem inertes ao nosso olhar, provocando-nos apenas um interesse geral – o que Barthes chamou de studium, que é uma espécie de ‘olhar educado’ para observar uma imagem a partir do que o fotógrafo teve como intenção, procurando compreender o objetivo deste. “O que posso nomear não pode, na realidade, me ferir”²⁴⁴. Um studium é aquilo que, em uma imagem, me desperta um meio-desejo indolente, vago, apenas ‘gostar’ da imagem (e não amá-la)²⁴⁵.

²⁴¹ Barthes, 1984, p.35.

²⁴² Idem, p. 36.

²⁴³ Idem, p. 89.

²⁴⁴ Idem, p.80.

²⁴⁵ Idem, p.47.

Assim, ao observar uma foto onde testemunhamos um punctum, determinamos, de certa forma, um novo olhar, subvertemos o enquadramento original ao colocar como centro um detalhe da imagem. Reafirmamos então que, aquele que poderia ser chamado de apenas espectador, se lança à aventura de criar novos ângulos e novos sentidos para uma imagem.

Nessa pesquisa, trabalhamos com as imagens que age sobre nós “como picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados”²⁴⁶. Imagens que trazem à luz a vida de Beatriz, mas que também nos fala de um modo de vida que vem sendo produzido no contemporâneo e que discutimos nessa dissertação: processos de subjetivações em estado de pause. Discutiremos mais sobre isso no próximo tópico.

Importante também lembrar que durante toda a nossa pesquisa, Beatriz não quis ser filmada. Por vezes ela tirou fotos de si, mas me pediu que elas não fossem divulgadas. Em uma rede social da internet ela expôs essas fotos e várias outras (ela tinha um álbum com mais de quinhentas fotos) por apenas uma semana. Logo após apagou todas. No próximo mês, ela fez mais um álbum nessa mesma rede social, novamente com várias fotos. Esse álbum durou apenas um dia.

Beatriz diz sentir-se dividida entre uma vontade de mostrar suas imagens para o mundo e entre uma sensação de se sentir invadida diante da exposição dessas fotos. Ela opta por não divulgá-las mais na internet porque, segundo ela, *“são demasiadamente pessoais, é o meu olhar sobre as coisas, não sei se acrescenta alguma coisa para alguém”*. Como as conversas entre eu e Beatriz não puderam ser filmadas, elas foram registradas com o uso apenas de gravador de voz.

O que fazer diante de tanta palavra gravada? Tanta palavra para ouvir. Para ouvir de novo. No começo, tentei transcrever tudo que era dito por mim e por Beatriz. Pra quê? Parecia que quanto mais a palavra tomava forma no papel, mais ela sumia. Não era pra ser diferente? Eu tinha aprendido que seria mais fácil pensar sobre a pesquisa se eu pudesse ler e reler o que tinha sido dito nas entrevistas

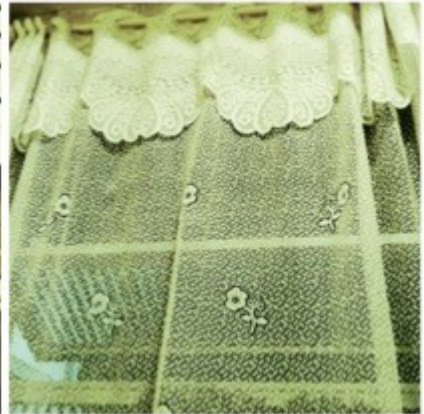
²⁴⁶ Idem, p. 46.

realizadas. Mas para mim isso não funcionava. Demorei a inventar um modo de trabalhar com aquilo que eu gravei. Concluí que não era preciso ouvir nem tampouco transcrever tudo. Comprei um fone de ouvido bem grande e comecei a sair por aí ouvindo as vozes de Beatriz, a minha voz, as vozes das outras pessoas com quem conversei nessa pesquisa. Andava de ônibus com esse fone, lavava louça ouvindo essas vozes... Aquilo que era dito e que me tocava eu ouvia várias vezes. Atentava-me ao tom de voz, ao som do ambiente, lembrava detalhes daqueles momentos. Enquanto ouvia e re-ouvia, ia refletindo junto dessas vozes. Assumi: é impossível dar conta de tudo que é dito; é impossível ouvir tudo. Deixei que as palavras me tocassem, e com essas, comecei o meu trabalho. É sempre um olhar, é sempre um recorte.

Pensamos em uma câmera que tenha uma lente de microscópio. Um zoom inimaginável vai sendo dado sobre a pele de Beatriz: a pele está distendida. A pele pulsa, pulsa rápido. Na pele, várias veias, nervos, artérias, formam uma rede. A rede comunica que alguma coisa está para acontecer.

A câmera agora dá um zoom nos olhos, eles estão marejados, fixos, abertos, atentos, insistentes. A sensibilidade da lente repara um movimento. Um movimento tímido, mas é um movimento: Beatriz fotografa uma vida.

Beatriz não lida com a câmera como se ela fosse uma máquina de disparos aleatórios. Cada imagem criada por ela nasce de uma espera, de uma reflexão; nasce de uma hesitação: “será que o momento que quero captar é esse? Será que o que quero trazer à luz é este instante?”. É bonito observar a delicadeza com a qual Beatriz manuseia uma câmera. Ela produz muitas imagens que focalizam um pedaço do seu corpo, um pedaço da sua casa, um pedaço de uma cortina, um pedaço de cidade, um pedaço de uma vida. São fragmentos de corpo, cidade, casa, cortina, vida, que se afirmam como uma imagem total.

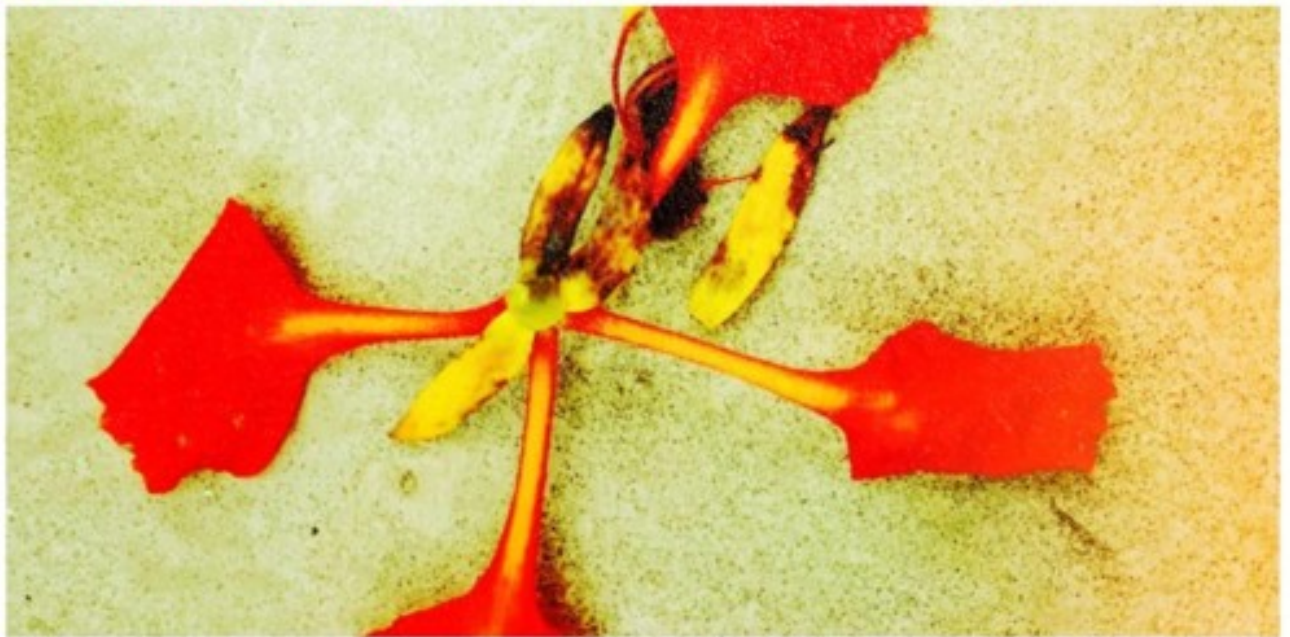
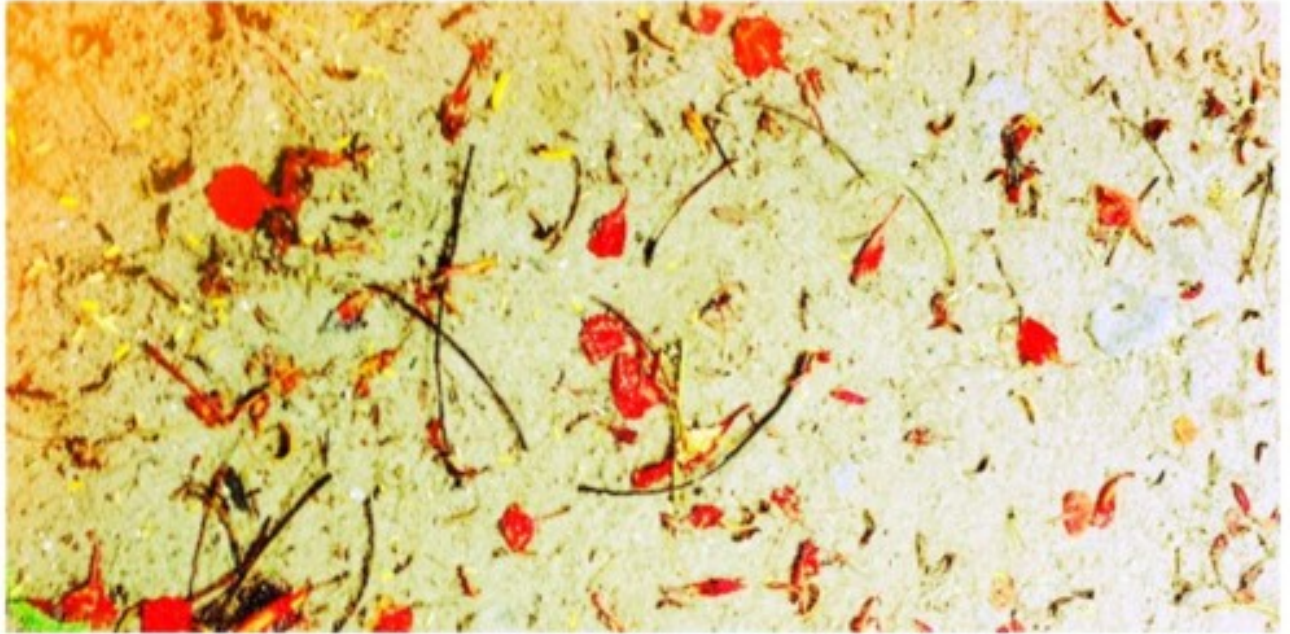


Em casa



Fragments de um dia na janela²⁴⁷.

²⁴⁷ Beatriz disse: “todo dia eu acordo e vou olhar os prédios e as casinhas bonitas da rua ao lado. Tudo pela janela. Tem um pedacinho de mar e um pedaço de céu amarelo e azul”.



Despedaçando para criar fragmentos.

Muitas fotos tiradas por Beatriz durante essa pesquisa foram feitas dentro de casa. Elas revelam a rua a partir de um olhar por trás das janelas. Nesses momentos, as imagens ora parecem mostrar uma casa-quarentena, ora parecem evidenciar que suas paredes têm rachaduras para que a rua possa entrar, e para que o corpo de Beatriz possa vazar: são fotos que capturam movimentos (do vento nas cortinas, por exemplo), e muitas texturas²⁴⁸. Ela diz: *“Tenho um amor especial por fotografias que retratam texturas diferentes bem de pertinho”*.



Pela janela do quarto: movimento e céu.

²⁴⁸ Assistir ao vídeo Texturas: rachadura na pele do outro.



Prédio que Beatriz visitou no centro da cidade e algumas texturas desse prédio.

Certa vez, Beatriz me disse:

“Eu gostaria de me esparramar mais pelo mundo, me jogar e ver no que dá. Mas tenho medo de acabar me machucando, de acabar não dando certo. E estou sempre cansada. Nem tento. Escolho ficar deitada aqui nessa cama, mesmo com a coluna doendo.”



Política da preguiça



Beatriz e as dobras²⁴⁹ do mar.



²⁴⁹ Falamos de uma subjetividade pensada como uma rede formada por dobras. As dobras constituem formas provisórias que constituem sentido para o que vivemos, “como um lenço que rola na areia e vai formando desenhos variados ao sabor do vento” (...) “Uma espécie de um dentro que não é fechado e que continua sendo parte de um fora-rede” (Machado, 1999, p.212).

Beatriz diz que aprendeu com a Física Quântica que todo corpo é uma onda – todo corpo está em constante movimento. Ainda que existam pausas²⁵⁰.



²⁵⁰ Conforme discussão no próximo subtítulo. Assistir ao vídeo “Quero passar com as coisas”.

Importante afirmar que, junto de Beatriz, acreditamos que a produção imagética está também orientada para o futuro, para o que se pode vir-a-ser. Em uma fotografia ou em vídeo, Beatriz não conta apenas uma história que foi; ela também mostra o que poderia ter sido ou o que ainda poderá ser. Dessa forma, para Barthes (1984), uma fotografia deve ser habitável, e não apenas visitável. Esse desejo de habitação não é nem onírico, nem empírico, ele é, assim como o chama o autor, fantasmático, pois “prende-se a uma espécie de vidência que parece levar-me adiante, para um tempo utópico, ou me reportar para trás, para não sei onde de mim mesmo.”²⁵¹

Assim, acreditamos que a produção de imagens funciona como um dispositivo que nos possibilita cartografar modos de subjetivação. Tanto pela possibilidade de construção de registros contínuos de mutações nos territórios que acompanhamos, quanto pela possibilidade de compartilhamento do processo e dos seus movimentos.

Uma imagem permite que uma história seja projetada em suas nuances, em suas cores e suas tensões. Não se pode dizer que a montagem dessa história pela escolha de algumas imagens em detrimento de outras seja neutra ou que retrate a verdade de certa realidade. Importante que se tenha noção que todos os acontecimentos guardam algo de visível e de invisível, de dizível e de indizível.²⁵²

²⁵¹ Barthes, 1984, p.65.

²⁵² Machado, 2008.

<UMA PAUSA SEM TÍTULO>

E então começa a ficar difícil escrever sobre Beatriz. A Beatriz-em-mim me dói e me rasga. Tendo prazos a cumprir, tento uma escrita distante, que não me corte – não consigo. A Beatriz-em-mim pede passagem, mas também pede anestesia; preciso de tempo pra digerir Beatriz. Ela precisa de tempo pra digerir o mundo. A pesquisa tem dessas coisas. Ficamos um tempo sem nos encontrar: um mês, ou um mês e alguns dias.

16 de julho de 2011: quinze dias antes de entregar essa dissertação, Beatriz me manda um e-mail dizendo que gostaria de me encontrar para contar o que andava fazendo. Algumas novidades.

Beatriz está tentando parar de tomar a medicação. Ela diz que tem pensado muito nesses últimos dias e afirma que precisa criar outras possibilidades para sua vida, diz que sente a necessidade de se mexer, sair do lugar, mudar suas falas sempre iguais. Ela diz:

Ontem eu estava muito cansada, mas me levantei da cama e enxerguei o infinito.

Alguns dias a gente tá escuro lá dentro, dentro da gente mesmo e tem um clarão lá fora. Hoje eu deixei o azul e o sol levarem a escuridão pro fundo do mar. Fui para a praia e decidi que preciso sair desse estado de indiferença que a medicação produz em mim.

Beatriz pensa sobre a vida enquanto deixa as ondas atingir seus pés pequenos. Ela tira inúmeras fotos na praia, diz que lá é o lugar em que mais se sente em casa, como se pertencesse à areia e ao mar.

Tenho percebido que a medicação tem criado um vazio ainda maior que o que eu sentia antes e tem amordaçado as reais razões do meu sofrimento.

Para mim, toda essa medicação que tomo é cosmética. Não tenho aprendido nada tomando isso.

Beatriz assume que a medicação é importante em determinados momentos da vida, mas que é preciso repensar essa prática e não torná-la natural e necessária.

Têm algumas pessoas que inclusive acham lindo estar sendo medicadas, eu me desesperei quando passei a perceber que estava virando essa pessoa.

Veja, acho importante ter a ajuda da medicação em alguns momentos, mas acho que ela deve servir para, por exemplo, tratar de um pé quebrado, e não ser uma bengala para a vida.

A medicação psicotrópica me anestesia, me coloca em um estado alterado. Então quer dizer que meu estado comum, minha normalidade não é legal? Preciso mudar isso, preciso mudar minha realidade para que eu consiga gostar dela e passar pelos sofrimentos de forma mais natural.

Beatriz passa a criar outras possibilidades para lidar com o que a incomoda e a faz sofrer. Ela diz que está “*cuidando de si e respeitando as suas escolhas*”. Ela me ensina que respeito vem do latim *respectus*. A palavra é formada pelo radical *specere* que quer dizer olhar, e por *re*, expressando uma volta, uma segunda vez. Dessa forma, a palavra respeito remete a um olhar que se repete, a um olhar que não se contenta com uma só olhada. Um olhar que busca outras possibilidades além da tida como natural. Ela afirma que não concorda mais que o psicotrópico seja a melhor maneira de lidar com as dificuldades que ela enfrenta, “*mas eu me absolvo*” – ela diz, sorrindo.

Estou investindo em mim: comprei um colchão.

Quando fico um tempo sem tomar o remédio eu volto a sonhar. Acho isso de uma importância maravilhosa. Quero sonhar com coisas bonitas, não quero mais um sono artificial.

Têm dias em que decido que não vou me medicar: para esses dias tenho vários métodos para dormir, como assistir a TV de qualidade duvidosa (risos), fazer caminhadas longas para me cansar, tomar chá de cidreira e ler livros que contam a vida das pessoas – adoro biografias.

O que me dá força para tentar largar de vez o remédio e ir em busca de mudança é reconhecer como fico embaçada, idiotamente eufórica e falsamente auto-suficiente sob efeito da medicação. E mais: se o sofrimento advém do meu corpo, como posso procurar uma solução fora disso? Se o meu problema é de origem da vida, não é um produto produzido por laboratório que vai me salvar.

A medicação é vendida como solução rápida para uma angústia que faz parte da vida. Eu preciso entender que sofrer faz parte, e preciso lidar com isso com mais leveza e serenidade.

Não há nada na medicação psicotrópica que seja essencial para minha vida, ela não vai preencher uma coisa que falta.

Para largar o rivotril: música clássica.

Beatriz afirma que tem algumas caixas fechadas dos remédios, porque não sabe até quando vai durar essa vontade de parar de tomá-los. Esperamos que Beatriz possa contar ainda muitas histórias sobre essa vida que, segundo ela, se encontra em estado de pause: primeiro, por não saber o que fazer, que direção tomar, porque o sofrimento de estar vazia a paralisa; depois, um estado de pause que se configura como uma indiferença e uma anestesia produzidas pela medicação psicotrópica.

Discutiremos sobre a produção desse estado de pause na contemporaneidade no subtítulo seguinte.

2.

Subjetivações em estado de pause

Algumas palavras sobre uma vida qualquer na contemporaneidade

Falamos sobre Beatriz. Mas não falamos apenas sobre ela. Ao olhar para essa vida para além da mera visão sensorial, ela nos instiga a falar de nós próprios²⁵³. Essas palavras dizem aquilo que eu e você talvez nunca tenhamos vivido, mas que nos atravessa como uma flecha. Falamos de produção de modos de vida na contemporaneidade. Do que temos feito de nós mesmos. Como temos habitado os verbos da vida. Como temos produzido para nós um território existencial. Como temos vivido nossos dias. Quais forças passam por nós, quais forças são bloqueadas. Falamos de uma aparente erosão de sentidos no contemporâneo: sabemos o que nos impulsiona? O que nos sustenta? Apenas respondemos às urgências e ao que nos é colocado como obrigação ou abrimos espaço para criarmos efetivamente um território existencial potente?

Assim, Beatriz diz viver em estado de "pause". Outros interlocutores dessa pesquisa dizem viver também esse estado. Inspirados pelas histórias de Beatriz e pelas tantas outras que ouvimos e vivemos, propomo-nos a pensar sobre o fato de termos produzido 'estados de pause' na contemporaneidade.

Mas o que significa dizer que uma vida está pausada? Nossas vidas estão pausadas?

Muitas vezes uma vida está em estado de pause porque está cansada e não tem forças para continuar. Segundo Deleuze, o fatigado não pode mais realizar um possível²⁵⁴. A realização de um possível se dá, segundo o autor, a partir de algumas preferências criadas por nós, ou seja, nós agimos por exclusão ou por "disjunções exclusivas" que acabam por nos cansar. Preferimos uma possibilidade e acabamos por excluir as outras. Não pensamos em uma possibilidade E outra, E outra, pensamos em uma possibilidade OU em outra.

²⁵³ Prefácio do livro *Vidas do Fora*, p.14.

²⁵⁴ Segundo idéia de Deleuze em *O Esgotado*, texto em que o autor se dedica a pensar sobre a obra de Beckett.

Quando se realiza um possível, é em função de certos objetivos, projetos e preferências (...) a realização do possível procede sempre por exclusão, pois ela supõe preferências que variam, sempre substituindo os precedentes. São essas variações, essas substituições, todas essas disjunções exclusivas que acabam cansando²⁵⁵.

Assim, Deleuze afirma que o cansado não dispõe de nenhuma possibilidade subjetiva e, por isso, não pode realizar a mínima possibilidade objetiva. “Mas esta (a possibilidade) permanece, porque nunca se realiza todo o possível; ele é até mesmo criado à medida em que é realizado. O cansado apenas esgotou a realização, e não o possível”.²⁵⁶

Dessa forma, pensando que, para o cansado o possível não está esgotado, e a partir do fato de parecer que esse ‘estado de pause’ tem causado sofrimento na contemporaneidade, questionamos: será que não podemos afirmar a possibilidade de que, pausados, resistimos?

(...) inventamos para nós outro mundo e outra vida atrelados a ideais. Não haveria mais nada a fazer aqui e agora, só restar-nos-ia a indiferença da espera, ou ainda, a esperança movida por uma vontade de nada. E com isso nossa vida fica em compasso de espera. Quando criamos para nós um mundo transcendente ou uma vida transcendente, acreditamos que essa seria nossa única saída. Alguém ou algo nos desapossou do mundo. Um vilão, um mal em si, sempre colocado fora de nós, que nos torna vítimas. No entanto, habitantes da linearidade de um mundo idealizado, não nos sentimos mais fortes. Nós temos nos desapossado do mundo e ao fazermos isso nos aprisionamos, pois não é de um outro mundo que se trata, mas desse mundo e de nossas vidas²⁵⁷.

Como encarar essas pausas como momentos propícios para criar outros modos de vida “nesse mundo e nessas vidas”? Como pensar nessa pausa não como um estado de espera baseado em transcendentais, mas sim como possibilidade de produção de subjetividades que tomem posse novamente do mundo?

²⁵⁵ Deleuze, 2010, p.69.

²⁵⁶ Deleuze, 2010, p. 67.

²⁵⁷ Lavrador, 2006.

Assistindo a um filme, por exemplo, quando o pausamos? Quando precisamos de um tempo para entender o que se passou até aquele momento? Para focalizar toda a nossa atenção em uma próxima cena que julgamos ser importante? Para tomar um ar, respirar fundo e ver um trecho de uma só vez?

Pausa para afirmar um pulmão cheio de ar.

Falamos de vidas da contemporaneidade que parecem escapar por outro tempo, outro espaço, talvez por não conseguir habitar essa existência “moldada à imagem e semelhança do capital”²⁵⁸ e, por conseguinte, não conseguir criar um ‘em casa’ repleto de singularidades.

O estranhamento toma conta da cena, impossível domesticá-lo: desestabilizados, desacomodados, desaconchegados, desorientados, perdidos no tempo e no espaço – é como se fôssemos todos *homeless*, “sem casa”. Não sem a casa concreta (grau zero da sobrevivência em que se encontra um contingente cada vez maior de humanos), mas sem o “em casa” de um sentimento de si, ou seja sem uma consistência subjetiva palpável – familiaridade de certas relações com o mundo, certos modos de ser, certos sentidos compartilhados, uma certa crença. Como reorganizar algum sentido? Como fazer surgir zonas francas de serenidade?²⁵⁹

Subjetividade em estado de pause: não é mais a mesma, mas ainda não é outra. Não cabe mais na pele que cabia, mas ainda não consegue criar outros contornos de si²⁶⁰. O que fazer nesse interstício temporal, nesse intervalo em que o ‘antes’ se mostra intolerável e o ‘depois’ se mostra imprevisível?²⁶¹

Afirmamos a necessidade de uma **pausa**.

²⁵⁸ Pelbart, 2003, p.38.

²⁵⁹ Rolnik, 2003b.

²⁶⁰ Assim, cortar a pele talvez não seja mesmo um modo de expandir o contorno?

²⁶¹ Machado, 2010, p. 39.

Pausamos a vida para procurar um sentido?²⁶² Por que se sofre diante de uma vida sem direção? Deleuze nos lembra que “não podemos nem mesmo dizer, a respeito do sentido, que ele exista: nem nas coisas, nem no espírito, nem como uma existência física, nem com uma existência mental”²⁶³.

Pausa para afirmar a força de uma vida non-sense.

Uma vida non-sense: aquela que destrói o bom senso, o sentido único, a necessidade de apontar uma direção e seguir um trajeto reto que sabe de-onde-vem-e-para-onde-vai. Uma vida desorientada. Mas uma desorientação potente que nos leve ao “oco do mundo”, que nos permita uma criação de si à deriva, afirmando a força da experiência e do encontro com o mundo.

Que fique muito mal explicado:
Não faço força pra ser entendido.
Quem faz sentido é soldado. (...)
Que importa o sentido se tudo vibra?
Não importa o sentido,
O bramido do meu canto mudo
comporta bemóis e sustenidos,

Convoca ouvidos surdos ao silêncio suave e a melodia sem conteúdo²⁶⁴.

“Que importa o sentido se tudo vibra?”. Tudo está em constante mudança, estamos sempre em vias de nos tornarmos outros: é preciso buscar uma serenidade nesses movimentos e afirmar nosso desejo de vento; é preciso prudência para não fixarmo-nos nem na inércia da identidade, nem na nomadização generalizada, que não nos permite criar consistência pro que se vive.

²⁶² Aqui, nos referimos a sentido como direção: seta que exige caminho reto.

²⁶³ Deleuze, 1974, p. 21.

²⁶⁴ Alice Ruiz

Assim, se não há direção, qual sentido deveríamos buscar?

“Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, *interromper com freqüência* a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de idéias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu ler levantando a cabeça?”²⁶⁵

Pausa para levantar a cabeça.

Levantar a cabeça (ao ler, ao andar, ao viver): uma pausa para intensa produção de pensamento; esse é o momento anterior à produção de sentido. Aqui, referimo-nos a uma produção de sentido que busca criar certo contorno que nos diga sobre os modos de vida que estamos produzindo. Produção de sentido como a criação de uma sensação de “estar em casa”, produzir para si um território existencial.

Dessa forma, Deleuze afirma que, como o pensamento não pensa por si mesmo, é apenas quando sofremos uma espécie de ‘violência’ que somos levados a criar sentido para aquilo que vivemos²⁶⁶. Assim, somos forçados a pensar: há uma violência em um encontro e, logo após uma *pausa*, há a produção de pensamento e de sentido.

Pausa para pensar na vida.

Pausa para afirmar um pensamento ativo – e, assim, poder agir de maneira intempestiva, contra o tempo (e sobre o tempo). Portanto, essa pausa deve formular “em lugar de um conhecimento que se opõe à vida, um pensamento que *afirme* a vida. A vida seria a força ativa do pensamento, e o pensamento seria o poder afirmativo da vida.”²⁶⁷ Uma pausa para inventar novas possibilidades de vida.

²⁶⁵ Barthes, 1998, p.26

²⁶⁶ Deleuze, 1987, p.16.

²⁶⁷ Deleuze, 1976, p. 48.

Vive-se uma eterna insatisfação em uma sociedade do capitalismo mundial integrado (CMI)²⁶⁸ que, a cada momento, produz mais e mais novidades nas esferas do mercado a serem consumidas e assimiladas por nós; uma angústia de estar diante de operações mercadológicas que nos levam a acreditar que os prazos de validade das nossas formas de vida estão vencidos e que, portanto, nos impõe a obrigação de nos reinventar instantaneamente; um mercado que nos vende a idéia de que estamos sempre a um passo da felicidade: só falta um produto, “aquele” produto imprescindível para nossa existência, uma roupa, um aparelho eletrônico, uma viagem, uma comida, um remédio.

(...) sociedade de consumo de saúde é a sociedade onde a mercadoria saúde comanda. Nesta sociedade vive, hegemonicamente, a idéia de que a única possibilidade de ter é consumir saúde. (...) Isto implica consumir remédios, consultas, exames, entre outras tantas mercadorias que simbolizam a saúde do ponto de vista desta sociedade²⁶⁹.

Segundo Pelbart²⁷⁰, essa produção desenfreada de mercadorias e de ‘novidades’ sempre em vias de se transformar em inutilidades, inscreve o vazio nas próprias coisas e em nós próprios. Assim, reduzimos drasticamente a nossa vontade de trocar experiências, de estar com o outro e de nos tornarmos outros. Transformamo-nos em sujeitos dobrados para dentro – um dentro vazio e sem eco. Esse vazio se instaura diante da proliferação de forças do mundo que excedem os atuais contornos da subjetividade e a impelem a tornar-se outra.²⁷¹

Assim, propomos pensar a sensação de vazio como uma experiência-comum. No sentido de que essa sensação acomete a todos nós de alguma forma. A dor de se

²⁶⁸ Capitalismo mundial integrado (CMI) é o nome que Félix Guattari propôs para designar o capitalismo contemporâneo. “O capitalismo é mundial e integrado porque potencialmente colonizou o conjunto do planeta, porque atualmente vive em simbiose com países que historicamente pareciam ter escapado dele (os países do bloco soviético, a China) e porque tende a fazer com que nenhuma atividade humana, nenhum setor de produção fique de fora de seu controle”. Guattari, Félix, *O Capitalismo Mundial Integrado e a Revolução Molecular*. In *Revolução Molecular*. Pulsações políticas do desejo. Org. Rolnik, Suely. Brasiliense: São Paulo, 1981.

²⁶⁹ Lefèvre, 1991, p. 147.

²⁷⁰ Pelbart, 2003, p. 218.

²⁷¹ Rolnik, 1997.

sentir vazio como força do mundo – e as “forças do mundo não cabem numa só pessoa”,²⁷² é preciso ecoar, é preciso compartilhar, é preciso ser outros.

**Uma pausa para se esvaziar.
Uma pausa para se sentir vazio.**

Suportar a vaziez./ Suportar a vaziez./ Suportar a vaziez.²⁷³

Sentir-se vazio é poder afirmar um corpo livre para estabelecer quaisquer conexões, um corpo que pode ser povoado por várias intensidades²⁷⁴. Vazio como o deserto de Deleuze e Guattari (1996): um espaço liso porque é lugar de pura conexão, e que não é, de maneira alguma, desprovido de povo.

Esvaziar-se de preconceitos e naturalizações. Esvaziar-se de si para tornar-se outros. Esvaziar-se de vontade de espelho e de medo da diferença. Esvaziar-se para fazer circular as forças do mundo.

<cenar de um dia qualquer>

Acorda às 6 da manhã vai pra academia o personal trainer atrasado porque o trânsito já estava complicado a carteirinha não passa na catraca o pagamento ainda não tinha sido identificado pelo sistema vai ver é porque ele pagou via doc pela internet é um absurdo essa demora para cair o dinheiro o funcionário da academia que acordou às 4 e meia para poder pegar um metrô e um ônibus e chegar a tempo ao serviço diz que não pode liberar a entrada é um absurdo é cliente há anos ajudou a fazer o projeto da sala de step e agora não pode fazer seus quarenta minutos de esteira supervisionados pelo personal sai da academia vai pra casa esquentar água no microondas e toma uma xícara de café

²⁷² Baptista, 1999, p.54.

²⁷³ Salomão, 2000.

²⁷⁴ Como já discutimos anteriormente nessa dissertação acerca de sentir-se ‘oco’.

instantâneo descafeinado enquanto checa pela internet os emails e as primeiras notícias do dia a cotação do dólar a previsão do tempo veste o paletó por conta do frio vindo do ar condicionado e pela janela da sala vê o sol quente e as pessoas fazendo seus 40 minutos de caminhada matinal no calçadão da praia é hora de ir pro trabalho com o laptop e o smartphone em mãos desce o elevador panorâmico também gelado de ar condicionado e continua a ver o sol e o mar como uma bela pintura a visão do apartamento é privilegiada segundo o corretor de imóveis no carro o alarme apita para lembrar que o cinto de segurança não foi colocado o ar condicionado gela o banco de couro o trajeto não é longo mas o trânsito sempre parado liga o iPod e não acha nenhuma música interessante toca o celular e é um vendedor de cartão de crédito oferecendo muitas vantagens e convidando-o a ser cliente mas ele já tem cartões suficientes e lá fora o sol forte e gente caminhando ele chega na empresa ali o ar condicionado central é ainda mais forte checa novamente os emails uma dor de cabeça chata toma um analgésico atende a telefonemas checa os emails come uma barra de cereal a dor de cabeça não passa e de repente um estouro – o ar condicionado para de funcionar os funcionários da empresa resistem mas as janelas precisam ser abertas. O calor na pele a pele desacostumada com o calor o suor escorre de calor e de medo pelo que pode entrar pela janela bala perdida talvez os telefones tocam a caixa de email lotada as músicas que não lhe dizem mais nada o paletó a praia o elevador a academia o café sem gosto de café o trânsito os barulhos de buzina e das ondas do mar entrando pela janela a poeira vinda de fora a cabeça doendo a cabeça a cabeça a cabeça não agüenta, o corpo não agüenta mais.

Pausa para criar vírgulas e pontos finais.

Celulares, e-mails, bips: na contemporaneidade, somos contatados a qualquer hora do dia, em qualquer lugar em que estivermos. Assim, cresce em nós uma sensação de urgência permanente, uma necessidade de estarmos sempre produzindo para um mercado do imediato. Estamos sempre em contato, mas pouco estamos juntos. Talvez fosse preciso **afirmar a pausa como uma política do ócio.**

O ócio, segundo nos ensina Foucault²⁷⁵, seria um espaço-tempo singular que, na concepção romana é, por excelência, o tempo que se passa ocupando-se consigo mesmo. Este tempo dedicado ao cuidado de si não é o tempo do relógio, nem o tempo do capital. É um tempo sem medida, amplo e generoso²⁷⁶. Trata-se de uma resistência à política dominante do tempo.

As práticas de si, como nos propõe Foucault a partir de um estudo sobre as práticas ascéticas romanas e gregas, implicam um exercício ético, pois se trata de uma prática social que visa uma transformação contínua. O autor afirma que ocupar-se consigo não era uma simples preparação para a vida, era uma forma de vida. Cuidava-se de si para mais tarde poder se ocupar do outro. A prática de si era vista como um “combate permanente”. Estas práticas não separavam o sujeito do mundo e eram vistas como uma atividade árdua, uma prática social, não como uma obrigação, porque era uma escolha.

Dessa forma, o que era chamado de ócio não poderia ser pensado como ausência de ação, porque era uma prudência na experimentação do tempo necessária para a prática de exercícios do cuidado de si. Assim, pensamos que essa pausa é a afirmação da necessidade de se ter um tempo ocioso.

Ora, talvez sejam mesmo os ociosos que transformam o mundo: os outros parecem não ter tempo, estão sempre tão envolvidos em suas questões cotidianas, sempre correndo. O ocioso afirma **uma pausa para ficar sozinho e em silêncio.**

Por que reclamamos da solidão? Será que não temos transformado nossos corpos “numa espécie de exílio confortável, macio e sedutor, no qual os corpos que dele divergem ou se diferenciam são dispensáveis”²⁷⁷? Por que vivemos essa sensação de indiferença em relação aos outros? Será que temos dispensado o contato com a diferença?

²⁷⁵ Foucault, 2006.

²⁷⁶ Pelbart, 1993.

²⁷⁷ Sant’anna, 2001a.

Pensa-se que o capitalismo em rede esconjura a força afirmativa da solidão, e produz a angústia do desligamento como uma solidão negativa. Porém, acreditamos que é possível afirmar uma solidão rica, povoada, aquele "estar consigo" que possa conduzir a vida a novos processos de subjetivação: uma solidão positiva²⁷⁸. Em oposição a quantidade e velocidade de informações a que estamos submetidos na contemporaneidade, afirmamos a possibilidade de produzirmos potência estando sozinhos – mas sempre em via de nos encontrar com os outros, resistindo a homogeneização e a indiferença. Assim, a solidão positiva seria um exercício ético que desafia a “tirania das trocas produtivas e da circulação social”²⁷⁹ afirmando a necessidade de outros tipos de ligações – mais solidárias e pautadas na diferença.

Talvez essa solidão positiva possa nos conduzir às linhas, que ao estarem além do domínio das regras codificadas do saber (relação entre formas) e das regras coercitivas do poder (relações de força), possam dobrar-se sobre si mesmas, produzindo novos modos de existência. Assim, a solidão pode ser compreendida como um ponto de resistência, como um exercício de relação do homem consigo mesmo e, logo em seguida, sendo outro, viver com o outro.

Assim, afirmamos o vazio, o ócio e a solidão **pausas para nos tornarmos outros.**

Meu Deus, meu Deus, a quem assisto? Quantos sou? Quem é eu?

O que é este intervalo que há entre mim e mim?

Afinal deste dia fica o que de ontem ficou e ficará de amanhã:

a ânsia insaciável e inúmera de ser sempre o mesmo e outro²⁸⁰.

Fernando Pessoa (sob o pseudônimo de Bernardo Soares) nos ensina a arte do outramento como a arte de ativar em nós um pensamento da diferença que nos

²⁷⁸ Noção proposta por Katz, citada por Peter Pal Pelbart, 2003.

²⁷⁹ Pelbart, 2003, p.19.

²⁸⁰ Soares, 1982, p.154.

arranque de um lugar confortável e nos atire num misto de forças caóticas e imprevisíveis. Abrimo-nos, assim, para um infinito de possíveis configurações provisórias de si. O caráter provisório de um território existencial é encarado muitas vezes como apavorante porque a multiplicidade aterroriza aqueles que precisam de constância e espelho. O que propomos com essa idéia do provisório é poder pensar nossas produções como uma negação ao que está cristalizado em nós. É poder correr um risco. Não existe sempre um risco?

Fernando Pessoa, no trecho acima, parece sentir no corpo este incômodo de ter que ser flexível para um mercado da novidade, e ao mesmo tempo ter que endurecer-se para não se contaminar com as diferenças do mundo – na tentativa de modular os processos de produção de si, há a produção da repetição em detrimento da criação. O trecho do poeta mostra o impasse que é viver querendo sempre o Mesmo – é a tal “ânsia insaciável” por dualismos, por uma identidade, uma terra firme – e ao mesmo tempo querendo se abrir para o Outro-em-nós, para a deriva por territórios desconhecidos, para o devir²⁸¹.

Na contemporaneidade, observa-se que o corpo tem se transformado em um território que dispensa o contato e o compromisso com os outros (especialmente quando estes outros são diferentes daquilo que somos). Sant’Anna afirma que cada corpo tem se produzido como uma espécie de exílio confortável, no qual os que dele divergem são dispensáveis. Cria-se, assim, uma situação de indiferença em relação ao outro que é alarmante para as expectativas de fortalecer os elos coletivos²⁸².

É preciso nos tornarmos outros e nos encontrarmos com os outros. Para isso, afirmamos a necessidade de uma **pausa para quebrar o espelho**.

²⁸¹ Importante pontuar que o conceito de devir fala de uma “zona de vizinhança” entre eu e os outros (mas esta não é uma relação dualista), é a abertura do corpo para ser afetado nos encontros da vida; não se trata de atingir uma forma: por exemplo, um devir-animal não é entendido como uma imitação ou uma identificação exata, mas é a possibilidade de viver de maneira que já não nos podemos distinguir de um animal.

²⁸² Sant’anna, 2001a.

Tem gente que quebra espelhos e aspira o azar, quem sabe um outro nome para acaso. Dispõe-se a explorar o estranho em si, conectar-se com o intempestivo, o sem nome que lhe dá boas-vindas (...) Como me verei? O espelho partiu-se. Eu não coincido mais com você, desgarrei-me, quero me multiplicar²⁸³.

Espelho quebrado: livre da obrigação de ser eu é possível ser outros. É possível não se reconhecer, agir de maneira inimaginável. Pensar o impensável, estremecer a casa, questionar-se, despedir-se do absoluto, rachar as paredes, encontrar-se com as pessoas e sofrer contágio.

Mas não se pode aprender sem começar a se desprender. Desprender-se do chão e da vontade de passar ilesa pelos cantos do mundo. Largar o que era o mundo dói e faz sofrer.

(...) será que a ostra quando arrancada de sua raiz, sente ansiedade? Fica inquieta na sua vida sem olhos? Eu costumava pingar limão em cima da ostra e via com horror e fascínio ela contorcer-se toda. Não gosto é quando pingam limão nas minhas profundezas e fazem com que eu me contorça toda. Os fatos da vida são o limão na ostra? Será que a ostra dorme?²⁸⁴

Lispector fala da dor de largar as certezas; a dor que dá no corpo todo, o azedo de limão que fica na língua, a dormência nas pernas, a cabeça tonta, tudo é desconforto. A dor de repensar as idéias-feitas, os lugares-comuns, as transcendências, e a nossa fixação no eu, eu, eu, sempre eu.

Poder pensar diferente, poder criar novos chãos e novos corpos que possam 'flutuar' por aí, poder constituir novos encontros e novas dúvidas, isso tudo pode causar alguns desconfortos, mas é preciso afirmar a força de **uma pausa para sofrer.**

²⁸³ Preciosa, 2010, p. 36.

²⁸⁴ Lispector, 1973, p. 32.

Tendemos a nos esquivar de todo tipo de sofrimento. Mas é o sofrimento que pode forçar o pensamento a pensar o impensável, a criar sentidos para a dor. Não em um apaziguamento ou em uma tolerância ou em um suportar a dor e “sim em sua transmutação em alegria”²⁸⁵.

Pensamos no sofrimento como uma convocação de nosso corpo para repensarmos o que temos feito de nós, e para produzirmos diferença.

O sofrimento ressoa um desassossego, um incômodo, uma mudança ou a necessidade da mesma. O sofrimento é da ordem do desejo. Não se trata de carência e nem de excesso. Sofre-se porque vive-se e viver nos convoca à ampliação das formas postas ao nos defrontarmos com imprevisibilidades nas nossas relações no mundo. Sofre-se porque experimenta-se uma perturbação que nos convoca à atividade. (...) Sofrer é experimentar algo diferente que perturba, que incomoda porque convoca uma resignificação, uma re-configuração relacional, que nos faz sair de um “ensimesmamento”, de uma clausura das verdades postas²⁸⁶.

Pensando com Canguilhem (1990), entendemos a saúde como possibilidade de luta, de movimento, de transformação; movimentos que se dão no coletivo, num plano público. Pensamos, então, em saúde como a capacidade que temos de “administrar de forma autônoma uma margem de risco, de tensão, de infidelidade, de mal-estar”.²⁸⁷ Este conceito, portanto, não nega o trágico, não proclama um bem-estar total, pois acredita que nosso mundo é um mundo de acidentes possíveis: “o infortúnio pode ser uma necessidade; você e eu podemos necessitar tanto do terror, das privações, das aventuras, dos perigos, dos desenganos, como dos bens contrários”.²⁸⁸

Assim, encaramos o sofrimento como uma experiência de passagem: uma passagem entre ‘estar alheio de si’ em direção a ‘tomar posse de si’²⁸⁹. Uma ‘sensação de passagem’ que nos incita a inventar um cuidado de si, pois não se

²⁸⁵ Machado, 2010, p. 17.

²⁸⁶ Idem.

²⁸⁷ Caponi, 2000, p.17.

²⁸⁸ Nietzsche, 2004, p.338.

²⁸⁹ Idem, p.19.

trata de um culto ao sofrimento ou de ter o sofrimento como meta ou de estagnar o processo da vida no verbo sofrer²⁹⁰.

Mas é preciso pensar que essa pausa deve disparar outros movimentos. É preciso que essa pausa nos lance para o desconhecido do mundo, que seja um momento de passagem para outro modo de viver. Esse estado de pause deve nos possibilitar criar movimentos de invenção que escapem aos controles que insistem em nos cristalizar.

²⁹⁰ Machado; Lavrador, 2009.

III

Ainda algumas palavras

Alguém me responda, por favor, quando é que uma experiência acaba?²⁹¹

A experiência de pesquisar deveria acabar nesse último capítulo? Por que, muitas vezes, essa parte das dissertações é chamada de “Palavras Finais”? Onde acaba uma pesquisa? Quando? Como ela acaba? Como saber que nosso problema foi exposto de forma coerente? Como perceber se é hora de colocar um ponto final nessa escrita? Porque esse texto da dissertação não fala sobre a pesquisa que realizamos: o texto é a própria pesquisa.

A partir disso pensamos junto de Deleuze que

Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento [...] Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido²⁹².

Certa vez, um amigo me perguntou, acerca da escrita dessa pesquisa: sobre o que você escreve? Sobre o que você sente, sobre o que gostaria de sentir ou sobre o que não gostaria de sentir? Pensei e respondi que tentei escrever tudo isso. Porque o que fizemos nesta pesquisa foi nos encontrar com várias histórias para pensar o quanto de cada uma delas está em todos nós; como os nossos corpos têm se conectado ou como se afastado, como temos nos encostado, nos envolvido; pensamos sobre as linhas de força que nos atravessam, nos capturam, nos imobilizam ou nos impulsionam.

E mais, também respondi que escrever dói. Mas insiste, porque é alegre.

²⁹¹ Preciosa, 2010, p. 91.

²⁹² Deleuze, 1997, p.11.

O processo de escrever é feito de erros – a maioria essenciais – de coragem e preguiça, desespero e esperança, de vegetativa atenção, de sentimento constante (não pensamento) que não conduz a nada, não conduz a nada, e de repente aquilo que se pensou que era ‘nada’era o próprio assustador contato com a tessitura de viver²⁹³.

Por vezes, desabei por não saber como se faz para conhecer um caminho. Cartografamos territórios estrangeiros, andamos por onde nem pensávamos um dia passar. Ouvimos palavras duras, mas também serenas. Acompanhamos movimentos de uma vida.

Então se inicia uma pesquisa sem planejamento, se inicia um vídeo sem roteiro? A questão não se coloca na ausência de um plano e sim na abertura para experimentar o que está sendo vivido, lido, ouvido, visto, sentido. Um plano pode ser feito e desfeito, pode ser alterado, pode ser revisto, pode ser mudado. O importante é uma abertura que nos permita ir sempre traçando planos, entendendo que essa ação faz parte do processo de pesquisa, que não é fruto de um erro. O plano passa a fazer parte do processo, do movimento. Difere de um programa regulador que foca nosso olhar para ver o que ‘precisa’ ser visto, para ouvir o que ‘precisa’ ser dito. Um plano de ação não é capaz de antever imprevisibilidades, nesse sentido, sua função não é regular ou prever ou controlar²⁹⁴.

Afirmamos que essa dissertação é uma produção coletiva e anônima, atravessada pela vida de qualquer um. “Ao escrever, o ego some, esfuma”²⁹⁵. Ela fala de uma vida sem rosto, porque junta em si várias vozes, vozes que ressoam no corpo da gente e que, por vezes, produz silêncios e pausas. As forças perpassam a mim e a você, tiram o meu chão e te acalutam, passam pelas suas vísceras e te dilaceram, e a mim, me acalmam, ventando e sussurrando uma canção de ninar. Essas forças passam por todos nós, nos toca, nos invade, nos esvazia. Depende da pele. Coisa de pele. À flor da pele: é preciso um estado de pele poroso, uma pele rasgada talvez.

Essas vidas dizem algo de nós.

²⁹³ Lispector, 1978, p.73.

²⁹⁴ Machado, 2008.

²⁹⁵ Salomão, Lábia, p. 23.

Essa pesquisa trata de falas do cotidiano de uma vida que passam também por mim (como uma flexa!), mas que não se encerram em mim. Porque são falas que vão para o mundo, porque essa é uma pesquisa que vai para o mundo. Assim, nosso desejo é que se possa ler essa pesquisa como se assiste a um filme no cinema: sem volta, sem fôlego. Experimentar ao invés de se reconhecer nesse texto. Desconhecer-se e produzir outramento.

No final das contas, relendo tudo que produzimos nesses dois anos, reafirmamos: é preciso coragem²⁹⁶. É preciso coragem para afirmar uma escrita que ainda está em processo de produção e de invenção: como produzir um biografema? É uma nova aposta por uma escrita do detalhe. Aventuramo-nos entre uma escrita que

Convencionou-se chamar de 'acadêmica' e elegê-la como a forma prioritária e reconhecida de expressão dos estudos e pesquisas realizados nas universidades. (...) Na maioria das vezes a escrita 'científica' deixa poucos rastros das inúmeras implicações que a teceu: as dúvidas, os impasses, as noites mal dormidas, as páginas em branco na tela do computador ficam para trás, compondo uma memória que se quer esquecida ou uma ferida que se quer cicatrizada ou uma espécie de diário de erros superados. (...) No entanto, esse tipo de texto carrega muito pouco de uma potência de transformação. Por quê? Talvez porque não haja paixão. A razão no estilo cartesiano assegura métodos de pesquisa e, por conseguinte, também de escrita assépticos e tristes. São todos aqueles textos que nossos olhos percorrem por obrigação e que pouco depois esquecemos. São textos que não nos tiram do lugar, que não nos provocam, ou agradam ou desagradam, ou nos trazem alguma idéia ou nos deixam alguma indagação²⁹⁷.

Um esforço se coloca para que, contudo, o pesquisador não seja:

[...] um prospector de materiais [...] chegado o momento de comunicar "resultados", tudo estaria resolvido; "dar forma" não passaria de uma vaga operação final [...] E, quando o objeto da pesquisa é o Texto, o pesquisador fica acuado num dilema, temível: ou falar do Texto segundo o código convencional da escrevença [écriture], quer dizer, ficar prisioneiro do "imaginário" do cientista, que se quer, ou, o que é pior, que se crê exterior ao objeto de seu estudo e pretende, com toda a inocência, com toda a segurança, colocar a sua própria linguagem em posição de exterritorialidade; ou então ele próprio entrar no jogo significativo, no infinito da enunciação, numa palavra, "escrever" [...] o que ele acredita ser, da sua concha imaginária, desse código científico que protege, mas também engana [...]²⁹⁸

²⁹⁶ Rosa, 1993.

²⁹⁷ Machado, 2004, p.198.

²⁹⁸ Barthes, 2004, p. 100.

Barthes (2004) suscita, assim, uma aposta de novo quanto à escrita da pesquisa: o Texto não é para delimitar uma experiência, mas é antes para desdobrar-se. É preciso resistir à vontade de ordem, deixar vaguear as palavras e, por este movimento, fortalecê-las, para que a escritura permaneça diversa.

Assim, Barthes nos encoraja ao afirmar que o trabalho deve ser assumido no desejo: "Se essa assunção não se dá, o trabalho é moroso, funcional, alienado, movido apenas pela necessidade de prestar um exame, de obter um diploma, de garantir uma promoção na carreira". Para que o desejo se insinue no meu trabalho, é preciso que esse trabalho me seja "pedido não por uma coletividade que pretende garantir para si o meu labor (a minha pena) e contabilizar a rentabilidade do investimento que faz em mim, mas por uma assembléia viva de leitores em que se faz ouvir o desejo do Outro (e não o controle da Lei)".²⁹⁹

Peço ajuda a Deleuze para pensar, ainda, sobre esse desejo. Ele diz, em seu Abecedário:

E nós dizíamos algo realmente simples: vocês nunca desejam alguém ou algo, desejam sempre um conjunto. Não é complicado. Nossa questão era: qual é a natureza das relações entre elementos para que haja desejo, para que eles se tornem desejáveis? Quero dizer, não desejo uma mulher, tenho vergonha de dizer uma coisa dessas. Proust disse, e é bonito em Proust: não desejo uma mulher, desejo também uma paisagem envolta nessa mulher, paisagem que posso não conhecer, que pressinto e enquanto não tiver desenrolado a paisagem que a envolve, não ficarei contente, ou seja, meu desejo não terminará, ficará insatisfeito. Aqui considero um conjunto com dois termos, mulher, paisagem, mas é algo bem diferente. Quando uma mulher diz: desejo um vestido, desejo tal vestido, tal chemisier, é evidente que não deseja tal vestido em abstrato. Ela o deseja em um contexto de vida dela, que ela vai organizar o desejo em relação não apenas com uma paisagem, mas com pessoas que são suas amigas, ou que não são suas amigas, com sua profissão, etc. Nunca desejo algo sozinho, desejo bem mais, também não desejo um conjunto, desejo em um conjunto. Podemos voltar, são fatos, ao que dizíamos há pouco sobre o álcool, beber. Beber nunca quis dizer: desejo beber e pronto. Quer dizer: ou desejo beber sozinho, trabalhando, ou beber sozinho, repousando, ou ir encontrar os amigos para beber, ir a um certo bar. Não há desejo que não corra para um agenciamento. O desejo sempre foi, para mim, se procuro o termo abstrato que corresponde a desejo, diria: é construtivismo. Desejar é construir um agenciamento, construir um conjunto, conjunto de uma saia, de um raio de sol (...) é isso um desejo. É construir um agenciamento, construir uma região, é realmente agenciar. O desejo é construtivismo.

²⁹⁹ Barthes, 2004, p.99.

No início sabíamos do nosso desejo de dar voz ao que andávamos a pensar acerca do biografema, da afirmação da vida. Mas tínhamos muitas ansiedades: devemos nomear o que fazemos como biografema? Pensamos que essa seja uma questão política. É importante esse termo/percurso/conceito ganhar mais visibilidade ampliando sua rede de interlocutores? Afirmamos que sim, estamos em vias de produzir novas formas de escritas acadêmicas, reinventando junto ao trabalho dos colegas do Rio Grande do Sul a idéia de biografema proposta por Barthes.

Afinal, haveria outro sentido em se escrever uma vida que não fosse o de acreditar na potência de reinvenção desta própria vida?

Afirmamos que toda pesquisa **é uma interferência** – tanto para os pesquisadores quanto para os pesquisados. Há uma produção de novos sentidos, de novos olhares sobre aquilo que, muitas vezes, acreditamos ser imutável. Por isso defendemos que a nossa prática é micropolítica, porque opera no plano invisível: o plano de constituição do desejo. Assim, um processo de pesquisa implica processos de subjetivação: “o que se afirma ao ‘final’ de uma pesquisa vai ser sempre uma afirmação provisória, porque as paisagens psicossociais continuam em movimento de transformação. Como pesquisadores, precisamos estar mergulhados nas intensidades de nosso tempo, na problemática que está sendo posta em discussão. Ninguém pesquisa de longe, nem de fora, nem de cima, nem do alto. É necessário estar atento ao que se vê, ao que se sente, ao que se pensa, ao que se lê, ao que se escuta, enfim, a tudo o que acontece”³⁰⁰.

Foram dias atentos.

Foram também dias de distração – é preciso estar distraído vez ou outra.

³⁰⁰ Machado, 2008.

Dia

Faz sol. Arrumo minhas folhas de papel sobre a mesa bagunçada. Livros, poeira, canetas coloridas. Algumas frases soltas rabiscadas, tela do computador em espera. Fone de ouvido, voz de gente que conversa. A minha voz soa estranha na gravação: faço perguntas e me reconheço na voz do outro. Do meu lado: Beatriz, e Marias, Antônio, Gilles. Por toda parte: Beatriz, e Marias, Antônio, Gilles.

Tarde

Ufes. Chove nas árvores altas da Universidade. Um pingo de água escorre e cai na página aberta do livro no meu colo. Café numa mão, caneta na outra. Muitos planos. Dia inteiro vivendo a Universidade: conversas com colegas, conversas com os pesquisados. Dando aula, revisitando insistentemente a biblioteca. Pesquisar não é preciso.

Noite

Não ligo e desligo a pesquisa. Apenas anoiteço.

*Na parede de um botequim de Madri, um cartaz avisa:
proibido cantar.*

*Na parede do aeroporto do Rio de Janeiro, um aviso informa:
é proibido brincar com os carrinhos porta-bagagem.*

Ou seja: ainda existe gente que canta, ainda existe gente que brinca³⁰¹

Continuo. Continuamos.

Pesquisar é também resistir.

³⁰¹ Galeano, 2008.

Referências bibliográficas

ALTOÉ, Sonia (org). *Pequeno manual de análise institucional*. In: René Lourau: analista institucional em tempo integral. São Paulo: HUCITEC, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michael. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. 3. ed. São Paulo: Papyrus, 2007.

[BAPTISTA, Luis Antonio. *A cidade dos sábios: reflexões sobre a dinâmica social nas grandes cidade*. São Paulo: Summus, 1999.](#)

_____ Walter Benjamin e os anjos de Copacabana. In: Revista Educação Especial – Biblioteca do professor: Benjamin pensa a educação. São Paulo, v. 7, p. 60 – 69, mar. 2008.

BARROS, Manoel de. *O retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

BARROS, Regina Benevides; PASSOS, Eduardo. Clínica e biopolítica na experiência do contemporâneo. *Psicologia Clínica Pós-Graduação e Pesquisa (PUC/RJ)*, PUC-RJ, v. 13, n. 1, p. 89-99, 2001.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

_____ *A câmera clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____ *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1998.

BENJAMIN, Walter. *O Narrador*. In: *Textos Escolhidos*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1983.

_____ *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In: ADORNO et al. *Teoria da Cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____ *A Evolução Criadora*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio D'água, 1984.

_____ *A conversa infinita – A palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001.

CAEIRO, Alberto (Fernando Pessoa). O que nós vemos das coisas são as coisas. In: *O guardador de rebanhos*, 1914. Disponível em <http://www.revista.agulha.nom.br/albertocaeiro7.html>

_____ Se, depois de eu morrer, quiserem escrever a minha biografia. In: *O guardador de rebanhos*, 1915. Disponível em <http://www.revista.agulha.nom.br/albertocaeiro12.html>

CALVINO, Ítalo. A palavra escrita e a não-escrita. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (org.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996.

CAMPOS, Álvaro de (Fernando Pessoa). *Às vezes*. Sem data. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/jp000004.pdf>

CANGUILHEM, George. *O normal e o patológico*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CORAZZA, Sandra. *Artistagens: filosofia da diferença e educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

COSTA, Luciano Bedin. *Biografema como estratégia biográfica: escrever uma vida com Nietzsche, Deleuze, Barthes e Henry Miller*. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

_____ O destino não pode esperar ou o que dizer de uma vida. In: FONSECA, Tania Mara Galli; COSTA, Luciano Bedin (org.). *Vidas do Fora: habitantes do silêncio*. Porto Alegre: UFRGS, 2010b, p. 47-70.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____ *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

_____ *Imagem-tempo - cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____ *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

_____ *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____ *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____ A literatura e a vida. In: *Crítica e clínica*. São Paulo: 34, 1997.

_____ *Bergsonismo*. Tradução de Luiz Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____ A imanência: uma vida... In: *Educação & Realidade*. Porto Alegre: FAGED/UFRGS, v.27, nº2, jul./dez.2002, p.10-18.

_____ *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002a.

_____ **O esgotado**. In: **MACHADO, Roberto. Sobre o teatro: um manifesto de menos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p.67-112.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.

_____ *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1996, v.3.

DOSSE, François. *O Desafio Biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.

DREYFUS, Hubert L & RABINOW, Paul. *Michel Foucault, Uma trajetória filosófica, para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Tradução: Vera porto Carrero. São Paulo: Forense universitária, 1995.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

ESPINOSA, Baruch de. *Ética*. In: *Os Pensadores*. Traduções de Marilena de Souza Chauí [et al.]. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

FONSECA, Tania Mara Galli. *A alma paradoxal da casa*. Verve (PUCSP), São Paulo, v. 8, p. 149-159, 2005.

_____ *Vidas do fora e a escrita de um mundo incontável*. In: FONSECA, Tania Mara Galli; COSTA, Luciano Bedin (org). *Vidas do Fora: habitantes do silêncio*. Porto Alegre: UFRGS, 2010, p. 23-45.

FONSECA, Tania Mara Galli; MAIRESSE, Denise. *Dizer, escutar, escrever: redes de tradução impressas na arte de cartografar*. In: *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 7, n. 2, p. 111-116, jul./dez. 2002.

FONSECA, Tania Mara Galli; KIRST, Patrícia. *Somos imagem: o mundo é imagem*. In: *Informática na educação: teoria & prática*. Porto Alegre, v.11, n.2, jul./dez. 2008.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____ Nietzsche, a genealogia e a história. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Org., introd. e rev. tec. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979. p.15-37.

_____ *Da amizade como modo de vida*. Entrevista de Michel Foucault a R. de Ceccaty, J. Danet e J. lê Bitoux, publicada no jornal *Gai Pied*, nº 25, abril de 1981, pp. 38-39.

_____ Isto não é um cachimbo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____ A Vida dos homens infames. In: Ditos e Escritos IV Estratégia, Poder-Saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____ A hermenêutica do sujeito. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FRANÇA, Andrea. Foucault e o cinema contemporâneo. In: Revista Alceu, v.5, n.10, p. 30 a 39 - jan./jun. 2005. Disponível em http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n10_andrea.pdf

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GARAVELO, **Leonardo Martins Costa**. *Uma vida em acervo: experiência e escrita. Ensaios. n. 06. junho-julho, 2010. Disponível em http://www.panoramacritico.com/006/ensaios_08.php*

GUATTARI, Félix. O divã do pobre. In: BARTHES, Roland et al. "Psicanálise e cinema". São Paulo: Global, 1980, pg.114.

_____ Revolução molecular. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1981.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga - A arquitetura da favela através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

JOLY, Martine. Introdução à análise de imagem. 7. ed. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2004.

KASTRUP, V. *O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo*. Psicologia e Sociedade vol.19 n.1. Porto Alegre, 2007.

LAVRADOR, Maria Cristina Campello. Loucura e Vida na Contemporaneidade. Tese de doutoramento em Psicologia, Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória: UFES, 2006.

_____ Psicologia e os Desafios Contemporâneos da Reforma Psiquiátrica. In: JACÓ-VILELA, Ana Maria; SATO, Leny. (Org.). *Diálogos em Psicologia Social*. Porto Alegre, 2007. p.361-370.

LEFEBVRE, Henri. *A vida cotidiana no mundo moderno*. São Paulo: Ed. Ática, 1980.

LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____ *La vie en close*. São Paulo, Brasiliense, 1991.

LEMOS, T. et al. *Uso de psicofármacos na comunidade de Santo Antônio de Lisboa: uma abordagem comunitária e interdisciplinar*. Revista Eletrônica Extensão. América do Sul 2, 2005.

LINS, Daniel. *Pensamento retorcido, escrita retorcida*. Entrevista com Daniel Lins sobre Antonin Artaud, por Miguel Ângelo Oliveira do Carmo. Disponível em: <http://www.caosmos.com/daniel.html> Acesso em: 3 jan. 2010.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Sabiá, 1964.

_____ *Água viva*. 2. ed. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

_____ *Um sopro de vida (pulsações)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____ *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

MACHADO, Leila Domingues. Ética: O rei está nu. In: BARROS, M. E. B. (org). *Psicologia: Questões Contemporâneas*. EDUFES, 1999. p.145-161.

_____ O desafio ético da escrita. *Psicol. Soc.*, Porto Alegre, v. 16, n. 1, 2004. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010271822004000100012&lng=en&nrm=iso

_____ Imagens da Subjetividade. In: *Informática na educação: teoria & prática*. Porto Alegre, v.11, n.1, jan./jun. 2008.

_____ ***Modos de vida contemporâneos: adoecimentos e consumo de psicotrópicos. Relatório de pesquisa de Pós doutorado em Psicologia***. Rio de Janeiro: UERJ, 2009.

_____ *À flor da pele: subjetividade, clínica e cinema no contemporâneo*. Porto Alegre: Sulina; Editora UFRGS, 2010.

MACHADO, Leila Domingues; LAVRADOR, Maria Cristina Campello. Configurações contemporâneas do público e do privado. In: BARROS, M.E.B.; SILVA, A.A (orgs.). *Psicopedagogia: alguns hibridismos possíveis*. Vitória: Edufes, 2000.

_____ Subjetividade e práticas institucionais: a reforma psiquiátrica em foco. *Revista Vivência*. UFRN/CCHLA, nº 32, p. 79-95, 2007

_____ Por uma clínica da expansão da vida. *Interface - Comunic., Saude, Educ.*, v.13, supl.1, p.515-21, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. In: *Os Pensadores*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____ **A gaia ciência. São Paulo: Editora Martin Claret, 2004.**

NETO, Torquato. *Torquatalia 1 - do lado de dentro*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

ORTEGA, Francisco. Por uma ética e uma política da amizade. In: MIRANDA, Danilo dos Santos (org.) *Ética e Cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2004, pp. 145-156.

OSÓRIO, Andrea. O frouxo e o carniceiro: dor e concepções de gênero em dois estúdios de tatuagem cariocas. In: *Revista Gênero*. Niterói, v. 5, n. 2, p. 113-135, 2005.

PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papyrus, 2000.

PASSOS, Eduardo; BENEVIDES, Regina. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana (org.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009, p. 17-31.

PELBART, Peter Pal. *A nau do tempo-rei*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

_____ *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

_____ *O tempo não reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____ *Vida nua, vida besta, uma vida*. Trópico, São Paulo, p.1-5, 2007b.

PESSOA, Fernando. *O eu profundo e os outros eus*. 20 ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1991.

PRECIOSA, Rosane. *Rumores discretos da subjetividade – sujeito e escritura em processo*. Porto Alegre: UFRGS, 2010.

RIO, João do. A rua. In: *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, 1987.

RODRIGUES, Ana Cabral. *Subjetividades e espaços: narrativas incompletas*. Dissertação de mestrado. Niterói: UFF, 2006. Disponível em http://www.slab.uff.br/dissertacoes/2006/Ana_Rodrigues.pdf

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental - transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

_____ Toxicômanos de identidade: subjetividade em tempo de globalização. In LINS, Daniel (org.). *Cultura e subjetividade: saberes nômades*. Papirus: Campinas, 1997, p.19-24.

_____ Novas figuras do caos: mutações da subjetividade contemporânea. In: SANTAELLA, Lucia; VIEIRA, Jorge Albuquerque (org.). *Caos e Ordem na Filosofia e nas Ciências*. São Paulo: Face e Fapesp, 1999; pp. 206-21.

_____ *O ocaso da vítima - a criação se livra do cafetão e se junta com resistência*, 2003. Disponível em <http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/cafetcria.pdf>

_____ “Fale com ele” ou como tratar o corpo vibrátil em coma. Conferência proferida no simpósio: Corpo, Arte e Clínica. Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional, 2003b. Disponível em <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/falecomele.pdf>

_____ Amor: o impossível e uma nova suavidade. In. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2005. p.327-330.

ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 3ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

SALOMÃO, Waly. Estética da vaziez. In: *Tarifa de embarque*. São Paulo: Rocco, 2000.

SANT’ANNA, Denise Bernuzzi. *Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001

_____ *Ética e cultura corporal - do culto ao corpo às condutas éticas*. Seminário Internacional Ética e Cultura. São Paulo: SESC, 2001a. Disponível em <http://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias/subindex.cfm?Referencia=2919&ID=103&ParamEnd=6&autor=140>

_____ **Entre a pele e a paisagem. Projeto história: natureza e poder. Revista do Programa de Estudos pós graduados em História e do Departamento de História. São Paulo: Educ, n.23, p. 193-208, 2001b.**

_____ Vertigens do corpo e da clínica. In: FONSECA, Tânia Mara Galli; ENGELMAN, Selda (org.). *Corpo, arte e clínica*. Porto Alegre: UFRGS, 2004, p. 29-39.

SANTOS, Laymert Garcia. Tecnologia e seleção. In: PELBART, Peter Pál; LINS, Daniel (Org.). *Nietzsche e Deleuze: bárbaros, civilizados*. São Paulo: Annablume, 2004, p.103-118.

SARAMAGO, José. *Jornal de Letras, artes e idéias*, n. 50. In: AGUILERA, Fernando Gómez (org). *As palavras de Saramago: Catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SCHEURMANN, Erich (recolh. por). *O Papalagui*, comentários de Tuiávii, chefe da tribo Tiavéa nos mares do sul. Trad. por Samuel Penna Aarão Reis. 7. ed. São Paulo: Marco Zero, 1998.

SOARES, Bernardo (Fernando Pessoa). *Livro do desassossego*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1982.

VILELA, Eugênia. À contraluz, o testemunho. Uma linguagem entre o silêncio e o corpo. In: FONSECA, Tania Mara Galli; COSTA, Luciano Bedin (org). *Vidas do Fora: habitantes do silêncio*. Porto Alegre: UFRGS, 2010, p. 319-336.