



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

HENRIQUE FURTADO DE MELO

**ANGORÔS DOBRADOS ENGOLEM AS PRÓPRIAS CAUDAS:  
ESTUDO DE VIVÊNCIAS CRIATIVAS**

---

Londrina  
2022

HENRIQUE FURTADO DE MELO

**ANGORÔS DOBRADOS ENGOLEM AS PRÓPRIAS CAUDAS:  
ESTUDO DE VIVÊNCIAS CRIATIVAS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Carolina de Godoy.

Coorientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Sheila Oliveira Lima

Londrina  
2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do  
Sistema de Bibliotecas da UEL

de Melo, Henrique. angorôs dobrados engolem as próprias caudas : estudo de vivências criativas / Henrique de Melo. - Londrina, 2022. 130 f.

Orientador: Maria Carolina de Godoy. Coorientador: Sheila Oliveira Lima. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2022. Inclui bibliografia.

1. Impulso criativo - Tese. 2. Esquizoanálise - Tese. 3. Conceição Evaristo - Tese. 4. Sistemas de vivências artísticas comunitárias - Tese. I. de Godoy, Maria Carolina. II. Oliveira Lima, Sheila. III. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. IV. Título.

CDU 82

HENRIQUE FURTADO DE MELO

**ANGORÔS DOBRADOS ENGOLEM AS PRÓPRIAS CAUDAS:  
ESTUDO DE VIVÊNCIAS CRIATIVAS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientadora: Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Maria Carolina de Godoy  
Universidade Estadual de Londrina – UEL

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Alba Krishna Topan Feldman  
Universidade Estadual de Maringá – UEM

---

Prof. Dr. Flávio Luis Freire Rodrigues  
Universidade Estadual de Londrina – UEL

---

Prof. Dr. Frederico Augusto Fernandes  
Universidade Estadual de Londrina – UEL

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Marta Dantas da Silva  
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 22 de janeiro de 2022.

por conta dos chifres-galhos crescidos das vértebras e do  
crânio, passara a dormir de braços, deitando o rosto sobre  
os talos e folhas misturados aos cabelos  
as orelhas pontudas e a cauda espessa brotada do fim da  
coluna ajudaram com o equilíbrio e a calma de ouvir o  
vento de longe;  
não soube bem o porquê dos brotos de feijão nascidos do  
céu da boca, mas rápido percebeu que não havia mais  
motivo para falar  
sem entender, mas sentindo, sentou-se no chão de terra  
úmida e ouviu  
escutou o vento levar, lamentoso, de um lado para o  
outro, o mesmo ar, o mesmo tempo, as mesmas vozes  
de olhos fechados ouviu o sol nascer, e nascer, e nascer,  
num hoje permanente  
já não abre ma  
já não tem mais olhos  
já não canta ou se move  
apenas ouve e espera  
o sangue e a seiva  
indo e vindo

Autoria própria

Como um Pinóquio desistente de encontrar a fada azul, eu desisti de me tornar humano como os outros. Aceitei que vou segurar meus dedos e esfregá-los enquanto presto atenção nas coisas. Decidi não manter, mais, minhas mãos longe das orelhas quando o barulho das coisas for alto demais pra mim. Parei de controlar meu ânimo e me esforçar para não sair das salas cheias de gente e vozes e música e cheiros e cores e... parei e respirei.

E essas páginas são forjadas na pouca energia que eu pareço ter, escritas sob o rosto apático que já foi apontado umas tantas vezes. A minha cara de paisagem sorri quando vê o que restou do mundo ao meu lado.

Allyson, porque foi com você que, pela primeira vez, me senti amado. E é com você que decidi sonhar.

João Pedro, pelos mares-sem-fim e iluminações na beira do fim.

Eduardo, por ser meu amigo leitor e ouvinte fiel.

Carol e Sheila, pela amizade, antes de qualquer orientação acadêmica.

E a minha mãe e meu pai, por acreditarem em mim e me apoiarem em meus estudos.

MELO, Henrique Furtado de. **angorôs dobrados engolem as próprias caudas**: estudo de vivências criativas. 2022. Tese (Doutorado em Estudos literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2022.

## RESUMO

O trabalho que deságua nesta tese vem sendo construído desde a iniciação científica e do mestrado. Amparados fundamentalmente no conceito de escrevivência de Conceição Evaristo, na psicanálise winnicottiana e na esquizoanálise de Deleuze e Guattari, chegamos aqui a partir de investigações a respeito da vivência artística como (re)tomada de poder sobre meios de produção de subjetividades. Esta tese parte de um processo que identificamos em situações de mediação artística em que as histórias de vida e os relatos de contato com a arte se misturam, produzindo um material, também artístico e narrativo, ao qual demos o nome de “sobrescrita”. O texto que resulta desta pesquisa se divide em três ensaios que abordam diferentes aspectos do sistema de vivência artística/criativa comunitária, ao qual a sobrescrita está vinculada. O primeiro ensaio tem como foco a essencialidade do conceito de empatia para o funcionamento do sistema. No segundo, buscamos compreender o estado de atrofia do impulso criativo, resultante da instabilidade dos sistemas de vivência artística/criativa comunitária. Por fim, o terceiro ensaio busca alinhar as reflexões dos dois anteriores em diálogo com as noções de leitor crítico e leitor criativo, para que o conceito de sistema de vivência artística/criativa comunitário seja melhor pavimentado. Por meio das análises dos percursos conceituais dos dois primeiros ensaios, costurados pelas narrativas de Conceição Evaristo, Michael Ende e dos mediadores escutados, tencionamos apresentar o sistema de vivência artística/criativa comunitária como um elemento essencial para a manutenção do equilíbrio psicológico e social humano.

**Palavras-chave:** Sistemas de vivência artística comunitária; estado de atrofia do impulso criativo; Conceição Evaristo; Michael Ende; Winnicott; esquizoanálise.

MELO, Henrique Furtado de. **folded angorôs swallow their own tails: creative living studies**. 2022. Dissertation (Philosophy Doctor in Literature) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2022.

## ABSTRACT

The work that results in this thesis has been done since a scientific initiation and a master's degree. Fundamentally supported by the concept of “escrevivência”, coined by Conceição Evaristo, winnicottian psychoanalysis and by Schizoanalysis, from Deleuze and Guattari's works, we have arrived here coming from researches about artistic living as a way to regain power over means of production of subjectivities. This thesis comes from a process that we noticed in artistic mediation situations in which we saw life stories and art's fragments being mixed in narratives, producing a material, also artistic and narrative, that we called “overwriting”. The text that results from this research is divided in three essays that approach different aspects of the community artistic/creative living system, to which the “overwriting” is linked. The first essay focuses the concept of empathy as essential for the functioning of the system. On the second one, we aim to comprehend the state atrophy of the creative impulse, resulted from an instability of the community creative living system. Lastly, the third essay tacks the reflections of both the two initial ones and establishes a dialog with the notions of critical reader and creative reader, so that the concept of community creative living system can be better consolidated. From the analysis of the conceptual path of the two first essays, sewn by the narratives of Conceição Evaristo, Michael Ende and the art mediators that we interviewed, we present the community creative/artistic living system as an essential element for the maintenance of human psychological and social balance.

**Keywords:** Community creative/artistic living system; state of atrophy of the creative impulse; Conceição Evaristo; Michael Ende; Winnicott; Schizoanalysis.

## SUMÁRIO

<b>PRÓLOGO</b> .....	1
FIAR HISTÓRIAS .....	5
Maria Horta .....	6
Luiza Castelo .....	6
Francisca Voz .....	7
Gabo Dancero.....	7
Carolina Criot.....	8
<b>ENSAIO 1 – MANTENDO OS DOIS MUNDOS SAUDÁVEIS</b> .....	9
1.1 ESBOÇO DE MAPA DO CAMINHO .....	9
1.2 ENTRE O SONO E A VIGÍLIA: FALAR COM VERDADE .....	10
1.2.1 Atrofia de impulso criativo .....	13
1.2.2 Crise .....	14
1.2.3 Um golpe de misericórdia.....	15
1.2.4 Dançar com verdade .....	17
1.2.5 Abrir a janela .....	21
1.3 EMPATIA E PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADES .....	29
1.3.1 Ler-ser o mundo.....	32
1.3.2 Sabela: reencantar o mundo .....	36
1.3.3 Narrar e narrar-se, criar e criar-se .....	40
<b>ENSAIO 2 – É QUE O NADA EXERCE UMA ATRAÇÃO IRRESISTÍVEL</b> .....	43
2.1 COMO HAVIAM POSTO-NOS PEDRAS NO ESTÔMAGO, PENDÍAMOS PARA O CHÃO .....	43
2.1.1 Desintegração.....	47
2.1.2 Fabricação familiar.....	47
2.2 ABRÍAMOS OS OLHOS NO SONO E VÍAMOS GRANDE E PESADO NADA A PISAR SOBRE NÓS.....	52
2.2.1 Infra-agenciamento.....	53
2.2.2 Intra-agenciamento.....	54

2.2.3	Interagenciamento .....	60
2.2.4	Campo transicional e interagenciamento .....	63
2.2.5	Agressividade, motilidade, ódio .....	65
2.3	QUANDO O NADA VEM PISAR EM NÓS, TEM DE PISAR EM OVOS.....	72
2.3.1	Escrevivência e sistema de vivência artística comunitária.....	72
2.3.2	As mentiras em História sem fim.....	74

### **ENSAIO 3 – ANGORÔS DOBRADOS ENGOLEM AS PRÓPRIAS**

	<b>CAUDAS</b> .....	78
3.1	ESTRUTURA DAS ESCUTAS .....	79
3.1.1	Primeiras memórias do sensível: o medo do mofo.....	80
3.1.2	Percursos do desejo no trabalho .....	82
3.1.3	Quando o sol nascer, vai ser hoje novamente .....	84
3.1.4	O que podemos fazer? Por que faço isso?.....	86
3.2	SISTEMA DE VIVÊNCIA ARTÍSTICA/CRIATIVA COMUNITÁRIA .....	87
3.2.1	Empatia/Gesto espontâneo e Infantilização/Agonia.....	87
i.	Afeto, empatia, gesto espontâneo. ....	90
ii.	Infantilização e manutenção do estado de atrofia do impulso criativo .....	90
3.2.2	O crítico e o criativo.....	94
3.2.3	Reencantar.....	97

### **EPÍLOGO**..... 101

### **REFERÊNCIAS**..... 105

### **APÊNDICES**..... 110

#### **APÊNDICE A – ROTEIRO DESCRITIVO DAS ESCUTAS** ..... 111

### **ANEXOS**..... 117

#### **ANEXO A – DOCUMENTOS DE APROVAÇÃO NO CONSELHO DE ÉTICA EM PESQUISA.** ..... 118

## PRÓLOGO

Esta pesquisa nasce sob condições que se mostram, ao mesmo tempo, adversas e motivadoras. Desde a minha graduação tive, sempre, uma necessidade de entender, em alguma medida, os laços sociais e as maneiras como as pessoas sentem o mundo e umas às outras. Minhas descobertas sempre foram escritas, geralmente em algum formato próximo de um poema.

Em minhas investigações infantis, as pinhas de enfeite na estante de casa, os jogos, as músicas, o silêncio, o vento, a chuva, a árvore grande-dentada no sítio da minha avó, ... tinham muito mais vida do que encontrava nas relações humanas. Mas não era sempre. Um susto, uma surpresa estranha, um comportamento inesperado, uma frase deslocada ou dita de um modo peculiar costumavam provocar um lapso de vida nas pessoas.

Por desejar entender o que é isso que gera vida na cara da gente, na graduação, entrei no curso de Letras. Na literatura, encontrei um pouco dessa faísca, mas não tudo. Isso porque, na maioria das vezes, eu sentia como se observasse cadáveres de letras. No final da graduação, fui o primeiro responsável pela organização e aplicação do projeto “Remição pela leitura” em Londrina.

Foi uma experiência marcante. As leituras que fiz com os apenados, os momentos de conversa e escuta, as histórias que contavam, ... voz e ouvido faziam como círculos e rituais de exumação das palavras embalsamadas. E de repente eu não estava sozinho, porque os momentos de conversas mediadas pela arte faziam alguma ponte por onde podiam passar os lapsos de vida humana.

A esses fragmentos passeantes de vida, dei o nome, no mestrado, de **sobrescrita**. Isso porque o que transitava entre nós reescrevia histórias, as nossas e as que líamos e ouvíamos. Para que esses pedaços de vida caminhem, é preciso criar condições favoráveis. Nesta pesquisa de doutorado, busco entender quais são essas condições e qual a importância delas.

Aos 27 anos de idade, durante o curso do doutoramento, recebi o diagnóstico tardio de autismo, no mesmo período em que tive depressão. Os riscos de depressão e suicídio entre pós-graduandos são bastante altos, entre a população LGBTQ+ também, entre autistas também. Esta pesquisa é fruto, precisamente, desse lugar de risco. E é contra essas estatísticas que estou lutando, quando tento encontrar as condições que produzem os sistemas de vivência comunitária da arte e da criatividade. Porque essa vivência compartilhada é essencial à promoção da saúde humana.

Como meus questionamentos giravam em torno do compartilhamento criativo, decidi escutar algumas pessoas. Os critérios de seleção dos sujeitos a serem escutados e o roteiro descritivo dessas conversas podem ser encontrados na seção de apêndices deste trabalho (APÊNDICE A). Os documentos de aprovação do conselho de ética podem ser consultados na seção de anexos (ANEXO A).

Dado que a sobrescrita só pode existir no caminho que se forma no compartilhamento, busquei ouvir trajetórias de mediadores de arte. Mas não queria ouvir somente histórias de trabalho. Queria saber de onde vem a faísca. Isso porque esses fragmentos de vida passeantes não existem do nada e não pertencem a alguém específico.

No mestrado eu inventei de chamar uma certa coisa abstrata de “voz do griot”. É como um rio que corre acima das cabeças das personagens de Conceição Evaristo. Deságua de olhos em olhos, de gerações em gerações, carregando mais do que apenas histórias, mas filtros de memórias e afetos, marcas de mãos na argila dos vasos, para fazermos referência a Benjamin, em “O Narrador” (1987). As gotas do rio não são de uma ou outra personagem, elas apenas **são**. E no trânsito entre os olhos, deixam algum brilho por onde passam.

Se a sobrescrita não existe sem compartilhamento, decidi que “empatia” seria um conceito importante a pesquisar. Isso porque sem a empatia não há como se formar esse espaço de transição, por onde podem caminhar, saltitantes, esses fragmentos de vida. Em torno desse tema se faz o primeiro ensaio. A escrevivência de Conceição Evaristo é um conceito de extrema importância para o que penso.

Nesse sentido, trechos de suas narrativas servem como exemplos, mergulhados na potência da sobrescrita que está no cerne da escrita da autora.

Uma espécie de estado de atrofia do impulso criativo me chamou atenção desde o início de minhas pesquisas. No mestrado tentei entender e expressar o que era esse estado, mas não consegui. Talvez o momento histórico atual tenha favorecido essa compreensão nesta tese. Assim como as letras às vezes parecem mortas, as pessoas também, embora seus corpos estejam funcionando. Meio-mortas, não por tristeza ou qualquer coisa que possa ser digerida e transformada com a vivência do luto. Meio-mortas porque, por algum motivo, elas têm dificuldade de colocar em movimento aqueles fragmentos de vida de que falei.

Assim como na dissertação de mestrado, os conceitos de agenciamento da esquizoanálise ajudam a sistematizar o movimento que esses fragmentos realizam. Enquanto no primeiro ensaio, com apoio teórico na psicanálise winnicottiana, na esquizoanálise e na escrevivência evaristiana, tentamos mapear processos de trânsito da sobrescrita na construção dos sistemas de vivência criativa/artística comunitária, o segundo ensaio descreve o caminho de uma mortificação causada pela falta de condições ambientais de sustentação desses sistemas.

O projeto literário de Michael Ende marca minha trajetória de vida (mais do que de leitor). Há, em sua obra, uma figuração constante de estados de atrofia criativa e instabilidade entre o mundo prático e o ficcional. Por esse motivo, algumas de suas narrativas aparecem neste trabalho e servem como modos de ler as questões que abordo.

*A história sem fim* (ENDE, 1993) é a obra mais famosa do autor alemão, e também a que marcou minha infância e adolescência. Há um símbolo importante no livro: duas cobras, uma branca e uma preta, mordendo a cauda uma da outra, como um ouroboros, mas duplicado. O círculo formado pelos dois répteis representa a codependência entre os mundos ficcional e não-ficcional. A transição entre os dois é o que mantém o círculo saudável.

A imagem das cobras se juntou, em minha memória, com a serpente que costura a narrativa de *Ponciá Vicêncio* (2003), de Conceição Evaristo. Angorô é o nome da serpente, entidade ligada ao arco-íris na mitologia bantu, trazendo a

simbologia da mudança, da transição. Ao iniciar esta tese, observo o arco-íris sobre a água. Dobrado, suas cabeças engolem suas caudas, de um e de outro lado da vida, dentro e fora da ficção. ANGORÔS DOBRADOS ENGOLEM AS PRÓPRIAS CAUDAS.

O último ensaio desta tese tem o objetivo de ligar as reflexões anteriores e tratar de questões que tenham ficado pendentes ao longo dos outros dois primeiros. A partir disso, meu esforço é por entender o lugar dos sistemas de vivência artística/criativa comunitária numa perspectiva mais próxima do social.

Em pesquisas anteriores, havia trabalhado com falas e textos de alunos no processo de compartilhamento de leitura e com minhas próprias sensações nesse período. Com a compreensão de que o sistema que se formava no compartilhamento das leituras me envolvia e me colocava numa posição de imersão numa mistura de literatura e memórias minhas e dos alunos, percebi que, além das vozes dos alunos (ou “atendidos”, “leitores”, “receptores”, no caso de outros tipos de projetos que trabalhem com promoção artística), precisava ouvir os mediadores.

Durante a elaboração do roteiro de escutas, entendi que grande parte do que precisava compreender a respeito da formação desses sistemas, vem das próprias histórias desses mediadores. Como eles chegaram até ali? Como foi que eles próprios encontraram situações que despertaram algo de sensível neles? Um sistema de vivência criativa não se forma do nada. Há toda uma carga cultural, histórica, mnemônica, que os envolvidos carregam para as conexões que se formam nesse processo. É a partir dessa compreensão que nasceu o primeiro ponto de apoio do roteiro das escutas: a origem da poesia em nós.

Num segundo momento, as conversas seguiram para as carreiras dos escutados. Por que compartilhar arte? Por que fazer o que você faz? Para que serve? Qual efeito você pretende sobre os outros? E, após esse segundo ponto, seguiu-se uma questão um pouco complicada. Eu precisava ouvir sobre o estado de agonia, sobre como podemos trabalhar para lidar com as posturas de baixa autonomia, submissão, desistência, apatia e descrença na própria capacidade criativa. Essa terceira questão partiu de uma fundamentação relacionada ao que Winnicott (1975) se refere como uma dificuldade de se ter visão criativa da vida, algo que ele presenciou durante seus trabalhos com jovens retirados de zonas de guerra.

Busquei pensar em diferentes contextos nos quais sistemas de compartilhamento criativo podem ser formados, e foi nessa esteira que decidi que,

---

<sup>1</sup> Durante a defesa desta tese, o conceito “sistema de vivência artística comunitária” teve a condição de “sistema” questionada. Essa discussão foi abordada no epílogo desta versão do trabalho.

para finalizar as escutas, deveria ouvir sobre os trabalhos dos mediadores, sobre sonhos e possibilidades de contribuição social por meio da arte.

Meus critérios de seleção para os sujeitos a serem escutados foram baseados, em primeiro lugar, na necessidade de ouvir histórias sobre pessoas que trabalham de perto com a criação e manejo de situações de compartilhamento artístico (não só de literatura). Escolhi dialogar com os depoimentos de cinco escutados. Falemos um pouco sobre cada um deles antes de partirmos para os ensaios.

### Maria Horta<sup>2</sup>

Conheci Maria quando trabalhei na penitenciária. Na época, após alguns meses do início do projeto “Remição pela leitura”, ela assumiu o posto de coordenadora dessa função, também me acompanhando como supervisora. Logo de início percebi que, para ela, assim como para mim, as ações previstas pela lei de instituição do projeto (PARANÁ, 2012) eram insuficientes para a formação de leitores no espaço carcerário.

Tivemos nossa conversa em sua casa. Do início ao fim, seu depoimento foi permeado por questões relacionadas ao racismo. Quando criança, morava num sítio com a mãe. A horta do sítio – a partir da qual escolhi o nome fictício para ela – continha uma penca de berinjelas brilhantes. “Eu tinha certeza de que minha mãe acordava mais cedo só pra lustrar aquelas berinjelas!”.

Foi na horta que Maria encontrou a resposta para o primeiro ponto de nossa conversa. Nela estava o sensível, a arte, a criação. Ainda criança, Maria foi para um colégio interno de freiras. O espaço pessoal, que era gigantesco no sítio, se restringiu a uma cama.

### Luiza Castelo

Também professora e pesquisadora de língua portuguesa e literatura, Luiza é professora universitária e trabalha com formação de leitores. Pensando na visão de uma professora que forma professores e tem foco de pesquisa na área de leitura,

---

<sup>2</sup> Todos os nomes de escutados apresentados nesta pesquisa são fictícios.

o depoimento de Luiza foi um exercício importante para despir as conversas de material acadêmico e teórico.

Por isso começamos da infância, quando Luiza encontrou, nas pinturas do pai e nas flores que a mãe trazia, um pouco da resposta para o primeiro tópico de nossa conversa. A pintura que mais marcou a conversa foi a de um castelo com muitas portas. Foi dele que veio o nome que escolhi para ela. Os passos seguintes da conversa nos levaram à escola, onde Luiza encontrou alguma coisa estranha em si mesma. A fala de um outro na sua própria voz, durante uma peça de teatro. “Daquela vez eu disse a fala da fada, da personagem, **com verdade**, e foi assustador”.

### Francisca Voz

Dessa vez resolvi ir um pouco mais longe. Com ajuda de uma amiga, descobri um projeto de mediação artística em ambiente hospitalar. O objetivo do projeto é humanizar, tanto o local quanto os profissionais e estudantes das áreas de saúde. Francisca Voz é cantora e psicóloga. Na época era aluna da graduação de psicologia e fazia parte do projeto. Participei de algumas reuniões e intervenções no hospital. Acompanhei e observei, após ter tido minha conversa com Francisca.

Nossa conversa acabou girando em torno da música e de sua mãe, que, diagnosticada com glaucoma, tem se encaminhado para a cegueira. As duas são cantoras. E, segundo Francisca, a voz, o canto, é o seu jeito de se conectar com a mãe. É como se ela usasse a memória do canto da mãe como refrão, e o ressoar comunica, enlaça. Esse foi definitivamente o ponto mais importante da escuta, e é por isso que escolhemos, juntos, seu nome: Francisca Voz.

### Gabo Dancero

Gabo é ator do movimento dos artistas de rua de Londrina (MARL). Senti que seria uma voz interessante de ouvir – como funciona a constituição desse sistema de vivência comunitária da criatividade num ambiente teatral? Em suas palavras “acho que tento provocar no público o que sinto no contato com a arte”.

Gabo fala de cortinas e saias, LGBTfobia e o teatro, a dança como uma espécie de digestão das coisas. Mas o mais importante para esta pesquisa foi, sem dúvidas, resumido em uma de suas falas a respeito da sensação de dançar e buscar o impacto sobre o outro, o compartilhamento da sensação, do sensível, da poesia: “a gente não dança, a gente é dançado”.

Gabo tem nome de anjo, então resolvi preservar a origem e escolhi outro anjo. “Gabriel” me lembrou Gabriel Garcia Márquez, cuja obra foi bastante marcante para mim, então decidi chamá-lo de Gabo. E “dancero” veio da dança, é claro.

### Carolina Criot

Carolina foi minha última escutada, mas acompanhou minha pesquisa desde o mestrado. Também é pesquisadora e professora da área de literatura, com foco na literatura afro-brasileira. Como tivemos muitos diálogos a respeito da escrevivência de Conceição Evaristo, percebi que sua voz era importante aqui, tanto pelo meu histórico de pesquisa, quanto pelo depoimento vir de uma pesquisadora negra que estuda um conceito tão importante para meu trabalho.

Assim como em minha escuta com Maria Horta, mais uma vez o racismo fez-se presente na conversa. Carolina destaca a forma como passou muito tempo vivendo um processo de branqueamento na escola e na universidade. Uma palestra mudou as coisas: uma pesquisadora negra leu um poema de uma autora negra, sobre negritude, a uma plateia com muitas outras pessoas negras. Esse autorreconhecimento foi como quebrar uma barragem de memórias e sentimentos travados. Na palestra formou-se um sistema de vivência artística comunitária, e a partir disso Carolina deu um passo para fora do círculo em que se mantinha. Esse pareceu um exemplo claro de situação de saída do estado de agonia e baixa autonomia criativa. É preciso olhar para si mesmo e se reconstruir, se desorganizar, e foi isso que a palestra provocou.

Carolina Maria de Jesus foi uma autora importante para minha escutada, é por isso que escolhi esse nome para ela. E “Criot” foi uma mistura de “criar” e “griot”, que é o que ela foi para mim ao longo da pesquisa.

## ENSAIO 1 – MANTENDO OS DOIS MUNDOS SAUDÁVEIS

### 1.1 ESBOÇO DE MAPA DO CAMINHO

Este ensaio nasce a partir de uma inquietação para compreender o que Winnicott (1975) chama de perda parcial de visão criativa da vida. No decorrer da pesquisa e da escrita, percebi a importância de abordar não o estado de perda de visão criativa em si, mas os arredores dele. Quando se está nesse lugar de agonia, num estado vazio e deficitário de vida e movimento, o que pode servir de gatilho para retirar esse sujeito desse lugar? Como funciona isso que nos move criativamente?

Sob o foco desta pesquisa, pensamos essas questões em relação com sistemas de vivência artística comunitária. A definição desses sistemas será mais aprofundada nos ensaios 2 e 3. Aqui, o que precisamos saber é que esse sistema precisa de pelo menos dois elementos humanos e um elemento expressivo e/ou artístico.

Como este trabalho tem como material importante uma pesquisa de campo em que entrevistei mediadores de arte, ao longo deste ensaio, minhas memórias dos momentos de quatro das escutas guiam as reflexões: Luiza Castelo é uma professora universitária responsável por pesquisas na área de mediação de leitura e formação de leitores; Gabo Dancero é um ator do Movimento dos Artistas de Rua de Londrina; Francisca Voz é membro de um projeto de mediação artística em hospitais de Londrina, o Sensibilizarte, que tem o intuito de humanizar a educação superior de cursos da saúde e o ambiente hospitalar; Maria Horta é professora responsável por uma das unidades do projeto Remição pela leitura, que oferece oportunidades de formação de leitores em espaço carcerário.

Na primeira parte deste ensaio busco pistas para entender a constituição de algo que serve de gatilho para retirar o sujeito do estado de agonia, de atrofia da

visão criativa do mundo. Para isso, caminho por entre as memórias das escutas à luz, fundamentalmente, dos conceitos de impulso criativo, campo transicional e gesto espontâneo, de Winnicott (1975). Também trazemos os estudos de Michèle Petit (2009) a respeito de projetos de mediação de leitura em situações de crise. Alguns contos de *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), de Conceição Evaristo, nos servem, também, como pontos de leitura importantes na reflexão.

Na segunda, e última, parte, o objetivo é aprofundar e ampliar o conceito de empatia, para compreender o seu papel diante do estado de atrofia de impulso criativo e do sistema de mediação artística. Para isso, usamos alguns exemplos da novela “Sabela” (2016), de Conceição Evaristo, estudos sobre a escrita de si (EAKIN, 2019; PETIT, 2009; 2013), e sobre animismo e realismo animista (GARUBA, 2012; DESCOLA, 2015). Vale ressaltar, ainda, que, como nossas bases de pesquisas anteriores vêm da esquizoanálise, por vezes, também trabalhamos com conceitos ou visões pautadas nesse campo filosófico.

## 1.2 ENTRE O SONO E A VIGÍLIA: FALAR COM VERDADE

*nosso choro barulhento caminhou o chão, a coisa fez  
rasto em torno da gente; nos apinhamos longe das  
pontas, com nossas muitas mãos entrelaçadas  
de olhos abobados olhamos nossos próprios olhos,  
éramos um círculo, e no centro estávamos nós, dentro  
de nós  
com os dedos bem ajuntados e os rostos para dentro,  
cultivamos – de costas – um jardim circular de bocas-  
de-leão (fechadas)  
(ruges mostrando os dentes rugem)  
o rasto fala alto lá fora – mas a gente não ouve – o  
rasto tem medo de leão  
não fossem nossas bocas fechadas, ele nos arrastaria  
à força pra longe, entupindo nossas veias de anestesia  
nosso choro barulhento caminhou o chão, mas de  
costas ele não nos ouve  
(ruges mostrando os dentes rugem)*

*Autoria própria*

Em *O Teatro de Sombras de Ofélia*<sup>3</sup> (ENDE; HECHELMANN, 2000), de Michael Ende, a protagonista é descrita como uma senhora de voz bem fraquinha. E, no sonho de ser atriz, pela falta de projeção da voz, tornou-se ponto num teatro. Sabe de cor as falas de todas as peças de grandes dramaturgos. Sopra, com sua voz bem fraquinha, as linhas às atrizes e atores, para que não percam o fio da meada.

Em *O Espelho no Espelho* (ENDE, 1984), o primeiro conto apresenta uma criatura chamada Hor. De maneira disforme, as vozes do narrador e da personagem se misturam e conversam entre elas e com o leitor. Mas há um alerta: Hor não consegue mais falar tão alto. Só é possível ouvi-lo caso você esteja num lugar de fronteira entre o sono e a vigília, sua voz também é bem fraquinha. Sempre que leio este conto, sinto que a criatura nos confunde. Sua voz pergunta perdida:

Mas quem é esse: eu... Hor? Afinal, será que sou apenas um? Ou será que sou dois e tenho as vivências desse segundo? Sou muitos? E todos os outros que sou eu vivem lá fora, do outro lado daquela última parede exterior? E todos eles nada sabem sobre suas vivências, nem sobre suas recordações... e então elas não têm lugar neles, os que estão do lado de fora? Ah, mas elas permanecem com Hor, vivem a vida dele, assaltam-no sem nenhuma misericórdia. Elas confundem-se com ele, que as arrasta atrás de si como uma cauda que desliza, infinita, através das salas e quartos, sempre crescendo e crescendo.

Ou será que existe algo entre mim e vocês aí fora – seja um ou sejam muitos – algo que os torne unidos a mim, como as abelhas à rainha? Vocês me sentem, membros de meu corpo espalhado? Estão escutando minhas palavras inaudíveis, ou já as escutaram em algum momento? Porventura você procura por mim, meu outro? Por Hor, que é você mesmo? Por sua lembrança que está comigo? Por acaso nos aproximamos um do outro através dos aposentos infinitos, como estrelas, passo a passo, imagem por imagem? (ENDE, 1984, p. 9-10).

Uma de minhas escutas foi com Luiza Castelo, professora universitária com pesquisas na área de leitura e formação de leitores. Dou início a este ensaio com

---

<sup>3</sup> “O teatro de sombras de Ofélia” é um livro infantil de Michael Ende que conta a história de uma senhora que trabalhava na função de ponto num teatro. Após perder o emprego, começa a encontrar sombras sem dono por onde passa. Acolhendo as penumbras perdidas, Ofélia parece recolher, em si, seus próprios sentimentos de solidão, abandono e tristeza. Elas brigam no interior do quarto da velhinha, e essa briga só termina quando a protagonista organiza as sombras em peças de teatro. Tratamos desse livro, mais detidamente, em artigo para a revista Letras Raras (MELO, GODOY, 2019).

um passeio pelos espaços que cartografo desta escuta – vejamos aonde este caminho nos leva.

Luiza lembrou-se das pinturas do pai e das flores da mãe. Um castelo com bocas-de-leão. Infinitas portas de um porão e bicicletas que não existiam. As flores novas de todos os dias, no jarro sobre a mesa, elas podiam ser, ao mesmo tempo, bonitas e malcheirosas. Delas e das pinturas vieram uma certa faísca na vida de Luiza, como semente de um espaço de sensibilidade, de estranhamento, de ponte para o Outro.

Entrávamos no castelo. E é bonito como as crianças brincam “com verdade”, nas palavras de Luiza. Entram nos mundos e nos papeis. Dizem suas falas sem perder o fio da meada. As bocas-de-leão rugiam com verdade. Quando criança, iria interpretar uma fada numa peça de teatro. Ensaiei as falas e repetiu os ensaios, encadeou as palavras, cadenciou os ritmos. Durante a repetição de uma cena, subitamente sente que fala “**com verdade**”, na expressão dela. É aterrador. Ou desterrador?

“E todos eles nada sabem sobre suas vivências, nem sobre suas recordações... e então elas não têm lugar neles, os que estão do lado de fora?” (ENDE, 1984, p. 9). Assim como Hor supõe, antes do momento de se perceber falando “com verdade”, Luiza não reconhecia as vivências e recordações da fada como suas. Mas alguma coisa muda. Como se, naquela repetição, ela se encontrasse num **estado privilegiado para o afeto**:

Hor não poderá se dirigir a você com uma clareza maior, típica da voz que você escuta pouco antes de adormecer. E você terá que manter o equilíbrio na estreita fronteira entre o sono e a vigília – ou flutuar como aqueles para quem em cima significa a mesma coisa que embaixo (ENDE, p. 1984, p. 8).

As palavras da fada, interpretada por Luiza, se destacam do mundo, como a música se destaca no silêncio e o refrão se destaca na música. Como o título de um livro que me provoca um retorno a alguma memória ou sensação importante. Às vezes o gatilho iça qualquer coisa de mim que não entendo, que não conheço, como vivências minhas que estão guardadas com Hor.

### 1.2.1 Atrofia de impulso criativo

Ao longo das escutas feitas, o terceiro ponto das conversas sempre me intrigou com as respostas que recebi. Winnicott (1975) fala da possibilidade de perda parcial, bloqueio ou atrofia do impulso criativo, de acordo com circunstâncias que podem empurrar um indivíduo a um estado de deficiência do olhar criativo sobre a vida:

Se tomamos conhecimento de indivíduos dominados no lar, prisioneiros, ou mortos em campos de concentração, ou vítimas da perseguição de um regime político cruel, supomos, antes de mais nada, que somente algumas dessas vítimas permaneceram criativas. Estas, naturalmente, são aquelas que sofrem. Parece, a princípio, que todos os outros que existem (não vivem) nessas comunidades patológicas abandonaram a esperança, deixaram de sofrer e perderam a característica que os torna humanos, de modo a não mais perceberem o mundo de maneira criativa (WINNICOTT, 1975, p. 99).

Essa parte das escutas diz respeito a esse estado de perda de capacidade de perceber o mundo de maneira criativa, numa atrofia do impulso criativo. Winnicott destaca a importância de considerar a destruição completa da capacidade de vivência criativa como uma impossibilidade, uma vez que, mesmo em casos extremos de submissão, continua existente, soterrada sob o comportamento reativo do indivíduo, algo da qualidade criativa desse ser humano (WINNICOTT, 1975). “Por outro lado, permanece a insatisfação em virtude daquilo que está oculto, carente por isso mesmo do enriquecimento propiciado pela experiência do viver” (WINNICOTT, 1975, p. 99).

Para Winnicott, esse impulso criativo, eventualmente ocultado por pressão de contextos de submissão, é algo necessário tanto ao artista na confecção de uma obra de arte, quanto a qualquer outra pessoa, para que esta possa viver efetivamente, de maneira minimamente saudável. Nesse sentido:

É possível estabelecer, e estabelecer utilmente, um vínculo entre o viver criativo e o viver propriamente dito. É possível estudar as causas da perda desse viver criativo: porque pode desaparecer o sentimento que o indivíduo tem de que a vida é real ou significativa (WINNICOTT, 1975, p. 101).

Sendo assim, grande parte de nossas investigações gira em torno desse vínculo entre o viver criativo e o viver propriamente dito, observando o caminho e os mecanismos ativados durante as trajetórias de atrofia e reconstituição de vivência criativa saudável do indivíduo. Nossas apostas de pesquisa dão destaque ao trabalho com mediação artística, uma vez que consideramos esse um campo privilegiado para compreendermos os mecanismos que podem auxiliar sujeitos em situações de atrofia criativa a saírem desse estado. Outro aspecto importante é compreender a função que a arte pode exercer nesse processo de reconstituição de vivências criativas saudáveis.

Na busca de ouvir narrativas que me levassem a sentir, pensar e refletir a respeito desse campo de luta pela manutenção do impulso criativo, uma parte das escutas foi dedicada à abordagem de estados críticos de submissão. Voltemos, portanto, aos escutados e às nossas cartografias desse caminho.

### 1.2.2 Crise

Em geral, os escutados, sempre que confrontados com a questão “E quando deu errado?”, apresentaram posturas semelhantes. “O que é dar errado?”, “Como assim, ‘errado’?”, “Eu acho que é nos momentos de crise que nasce a criatividade, é quando parece não ter saída, que criamos saídas novas”. Botega, no livro *Crise suicida* (2015), faz alguns apontamentos introdutórios a respeito das definições de crise e crise suicida:

A palavra crise deriva do grego *krisis* – separação. O verbo *krinein* significa separar, escolher, julgar. *Krisis* é a ação ou a faculdade de distinguir e tomar decisão; é o momento decisivo, difícil de separar, decidir, julgar. Assim entendemos os derivados *kriterion* (critério – faculdade de julgar) e *kritikos* (crítico – capaz de julgar) (BOTEGA, 2015, p. 13).

A crise é um momento de corte. Saltar de um ciclo a outro, deixar partes de si pelo caminho, criar novas potências nas frestas abertas pela separação. “O significado de um acontecimento, de uma situação inesperada, precisa ser encontrado e integrado à história do sujeito, incorporando-se a uma nova perspectiva de vida” (BOTEGA, 2015, p. 13). O rasgo na minha pele se torna

remendo, e a cicatriz marca um novo corpo, integrando e recriando a dor, como tatuagem. Mas também “a crise pode levar ao colapso existencial, acarretando vivências de angústia e desamparo, de incapacidade e esgotamento, de falta de perspectiva de solução” (BOTEGA, 2015, p. 13). Há um limite na capacidade pessoal de reação e adaptação, e ultrapassá-lo “pode aumentar a vulnerabilidade para o suicídio” (BOTEGA, 2015, p. 13).

Um passo atrás: para explorarmos as escutas e nossas cartografias, não vamos lidar com a crise suicida, mas com alguma coisa no meio do caminho. Leva tempo até que o trincado da rachadura conclua a separação, até que eu possa integrar a mudança a mim. E como a gente fica nesse tempo? O que faz com que eu possa terminar de morrer enquanto o que eu era e ter forças de me criar outro a partir da crise? Como podem ser os gatilhos que me tiram desse entretempo, desse meio do caminho entre o começo do desabamento e o reconhecimento da criação de um novo espaço? São dois aspectos em torno dos quais devemos caminhar, então:

1. O tempo da agonia, o estágio de atrofia do olhar criativo sobre a vida, para retomarmos Winnicott.
2. A mediação artística, criativa, como gatilho para a integração no processo de crise.

### 1.2.3 Um golpe de misericórdia

Estávamos no Canto do MARL, um prédio símbolo das reivindicações de estudantes e artistas, ocupado pelo MARL – Movimento dos Artistas de Rua de Londrina. Durante a escuta com um dos atores do movimento, Gabo Dancero, as respostas repetitivas que eu vinha ouvindo dos escutados me fizeram mastigar as palavras em busca de uma outra pergunta, que pudesse me levar a outros lugares na pesquisa. Num intervalo de silêncio, olhei o teto sem forro, as cores nas paredes velhas, as pessoas conversando na outra sala... o podre do meu corpo morto é fértil, e dele podem brotar outros ciclos, mas e quando estou apodrecendo? E quando ainda não estou podre o suficiente para dar à luz outra coisa, mas também não

estou vivo o suficiente para andar, para criar. O que pode me tirar desse estado? O que pode ser o golpe de misericórdia?

Lembrei-me de minha avó, enquanto buscava outros caminhos para a escuta. Na memória, ela estava em estado terminal decorrente de um melanoma que se arrastara por algum tempo. Os aparelhos mantinham-na numa sobrevida. Quando movida ou tocada, eventualmente resmungava ou travava os dentes. Minha avó agonizava esperando a morte, e com ela agonizavam seus filhos, também à espera do fim de um ciclo. Revezavam-se no hospital, nos gastos, nas preocupações. Uma enorme quantidade de energia desprendia-se de cada filho para lidar com a situação de pré-luto. Agonizam. Precisam do fim, do ponto final, do corte, para retomarem toda essa energia criativa investida.

Eu estava na sala de espera quando ela finalmente faleceu. Uma de suas filhas trouxe, do quarto, a boca cheia de um alívio úmido: “Nós nos reunimos em círculo em torno da cama, todos os filhos”, contou, ela, por vezes. “Fizemos orações e, então, eu, eu nem lembro como ou o que eu disse, mas eu disse muitas coisas, e era e não era eu, como se alguém falasse através de mim. Ela entendeu que o corpo dela já não podia aguentar e que estava tudo bem. Nós nos despedimos e ela descansou”.

Ouvi essa história, mais de uma vez, de minha tia e de minha mãe. Uma narrativa com um tom mágico, ritualístico, um processo criativo que nasce do momento de morte e fecha o ciclo. Quando minha avó e seus filhos criam, juntos, as condições dessa narrativa, o estado de agonia pode evanescer. É um golpe de misericórdia em forma de narrativa. E é preciso compartilhar. Não pode haver narrativa se não houver possibilidade de compartilhamento criativo. E a partir desse gatilho minha avó e seus filhos são içados para fora do estado de agonia. É possível criar caminhos novamente.

Minha tia narra que algo falou através dela. Ela encontra um outro nela. Percebe que falara “**com verdade**”, para retomarmos as palavras de Luiza Castelo. Gabo, meu escutado, o ator do Movimento dos Artistas de Rua de Londrina, enquanto conversávamos sobre esse estado de agonia, voltou os olhos para a rua em breve silêncio e descreveu: “A gente não dança, a gente é dançado”. Em ambos

os casos há um atravessamento pela potência de ser outra coisa, dar-se conta de um “outro” que se manifesta, misturado, fundido ao “eu”. Retomaremos esse ponto no segundo tópico deste ensaio.

#### 1.2.4 Dançar com verdade

Falávamos sobre atrofia do impulso criativo, mas o que é esse impulso? Para chegarmos a ele, transitemos, primeiro, pelo conceito de campo transicional, de Winnicott. Michèle Petit é pesquisadora do Laboratório de Dinâmicas Sociais e Recomposição de Espaços (LADYSS) do Centro Nacional para Investigação Científica, na França. A antropóloga trabalha com conceitos de base winnicottiana na investigação de processos de leitura literária em especial em situações de crise. Em *A Arte de Ler: ou como resistir à adversidade* (2009), Petit traz uma imagem interessante para a compreensão do campo transicional:

O objeto, a história contada à noite, a pequena melodia, simbolizam a união entre seres que são a partir dali distintos e restabelecem uma continuidade. Permitem que a angústia seja superada, e depois suportar a ausência. Esse seria o primeiro rito de passagem que permitiria realizar, em seguida, todas as passagens, pois no próprio lugar onde acontece a separação é aberto o campo da simbolização, do jogo, e depois da arte e da cultura (PETIT, 2009, p. 85).

Nesse sentido, o desenvolvimento do campo transicional marca a passagem do estado de unidade entre a mãe e o bebê ao de relação entre eles. A mãe dá lugar ao mundo, e o campo transicional passa, então, a ser a ponte entre o indivíduo e o mundo, registro, ao mesmo tempo, da existência, da distância e da ligação do outro comigo. É esse o local onde nasce a expressão criativa, e algo que Winnicott chama de gesto espontâneo, sobre o qual falaremos mais à frente. Começando, por exemplo, pelo brincar infantil, o indivíduo constrói esse espaço, ao mesmo tempo íntimo e relacional, como um quarto que é meu, mas tem uma porta por onde posso permitir que os ares e sons de dentro e fora se misturem.

O que Winnicott chama de impulso criativo é a energia que se manifesta tanto no brincar infantil, quanto na criação de “um quadro, uma casa, um jardim, um vestido, um penteado, uma sinfonia ou uma escultura; tudo, desde uma

refeição preparada em casa” (WINNICOTT, p. 1975, p. 98). A criatividade, que dá à luz tudo isso, “é uma proposição universal. Relaciona-se ao estar vivo” (WINNICOTT, 1975, p. 98). E é a partir da movimentação desse impulso criativo que, para Winnicott (1975, p. 80) o indivíduo pode descobrir o eu (*self*). A ideia de *self*, aqui, no nosso entendimento, não diz respeito a uma essência do indivíduo, mas, assim como aponta, em termos esquizoanalíticos (GUATTARI; ROLNIK, 1996), Roberto B. Graña (2017, p. 66), pesquisador e comentador da obra de Winnicott, a um campo molecular (da ordem do desejo, da criação, revolução, singularidade, explosão), que se mistura e se compõe com o que Winnicott chama de falso-*self*, este mais ligado ao campo molar (da ordem da estruturação, estratificação, corte, regra, reação, padronização).

Estou buscando explorar alguns conceitos para que possamos compreender a ideia de “falar com verdade”. Esta expressão de Luiza Castelo me remete ao chamado gesto espontâneo. Em *O ambiente e os processos de maturação: estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional* (WINNICOTT, 1983), no ensaio sobre o desenvolvimento da capacidade de estar só, podemos encontrar algumas pistas para essa compreensão:

É somente quando só (isto é, na presença de alguém) que a criança pode descobrir sua vida pessoal própria. A alternativa patológica é a vida falsa fundamentada em reações a estímulos externos. Quando só no sentido em que estou usando o termo, e somente quando só, é a criança capaz de fazer o equivalente ao que no adulto chamamos relaxar. A criança tem a capacidade de se tornar não-integrada, de devanear, de estar num estado em que não há orientação, de ser capaz de existir por um momento sem ser nem alguém que reage às contingências externas nem uma pessoa ativa com uma direção de interesse ou movimento. A cena está armada para uma experiência do id. Com o passar do tempo surge uma sensação ou um impulso. Nesse estado a sensação ou o impulso será sentida como real e será verdadeiramente uma experiência pessoal (WINNICOTT, 1983, p. 35-36).

O “estar só”, nesse sentido, presume que o indivíduo tenha uma segurança mínima da existência do outro em sua vida, mas que, também, não esteja numa situação de submissão a ele. Caso essa segurança esteja demasiado perturbada, o indivíduo pode sentir-se absolutamente isolado, o que pode acarretar uma dificuldade em ser expressivo, criativo, dado que o gesto espontâneo, e, portanto,

a criatividade, nasce no campo transicional, e esse campo só existe enquanto espaço onde o eu e o mundo (outro) se misturam e se confundem. De forma mais objetiva: se estou numa situação de quase absoluto isolamento emocional, não conseguindo sentir a realidade do outro em mim, o meu acesso ao campo transicional fica prejudicado, e sem acesso a ele, apenas reajo ao mundo, como se estivesse encasulado a me proteger, por trás de uma casca.

Sendo assim: “estar só” presume essa segurança mínima em relação à minha ligação com a existência do outro, mas, por outro lado, também pressupõe a preservação (contra opressões e situações críticas) de um espaço íntimo no qual eu possa reconhecer o meu contorno, sem o qual também não seria possível construir uma ponte transicional entre o eu e o não-eu. Em situações opressivas, esse espaço íntimo pode ser encolhido, recortado, fazendo com que seja difícil para o indivíduo reconhecer-se, sem dissolver-se no mundo e nas exigências externas.

Em outras palavras: esse “estar só” representa um equilíbrio entre o íntimo e o social, sem o qual o campo transicional pode ser prejudicado. Esse equilíbrio pode ser perturbado por: 1) meu movimento de isolar-me emocionalmente, escondendo-me do mundo num gigantesco quarto-castelo, que me mantém alheio em delírio improdutivo; 2) uma força opressiva externa que empurra as paredes do quarto e espreme os móveis, recorta os pisos, reduz os quadros, enxuga tanto o espaço, que se torna difícil entrar no quarto sem que doa o corpo retorcido – é difícil lembrar a decoração, é difícil lembrar os sonhos sem poder deitar na antiga cama, o espaço íntimo criativo fica soterrado pela opressão.

É somente no lugar de equilíbrio entre essas duas forças (de autoisolamento e de opressão externa), nesse espaço que chamamos anteriormente de “estado privilegiado para o afeto”, na fronteira entre o sono e a vigília, de Hor, que o impulso criativo tem energia suficiente para gerar um gesto espontâneo, um movimento que conjuga o **ser** e o **tornar-se**.

Michèle Petit, em *Leituras: do espaço íntimo ao espaço público* (2013), traz diversos exemplos de situações de luta pela preservação de um espaço íntimo criativo:

Eles não economizam meios, não economizam textos – ou, às vezes, imagens – capazes de abrir o horizonte para resistir ao confinamento, aos constrangimentos e às eventuais tentativas dos poderes – políticos, simbólicos ou domésticos – de entravar, estreitar e controlar seus movimentos. Eles se esforçam para salvaguardar um conhecimento próprio e do mundo, para preservar frente e contra tudo um espaço de pensamento, uma dignidade e uma parte de liberdade, de sonho, de inesperado (PETIT, 2009, p. 289).

Esse espaço íntimo é precisamente o local onde posso **estar só**. É nele que me protejo da opressão e das exigências externas, e é nele, no silêncio, podendo olhar para mim mesmo e encontrar pedaços do mundo e de outros mundos potenciais em mim, que posso inventar caminhos, linhas de fuga para ser criativo, olhar a vida de maneira criativa – e criar a mim mesmo como consequência disso. “Encontrar pedaços do mundo e de outros mundos potenciais em mim”: por isso é necessária a disponibilidade, a presença desse outro no espaço em que posso estar só:

Ver-se-á agora por que é importante que haja alguém disponível, alguém presente, embora sem fazer exigências; tendo chegado o impulso, a experiência do id pode ser produtiva, e **o objeto pode ser uma parte ou um todo da pessoa auxiliar**, especificamente a mãe. É somente sob essas circunstâncias que a criança pode ter uma experiência que é sentida como real. Um grande número de tais experiências forma a base para uma vida que tem realidade em vez de futilidade. O indivíduo que desenvolveu a capacidade de ficar só está constantemente capacitado a redescobrir o impulso pessoal, e o impulso pessoal não é desperdiçado porque o estado de estar só é algo que (embora paradoxalmente) implica sempre que alguém também está ali.

Com o passar do tempo o indivíduo se torna capaz de dispensar a presença real da mãe ou figura materna. Isso tem sido denominado em termos do estabelecimento de um “meio interno”. É mais primitivo que o fenômeno que merece o termo de “mãe introjetada” (WINNICOTT, 1983, p. 35-36, grifo nosso).

O que me interessa é compreender o gatilho que pode me tirar do estado de agonia. Gatilho, esse, profundamente relacionado à manutenção da visão criativa sobre a vida e com as condições propícias ao surgimento do gesto espontâneo. Uma das condições é a manutenção do espaço íntimo de que Petit fala, frente a situações de opressão e submissão; outra é relacionada ao movimento que envolve a

disponibilidade de um outro, uma ligação com o mundo. Ou seja: uma das condições é construir e organizar meu quarto, para que eu seja no quarto e seja o quarto; a outra condição é abrir a porta ou a janela quando estiver preparado, é encontrar no passarinho, no fio do poste, o desejo de pintar um quadro, é de repente ter vontade de construir outro cômodo ao avistar vestígios das cores desbotadas que um pintor usou no prédio da frente – encontrar pedaços do mundo em mim, e pronunciá-los em voz alta – **com verdade**.

### 1.2.5 Abrir a janela

Enquanto escrevo, as memórias das escutas se costuram, se misturam e se complementam. Uma das escutadas, Francisca Voz, narrava memórias tentando entender por que fazer, compartilhar, mediar arte: era uma escola e estavam num intervalo, as pessoas conversavam e se reuniam, mas um senhor estava sozinho, sentado distante de todos. Era como se ele não pertencesse àquele espaço. Estava suspenso, alheio. Ela, com uma gaita na boca, sem fazer ideia de como tocar, soprou, olhando para ele.

O som trinca a redoma e o velho sorri, e algo se move. É como se, parado, as coisas, todas, ao seu redor se movessem sem fazer sentido, é tudo muito rápido, as palavras, as pessoas, é tudo rápido, automatizado, sem sentido, é tudo tão rápido que nada parece se mover, porque os olhos, às vezes cansados, não podem sempre acompanhar. De tão rápido, não se move, nada muda. O velho encontrava-se num estado de autoisolamento, mas o som da gaita rasga as repetições que mantêm o velho na redoma, cria um outro ritmo, e tudo aquilo que passa rápido, que passa correndo na sua cabeça, por um momento para. E ele olha e sorri. E, porque para, algo entre os dois pode se mover.

Quando pequena, Francisca Voz percebeu que soprar uma gaita desajeitadamente pode construir uma ponte de som, um caminho para chegar ao outro. Uma pausa que cria um ritmo para além da repetição do mundo.

Após um breve silêncio em nossa conversa, Francisca retoma a voz: “Acho que cantar é o meu jeito de falar com a minha mãe”. O glaucoma tem apagado as vistas da mãe, ela me contou, e, como a mãe é cantora, o canto as aproxima.

Francisca toma em si a voz da mãe, canta porque ela também canta, e aquilo de uma que habita a outra serve de ponte entre as duas. Canto **com verdade** a ela porque canto com ela em mim. Aqui podemos ver, na relação de Francisca com sua mãe, o desenvolvimento da capacidade de estar só, de que falamos anteriormente, e a construção de um estado criativo propício ao gesto espontâneo.

Em *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* (2011), Conceição Evaristo escreve sobre uma narradora que viaja coletando histórias de outras mulheres. Ouve encontrando pedaços de si pelos caminhos das vozes, reconta “com verdade”, porque encontra o eco das outras em si mesma. Antes do primeiro conto, um pequeno texto dá abertura ao livro:

Gosto de ouvir, mas não sei se sou hábil conselheira. Ouço muito. Da voz outra, faço minha, as histórias também. E no quase gozo da escuta, seco os olhos. Não os meus, mas de quem conta. E, quando de mim uma lágrima se faz mais rápida do que o gesto de minha mão a correr sobre meu próprio rosto, deixo o choro viver. E, depois, confesso a quem me conta, que emocionada estou por uma história que nunca ouvi e nunca imaginei para nenhuma personagem encarnar. Portanto, estas histórias não são totalmente minhas, mas quase que me pertencem, na medida em que, às vezes, se (con)fundem com as minhas. Invento? Sim, invento, sem o menor pudor. Então as histórias não são inventadas? Mesmo as reais, quando são contadas. Desafio alguém a relatar fielmente algo que aconteceu. Entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa se perde e por isso se acrescenta. O real vivido e o escrito aprofunda mais o fosso. Entretanto, afirmo que, ao registrar estas histórias, continuo no premeditado ato de traçar uma escrevivência (EVARISTO, 2011, p. 9).

Esse processo de fundir-se ao outro, deixar as vozes dos outros ecoarem na sua, aparece em vários textos referentes à gênese da escrevivência de Conceição Evaristo. Trabalhamos essa gênese mais profundamente em nossa dissertação (MELO, 2016), portanto, aqui nos atentaremos apenas aos pontos que nos parecem de contato entre a escrevivência e essa ideia de falar com verdade, a qual identificamos como sendo o **gesto espontâneo**, de Winnicott. Em texto publicado em seu blog, sob o título de *Da grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento de minha escrita* (escrito em 2005, acessado em 2016), Conceição Evaristo investiga as próprias memórias em busca das origens de sua escrita. Sua

mãe trabalhava lavando roupas em casa. Nos tempos de chuva constante, na aflição e no medo pela demora para as roupas secarem e a possibilidade de mofarem, a mãe reunia as filhas num gesto:

Ainda me lembro, o lápis era um graveto, quase sempre em forma de uma forquilha, e o papel era a terra lamacenta, rente as suas pernas abertas. Mãe se abaixava, mas antes cuidadosamente ajuntava e enrolava a saia, para prendê-la entre as coxas e o ventre. E de cócoras, com parte do corpo quase alisando a umidade do chão, ela desenhava um grande sol, cheio de infinitas pernas. Era um gesto solene, que acontecia sempre acompanhado pelo olhar e pela postura cúmplice das filhas, eu e minhas irmãs, todas nós ainda meninas. Era um ritual de uma escrita composta de múltiplos gestos, em que todo corpo dela se movimentava e não só os dedos. E os nossos corpos também, que se deslocavam no espaço acompanhando os passos de mãe em direção à página-chão em que o sol seria escrito. Aquele gesto de movimento-grafia era uma simpatia para chamar o sol. Fazia-se a estrela no chão (EVARISTO, 2005).

Na dança-escrita que risca o chão, os corpos de mãe e filhas se unem. A aflição é compartilhada, a escrita também, o ritual é compartilhado, o sol nasce no chão e se marca na memória de Evaristo. É um pedaço da mãe, das irmãs, e um todo de todas, é uma parte do outro em si, uma parte de si no outro: o chão-céu é um espaço intermediário entre os dentro e os fora de cada uma das mulheres em torno do sol riscado – um campo transicional, onde pode alvorecer o gesto criativo da escrevivência. E é na escrevivência que vou me apoiar para destacar um ponto importante nos processos de mediação artística e no que temos chamado de sistema de vivência artística comunitária.

Na literatura de Evaristo, essa mistura de corpos e vozes se mostra muito presente e constitui ponto central da pesquisa que desenvolvemos no mestrado (MELO, 2016). *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* (EVARISTO, 2011) traz a narrativa de uma mulher que visita outras em busca de ouvir suas histórias. O livro é dividido em contos com os nomes das protagonistas como títulos. O processo de escuta e recontação das histórias pela narradora-ouvinte apresenta muito bem o ponto para o qual devo chamar atenção aqui, sendo assim, exploremos alguns dos contos.

Godoy (2014) traz, a respeito de “Aramides Florença” um exemplo importante:

A narradora, apesar do distanciamento temporal dos fatos, torna-se empática à experiência da gestação da personagem e procura transferir ao discurso a emoção da espera do primeiro filho: “E, durante os nove meses, vivenciamos as excitações dos parentes e amigos em seus prognósticos. [...] Enquanto isso, a criança, exímia nadadora, bulia incessantemente na bolha d’água materna” (Evaristo, 2011, p. 13-14). O ato de violência sexual do marido contra Aramides, entretanto, é narrado pela própria protagonista:

Estava eu amamentando o meu filho – me disse Aramides, enfatizando o sentido da frase, ao pronunciar pausadamente cada palavra – quando o pai de Emildes chegou. [...] Numa sucessão de gestos violentos, ele me jogou sobre nossa cama, rasgando minhas roupas e tocando violentamente com a boca um dos meus seios que já estava descoberto, no ato de amamentação de meu filho. E, dessa forma, o pai de Emildes me violentou. [...] E, inexplicavelmente, esse era o homem. Aquele que eu havia escolhido para ser meu e com quem eu havia compartilhado sonhos, desejos, segredos, prazeres... (EVARISTO, 2011, p. 17-18).

Nesse momento, os tempos da narração e da história se entrecruzam sutilmente e a cena trazida do passado, pela voz daquela que viveu o acontecimento nuclear da narrativa, confere ao relato não apenas maior impressão de veracidade, como também é o modo pelo qual a narradora assinala a importância de ceder o espaço àquela voz que precisa realmente ser ouvida (GODOY, 2014).

A empatia sobressai em diversos contos como um recurso que funde elementos da narrativa. Como aponta Godoy (2014), na medida em que a ouvinte vai apresentando a história de Aramides, os tempos narrativos se confundem, justamente nos pontos de maior impacto emocional, quando o afeto fatura os limites entre as vozes e os corpos, deixando entrever um campo em que dois tempos, dois espaços e duas personagens compartilham uma voz, uma ponte subjetiva, transicional entre aquilo que constitui as individuações de uma e da outra mulher. Assim, a escrivência marca textualmente a empatia por meio de um recurso de fusão de diversos elementos da narrativa. Algo que remete, com frequência, a um campo da oralidade, da contação e audição de histórias, do

compartilhamento das experiências pela voz, pelo corpo que se estende boca-ouvido afora.

Mary Benedita, outra das protagonistas cujas histórias são contadas em *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* (EVARISTO, 2011), é frequentemente a primeira que me vem à mente, quando penso nesse movimento do corpo que se estende para além da pele:

Quando Mary Benedita me procurou no pequeno hotel em que eu estava hospedada apenas há um dia, na cidade de Manhãs Azuis, imaginei que a moça tivesse vindo à minha procura, por vários e tantos outros motivos. [...] Não imaginei, entretanto, que ela, mal sabendo que uma ouvinte de histórias de suas semelhantes havia chegado à cidade, tivesse vindo tão rapidamente à minha procura, para atender o meu afã de escuta [...]. Viera para me oferecer o seu corpo/história (EVARISTO, 2011, p. 59).

Mary corre. Precisa correr. Necessita estender os braços e abraçar o mundo, falar todas as línguas, pisar sobre todas as terras, segurar nas mãos o Mapa Mundi. Precisa contar sua história o mais rápido possível para a ouvinte. Lembro-me de Mary Benedita com uma pergunta chave que me abre caminho pelo conto: Por que precisamos contar? E também, na outra ponta, por que ouvir? Por que precisamos compartilhar?

*My sister*, quem tem os olhos fundos, começa a chorar cedo e madruga antes do sol para secar sozinha as lágrimas. Por isso, minha urgência em deixar o meu relato. Gosto de madrugar, de ser a primeira. Nada me garante que a espera pode me conduzir ao que quero (EVARISTO, 2011, p. 60).

Mary conta de sua infância e amadurecimento, e do seu encontro com a arte, mediado por sua tia Aurora, da capital. Ao longo de toda a narrativa há, na protagonista, um desejo incontrollável de crescer em território, de aprender diversas línguas, ir para a cidade grande, conhecer o mundo, estudar diversas coisas.

No quarto de Aurora, na capital, um globo terrestre e um violino marcam dois passaportes territoriais. O globo, assim como o Mapa Mundi que contemplava extática desde pequena, aponta um buraco no chão: a imensidão de todos os lugares que posso buscar, a potência de terra, de viagem, de espaço, de expansão

daquilo que há sob os meus pés – é como abrir a janela de casa e contemplar o horizonte enquanto potência de mundos. E o violino traz um outro tipo de território, incorporal. Enquanto o globo terrestre é uma janela para o mundo, o violino talvez seja um alçapão, um túnel por onde posso caminhar sem saber o final, também potência, mas muito menos organizada, menos concreta sob os pés – o globo é terra; o violino, areia movediça.

O quarto da tia traz em seus componentes potência territorial, aquilo que move Mary, o motivo por que corre e procura tudo, por que quer segurar o mundo com as mãos e aprender todas as línguas. O desejo puxa a protagonista para fora de si, para tudo o que pode vir a ser. E tudo o que pode devir para fora de mim é parte desse grande outro que é, ao mesmo tempo, tudo o que não sou e tudo o que posso me tornar. Nesse sentido, essa busca de Mary é sempre por um outro (ainda que esse outro não seja exatamente humano), mas também sempre por si mesma, na medida em que esse outro é potência do que ela pode vir a ser.

Mary Benedita precisa contar, compartilhar sua história, numa espécie de desejo incontrolável de criar, afetar o mundo e afetar o outro, agir, pôr afora, em movimento, sua potência criativa. Assim como esse movimento criativo se reflete no desejo de contar, que aparece na mediação da narradora/ouvinte de *Insubmissas lágrimas de mulheres* (EVARISTO, 2011), também a própria história de Mary nos leva a acompanhá-la num processo de descoberta de um meio íntimo de criação de caminho de escoar essa potência criativa no ato de pintar quadros. Ao final da narrativa, a protagonista revela à ouvinte um espaço íntimo, seu mais profundo meio de pôr-se afora de si e expandir-se:

Entretanto, há uma pintura que nasce de mim inteira, a tintura também. Pinto e tinjo com o meu próprio corpo. Um prazer tátil imenso. Uso os dedos, abdicando do pincel. Tinjo em sangue. Navalho-me. Valho-me como matéria-prima. Tinta do meu rosto, das minhas mãos e do meu íntimo sangue. Do mais íntimo sangue, o menstrual. Colho de mim. Bordo com o meu sangue-útero a tela. Contemplei as mãos e o rosto da artista. Percebi, então, que em sua pele negra, sobressaíam vários queloides. Imaginei dores e ardências. Veja esses quadros. E sua voz me pareceu também sangrante. – São os meus melhores. São os mais de mim. E, misturando palavras e gestos, suas mãos, pele esculpida, fonte jorrante da matéria-prima de sua arte, iam me oferecendo aflitas

molduras, retiradas de uma sacola de papel, que Mary Benedita trazia consigo, desde o momento em que chegara (EVARISTO, 2011, p. 68).

Essa reconexão com o próprio corpo, produzindo arte a partir dele, surge neste momento no conto como ápice da construção que Mary vem relatando desde alguns parágrafos atrás, quando fala das tintas feitas a partir de sementes e grãos, técnica que vem de uma herança ancestral. Na medida em que a protagonista investiga as cores de si, para despejá-las nos quadros, ela busca na ancestralidade, como acontece em muitas obras ligadas à literatura afro-brasileira, fragmentos, memórias, cultura, expressão, arte, língua, cacos de um passado triturado pelo processo escravizatório e pelos seus desdobramentos em conjunto com elementos opressivos do regime capitalista. A partir desses cacos moídos de passado, essas personagens (e pessoas), podem reorganizar suas existências, rejuntar pedacinhos e completar os buracos com uma massa de ficção, de criação, de arte.

Essa trajetória de recolher os estilhaços de um passado triturado, como vimos em nossas pesquisas anteriores, pode ser aproximada do movimento de reescrita das narrativas de vida de sujeitos em situações críticas (MELO, 2016). O indivíduo coleta pedaços do mundo e os organiza num mosaico. Mas esse mosaico não é mais só um amontoado de pedaços de coisas de fora, alheias ao coletor de cacos, a sintaxe produzida pela organização dos materiais cria uma outra coisa, o mosaico em si. Quando Mary recolhe pedaços do mundo, correndo e desejando explosivamente conhecer o máximo possível de tudo, com destaque para os elementos que compõem parte de sua ancestralidade, ela, ao mesmo tempo em que vê o mundo, vê, também, a forma como esse mundo habita nela.

My sister, assim segue a minha vida. Entre Manhãs Azuis, New York, Puerto Rico, Dakar, Lagos, Paris, Bombain e mais... Quadros, pintados por mim, vêm ganhando destaques em mostras internacionais. Críticos de arte fazem diversos comentários sobre minhas pinturas. Conjecturam caminhos, localizam filiações e influências estéticas. Tenho afirmado que a pintura, para mim, se desenvolveu dentro de um aprendizado, longe da escola e dos grandes mestres, assim como tenho desenvolvido a minha aptidão para aprender línguas. Experimento muito, principalmente o material de pintura. Crio as minhas próprias tintas a extrair sumos de plantas. Cresci vendo minha mãe macerar folhas para tingir nossas roupas. Tínhamos um guarda-roupa naturalmente

colorido. Aprendizado que ela herdou de minha avó, que já havia recebido esse legado de outras mulheres mais antigas ainda, desde o solo africano (EVARISTO, 2011, p. 67).

A investigação das tintas produzidas a partir das sementes revela um processo que mistura um elemento natural, do reino vegetal, não-humano, revestido por um olhar humano e por um processo de transformação desse material, que vem carregado por uma raiz identitária – que aponta para fora e para dentro ao mesmo tempo: Sou quem sou porque vim de minhas ancestrais, assim como essa tinta vem da semente, assim como meu sangue vem de mim e de meus cortes.

A tinta que eu uso, a cor, o processo ancestral pelo qual ela escorre até passar por mim e desaguar em quadro, tudo isso faz parte daquilo que eu sou e daquilo que eu me torno após a passagem da tinta de mim à obra. Encontrar, reconhecer esse caminho, como Mary Benedita faz em suas investigações de mundo, de tintas, de ancestralidade e do próprio corpo, é como encontrar ecos do mundo dentro da gente. A partir desse reconhecimento, Mary pode narrar, e também cortar-se e sangrar, porque o interior da pele já não é mais espaço suficiente para seu corpo, assim como a boca não pode conter sua história – precisa sair.

“A gente não dança a gente é dançado” – ela vem do mundo e nos atravessa, e a gente é colocado em movimento quando encontra o balé das coisas dentro da gente e o nosso corpo dança **com verdade**. Durante a minha escuta no Canto do MARL, quando me lembrei da história da despedida de minha avó, contada pela minha tia, a narrativa apontava para um outro que se manifestou através dela, como uma incorporação num ritual, minutos antes de minha avó falecer. Luiza Castelo, uma das professoras que entrevistei, sobre quem falamos no início deste ensaio, contou sobre o momento em que, quando repetia as falas de uma fada que interpretava numa peça de infância, se deu conta de que falava com verdade. Mary pinta com verdade quando vê que a tinta escorre muito antes dela e a atravessa para chegar aos quadros. A narradora-ouvinte, ao se deparar com os quadros de sangue e perceber os cortes no corpo de Mary, imagina ardências, se envolve. A voz, a história, a narrativa, o sangue de Mary Benedita atravessam o corpo-letra da

ouvinte no processo de escrevivência. A escrevivência é um movimento de narrar **com verdade**, ou, nos termos winnicottianos: um **gesto espontâneo**.

Chegamos aqui com exemplos tanto de nossas experiências pessoais, quanto de escutas que coletamos e leituras da obra de Conceição Evaristo. Nos pontos que destacamos, em torno dessa ideia de fazer algo “com verdade” há sempre um processo de encontrar algo de fora dentro de si, um estranhamento-familiar. Trouxe esses exemplos porque gostaria de propor, então, que o sistema de compartilhamento de vivência artística (incluindo a produção da obra artística) não pode existir sem um elemento chave: a empatia.

### 1.3 EMPATIA E PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADES

Neste ponto gostaria de explorar o conceito de empatia, mas talvez este percurso tenha um destino reflexivo não muito esperado. Devo dizer isso neste momento porque meu desejo, enquanto escrevo este parágrafo, é de que eu consiga, enegrecendo as referências, apresentar possibilidades diferentes de se olhar isso que entendemos por empatia. No entanto, para que eu, talvez, possa avançar nessa direção, receio que seja, antes, necessário um passo atrás.

Nesse sentido, primeiro vamos caminhar em direção a um percurso histórico desse conceito, mapeando alguns traços que encontramos pelo trajeto. De posse desse mapa, poderemos, em seguida, destacar alguns relevos, encontrar fronteiras e dobras entre as coisas – abrir uma trilha que nos leve da empatia a um outro lugar.

Um artigo de Magdalena Nowak, publicado em 2011 pela *Argument: Biannual Philosophical Journal*, traz um histórico do conceito de empatia que nos serve de roteiro, aqui. O termo alemão *Einfühlung* aparece pela primeira vez na filosofia germânica do século XVIII, e pode ser traduzido como “empatia” ou “sentir em”. O interesse filosófico inicial no estudo desse conceito girava em torno da possibilidade de acessar a psiquê alheia a partir de um processo que hoje poderíamos chamar de empatização.

No século XIX e no início do século XX, o termo alemão é resgatado e a compreensão dele se amplia um pouco. Podemos ver isso principalmente na segunda parte do ensaio “Sobre a essência e o significado de empatia” (“*On the essence and meaning of empathy*”), que Moritz Geiger publica em 1910/1911 no IV Congresso para Psicologia Experimental, em Leipzig, na Alemanha (traduzido para o inglês e publicado pela revista científica italiana *Dialogues in Philosophy, Mental and Neuro Sciences* em 2015). Nessa parte do ensaio, Geiger (2015) investiga certos usos de prosopopeia como sendo manifestações de empatia para com seres que não fazem parte do reino animal ou até mesmo com seres não-vivos.

Podemos encontrar o que Geiger aponta, por exemplo, no uso de expressões como: “Uma árvore solitária”; “O céu estava tranquilo”; “O mar está bravo”; “A melodia apressou-se”; “Os prédios ergueram-se em direção aos céus”. Tanto dentro dessa compreensão de empatia quanto daquela que leva em conta apenas a possibilidade de empatização entre humanos ou humanos e outros seres vivos, o mecanismo mental é entendido como um movimento de entrada do sujeito no objeto, um processo de colocação de si na posição desse outro, seja ele animado ou inanimado (GEIGER, 2015; NOWAK, 2011, p. 305).

Neste ponto vamos deixar de molho a compreensão de empatia que envolve objetos inanimados. Esse aspecto é importante para o que vamos discutir posteriormente, todavia primeiro trataremos do entendimento atualmente mais convencional do termo.

Nowak sugere que, na década de 1930, Bertolt Brecht, provavelmente tocado por um pessimismo frente ao Nazismo, vê a empatia de forma bastante negativa. Para ele o “teatro de empatia” (*Einfühlungstheater*) é identificado como entretenimento de massa, o movimento empático é entendido como passivo. O sujeito apenas absorveria acriticamente o sentimento expresso, de modo que isso se tornaria uma espécie de distração, alienação, dificultando o afastamento analítico e crítico do sujeito diante da arte e do mundo (NOWAK, 2011, p. 314).

Fazendo uma série de comparações em seu ensaio sobre os efeitos de distanciamento na arte dramática chinesa, Brecht aponta, no teatro não-aristotélico, uma postura de

auto-observação praticada pelo artista, um ato artificial de autodistanciamento, de natureza artística, não permite ao espectador uma empatia total, isto é, uma empatia que acabe por se transformar em autêntica auto-renúncia; cria, muito pelo contrário, uma distância magnífica em relação aos acontecimentos. **Isso não significa, porém, que se renuncie à empatia do espectador. É pelos olhos do ator que o espectador vê, pelos olhos de alguém que observa; deste modo se desenvolve, no público, uma atitude de observação, expectante** (BRECHT, 1978, 57-58, grifo nosso).

Nesse sentido, parece-me que Brecht aponta como negativo não a empatia, mas o estado de autorrenúncia, possivelmente decorrente de uma identificação desmedida com a personagem representada, podendo levar a uma catarse que esgotaria a consciência crítica diante da peça dramática.

Os estudos de empatia demonstram o papel fundamental da imaginação no processo empático. É através dela que posso supor todo o contexto que rodeia o objeto de minha empatia, e é na medida em que tomo conhecimento de mais elementos dessa composição contextual, que posso me tornar mais empático ao objeto contextualizado. Sendo assim, esse movimento, de me colocar no lugar do outro, para Brecht, ao contrário do que Nowak aponta (NOWAK, 2011, p. 312), pode ser ativo e crítico, desde que não haja autorrenúncia e uma completa identificação com o objeto representado.

Julia Kristeva, em *Histórias de Amor* (1987), apresenta algumas reflexões que complementam essa compreensão do conceito de empatia, ligando-o a uma interpretação do mito de Narciso. Ao debruçar-se sobre o espelho d'água e apaixonar-se por sua própria imagem, Narciso não se dá conta de que o rosto refletido é o seu próprio. Eco, uma ninfa amaldiçoada pela deusa Hera, perdera o corpo, e o que restou de si apenas consegue repetir as últimas palavras que ouve. Narciso, debruçado sobre a água, tenta falar com aquele que vê no reflexo, Eco responde repetindo suas palavras.

Na interpretação de Kristeva (1987), uma vez que Narciso não percebe que o reflexo na água mostra o seu próprio corpo e que a voz que lhe responde não pertence ao reflexo, mas a Eco, a paixão de Narciso não é, na verdade, por si mesmo, mas por um outro. O sujeito e o objeto do amor se fundem. Paradoxalmente,

portanto, ao deparar-se com sua própria imagem, Narciso abre-se para o mundo, encontra o outro, olhando para si:

Así pues, el error consiste aquí en ignorar que el reflejo no remite más que a uno mismo: Narciso es culpable, en suma, de ignorarse como origen del reflejo. Retengamos esta acusación, que coge a Narciso en falta de conocimiento de si mismo: el que ama a un reflejo sin saber que es el suyo, ignora de hecho quién es él (KRISTEVA, 1987, p. 93).

Nessa linha interpretativa, o mito de Narciso passa a ser, então, sobre como o autoconhecimento e a consciência do próprio narcisismo levam a uma compreensão da relação do sujeito com o mundo, com o outro. Ao ver meu rosto no espelho d'água, não necessariamente estabeleço uma relação de completa identificação com ele, ainda que, porventura, encontre-me nele. É esse o estado de empatia de que falamos. No reflexo dos olhos do outro vejo os meus, no mais profundo de mim encontro o outro – estranhamente familiar.

### 1.3.1 Ler-ser o mundo

Maria Horta é professora e coordenadora de um projeto de formação de leitores em espaço carcerário, foi minha primeira escutada desta pesquisa. O primeiro assunto das escutas foi sempre a busca da origem de algo na vida dos escutados. Eu queria ouvir histórias sobre os primeiros encontros com algo de mágico na vida, o sensível, artístico, estranho, a beleza ou o encantamento do mundo.

Em *A História Sem Fim* (ENDE, 1993), Bastian, a personagem principal, está lidando com o luto pela perda da mãe. Nesse processo, ele começa a ler um livro e aos poucos vai se misturando a ele. Num dos capítulos mais ao final, quando ele já está dentro do livro, Bastian encontra uma Casa Mutante, onde uma senhora chamada Dama Aioula o recebe. Ele deve passar um tempo nessa casa, sendo cuidado pela Aioula. Ela parece ter um vestido e um chapéu de onde brotam e crescem muitas frutas diferentes. Na verdade, não é chapéu nem vestido, é o cabelo, o corpo dela. E é com essas frutas, do corpo, que ela alimenta Bastian nesse

tempo de estada. Enquanto o alimenta com o corpo, a Casa Mutante passa por um ciclo em que ela se torna enorme, com móveis imensos, cadeiras e camas gigantes, e vai diminuindo, com o passar do tempo, na medida em que Bastian amadurece, até que ele fica pronto para ir embora.

Na hora de ir embora a gente vê algo que Aioula explicou. Ela, a mãe dela, a avó dela, todas sempre quiseram ter crianças, e Bastian era esse desejo sendo realizado, pelo menos pra uma delas. Questionada sobre como elas não realizaram esse desejo, se a avó teve a mãe e a mãe teve a filha, Aioula conta que ao final de um ciclo todas as Damas Aioulas secam. As frutas caem, os ramos amarelam, e elas apodrecem. E do podre do corpo da mãe nasce a filha.

Perguntei a Maria Horta onde começou a poesia, a magia, na vida dela. Contei de Conceição Evaristo cuja mãe deseja-desenha um sol no chão para afastar a chuva, e todas as filhas desenhavam com seus corpos no ar, seguindo o graveto na terra. Desenhavam um sol em si mesmas, desejavam um sol pra abrir o céu e afastar o medo de a chuva mofar as roupas dos brancos nos varais.

Maria me contou e eu reconto aqui: alguma coisa de mulher negra, sabe? O chão, a horta, a planta, o ciclo, a comida. Minha mãe tinha uma horta cheirosa debaixo da janela do meu quarto. Eu tinha certeza de que ela levantava todo dia mais cedo pra lustrar aquelas berinjelas. Ela me ensinou que a gente precisa respeitar os ciclos, os tempos. A terra não vai dar o que você quer na hora que você quer. O crocante dessa alface não vem sempre. A terra tem o tempo dela. A gente tem o nosso tempo.

De alecrim a gente faz chá quando tá triste. E sempre que é preciso escrever um memorial sobre si, o céu fecha, a gente precisa desenhar um sol no chão pra afastar o medo de as roupas mofarem nos varais. É difícil falar da horta sem chover. E da poda...

Maria me conta da horta e dos ciclos da terra, como quem conta dos círculos da vida, dos ciclos da gente. Olha as ervas, as folhas, o reflexo do sol nas berinjelas, como quem vê no espelho das coisas o próprio rosto, o próprio corpo. Minha

pergunta foi sobre origem da arte, da magia, do encantamento na vida dela, e as memórias que primeiro vieram foram de plantas, de terra, alimento.

Esse mundo vegetal se mistura com o que ela é e com o que a mãe era. Assim como o sol cheio de pernas desenhado no chão cria um espaço no meio do caminho entre o que Conceição Evaristo, suas irmãs e sua mãe são, a horta é uma ponte entre Maria e a mãe, mas também entre Maria e si mesma. Essa narrativa de Horta é um primeiro exemplo, ainda introdutório, daquela compreensão de empatia para além do reino animal, de que falamos anteriormente (GEIGER, 2015).

Quando decidi pelo caminho de escutas para esta pesquisa, minha intenção primordial era de coletar narrativas, instigar e ouvir histórias pela voz de pessoas que, por caminhos diversos, trabalham mediando o contato com a arte. Eu também venho trabalhando com mediação há alguns anos, e também contei um pouco dessa história em trabalhos anteriores (MELO, 2016). Com o passar do tempo e o mastigar daquelas memórias, percebi que, após o contato com as obras artísticas ou situações expressivas, meus alunos gostavam de recontar, compartilhar. Mas o que eu ouvia, então, da boca desses rapazes numa penitenciária em Londrina, era um amálgama de arte e experiência, meio relatos de leitura, meio narrativas de suas próprias vidas.

Paul John Eakin, em *Vivendo Autobiograficamente* (2019), traz reflexões importantes, por diferentes ângulos, a respeito de falar de si:

Acredito que nossas histórias de vida não são meramente sobre o que somos, mas de um modo inescapável e profundo, elas são o que somos, pelo menos enquanto atores posicionados dentro do sistema de identidade narrativa que estrutura nossos arranjos sociais atuais (EAKIN, 2019, p. 10).

Michèle Petit (2009, p. 140-143), acerca de projetos de mediação de leitura e formação de leitores, traz uma experiência prática que nos ajuda a complementar o que Eakin aponta. A antropóloga destaca o uso comum de cadernos de notas pelos atendidos nos projetos. Nesses cadernos, essas pessoas coletam, registram, copiam, inventam, desenharam, colam e agrupam uma multidão de coisas do mundo. Poesias que ouviram, frases bonitas, fotos, um aglomerado de textos de

diferentes materialidades que constroem uma narrativa entre capas de um caderno – uma linha que confere coesão a uma matéria expressiva-criativa do eu.

E aqui já desponta algo muito importante para esta pesquisa. Quando se pensa em “narrativa de vida”, comumente se pensa em linguagem verbal. Mas não é só disso que estamos falando. O que chamo de narrativa – mesmo quando uso esta palavra para nomear a história de minha tia sobre o momento da morte de minha avó – é algo que vai muito além (e/ou aquém) do uso de palavras. Eakin também tangencia esse ponto:

À luz de pesquisas na psicologia do desenvolvimento e na neurobiologia, entretanto, eu vejo, hoje, boas razões para perseguir as origens do eu que estiverem antes e por trás da linguagem, já que trabalhos nesses campos nos ensinam que o eu é plural e que alguns modos de experiência de si precedem a linguagem (EAKIN, 2019, p. 78-79).

Nesse campo, podemos nos lembrar, por exemplo, de Paulo Freire em *A importância do ato de ler* (1989), quando fala de uma leitura do mundo, das plantas, do céu, que precede a leitura da palavra. Narrar é dar a conhecer, expressar, compartilhar, criar o mundo sob uma costura subjetiva que organiza a vida e a torna passível de ser sentida por si mesmo e por um outro. Narrar, nesse sentido, é o passo que a gente dá dentro do campo transicional de Winnicott, quando, estando só (na companhia de algo ou alguém), elaboramos um gesto espontâneo, falamos com verdade, e nos deparamos com pedaços de nós por aí, nos colocamos para fora da pele, para além de nós, num quadro de referências de um outro, seja um outro-árvore, um outro-pedra, um outro-gente.

Carl Rogers (1977) fala desse movimento de afeto com o quadro de referências de um outro, ao que chama de empatia:

O estado de empatia ou ser empático consiste em aperceber-se com precisão do quadro de referências interno de outra pessoa, juntamente com os componentes emocionais e os significados a ele pertencentes, como se fôssemos a outra pessoa, sem perder jamais a condição de “como se”. Portanto, significa sentir as mágoas e alegrias do outro como ele próprio as sente e perceber suas causas como ele próprio as percebe sem, contudo, perder a noção de que é “como se” estivéssemos magoados ou alegres, e assim por diante. Se perdermos esta condição de “como se”, teremos um estado de identificação (ROGERS, 1977, p. 72).

Rogers trata da empatia nesse campo de relações entre humanos. No entanto, seguindo o que vimos construindo até aqui, encontro relações entre esse “como se”, destacado por Rogers, com o que na esquizoanálise chamamos de devir. Deleuze e Guattari usam esse termo em uma imensidão de situações, todas elas se referindo a um **movimento** de transformação e criação subjetiva a partir de uma relação de afecção do indivíduo com um outro (mesmo que inanimado) (DELEUZE; GUATTARI, 1995/1996/1997/2010). Devenho planta na medida em que interajo com uma horta, sentindo nela algo de mim – os ciclos, os círculos da vida de Maria Horta. Devir é buscar o reflexo do nosso rosto no espelho d’água das coisas.

### 1.2.2 Sabela: reencantar o mundo

“Sabela” é uma novela de Conceição Evaristo publicada no livro *Histórias de leves enganos e parecenças* (EVARISTO, 2016). A narrativa gira em torno de um episódio de inundação causado por uma tempestade extremamente intensa numa cidade ficcional. A chuva é contada sob a perspectiva narrativa de diversas personagens. Sabela, personagem cuja voz abre e fecha a novela, empenha-se em ouvir as versões da história de outros moradores, de maneira semelhante à ouvinte-narradora de *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* (EVARISTO, 2011).

“Sabela” apresenta diversos episódios que extrapolam a lógica realista europeia. Refletir sobre a construção desses episódios pode nos ajudar a compreender o conceito de empatia de um modo mais amplo.

Logo na abertura da narrativa, Sabela conta da relação entre a natureza e a sua mãe, também chamada Sabela, assim como sua avó e todas as suas ancestrais:

Olhei Sabela, Mamãe tinha a expressão toda úmida. De sua roupa ensopada a água escorria. Lá fora a chuva nem começara ainda. Era sempre assim. O corpo de minha Mãe dava sinal do tempo. Em épocas de seca, ele também emitia avisos. A saliva ia rareando em sua boca e sua língua ficava fina, finíssima, como uma folha desidratada. Durante quase todo o estio ela guardava silêncio, tornava-se meio muda. E quando ensaiava proferir alguma palavra, um hálito quente, incandescente, por mais que ela guardasse distância do interlocutor, se fazia sentir por todos. E

naquele dia, apesar do tempo ser de seca, o corpo de Mamãe anunciava chuva (EVARISTO, 2016, p. 59-60).

A narradora também diz que sua casa amanhece dando sinais da chuva que viria. Ouve uma enxurrada por debaixo da cama, a água não se esparrama para lado algum, escorre ali e termina ali. Mais à frente uma outra personagem também demonstra relação importante com a natureza. O Velho Amorescente, uma espécie de sábio do povo nativo da região, conta:

Dias antes entendi que o pranto ia acontecer, quando a pedra chorou em minhas mãos. Eu velho, com o meu olho esperto, enxergador dos avisos da vida e da morte, escutei o tempo. Falei com os meus que era preciso assuntar a causa da tristeza, do aborrecimento de Mãe Grande. [...] A pedra pranteando era prenúncio de águas dolorosas caindo dos olhos de Mamãe que mora acima de nós, nos vazios do céu (EVARISTO, 2016, p. 93).

Sabela filha, noutra momento, também narra a história de sua avó. Nesta reflexão destaco o nascimento de Sabela Mãe. A avó, quando sentiu que o parto estava próximo, foi até o leito de um rio que há muito estava seco. No momento em que o nascimento começou a se dar, assim como água escorreu de Sabela Avó, “o sulco da terra, antes seco e cheio de rachadura plenificou-se com uma água avermelhada, lembradiça a sangue” (EVARISTO, 2016, p. 64). Com o nascimento do rio (e de Sabela Mãe), todas as mulheres do lugar, que haviam perdido a fertilidade, voltaram a ser capazes de engravidar.

Assunção de Maria Sousa e Silva, professora da Universidade Estadual do Piauí, no prefácio de *Histórias de leves enganos e parecenças* (EVARISTO, 2016, p. 6-14), fala desses episódios, pensando neles não como manifestações de literatura fantástica, mas aproximando-os do que Pepetela (2008, p. 458) chama de realismo animista, presente em diversas narrativas africanas. Apoiando-se sobre falas da própria Conceição Evaristo, como aponta Silva, é possível encarar o uso desses recursos narrativos como mecanismo de resistência ao sofrimento. Nesse sentido, o que é visto como fantasia é, na verdade, um modo importante de enfrentamento da realidade e de reencantamento do mundo.

A respeito do animismo, Philippe Descola entende que em culturas alinhadas a essa compreensão de mundo:

Humanos e todo tipo de não-humanos com os quais interagem possuem fisicalidades diferentes nas quais suas idênticas essências internas estão alojadas, muitas vezes descritas localmente como roupas que podem ser doadas ou descartadas, dando ênfase a sua autonomia em relação às interioridades que as habitam (DESCOLA, 2015, p. 13).

Nesse sentido, há uma aproximação subjetiva entre os seres, mas essa aproximação é limitada pela fisicalidade, “como um etograma particular que irá determinar seu próprio Umwelt, no sentido de Jakob von Uexküll” (DESCOLA, 2015, p. 15). Uexküll cria o conceito de *Umwelt*, na biologia, a partir da compreensão das limitações perceptivas frente a uma visão de mundo fenomênica. Diante disso:

Onde não temos acesso algum às qualidades de um sujeito, não podemos falar de um mundo fenomênico, mas tão-só de um mundo subjetivo que está composto de nossas qualidades. Visto que também não temos acesso algum aos “signos perceptivos” de outros seres vivos, dependemos de descobrir quais qualidades de nosso mundo fenomênico têm importância como “pistas perceptivas” no mundo subjetivo de um animal. Essas pistas perceptivas (que têm de ser traduzidas em signos perceptivos para nossos propósitos a fim de estarmos definitivamente atentos a eles) são tratadas por nós como nossas qualidades, tanto quanto isso é possível para nós, e incorporados àquelas categorias inatas que possuímos a priori (UEXKÜLL, 1928 apud UEXKÜLL, 2004, p. 47).

Esses signos perceptivos são resultantes das fisicalidades dos seres, por isso limitam o acesso de um ser à forma como o outro lê o mundo e está localizado nele. Essa localização e relação com as coisas a partir dos próprios signos perceptivos é o que constrói a Umwelt de um ser. A única forma de acesso parcial à Umwelt alheia é a partir do uso da **imaginação**, supondo pistas perceptivas sobre a forma como o outro sente o mundo, mas todas essas pistas só podem partir da Umwelt do próprio observador. Novamente, aqui, aparece a imaginação como ponto fundamental, assim como comentamos anteriormente a respeito do funcionamento da empatia.

Ainda há um outro ponto importante no estudo de Descola (2015). Enquanto numa visão de mundo animista as fisicalidades restringem a compreensão entre os seres, as essências idênticas os aproximam, como órgãos de um mesmo organismo. É a partir dessa essencialidade comum que Descola fala de

representações de metamorfose como esforço de um ser para se colocar no lugar do outro e compreendê-lo. É, de fato, um movimento de devir-outro, a partir da imaginação, da ficção, do movimento criativo empático.

Harry Garuba (2012), em ensaio para a Universidade de Cape Town, faz um estudo importante sobre o realismo animista em contextos africanos, explorando relações entre mitos, religião, cultura e literatura. Suas análises levam ao reencantamento do mundo como forma de resistência, como falávamos anteriormente:

Portanto o que tentei fazer nessas notas foi esboçar a lógica do pensamento animista e então concentrar-me no que acredito ser sua principal característica: o contínuo reencantamento do mundo. Dentro da visão de mundo animista, como vimos, o mundo físico dos fenômenos é espiritualizado; na prática literária, ela se transforma em uma estratégia de representação que envolve dar ao abstrato ou ao metafórico uma realização material (GARUBA, 2012, p. 255).

Apoiando-nos no prefácio de Assunção de Maria Souza e Silva, é possível transpormos a compreensão da função do realismo animista apresentada por Garuba com relação à África colonial e pós-colonial, para o contexto de produção da escriturabilidade de Conceição Evaristo:

O que não foi visivelmente e entusiasticamente defendido é que uma compreensão animista do mundo aplicada à prática da vida cotidiana, muitas vezes forneceu caminhos de agência para os despossuídos na África colonial e pós-colonial (GARUBA, 2012, p. 255).

Nesse caminho, a escriturabilidade encontra também nessas manifestações de realismo animista uma saída de escoar as dores e retomar poder sobre meios de produção de subjetividades, além dos outros recursos da escrita de Conceição Evaristo observados em pesquisas anteriores (MELO, 2016).

### 1.2.3 Narrar e narrar-se, criar e criar-se<sup>4</sup>

A escrevivência pode ser vista como um modo particular de escrita de si. Não discutiremos, aqui, o conceito de escrevivência, mas vale ressaltar a importância da relação entre a escritora e as coletividades de mulheres e povo afro-brasileiro. Nesse contexto, a escrevivência funciona como a voz de um griô, que produz narrativas de vida de seu povo, sendo, ao mesmo tempo, parte dele, resultando, portanto, numa espécie de escrita de si.

Acerca deste ponto, vem à memória um trecho de *Vivendo autobiograficamente*, em que Eakin (2019), partindo da ideia de que somos nossas narrativas, preocupa-se com sujeitos que, por motivos de saúde, tornam-se aparentemente incapazes de construir narrativas de si:

Será que somos diminuídos enquanto pessoas, eu me perguntava, quando já não conseguimos dizer quem somos? E, quando conseguimos, quais são nossas responsabilidades éticas para com os que não conseguem? A difícil lição trazida pela longevidade crescente de nossa população é que mais e mais pessoas dentre nós viverão para testemunhar, quando não para experimentar por si mesmas, o que significa tornar-se um indivíduo sem histórias (EAKIN, 2019, p. 24).

Podemos transpor essa dúvida para um outro campo. Começamos este ensaio pensando naquele estado de agonia, de atrofia do impulso criativo, descrito por Winnicott (1975). A partir de uma narrativa pessoal e da observação de material narrativo coletado tanto em escutas quanto na obra de Conceição Evaristo, pudemos pensar no conceito de gesto espontâneo (WINNICOTT, 1983) como gatilho criativo que desloca o sujeito para fora do estado de agonia.

Quando pensamos nesse estado de agonia como um momento em que o indivíduo encontra dificuldades em ser criativo, essas dificuldades se refletem num baixo desempenho narrativo de si. Esse baixo desempenho pode ser provocado por uma imensa quantidade de fatores. Michèle Petit traz um exemplo importante desse estado:

Nos anos posteriores à Segunda Guerra Mundial, nos Estados Unidos, a jovem Mira Rothenberg foi levada a dar aulas a trinta e

---

<sup>4</sup> O título desta seção é, também, o título de minha dissertação.

duas crianças provenientes da Europa Central, de onze a treze anos. Algumas nasceram nos campos de concentração, outras foram abandonadas por seus pais durante a guerra para que tivessem uma chance de escapar dos nazistas. São crianças “com olhar de pedra”, e que construíram fortalezas para se proteger dos horrores pelos quais passaram. Esfoladas vivas, aterrorizadas, violentas, elas não confiam em ninguém e repetem, em línguas diferentes, que querem voltar, reencontrar seu país de origem. Até o dia em que Mira Rothenberg, aproveitando uma pausa nos ataques de raiva, contou-lhes sobre os índios da América:

“Contei para eles como aqueles homens aos quais o país pertencia tornaram-se refugiados na sua própria terra, da qual foram privados. Encontrei um livro de poemas dos índios que falava da terra que eles amavam, dos animais com os quais viviam, de sua força, de seu amor, de sua raiva e seu orgulho. E de sua liberdade.

As crianças reagiram. Alguma coisa havia mexido com elas. Os índios deveriam sentir pela América o mesmo que elas por seus países de origem.

E nós nos transformamos em índios. Tiramos os móveis da classe. Instalamos tendas e pintamos um rio no assoalho. Construímos canoas e animais de tamanho natural em papel machê. [...] As crianças começaram a se desvencilhar de suas carapaças. Nós morávamos nas tendas. Comíamos ali. Elas não queriam mais voltar para suas casas” (PETIT, 2009, p. 69-70).

Ao longo deste relato, vemos as crianças passarem de um estado de atrofia do impulso criativo ao de uma recomposição de suas narrativas de vida. Com gestos, com atenção, com palavras, brincadeiras, imaginação, cenário, as crianças releem suas histórias a partir do diálogo com as vozes que ouvem nos poemas. No momento em que elas, ouvindo os poemas, passam por um movimento de encontrar a si mesmas nesse outro que aparece na leitura da professora, acontece o gesto espontâneo, que quebra o estado de agonia.

O que busquei tratar neste ensaio, e precisamos de muitas voltas para isso, é uma relação importante entre a arte, a empatia, o olhar para si mesmo e o funcionamento do sistema de vivência artística/criativa comunitária, que engloba todos esses fatores e pode auxiliar os sujeitos em seus processos de retomada de poder sobre meios de produção de suas próprias narrativas de vida.

Sempre digo que ao escutar os leitores recordamos que a linguagem não pode ser reduzida a um código, a uma ferramenta de comunicação, a um simples veículo de informações. A

linguagem nos constitui. Quanto mais somos capazes de dar um nome ao que vivemos, às provas que enfrentamos, mais aptos estaremos para viver e tomar certa distância em relação ao que vivemos, e mais aptos estaremos para nos tornarmos sujeitos de nosso próprio destino. (...) E encontramos nos livros algumas dessas palavras que nos restauram. Em particular em obras cujos autores tentaram transcrever o mais profundo da experiência humana, desempoeirando a língua. Ter acesso a elas não é um luxo: é um direito, um direito cultural, como o acesso ao saber. Porque talvez não haja sofrimento pior do que ser privados de palavras para dar sentido ao que vivemos (PETIT, 2013, p. 112).

Como direito humano, bem incompressível, como postulou Antonio Candido (2006), e como reforça Michèle Petit (2013), a literatura, e acrescentamos aqui o sistema de vivência artística/criativa comunitária, é imprescindível na manutenção do potencial criativo humano, e é somente a partir deste potencial que o sujeito pode se movimentar de fato, pode se ver como sujeito – localizado histórico-socio-economicamente.

O estado de atrofia do impulso criativo pode ser provocado e mantido por forças opressivas externas. E quanto a essas forças, este ensaio termina com uma pergunta: a quem interessa a manutenção do estado de atrofia do impulso criativo?

## ENSAIO 2 – É QUE O NADA EXERCE UMA ATRAÇÃO IRRESISTÍVEL

*“Algumas pessoas atiravam-se de propósito lá para dentro, ao verem que o nada se aproximava demais. É que o nada exerce uma atração irresistível, tanto mais forte, quanto maior é o lugar. Ninguém na nossa terra sabia o que era aquela coisa horrível, de onde vinha e o que podia fazer para combatê-la. E como não desaparecia por si, pelo contrário, cada vez crescia mais, resolvemos finalmente mandar um mensageiro à imperatriz Criança para lhe pedir conselho e ajuda. E sou eu esse mensageiro.”*

*A história sem fim – Michael Ende*

O objetivo principal deste ensaio é, em diálogo com Winnicott, compreender o estado de atrofia do impulso criativo a partir dos agenciamentos esquizoanalíticos. Com isso, busco relações entre essa atrofia e o momento político e social atual no Brasil.

Um conto de Michael Ende, do livro “O Espelho no Espelho” (1984), serve para iniciarmos a caminhada pelos conceitos. A atmosfera dos contos desse livro traz um grande peso de contradições lógicas, frequentemente expressadas em torno da inação das personagens. Os contos se encaixam de formas peculiares até formarem um círculo, ligando o último ao primeiro.

Aqui, começamos o percurso do ensaio por um conto que se aproxima muito de um caso relatado por Carl Rogers (1977). Nesse sentido, o diálogo entre essas duas histórias permite que os conceitos posteriores sejam discutidos tendo exemplos e ações aos quais remeter.

### 2.1 COMO HAVIAM POSTO-NOS PEDRAS NO ESTÔMAGO, PENDÍAMOS PARA O CHÃO

*como haviam posto-nos pedras no estômago,  
pendíamos para o chão  
a primavera passou Pisadeira sobre os corpos todas  
as noites,  
abríamos os olhos no sono e víamos grande e pesado  
nada a caminhar sobre nós, mas nossos braços e  
pernas e dedos e nossa alma pesavam para o chão, e  
nossa voz parava na garganta, atrás da pedra, atrás  
do nó;*

*o verão trouxe nada além do sol emudecido a nos  
manter no chão, adormecidos,  
abríamos o peito para inspirar, mas os pés cobriam  
nossos corpos e marcavam o contorno de nós na  
areia das coisas, – e o calor, ... o calor nos enchia o  
estômago, e quanto mais cheio,*

*quando as coisas começaram a amarelar e cair,  
nossos dedos puderam se mover um pouco  
e a cada emortecida que engolia os verdes e o que  
restara de nós espremidos pelo chão, um dedo a mais  
podia se levantar, ainda que nossos restos  
permanecessem alastrados inertes;  
de corpos frios pudemos nos mover, embora talvez  
não houvesse mais o que mover  
com o que sobrou das mãos abrimos os restos de  
peito ao meio e viemos ao mundo chocando por  
dentro as pedras como ovos  
e desde que aprendemos a morrer sempre, quando o  
nada vem pisar em nós, tem de pisar em ovos*

*Autoria própria*

Estamos numa sala de tratamento. Num canto, um jovem médico está em silêncio a observar a paciente. Ela, uma senhora de maquiagem muito branca no rosto, está sentada numa cadeira como as de dentistas ou barbeiros. O médico, ainda que tenha sido proibido de conversar com a paciente, resolve perguntar-lhe sobre seu tratamento (ENDE, 1984, p. 99).

— Eu soffro — disse ela, esforçando-se para se virar na direção dele, já que o médico estava sentado um pouco atrás dela — de gravitação progressiva. Somente a alimentação constante me torna mais leve. Quando paro com isso, nem que seja por alguns segundos como agora, meu peso aumenta imediatamente. É um defeito da gravidade da Terra, entende? Alguns segundos de abstinência completa fariam com que meu esqueleto desabasse sob o peso da minha carne. Isso me repugna, mas somente a alimentação permanente me deixa mais leve (ENDE, 1984, p. 100).

Após a resposta, o rapaz aproxima-se da paciente para observar o procedimento médico. Incessantemente, a mulher engole alimentos que pega sobre a mesa de instrumentos móvel ao lado de sua cadeira. A cada bocado de alimento que engole, a cadeira é lançada para cima com um mecanismo de catapulta ligado a uma haste niquelada que suporta o equipamento. Quanto mais comida ela engole, mais fortemente a cadeira é lançada para cima, “de tal maneira

que era como se ela não ficasse mais pesada e sim mais leve à medida que ia comendo os alimentos” (ENDE, 1984, p. 99).

Próximo ao chão, há uma bomba de ar formada por um cilindro de vidro com um pistão que sobe e desce amortecendo o impacto da cadeira ao cair. Examinando de perto, algo causa estranheza: um animal parecido com uma caranguejeira, porém com as patas moles como as de um polvo, está preso dentro do cilindro. Sempre que o aparelho cai, como parte do tratamento, o pistão que amortece o impacto pressiona, em tormento, o abominável animal na prisão de vidro de onde não consegue sair. O homem observa as duas criaturas presas ao aparelho.

Quando me afasto a pensar sobre esta cena, uma interrogação se destaca. O que mantém essa senhora em repetição perpétua, como uma engrenagem da máquina, sem viver efetivamente, sem qualquer possibilidade criativa? E ainda há outro componente do mecanismo, envolvido na mesma estagnação, embora por outra perspectiva: o médico. Foi-lhe ordenado que apenas assistisse ao tratamento, sem interferir, sem dirigir a palavra à paciente. Toda a máquina foi projetada para a manutenção do estado de passividade. Tudo deve permanecer exatamente como está. Mas o que mantém as engrenagens humanas em repetição?

Um discurso de autoridade disse à paciente que somente a alimentação incessante pode mantê-la leve. No entanto, como é claro por sua aparência, quanto mais come, mais dificuldades tem para se movimentar, devido à quantidade de gordura corporal. A bomba de ar da cadeira lança a mulher para cima sempre que ela come, causando a impressão de que a comida a deixa mais leve. Ela sofre, mas não é seu peso, seu corpo, que a faz sofrer, é o próprio mecanismo, que envolve, antes de tudo, uma ordem de manutenção do estado de atrofia do impulso criativo e infantilização da paciente.

Guattari, em “Micropolítica: cartografias do desejo” traz a infantilização como um conceito:

Outra função da economia subjetiva capitalística, talvez a mais importante de todas, é a da infantilização. Pensam por nós, organizam por nós a produção e a vida social. Além disso, consideram que tudo o que tem a ver com coisas extraordinárias

– por exemplo, o fato de falar e viver, o fato de ter que envelhecer, de ter que morrer – não deve perturbar a nossa harmonia no local de trabalho e nos postos de controle social que ocupamos, a começar pelo controle social que exercemos sobre nós mesmos (GUATTARI, ROLNIK, 1996, p. 41-42).

Nesse sentido, a infantilização da paciente, no conto de Ende, vem, entre outras coisas, como uma dissimulada preocupação com a saúde da mulher. Mas esse mesmo discurso é o que a aprisiona num estado de ansiedade constante. A máquina transforma seu corpo e sua vida numa condição médica, desumanizada. Não é permitido a essa mulher que faça qualquer coisa que não seja preocupar-se com o seu tratamento. Tudo deve permanecer exatamente como está.

E quanto ao jovem médico? A ordem dada a ele foi de que não interferisse no tratamento e não interagisse com a paciente, apenas observasse. Mas parece que a pressão discursiva sobre ele não foi suficiente para contê-lo por muito tempo. O pequeno animal, preso e torturado dentro do cilindro de vidro, parece exercer uma irresistível atração sobre o médico. Tomado por uma postura de princípios, “como ele não via nenhuma razão para expor o animal àquela tortura, finalmente se compadeceu dele, justamente porque o bicho era horrível” (ENDE, 1984, p. 101). Tentou o diálogo, mas foi ignorado pela paciente – ninguém salva ninguém da máquina. Revoltado, acaba golpeando o cilindro de vidro a fim de libertar a criatura do sofrimento.

O animal libertado corre por diversos espaços, para a rua noturna afora do instituto, por vielas secundárias, por túneis de metrô, sob portões, desenovelando pelo mundo do médico um caminho do desejo, uma inesquivável subversão da ordem de consumo, de observação passiva e resignada na sala-mecanismo-prisão de onde saíra. O final da fuga-perseguição dá-se no vestibulo mal iluminado de um prédio miserável, onde o médico decide parar e observar, em silêncio. É aqui, longe da máquina, da ordem, dos órgãos de controle, com o corpo podendo desfazer-se e refazer-se pelo mundo, que deve acontecer uma espécie de explosão. Duas outras criaturas se juntam à caranguejeira-polvo, paradas na sala, mergulhadas na pouca luz, na mudez e no olhar atento que as observa. Prenúncio da vertigem de abolição.

### 2.1.1 Desintegração

Qual a diferença entre as relações que a paciente do início do conto e o médico que acompanhamos têm com o impulso criativo? No início da narrativa, as duas personagens encontram-se presas num sistema de passividade. O homem observa, lamenta. A mulher justifica o tratamento, explica, como ventríloquo, o que lhe foi dito, e repete a mesma ação infinitamente. Ela não consegue ver saída, nenhuma possibilidade de estranhamento aparente, nada que possa causar algum movimento para além da norma do tratamento. Ele, devido à posição que ocupa na sala, diferente dela, consegue ver o animal estranho dentro do cilindro de vidro. O mecanismo exerce forças de controle diferentes sobre cada um, de acordo com a combinação de todos os fatores que organizam a posição desses indivíduos no mundo.

A vontade da paciente é forçada à leveza. Ela quer ficar mais leve, e foi dito a ela que para isso é preciso comer. A contradição disso parece absurda e irreal, mas talvez seja absurda exatamente por ser real demais. Há uma distorção do desejo. A máquina inclui, além dos fatores já mencionados, também o diagnóstico. O laudo médico desagrega o desejo da paciente, move o lugar do vazio, do movimento, de toda possibilidade de autonomia e produção criativa da realidade, para uma falsa solução produzida externamente, sobre a qual ela não tem qualquer poder. E é importante destacar que o tratamento ao qual a mulher é submetida desfigura seu corpo, mas, antes disso, desloca o poder sobre ele para fora: “você não sabe o que é melhor para você, você não tem condições de pensar sobre si, você deve seguir as ordens sem pensar, sem sentir, sem parar, porque as suas escolhas, a sua voz o seu pensamento, o sentimento, tudo isso é patológico – você não sabe cuidar de si”.

### 2.1.2 Fabricação familiar

No capítulo IV de *A pessoa como centro* (ROGERS, 1977), Carl Rogers analisa o caso de Ellen West. Por meio de diários e cartas pessoais de West e relatos de análise de médicos e terapeutas, Rogers observa a evolução do caso de maneira cronológica. A vida dessa mulher mostra-se profundamente marcada pela figura

de seu pai, a quem parece dedicar-se e valorizar de maneira muito proeminente. Essa valorização da presença e da voz do pai insiste, ao longo da vida, como uma espécie de voz da razão e da verdade, que suplanta todo seu desejo e descredita quaisquer impulsos criativos que venha a ter:

[Aos vinte anos] tem ânsia de encontrar um homem cheio de vida, sério e amoroso. Agrada-lhe comer e beber. Contudo, no decorrer deste ano, surge um distanciamento significativo de si mesma. “Torna-se noiva de um estrangeiro romântico, mas por desejo de seu pai rompe o compromisso.” Nossos fatos são parcos, mas acredito, pela falta de qualquer protesto de sua parte, que ela adote os sentimentos de seu pai, como se fossem os seus próprios. De forma esquematizada, este episódio seria algo como se segue em sua percepção: “Pensei que meus sentimentos significavam que eu estava apaixonada. Senti estar fazendo a coisa positiva e significativa ao tornar-me noiva. Mas minha vivência não merece confiança. Eu não estava apaixonada. Meu noivado não foi um compromisso significativo. Não posso me orientar pelo que vivencio. Fazê-lo seria agir errado e perder o amor de meu pai” (ROGERS, 1977, p. 93).

Pouco tempo depois, aponta Rogers (1977), West passa a comer em excesso e começa a engordar: algo que viria a se tornar seu principal sintoma. “Sente uma crescente necessidade de viver a sua vida em termos das expectativas de outros, já que seus próprios impulsos não merecem crédito” (ROGERS, 1977, p. 93). Ao longo de sua análise, Rogers aponta, na vida de West, diversos indícios da constante produção de uma subjetividade que acaba por funcionar como uma prisão, limitando e conduzindo a mulher, invalidando a emergência do que Winnicott (1983) chama de gesto espontâneo.

Entre seus vinte e quatro e vinte e oito anos, Ellen West passa por situações de reforço da invalidação de seus sentimentos, desejos e vivências. Conduzida pela vontade dos pais, ela abandona um relacionamento amoroso que parece ter sido muito importante para ela e se casa com seu primo, com a aprovação e incentivo da família. A voz dos pais, um discurso de suposta sabedoria, contribui para a distorção e desagregação de West de suas vivências e desejos. O poder sobre seu corpo e sua vida é deslocado para fora de si: “você não sabe o que é melhor para você, você não tem condições de pensar sobre si, você deve seguir as ordens sem pensar, sem sentir, sem parar, porque as suas escolhas, a sua voz, o seu

pensamento, o sentimento, tudo isso é patológico – você não sabe cuidar de si”. Aos trinta e dois anos, está obcecada por emagrecer. “Vive esfaimada e toma sessenta pílulas laxativas por dia!” (ROGERS, 1977, p. 95). Em carta ao marido, afirma:

‘Naquela época você era a vida que eu estava pronta a aceitar e pela qual abandonaria meu ideal. Mas foi... uma resolução forçada’. Ela parece buscar desesperadamente ter os sentimentos que outras pessoas desejam que tenha, mas para isso precisa se forçar (ROGERS, 1977, p. 96).

Aos trinta e três, “Ellen, de fato, está definhando na luta contra sua natureza. Seu organismo pretende ser sadio e forte, mas o ‘eu’ introjetado — o falso eu, revestido para agradar os outros — quer ser, como ela diz certa vez, esbelto e ‘intelectual’” (ROGERS, 1977, p. 97). Após ter passado um tempo num sanatório e recebido uma série de diagnósticos divergentes, Ellen West se suicida.

No ensaio 1, faço uma breve discussão, num ponto, sobre os conceitos de falso e verdadeiro *self* na obra de Winnicott. Vale ressaltar, novamente, aqui: em diálogo com Roberto B. Graña (2017), comentador das obras de Winnicott e Lacan, não vejo a ideia de falso/verdadeiro *self* a partir de uma perspectiva essencialista e binária, como se fosse possível traçar uma linha divisória bem demarcada entre um núcleo identitário do ser em oposição a uma casca absolutamente falsa e que não deveria ser considerada um “eu” de fato. A compreensão que trago, aqui, do conceito de falso/verdadeiro *self*, tem muito a ver com o que chamamos de planos de molaridade e molecularidade na esquizoanálise.

A capacidade de “estar só”, abordada por Winnicott em *O ambiente e os processos de maturação* (1983, p. 35-36), é um conceito interessante para pensarmos a trama subjetiva composta pelo estabelecimento de um equilíbrio entre os planos de molaridade e de molecularidade, pressupondo o reconhecimento da fronteira nevoenta entre um e o outro plano. A capacidade de “estar só” depende da sustentação de uma segurança mínima de que o outro existe, dado que “estar só” pressupõe que um “outro” não esteja comigo, e é em razão disso que estou sozinho.

No exemplo de Ellen West, Rogers (1977) destaca a insistência de uma pressão molar sobre ela. O plano da molaridade é composto pelas linhas daquilo que dá estrutura à vida. Regras, sistemas, padronizações, estratificações, ordens de poder social etc. No outro plano da trama, como que no avesso de um bordado, vemos os nós entre as linhas, e dentre nós é possível trapacear os pontos, redirecionar a costura, usar das próprias regras da estrutura para construir outras possibilidades. Enquanto o plano molar, como força de gravidade, puxa tudo para um centro, mantendo as galáxias de sentido unidas, montadas em torno de suas regras, o plano molecular empurra tudo de dentro para fora, produz movimento em direção à margem, a uma expansão infinita em direção ao caos. Nesse sentido, o plano molar diz respeito ao que organiza a vivência, enquanto o plano molecular está mais ligado à potência de singularização, de movimento, desorganização daquilo que está estabelecido, ambos essenciais, em equilíbrio, para a manutenção da vida.

No caso de West, (ROGERS, 1977), vemos um exemplo de como o desequilíbrio entre os planos, impondo uma força molar excessiva, vinda, primordialmente, na análise de Rogers, da autoridade familiar, pode escalonar de tal forma que o impulso criativo do sujeito, no campo molecular, acaba engaiolado pela necessidade de aprovação externa dentro de um sistema de regras excessivamente duro e persistente.

Assim como a personagem em tratamento contra “gravitação progressiva”, no conto de Ende, não consegue ver outra coisa senão o procedimento médico imposto sobre ela, West também vai perdendo um campo de consciência que lhe permitiria ouvir a própria voz e integrá-la a si ao longo de sua vida.

A voz de autoridade, representada, inicialmente, pela família, ostenta uma posição de sabedoria absoluta que, automaticamente, relega a voz de West a um estado de infantilização que desloca o centro de poder sobre sua própria vida para o plano molar, que é inchado, sufocando a molecularidade, que seria responsável por rever, reestruturar, escutar e movimentar Ellen West. A respeito desse sufocamento, Winnicott observa que:

É necessário considerar a impossibilidade de uma destruição completa da capacidade de um indivíduo humano para o viver criativo, pois, mesmo no caso mais extremo de submissão, e no estabelecimento de uma falsa personalidade, oculta em alguma parte, existe uma vida secreta satisfatória, pela sua qualidade criativa ou original a esse ser humano. Por outro lado, permanece a insatisfação em virtude daquilo que está oculto, carente por isso mesmo do enriquecimento propiciado pela experiência do viver (WINNICOTT, 1975, p. 99).

Nos estágios finais de sua vida, que movimento de West foi realmente um gesto espontâneo? O impulso criativo ainda batia asas no fundo, não sendo possível, provavelmente, destruí-lo completamente:

Os sábios doutores, apesar do risco de suicídio, chegam à seguinte conclusão: "Nenhuma terapia em que se possa realmente confiar é possível. Portanto, resolvemos conceder a alta pedida pela paciente". Ela deixou o hospital. Três dias depois, parecia estar bem e feliz, comeu bem pela primeira vez em muitos anos e, depois, tomou uma dose letal de veneno. Tinha trinta e três anos. Suas próprias palavras bem se prestariam a um epitáfio: "Sinto-me, passivamente, o palco onde duas potências se dilaceram mutuamente."

Existem muitas formas de esse impulso criativo se libertar. Talvez nem todas elas sejam saudáveis ou agradáveis de pensarmos, mas todas são movimento, ainda que, eventualmente, um bater de asas desesperado. E, aqui, retomo uma afirmação que sempre vem à memória quando penso a respeito do estado de agonia: sim, essa vertigem, de agonizar diante da vida, daquilo que me desmonta de tantas formas, é necessária e importante, parte essencial do plano molecular, porque é a partir desse estado de perda de referências que posso saltar no vazio e ser criativo efetivamente. Mas quando essa perda de referências, esse estado de desagregação, se mantém por muito tempo e/ou com muita intensidade, dentro de condições específicas, construindo uma estrutura de vazio, não mais um caos criativo molecular, mas uma pressão molar, uma regra de sufocamento, destituindo o sujeito do poder sobre a produção de sua própria subjetividade, dos próprios caminhos de sua vida, talvez as consequências possíveis e prováveis de libertação da força (que nunca seca) do impulso criativo, diante do engaiolamento molar, não sejam as mais desejáveis socialmente.

## 2.2 ABRÍAMOS OS OLHOS NO SONO E VÍAMOS GRANDE E PESADO NADA A PISAR SOBRE NÓS

*“Tem gente que não consegue ir a Fantasia. Tem aqueles que conseguem, mas nunca retornam. E tem, ainda, alguns que conseguem ir a Fantasia e voltar de lá. Assim como você. Estes últimos tornam os dois mundos saudáveis.”*

*A História Sem Fim – Michael Ende*

Até aqui, partimos de contextos bastante recortados, experiências de indivíduos, seja no âmbito da ficção, ou fora dela. Os casos representados pela patologia de gravitação progressiva, no conto de Michael Ende (1984), e pelo histórico de Ellen West, analisado por Carl Rogers (1977), servem de exemplos, matéria a partir da qual podemos pensar algumas ferramentas teóricas que deverão servir a um salto de um plano mais individual a uma reflexão que pousa mais próxima de um contexto sócio-político brasileiro atual, sempre em diálogo com contribuições da teoria do amadurecimento de Winnicott (1975, 1983) e da Esquizoanálise, de Deleuze e Guattari (1997).

No ensaio 1, busquei traçar reflexões em torno dos conceitos de empatia e de campo transicional, mirando, sempre, uma compreensão desse processo de encontrar um pedaço de potência de “eu” naquilo fora de mim. É importante destacar que estamos entendendo, aqui, esse ligar-se a um não-eu, por meio do campo transicional, como o núcleo de movimentação criativa.

Encontro, ao mesmo tempo, uma parte do mundo em mim e uma parte daquilo que posso vir a ser, no mundo. Nesse sentido, o campo transicional funciona como percurso de lançamento de si a um devir. Esse processo é muito importante dentro do nosso caminho conceitual, uma vez que é por meio do trabalho criativo que o indivíduo pode transitar entre os modos de agenciamento territorial subjetivo. Por esse motivo, devemos observar as etapas de agenciamento na construção de territórios subjetivos e trânsito entre eles, pela perspectiva esquizoanalítica.

A partir da compreensão dos processos de infra, intra e interagenciamento, teremos base reflexiva suficiente para retomarmos a teoria do amadurecimento e entendermos o engaiolamento molar de que falei anteriormente em diálogo com

ações e reações concretas, de maneira a possibilitar uma visualização mais clara da importância do trabalho criativo (WINNICOTT, 1975) no desenvolvimento de autonomia e tomada de poder sobre meios de produção de subjetividades.

### 2.2.1 Infra-agenciamento

Agora estou desenhando um mapa. A superfície amarelada e vazia do papel atinge meus olhos como caos – não há nada até que eu risque, mas, ao mesmo tempo, há, no vazio, toda a potência do que posso riscar, todos os mapas que podem vir a ser. Traçando as linhas de latitude e longitude, corto o mundo em pedaços e contorno as fronteiras de meu território. Ao sul, norte, leste e oeste há rios, mares, colinas, lagos, bosques e cidades vizinhas. Elaborando componentes direcionais, localizo meus pés sobre a terra de um quadrante no mundo, e só posso fazer isso após desenhar esse mundo. Desenho a fronteira como quem grita ou ruge para afastar o outro, ou como quem cantarola no escuro, preenchendo o caos com a extensão-voz do próprio corpo. Para além da minha voz está o outro.

Uma das escutadas desta pesquisa contou-me um episódio de infância que retrata essa etapa de agenciamento. Saída do sítio onde morava com a mãe, Maria Horta<sup>5</sup> foi estudar num colégio interno. O território imenso de um “em-casa” anterior foi recortado e reduzido ao espaço de uma cama num dormitório coletivo. Além disso, nenhuma das freiras do colégio sabia cuidar dos cabelos crespos da menina, e o racismo contribuía para tornar tudo um tanto mais difícil nas relações. Diversos pontos de referência foram retirados de sua vida. É como dissolver o chão sob os pés, cair num quase-nada de si.

Na hora do café, no colégio, Maria buscou e encontrou refúgio diário debaixo de uma mesa na biblioteca, sob a proteção da bibliotecária. “Lia um pouquinho, chorava um pouquinho”, contou-me.

A respeito de jovens em situações de crise, acompanhados por Michèle Petit em suas pesquisas, destaco:

---

<sup>5</sup> Usamos nomes fictícios para todos os escutados desta pesquisa, com objetivo de preservar suas identidades.

Eles não economizam meios, *não economizam textos* – ou, às vezes, imagens – capazes de abrir o horizonte para *resistir ao confinamento*, aos constrangimentos e às eventuais tentativas dos poderes – políticos, simbólicos ou domésticos – de entrar, *estretar e controlar seus movimentos*. Eles se esforçam para salvar um conhecimento próprio e do mundo, para preservar frente e contra tudo um *espaço de pensamento*, uma dignidade e uma *parte de liberdade, de sonho, de inesperado* (PETIT, 2009, p. 289, grifos nossos).

Esse “espaço” a ser preservado surge como uma combinação de lugar concreto (embaixo da mesa) e criativo (o lugar da ficção, da arte, da leitura, da sensibilidade, da imaginação). De forma semelhante, Conceição Evaristo, em um de seus ensaios sobre a origem de sua escrita também fala de espaço:

Na escola adorava redações tipo: “onde passei as minhas férias”, ou ainda, “Um passeio à fazenda do meu tio”, como também “A festa de meu aniversário” A *limitação do espaço físico* e a pobreza econômica em que vivíamos *eram rompidas por uma ficção inocente*, único meio possível que me era apresentado para escrever os meus sonhos.

Ler foi também um exercício prazeroso vital, um meio de *suportar o mundo*, principalmente na adolescência, quando percebi melhor os *limites* que me eram impostos” (EVARISTO, 2005, p.201, grifo nosso).

Esses limites impostos de que Evaristo fala retratam recortes nas possibilidades de produção subjetiva, assim como as restrições que Maria Horta enfrentou. Após o corte territorial brusco que Maria sofre, é preciso reconstruir os espaços de referência. Com ela permanecem alguns resquícios incorporais de território, na memória. É como carregar restos de terra nas solas dos pés. A partir desses resquícios, o caos, o vazio de referências, pode servir de papel onde vai se desenhado outro território. O infra-agenciamento marca este estágio, de contornar um espaço com elementos direcionais, delimitar um eu frente a um outro, um dentro e um fora.

### 2.2.2 Intra-agenciamento

Aos poucos, meu rugido toma formas. Aproximando-me do mapa de meu território, ignoro o mundo lá fora, para além das fronteiras antes contornadas. Traço os cômodos de minha casa no mapa. Desenho os quadros na parede, tinjo as

fachadas. Cada cômodo passa a ter um nome e uma função: banheiro, sala de estar, corredor, quarto, cozinha. Cada lugar, aqui, é um órgão desse corpo-casa. Organizo tudo o que coloco aqui dentro, dou forma, sentido, e conecto as partes, como membros.

Agora é o momento de organizar o interior do território. Esta é uma etapa fundada sobre o estabelecimento e fortalecimento de funções e estruturas internas. Enquanto o infra-agenciamento procura no caos um chão e um limite para o corpo, criando a partir dessa relação de diferença com o não-eu, o intra-agenciamento constrói a interioridade do território subjetivo a partir, muito mais, da identificação do que da diferença. As partes pelo todo, os órgãos, os membros, as funções de manutenção estrutural do corpo (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 118).

Conversei com Carolina Criot por telefone, devido ao distanciamento social em razão da pandemia. Tendo acesso a uma bolsa de estudos numa escola privada, Carolina viu-se num mar branco, sendo a única aluna negra da escola. Seu contato com a criatividade, a arte, a sensibilidade, deu-se pela igreja, principalmente pelo compartilhamento, primeiro, de histórias da Bíblia, com amigos e familiares. Com o tempo, as leituras e conversas se expandiram para outros campos. No entanto, ainda que Carolina pudesse seguir por diferentes caminhos, lendo e descobrindo formas diversas de ser (linhas de fuga, em linguagem esquizoanalítica), a partir das leituras e compartilhamentos criativos, a estrutura social racista teve papel predominante e nocivo em seus processos de produção de subjetividade, pelo menos até um episódio importante no curso de sua graduação em Letras, sobre o qual falaremos posteriormente.

Silvio Almeida (2020), em entrevista a Lia V. Shucman, organizada pelo *Canal Futura*, numa série a respeito do conceito de branquitude, aponta a necessidade de um trabalho de demolição das estruturas que produzem o sistema de raças, e o racismo, por consequência. Esse sistema é constituído por uma enorme quantidade de meios de produção de subjetividades que tecem a branquitude como ideal, opondo-a a uma série de dados subjetivos que divergem

desse modelo branco. “Tem uma máquina de produção de desejo de ser branco e a branquitude funciona a partir disso” (ALMEIDA, 2020).

Quando pensamos em exemplos para ilustrar o assunto, a mídia e a educação aparecem de maneira muito palpável. Lia V. Shucman (2020), primeira entrevistada da série sobre branquitude do Canal Futura, dá um exemplo que cabe muito bem aqui. Ela conta que seu filho, ao entrar na escola pela primeira vez, com três anos, foi ensinado a ser racista pela própria estrutura que lhes foi apresentada. Docentes, diretora, alunos nas fotos de turmas nas paredes, todos brancos. Os funcionários da limpeza não foram apresentados, em sua maioria negros, seus nomes não foram ditos, ao contrário da diretora, docentes, ... Alguns corpos importam, outros não. Alguns nomes merecem ser ditos, apresentados, são vistos como importantes, pessoas, vidas importantes. Já outras vidas não importam, são corpos sem nome, pelos corredores, figurantes da vida. E esse mesmo quadro real se repete na mídia, em novelas, propagandas, na TV, nas revistas, jornais, ...

Carolina Criot, como contou-me durante sua escuta, conseguiu uma bolsa de estudos numa escola privada. O cenário escolar relatado por Shucman (2020) foi o mesmo que Carolina encontrou. Reconhecer-se tendo um nome, sendo alguém que merece ser apresentado, que tem possibilidades diversas de ser e se ver em diferentes carreiras é algo negado estruturalmente à população afro-brasileira, e a escola é apenas um exemplo de instituição e de meio de produção de subjetividades que compõe essa estrutura.

Nas palavras de Carolina, seu percurso “foi marcado por embranquecimento”. As figuras de poder e realização profissional, beleza, exemplos de carreira, honestidade, enfim, as representações positivas, em geral, são brancas. É nesse sentido que, como Silvio Almeida (2020) diz, existe uma “máquina de produção de desejo de ser branco”, e essa máquina é responsável, em seus inúmeros desdobramentos, pelo que Carolina descreve como embranquecimento, um processo persistente e importante para compreendermos o que é racismo de fato.

Sabe-se de um projeto do colonizador de “apagar” a memória do colonizado para que este, despido de passado, identidade, se tornasse alvo fácil de dominação. Várias foram as ações para o

sucesso desse projeto, desde as voltas em torno a uma “árvore do esquecimento” até a proibição de cultos do candomblé e das demais manifestações culturais de herança africana que surgiram durante o período escravocrata, como a capoeira (FERREIRA, 2013, p. 14).

No processo de intra-agenciamento, há a mobilização de uma série de recursos de produção de subjetividade que vão tecendo uma estrutura, um aglomerado de regras, repetições, ritmos, possibilidades, limites e representações que vão se traduzindo em possibilidades de ser. Essa estruturação pode ter um efeito aprisionante, como é o caso do embranquecimento causado pelo racismo. Nesses casos, há uma dificuldade de transitar entre os agenciamentos, uma vez que os limites impostos pela estrutura não admitem possibilidades de tornar-se outra coisa, de modificar o mundo, criar. E é aqui que se encontra o ponto mais importante para esta tese: às vezes a estrutura é tão dura que acaba não havendo espaço para a criatividade.

Carolina Criot contou-me que, após um momento importante em sua trajetória acadêmica, um rio de memórias parece ter tido a barragem aberta. Histórias que sua avó contava, situações de infância, vontades, desejos, o espelho, o outro, um rio de ancestralidade inundou sua vida. Após esse acontecimento, uma nova estrutura rugia para ser construída. Intra-agenciar é como tecer tapetes onde apoiar os pés, e de vez em quando encontramos um outro dente de tear, e enroscamos os fios, reenroscamos, trançando as memórias com novas formas de ser, com outras possibilidades, mas sempre trançando, porque intra-agenciar é amarrar as pontas diversas, estruturar territórios, interpretar o mundo.

A partir dessas memórias e do momento em que Carolina pôde estar aberta a um resgate cultural e antirracista, sua trajetória passou a um processo de intra-agenciamento que admite outros limites, outras possibilidades de produção da própria subjetividade. É nesse sentido que a estruturação territorial subjetiva pode se dar tanto de maneira positiva, como foi o caso do encontro de Carolina com memórias de família e resgates culturais afro-brasileiros, como também de maneira prejudicial, limitante, e que debilita a potência criativa do indivíduo, como vemos no racismo estrutural e nos discursos que acompanharam, também, a vida de Ellen West, analisada por Carl Rogers (1977) e citada anteriormente neste ensaio.

A pressão molar das estruturas sociais sufoca o impulso criativo, engaiola o indivíduo num mundo petrificado, e petrificado porque ele próprio é levado a desacreditar da possibilidade de movimentar-se, é empurrado a uma situação de impregnação identitária – seu território subjetivo passa a ser areia movediça, seus pés afundam naquilo que ouviu e ouve constantemente sobre si, sobre quem é, quem foi e quem será. Toda possibilidade de sair dessas “programações sociais”, para usar uma expressão de Michèle Petit (2013), é dilacerada pela estrutura social, e assim o sujeito é mantido no estado de atrofia do impulso criativo.

Com relação ao funcionamento dessas estruturas como máquinas de produção de subjetividades, Guattari e Rolnik fazem algumas reflexões que me interessam, aqui:

Esquemáticamente falando, eu diria que, assim como se fabrica leite em forma de leite condensado, com todas as moléculas que lhe são acrescentadas, injeta-se representações nas mães, nas crianças - como parte do processo de produção subjetiva. São requeridos muitos pais, mães, Édipos e triangulações para recompor uma estrutura de família restrita. Há uma espécie de reciclagem, ou de formação permanente para voltar a ser mulher, ou mãe, para voltar a ser criança - ou melhor, para passar a ser criança - pois os adultos é que são infantis (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 25-26).

Estamos olhando, aqui, para as subjetividades do ponto de vista de um esquema de fabricação delas por meio de repetições. A produção em série de representações de ideais subjetivos (“o que é ser mãe”, “o que é ser mulher”, “o que é ser bissexual”, “o que é ser homem”, “o que é ser negro”, ...) cria uma esteira de memórias nessa linha de produção de subjetividades. Partilhamos da posição de Guattari, quando afirma não ver as relações de produção econômica como contrapostas às de produção subjetiva:

A meu ver, ao menos nos ramos mais modernos, mais avançados da indústria, desenvolve-se na produção um tipo de trabalho ao mesmo tempo material e semiótico. Mas essa produção de competência no domínio semiótico depende de sua confecção pelo campo social como um todo: é evidente que para fabricar um operário especializado não há apenas a intervenção das escolas profissionais. Há tudo o que se passou antes, na escola primária, na vida doméstica, - enfim, há toda uma espécie de aprendizado que consiste em ele se deslocar na cidade desde a infância, ver

televisão, enfim, estar em todo um ambiente maquínico (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 27).

Ao pensarmos nesses campos, tenciono traçar um ponto de partida a respeito de uma compreensão básica daquilo a que estou me referindo como meios de produção de subjetividades. Entender a função e variedade possível deles permite que diferenciemos as maneiras com que os sujeitos podem se relacionar com esses modos de trabalho subjetivo e a forma como a individuação é feita, ou seja, em que medida o indivíduo é afetado pelas pressões molares, das quais vimos falando desde o início deste ensaio, a ponto de perder, em maior ou menor grau, autonomia criativa diante da produção da própria subjetividade. Do ponto de vista esquizoanalítico de Guattari:

A subjetividade é produzida por agenciamentos de enunciação. Os processos de subjetivação, de semiotização - ou seja, toda a produção de sentido, de eficiência semiótica - não são centrados em agentes individuais (no funcionamento de instâncias intrapsíquicas, egoicas, microsociais), nem em agentes grupais. Esses processos são duplamente descentrados. Implicam o funcionamento de máquinas de expressão que podem ser tanto de natureza extrapessoal, extra-individual (sistemas maquínicos, econômicos, sociais, tecnológicos, icônicos, ecológicos, etológicos, de mídia, enfim sistemas que não são mais imediatamente antropológicos), quanto de natureza infra-humana, infrapsíquica, infrapessoal (sistemas de percepção, de sensibilidade, de afeto, de desejo, de representação, de imagens, de valor, modos de memorização e de produção ideica, sistemas de inibição e de automatismos, sistemas corporais, orgânicos, biológicos, fisiológicos, etc.).

Toda a questão está em elucidar como os agenciamentos de enunciação reais podem colocar em conexão essas diferentes instâncias. É claro que não estou inventando nada: essa posição pode ainda não estar verdadeiramente teorizada, mas, com certeza, está plenamente em ação em todo o desenvolvimento da sociedade (GUATTARI & ROLNIK, 1996, p. 31).

Isso posto, os conceitos de singularização e de infantilização podem nos ajudar a compreender o processo a que estamos nos referindo como alienação de poder sobre meios de produção subjetiva.

Na verdade, a produção de um bem manufaturado não se restringe a uma esfera, a esfera da fábrica. A divisão social do trabalho implica uma quantidade enorme de trabalho assalariado fora da

entidade produtiva (nos equipamentos coletivos, por exemplo), e de trabalho não assalariado, sobretudo das mulheres. Aquilo que chamei de produção de subjetividade do CMI [Capitalismo Mundial Integrado] não consiste unicamente numa produção de poder para controlar as relações sociais e as relações de produção. A produção de subjetividade constitui matéria-prima de toda e qualquer produção.

A noção de ideologia não nos permite compreender essa função literalmente produtiva da subjetividade. A ideologia permanece na esfera da representação, quando a produção essencial do CMI não é apenas a da representação, mas a de uma modelização que diz respeito aos comportamentos, à sensibilidade, à percepção, à memória, às relações sociais, às relações sexuais, aos fantasmas imaginários, etc. (GUATTARI & ROLNIK, 1996, p. 27-28).

A noção de intra-agenciamento faz parte desses mecanismos de produção de subjetividade de que Guattari fala. Sendo essa a etapa de agência marcada pela construção de estruturas identitárias. A infantilização se encaixa nesse processo de engaiolamento subjetivo de que tratamos, e sobre isso falaremos mais, após tratarmos do interagenciamento.

### 2.2.3 Interagenciamento

Enquanto infra e intra agenciamentos são responsáveis pela fundação e organização, respectivamente, do território subjetivo, a função de interagenciamento refere-se a um movimento de expansão, para fora do território já estabelecido.

Guattari (1992) cita o caso de uma cantora acompanhada por ele em psicoterapia que, com a morte da mãe:

Perde bruscamente a parte alta da tessitura de sua voz, o que a condena a uma parada brutal do exercício de sua profissão [...]. Com efeito, essa mulher, em seguida a esses acontecimentos, encetará uma série de novas atividades, fará novos contatos, estabelecerá uma nova relação afetiva, após remanejar radicalmente sua constelação de Universos. *Houve então, em seguida à perda de consistência de um Agenciamento existencial, abertura de novos campos de possível.* Esse gênero de remanejamento é acompanhado por um tipo de vertigem: vertigem da possibilidade de um outro mundo, *vertigem comparável ao estado que acompanha o fato de se debruçar na janela* (GUATTARI, 1992, p. 83, grifo nosso).

Debruço-me à janela a olhar o horizonte. Todas as possibilidades de chão além de minha casa. A terra, os postes repetidos na beira das ruas, em linha reta, até onde o olhar não alcança mais. O cheiro das plantas que o vento me traz e não posso ver. Há uma força (não sei bem se vem de dentro ou de fora, talvez do meio do caminho) que me seduz, que puxa meus braços para além da janela, que empurra meus pés para fora do portão, que me lembra do que não sou mas posso vir a ser. E é essa mesma força que umedece o chão de casa, dissolve os pisos, faz com que eu não me sinta mais tão seguro ou satisfeito com meu presente. Se o chão se desfaz sob os meus pés, salto para o futuro, desejo, movo meus ritmos e constelações...

Voltemos ao conto de Michael Ende (1984, p. 99). Estamos na sala de tratamento. A senhora muito gorda está deitada na máquina que deve tratá-la de sua gravitação progressiva. A aranha-polvo sofre sendo pressionada pela cadeira que desce e sobe com o ritmo alimentar da mulher. A feiura, o desespero e a estranheza da criatura bizarra engaiolada atraem o jovem médico. A ordem é não interagir, a estrutura tende a se manter estática, mas o homem se move, sem saber bem o porquê. Segue o monstrinho após libertá-lo. Não sabe aonde vai, não sabe o que busca, mas o segue, salta no vazio após estilhaçar as ordens anteriores, os mandos superiores, a estrutura do tratamento.

Essa linha de fuga leva o jovem médico a encontrar mais duas criaturas misteriosas. O triângulo de monstrinhos começa a produzir uma música que aos poucos invade o mundo do rapaz. Uma nova constelação de universos começa a tomar forma. Esse processo, de jogar-se para fora do território já estabelecido, a partir de um caminho que se abre, como ponte, sobre um chão que se dissolve, é o que chamamos interagenciamento. É por meio dele que os territórios subjetivos se expandem, que vemos no outro, no mundo, aquilo que não somos, e no meio do caminho há sempre um espaço, a potência, a possibilidade de nos tornarmos outra coisa.

Carolina Criot passou de um intra-agenciamento embranquecedor a um resgate cultural e subjetivo antirracista. Para que isso pudesse ter início, minha escutada cita um momento importante em sua trajetória. Durante a graduação em

Letras, Carolina assistiu a uma palestra de uma professora negra, a respeito da literatura afro-brasileira. Durante a fala da professora, um poema de Ana Cruz, analisado por ela, afetou profundamente minha escutada:

### **Coração Tição**

Quero me lambuzar nos mares negros  
para não me perder,  
conseguir chegar no meu destino.

Não quero ser parda, mulata  
Sou afro-brasileira-mineira.  
Bisneta  
de uma princesa de Benguela.

Não serei refém de valores  
que não me pertencem.  
Quero sentir sempre meu coração  
como um tição.

Não vou deixar que o mito  
do fogo entre as pernas iluda e desvie  
homens e mulheres  
daqui por diante.

(CRUZ, 2006, p. 31)

No ensaio 1, falamos um bocado a respeito de uma sensação de espécie de possessão, relatada, de diversas formas, por nossos escutados. No caso de Criot, talvez seja até mais fácil de vermos como a voz do poema, ecoada numa plateia de pessoas pretas, com uma palestrante preta, aparece como uma voz que, ao mesmo tempo, vem de fora e de dentro de Carolina.

Não é, de maneira alguma, somente o tema ou a estrutura do poema que atingiu e afetou a mulher que me relatava por telefone essa história. Há um sistema. É importante quem estava ouvindo na sala, quem estava falando. Quem era a professora, qual era o tom de voz, o lugar, estruturas sociais, incluindo o racismo. Naquele momento, montou-se um Sistema de vivência artística comunitária. A voz no poema soa como um trecho de *Becos da Memória* de que me lembro, agora:

Neste dia, tarde da noite, quando ela já estava quase dormindo, escutou longínquos sons da caixa de congada de Tio Totó. Ele

ficara lá, era um dos últimos, vinha tocando a caixa pelo caminho. Ela apurou os ouvidos. O batuque vinha de fora e de dentro dela. Vinha de suas raízes, vinha do seu recôndito eu (EVARISTO, 2013, p. 245).

Tomada por um impulso de ancestralidade, Carolina retoma histórias da avó, falas, memórias, sentimentos, redescobre-se negra e desestabiliza o território duro sobre o qual seus pés pisavam. Encontrando um trincado na estrutura racista, uma linha de fuga, Criot pode sair do chão conhecido e buscar outras possibilidades, retoma poder sobre meios de produção de subjetividades. Interagência.

#### 2.2.4 Campo transicional e interagenciamento

Michèle Petit traz um exemplo interessante para observarmos um conceito chave na teoria do amadurecimento de Winnicott: o campo transicional. A partir desse aspecto, podemos alinhar os processos de agenciamento territorial subjetivo à perspectiva psicanalítica winnicottiana de amadurecimento e instabilidade de sustentação que pode provocar estado de privação, sendo prejudicial ao desenvolvimento do que é entendido como gesto espontâneo, manifestação de impulso criativo saudável e menos alienado de si do que o comportamento que vimos no caso de Ellen West, relatado por Carl Rogers (1977).

A respeito da relação entre a criança e o adulto em exercício de função materna, Petit descreve o processo de amadurecimento que se constrói no progressivo distanciamento/atraso saudável do tutor com relação às necessidades da criança, algo que compõe, fundamentalmente, a ideia de “mãe suficientemente boa”, nos trabalhos de Winnicott:

O objeto, a história contada à noite, a pequena melodia simbolizam a união entre seres que são a partir dali distintos e restabelecem uma continuidade. Permitem que a angústia seja superada, e depois suportar a ausência. Esse seria o primeiro rito de passagem que permitiria realizar, em seguida, todas as passagens, pois no próprio lugar onde acontece a separação é aberto o campo da simbolização, do jogo, e depois da arte e da cultura (PETIT, 2009, p. 85).

Na medida em que o indivíduo amadurece, esse distanciamento entre a função materna e as necessidades do bebê se reflete noutras relações entre o indivíduo e o mundo. É essa separação entre o eu e o outro que marca a possibilidade de criar, de falar, de compartilhar, como meio de reestabelecimento de ligações. Esse espaço da canção, que marca, ao mesmo tempo, a ausência e a presença do outro, através da relação, é preenchido por uma mistura de imaginação e concretude, a ausência dá espaço para a criação de uma potência que reencrusta o eu e o outro numa mesma coisa: um campo de transição entre os dois. Entre o que sou e o que posso vir a ser. Esse lugar intermediário é o que Winnicott denomina campo transicional. E aqui fazemos uma ponte entre esse conceito e os agenciamentos esquizoanalíticos.

O campo transicional, na minha perspectiva, engloba os três processos de agenciamento territorial descritos anteriormente, mas nos interessa, particularmente, o movimento de propulsão do indivíduo ao devir: o interagenciamento. Nesse sentido, podemos observar que é no processo criativo, que só pode nascer a partir do reconhecimento da existência do outro, que o indivíduo pode estender os braços para além do que vê: desejar, mover-se e devir. O gesto espontâneo, abordado no ensaio 1, brota nesse lugar, como um movimento de, ao mesmo tempo, alcançar o mundo e içar-se do fundo de si: é esticar-se para tocar o que não sou, e esse toque faz sentir o alcance da própria pele, o próprio ser.

A partir da compreensão do papel do campo transicional dentro dos processos de agenciamento descritos, podemos buscar as relações entre esse conceito e consequências no desenvolvimento emocional e no potencial criativo humano. O trajeto teórico traçado até aqui aponta recortes mais individualizados, no entanto, seguindo o objetivo deste ensaio, deste ponto em diante devemos pensar a importância do movimento criativo e do gesto espontâneo, a privação de acesso a ambientes de amadurecimento suficientemente bons, a infantilização e alienação de meios de produção de subjetividades e as consequências disso no desenvolvimento humano, tudo isso, numa perspectiva mais social e especialmente localizada na realidade brasileira atual.

### 2.2.5 Agressividade, motilidade, ódio

Enquanto pesquiso e escrevo, dolorosamente, estes ensaios, o que me intriga e me empurra em direção a esse abismo reflexivo está profundamente ligado a uma conjuntura política, social, econômica, ambiental e sanitária que atravessa o mundo e faz-se presente de maneira sufocante no Brasil, atualmente. Não me seria realmente possível produzir um trabalho que ignorasse tudo isso. Uma acumulação de renda e poder sobre meios de produção de subjetividades extremamente potentes como a mídia televisiva e a religião; uma indústria, a todo vapor, de produção de notícias falsas baseadas em algoritmos sustentados por emoções fortes: ódio, medo... Uma pandemia, máscaras e distanciamento social.

A política de ódio que tem sido cultivada no Brasil nos últimos anos (BRUM, 2018) arranha-me os pensamentos de maneira que não posso deixar de me perguntar: de onde vem tanta agressividade? Frequentemente parece que essa raiva espumante salta entre diversos objetos, sob justificativas rasas e sustentadas por hipóteses de soluções rápidas, mágicas, messiânicas, para uma infinidade de problemas sociais. Um ódio volátil, nascido nesse lugar de impossibilidade de vivências emocionalmente sustentáveis. Como quem agarra, com toda a força e violência que pode, qualquer remota e frágil possibilidade de reestabelecimento de percursos criativos saudáveis.

Essa volatilidade traz-me a impressão de que esse ódio não diz respeito aos objetos que estão sendo odiados, mas a uma questão mais fundante. Parece haver muito mais uma necessidade de detestar algo do que motivos reais para o ódio aos objetos específicos. Pensando nisso, esta pesquisa levou-me a buscar, em estudos winnicottianos, em especial, entender origens possíveis da agressividade e do ódio.

Michèle Petit, antropóloga membro do Laboratório de dinâmicas sociais e recomposição de espaços (LADYSS) da Universidade Panteão Sorbonne I, há 7 anos tem sido uma referência importante em minhas pesquisas. Entre seus diversos relatos e análises a respeito do papel da leitura em situações de crise, provavelmente o que mais marcou minha trajetória de estudos foi o caso de Mira Rothenberg, levada a dar aulas a trinta e duas crianças provenientes da Europa Central pós Segunda Guerra Mundial. Nascidas nos campos de concentração ou

abandonadas pelos pais para que sobrevivessem, essas crianças demonstravam profunda e recorrente desconfiança, construíram fortalezas em torno de si, para protegerem-se dos horrores por que passaram. É interessante a descrição feita das crianças, que aponta seus olhos com falta de brilho: “olhos de pedra”. Aparentemente um pouco por acaso, a professora descobre um modo de se conectar com as crianças e puxá-las para fora de suas cascas reativas (falsos-self):

Rothenberg, aproveitando uma pausa nos ataques de raiva, contou-lhes sobre os índios da América:

“Contei para eles como aqueles homens aos quais o país pertencia tornaram-se refugiados na sua própria terra, da qual foram privados. Encontrei um livro de poemas dos índios que falava da terra que eles amavam, dos animais com os quais viviam, de sua força, de seu amor, de sua raiva e seu orgulho. E de sua liberdade. As crianças reagiram. Alguma coisa havia mexido com elas. Os índios deveriam sentir pela América o mesmo que elas por seus países de origem.

E nós nos transformamos em índios. Tiramos os móveis da classe. Instalamos tendas e pintamos um rio no assoalho. Construímos canoas e animais de tamanho natural em papel machê. [...] As crianças começaram a se desvencilhar de suas carapaças. Nós morávamos nas tendas. Comíamos ali. Elas não queriam mais voltar para suas casas” (PETIT, 2009, p. 69-70, grifos nossos).

A raiva e a agressividade fazem parte de um tema importante na obra de Winnicott, guardando estreita relação com o desenvolvimento da criatividade e da capacidade de viver saudavelmente. No relato de Rothenberg, vemos um exemplo de como a poesia, a brincadeira, o compartilhamento, aquilo que estamos chamando de vivência artística comunitária, pode funcionar de maneira a promover linhas de fuga, margens de manobra que possibilitem a retomada de movimento no ciclo de agenciamento de territórios subjetivos de que falamos anteriormente.

As crianças, graças a um desapossamento importante causado no pós-guerra, desenvolveram um estado de insegurança na sustentação do campo relacional que possibilitaria, de maneira saudável, a interação do sujeito com o ambiente e com as possibilidades de movimento, mudança, criatividade, na vida:

Existe uma estreita relação entre as dificuldades normais da adolescência e a anormalidade que se pode chamar de tendência antissocial. A diferença entre esses dois estados está menos no

quadro clínico apresentado por cada um deles do que na respectiva dinâmica – na respectiva origem. **Na raiz da tendência antissocial existe sempre uma privação.** Pode ser simplesmente que a mãe, num momento crítico, encontrava-se num estado de depressão, ou talvez a família tenha se dissolvido. Até uma privação menor, ocorrendo num momento difícil da vida de uma criança, pode ter um resultado duradouro ao forçar excessivamente as defesas disponíveis. Por trás da tendência anti-social há sempre uma história de alguma saúde e, depois, uma interrupção após o que as coisas nunca mais voltaram a ser as mesmas. A criança antissocial está procurando de um modo ou de outro, violenta ou brandamente, levar o mundo a reconhecer sua dívida para com ela, está tentando fazer com que o mundo reconstitua o quadro de referência que se desmantelou. Na raiz da tendência anti-social está a privação (WINNICOTT, 2012, p.174, grifo nosso).

No primeiro ensaio desta tese, abordamos algumas questões referentes ao desenvolvimento do campo transicional. Aqui, podemos pensar a partir de uma imagem importante na obra de Winnicott: a pessoa adulta em exercício da função materna sustentando (*holding* no original do autor) o bebê no colo. Na medida em que o bebê cresce, o abraço se estende, o ângulo dos braços precisa se abrir para comportar o corpo cada vez maior. Mais alguns centímetros e a criança passa a engatinhar para longe ou para perto, caminhar, se afastar e se aproximar, ir à escola, longe, encontrar outros, o mundo, e a cada passo de distância o abraço precisa se estender imaterialmente naquilo que chamamos **relação**.

O abraço se transforma em canção, em brincadeira que simula uma família ou um outro diverso, em voz, palavras repetidas que fixam memórias. O abraço dá lugar à imaginação, à criação, pensamento, e cria um campo onde é possível sustentar a memória da existência do outro e da relação com ele, sem o que seria impossível manter-se organizado enquanto sujeito, uma vez que só posso compreender os limites daquilo que sou, a partir do traçado tênue que marca a fronteira onde evanesço e a partir de onde vejo um outro, diferente de mim: e é exatamente aí, nesse lugar confuso, onde as cores de “dentro” e “fora” se misturam, nesse traçado frágil, que o campo transicional se encontra.

Retomemos: “na raiz da tendência antissocial existe sempre uma privação” (WINNICOTT, 2012, p. 174). Durante a Segunda Guerra Mundial, Winnicott atuou como pediatra consultor do programa de evacuação de crianças das zonas de risco.

O livro “Privação e delinquência” (WINNICOTT, 2012) reúne uma série de palestras e textos diversos relacionados à agressividade, e ao que Winnicott se refere como tendência antissocial, como componente do desenvolvimento humano.

A adaptação feita pela mãe às necessidades da criança capacita o filho ao encontro criativo com os objetos, mas quando isso falha a criança perde a oportunidade de usar o mundo criativamente e de se relacionar com objetos. O momento de esperança mostra que a criança encontrou um objeto e, por isso, o roubará num ato compulsivo e ela não saberá por que age de tal maneira, pois está procurando não um objeto específico, mas a própria capacidade de encontrá-lo. Winnicott mostrará a passagem do brincar simples para a tendência anti-social (PORTELA, 2008, p. 113).

Nesse sentido, o comportamento antissocial é compreendido como um momento de esperança, um indicativo de que houve ou há uma quebra na sustentação saudável do campo transicional. Em razão da quebra, o comportamento agressivo, antissocial, o roubo etc., surgem como tentativa de restauração do equilíbrio perdido, do campo onde deve haver a possibilidade de movimentação criativa.

Os estudos winnicottianos traçam uma ligação entre a capacidade criativa, de movimentar-se na vida, e o desenvolvimento da agressividade. Falávamos de ódio anteriormente, e, aqui, é importante ressaltar a diferença entre a “agressividade” primária, que se poderia observar num bebê que se movimenta durante a gestação com seus pequenos chutes ou que morde o seio durante a amamentação, de uma agressividade posterior, como o que conhecemos como ódio. A diferença entre esses dois momentos parece residir na **intenção**.

Como Portela (2008) descreve em dissertação de mestrado a respeito da agressividade na obra de Winnicott, há algo que podemos chamar de **força vital**, ou **erotismo muscular**. O feto ou bebê em estágios iniciais se movimenta, e esses movimentos, impulsos musculares, trazem prazer na medida em que tocam, estendem, modificam, movem o ambiente e o corpo. Mas esses impulsos encontram resistências, sejam os limites do corpo que gesta o feto ou algum outro limite que barre o movimento do recém-nascido. Quando há resistência, a motilidade, essa força vital, passa a ser compreendida como agressividade, na medida em que se choca e busca forçar as barreiras. Caso as resistências ao

movimento sejam exageradamente desequilibradas, a consequência pode ser a dificuldade do processo de fusão entre esse potencial agressivo (motilidade, força vital) e a potência erótica (possibilidade de sentir prazer).

E o que isso significa? Em outras palavras, quando o feto põe em curso a motilidade, em busca de prazer muscular, ele encontra resistências, limites. Esses limites são importantes como sinais iniciais da fronteira entre o eu e o outro, a partir da resistência que o impulso de se movimentar sofre. Caso os obstáculos ao movimento sejam demasiadamente resistentes, o prazer que poderia ser encontrado nesse movimento corre o risco de ser prejudicado.

Usamos essa imagem, aqui, como metáfora, em alguma medida. Podemos expandi-la para que sirva na compreensão dos sistemas de vivência artística comunitária. Se pensarmos que essa força vital, essa capacidade de movimentar-se, é o que dá origem, no decorrer do desenvolvimento do indivíduo, ao potencial criativo, uma vez que é por meio dela que podemos encontrar a resistência externa e, conseqüentemente, a existência de um outro separado de mim, mas com quem me ligo (**me relaciono**); quando há resistência excessiva ao potencial criativo do indivíduo, como ocorreu no caso de Ellen West (ROGERS, 1977) ou no que podemos ler a partir do conto de Michael Ende que apresentamos no início deste ensaio (1984), o resultado pode ser uma espécie de mortificação do sujeito.

O relato de Mira Rothenberg, coletado por Michèle Petit (2009, p. 69-70), descreve crianças cujo potencial criativo fora severamente ferido pelo processo de evacuação durante a guerra, que, de diversas formas, impôs limites às possibilidades criativas de vida delas. Usando os termos esquizoanalíticos, podemos pensar que os horrores vividos pelas crianças funcionaram como barragem do potencial criativo dentro de um território subjetivo de paredes excessivamente duras, dificultando a transição entre os processos de agenciamento. Esse estado agonizante das crianças do relato só pôde começar a se desfazer a partir do momento em que a ação da professora foi de começar a ler poemas que, de algum modo, a partir de um movimento de empatia, provocaram o estabelecimento de uma área de sustentação emocional segura para que as crianças pudessem se relacionar com uma espécie de mistura entre a professora e

os indígenas, cujas vozes ecoavam naqueles poemas, criando linhas de fuga para o interagenciamento.

Com o percurso reflexivo que fazemos neste trecho, partindo dos conceitos de motilidade e agressividade até a compreensão da necessidade da existência de um campo de sustentação emocional seguro para que seja possível o estabelecimento de relações saudáveis e a manutenção de visão criativa da vida, podemos pavimentar um pouco mais solidamente os arredores do conceito de sistema de vivência artística comunitária.

Ao iniciar a leitura dos poemas, Rothenberg cria um espaço que se adensa pela ficcionalização. Trabalhei mais a fundo esse adensamento no capítulo 2, “Espalha a rama pelo chão”, de minha dissertação de mestrado (MELO, 2016, p. 23-45). Penso, neste momento, em dois aspectos importantes que, no caso de Rothenberg, contribuíram no processo de construção de um sistema de vivência artística comunitária que pôde incluir as crianças e produzir caminhos possíveis de movimentação criativa, tanto para elas quanto para a professora.

Há, na leitura dos poemas, o destacamento da diferença, da marcação identitária que permite às crianças partirem da consciência de que aqueles textos falam de uma realidade diferente da delas, com espaços diferentes, objetos diferentes, comportamentos diversos, enfim: há uma fronteira cultural, identitária, que separa as crianças das realidades dos poemas, destacando esse outro humano possível. Além disso, há também uma voz que lê, uma pessoa ali, diferente também, ainda que mais próxima, mais semelhante. E essa voz se mistura com o eco distante da diferença. Conforme a leitura prossegue, o estranhamento provocado pelas diferenças empilhadas dá lugar a alguma coisa que brota, estranhamente familiar...

O desapossamento sofrido pelo povo indígena retirado de suas terras aparece como um deslizamento. Aquele território subjetivo duro no qual as crianças se enclausuraram, para se proteger dos horrores por que passaram, encontra uma espécie de porta. Em decorrência dos traumas, as crianças passaram a reagir de forma agressiva. Como vimos, esses surtos agressivos indicam tentativas desequilibradas de reestabelecimento de sustentação no campo transicional, na

área onde nasce a possibilidade de vivência criativa, que só pode existir na relação com o outro, na medida em que é essa relação que demarca a existência do eu, alguém capaz de criar, e, conseqüentemente ser criado enquanto sujeito nesse processo. Ao encontrarem, nas vozes dos poemas, neste outro tão diferente, um broto de identificação, de semelhança, um caminho é apresentado às crianças. A existência de um outro que eu poderia ser, uma soma de semelhança e diferença que acaba por equivaler a uma potência subjetiva, constrói um sistema de produção de subjetividades.

Frente aos poemas indígenas e a potência subjetiva que eles apresentam às crianças, a partir dessa possibilidade de ser outra coisa, de tornar-se, monta-se um sistema de vivência artística comunitária, que não apenas recebe textos literários e faz com que eles circulem e sejam compartilhados, mas que produz vivências artísticas com todos os envolvidos, adensando o espaço, a vida que acontece ali, naquela sala de aula que aos poucos se torna muitas outras coisas: rios, cabanas, lugares diferentes. As letras nos livros são apenas um gatilho, uma porta modesta e inerte. É a leitura em voz alta, a brincadeira, a escuta da professora às dores e a agressividade das crianças, a escuta, também, por elas, da voz de Rothenberg, assim como esse mesmo movimento, de professora e alunos, frente às vozes indígenas marcadas nos poemas, isso tudo é o que faz daquela leitura um território comum, um sistema onde é possível vivenciar o potencial criativo de forma comunitária.

As letras inertes são marcas de movimentos criativos de **alguém**, nunca se está sozinho ao ler, há sempre uma companhia, seja na memória do leitor ou na voz escrita. Brincar com as letras organiza o mundo em miríades de formas diversas, e brinco escrevendo, lendo, mas antes de tudo, escutando o outro, que escreve, que lê, que ouve, que fala. Brinco com o outro, jogo, crio e encontro na existência dele, na relação que estabeleço com ele, um campo entre nós, onde tranço os fios de possibilidades de ser outras coisas, de me tornar, de me movimentar. De volta à motilidade, ao prazer de dar um passo em direção ao desconhecido, interagenciar.

### 2.3 QUANDO O NADA VEM PISAR EM NÓS, TEM DE PISAR EM OVOS

Isso posto, falávamos de uma política de ódio. Desviamos nosso caminho para um campo mais profundo, buscando vislumbrar a agressividade dentro do processo de amadurecimento emocional saudável, mas meu objetivo neste momento não é transitar por reflexões apenas no espaço psicológico mais “individual”, minha intenção é pensar o sistema de vivência artística comunitária como fator essencial à construção de uma sociedade saudável.

Como observamos, esse ódio, que tem se manifestado de maneira persistente no Brasil, parece funcionar de maneira volátil, saltando entre objetos de modo superficial, o que revela uma espécie de não-intencionalidade, falta de controle, exatamente aquilo que Winnicott aponta como frequente nos casos de privação. Não é difícil vermos privação quando olhamos ao redor. O **tempo** dessa gente é drenado por condições de sobrevida que transformam força de trabalho criativa em emprego para acumulação de riquezas:

Acho que uma das coisas mais sinistras da história da civilização ocidental é o famoso dito atribuído a Benjamim Franklin, “tempo é dinheiro”. Isso é uma monstruosidade. Tempo não é dinheiro. Tempo é o tecido da nossa vida, é esse minuto que está passando. Daqui a 10 minutos eu estou mais velho, daqui a 20 minutos eu estou mais próximo da morte. Portanto, eu tenho direito a esse tempo. Esse tempo pertence a meus afetos. [...] A luta pela justiça social começa por uma reivindicação do tempo: “eu quero aproveitar o meu tempo de forma que eu me humanize” (CANDIDO, 2006).

Mas não estamos aqui, escrevendo uma tese, para fazer um diagnóstico e apenas constatar possibilidades. Se trabalhamos, é por buscar formas de contornar essa pedra no meio do caminho. E, para isso, retornamos a Antonio Candido, uma de nossas primeiras referências de estudos.

#### 2.3.1 Escrivência e sistema de vivência artística comunitária

Esta pesquisa teve início no ano de 2013, durante uma iniciação científica. Fui responsável por um projeto de leitura e formação de leitores numa penitenciária estadual em Londrina. Durante o trabalho, buscamos compreender

o modo como a leitura pode promover uma ressignificação da trajetória de vida do leitor, resgatando possibilidades de tomada de protagonismo diante da própria narrativa de vida.

Posteriormente, no mestrado, vimos que a *escrevivência*, conceito criado por Conceição Evaristo, guarda semelhanças com processos de formação de leitores que observamos em contexto carcerário. O decreto-lei nº 17329 de 8 de outubro de 2012 (PARANÁ, 2012) instituiu o projeto *remição pela leitura* no sistema carcerário paranaense. A estrutura legal do projeto traz a proposta de leituras literárias ou filosóficas mensais que, quando comprovadas por meio da escrita de resenhas críticas, conferem alguns dias remidos da pena dos atendidos. A escolha da resenha, como gênero discursivo para avaliação escrita dos apenados, aponta uma intenção que parte de um discurso muito comum no ensino e pesquisa na área de língua portuguesa e literatura: “desenvolver leitores críticos”.

Apostamos, durante nosso trabalho, que o desenvolvimento de um pensamento que possamos chamar de “crítico” não é o suficiente e não abrange o que consideramos essencial e indispensável no ensino de língua portuguesa e literatura. Nesse sentido, vimos no conceito de *escrevivência*, de Conceição Evaristo, um caminho para que possamos entender a língua e a arte para além do desenvolvimento de capacidade crítica, pensando, então, na ideia de **potência criativa** da vida. Em outras palavras: a ficção, a língua, a arte, não nos dão apenas um filtro para vermos o mundo de forma mais crítica – na verdade, a *fabulação* cria a vida, produz o tecido que dá sentido a ela:

Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contacto com alguma espécie de *fabulação*. [...] Portanto, assim como não é possível haver equilíbrio psíquico sem o sonho durante o sono, talvez não haja equilíbrio social sem a literatura. Deste modo, é fator indispensável de humanização, sendo assim, confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte no subconsciente e no inconsciente (CANDIDO, 1995, p. 242-243).

O conto “Ayoluwa, alegria do nosso povo” (EVARISTO, 2015), como tratamos na dissertação, apresenta um povo cuja energia vital rareia. Não há mais pessoas férteis, ninguém mais dá à luz, a chuva é rala, o sol é fraco demais. Em

círculo em torno de uma fogueira, como quem conta histórias, um dia, uma mulher anuncia a gravidez. A partir de um ato criativo inicial, o mundo volta a ter cores e as coisas voltam a ter sentido na vida. Dá-se à luz uma história, um tempo novo e uma potência de se olhar a vida de outro modo.

O círculo em torno da fogueira é importante porque remete à função dos griots, os sábios que contam a história do povo e criam as possibilidades de ser, traçando a memória coletiva do grupo<sup>6</sup>. Ayoluwa, a bebê cujo parto é narrado no conto de Conceição Evaristo, nasce como representação da própria escrevivência, atuando como resgate da força criativa, vital, da motilidade (para retomarmos Winnicott) do povo. Carolina Criot, ao ouvir a voz da palestrante que analisa o poema “Coração Tição”, de Ana Cruz (2006), retoma para si o mesmo impulso vital que Ayoluwa traz ao seu povo, por meio de um sistema de vivência artística comunitária, como num círculo ao redor da fogueira.

### 2.3.2 As mentiras em História sem fim

No romance mais importante de Michael Ende, *A história sem fim* (1993), um menino chamado Bastian encontra na leitura de um livro uma possibilidade de lidar com o luto pela perda da mãe. No livro que o menino lê, há um herói chamado Atreyú, que sai em busca de um modo de salvar a Imperatriz do mundo de Fantasia. Uma doença acomete a regente do mundo e se reflete na própria existência das coisas.

Durante a jornada, Atreyú descobre que somente alguém de fora de Fantasia poderia salvar a Imperatriz. Há duas formas de se chegar ao outro mundo: a primeira é com a ajuda de alguém de lá, que deve carregar algo de um ao outro lugar, mantendo as duas realidades saudáveis; já a segunda forma tem a ver com a própria doença da Imperatriz. Refletida no mundo, a má saúde da menina cria (ou “descria”?) um Nada que engole tudo o que toca. Ao cair nessa não-coisa que

---

<sup>6</sup> Discutimos esse processo na dissertação (MELO, 2016), com base nos trabalhos de Halbwachs em torno do conceito de memória coletiva (1990), em diálogo com obras a respeito do tempo, história e produção de subjetividades, como Le Goff (1990), Gilles Deleuze, Felix Guattari e Suelly Rolnik (ROLNIK, 1993; GUATTARI, 1992; GUATTARI & ROLNIK, 1996; HUR, 2013).

devora tudo, os seres de Fantasia vão parar no outro mundo. Quando chegam lá por essa entrada, são conhecidos como “Mentiras”.

Começamos este ensaio falando sobre um conto de Michael Ende (1984). Uma mulher muito gorda numa máquina de “tratamento” que a mantém imóvel, num ciclo sem fim de autoagressão e silenciamento. Vimos como essa mulher e essa máquina podem ser compreendidas como Ellen West, cujo caso foi analisado por Carl Rogers (1977), e as instituições de controle por que ela passou ao longo da vida.

O silenciamento e o suicídio de West podem ser comparados à situação das crianças com “olhares de pedra”, retiradas das zonas de guerra e acompanhadas por Mira Rothenberg, no relato de Michèle Petit (2013). Agressão, roubo, suicídio, silenciamento e apatia surgem como formas diferentes de se lidar com o desequilíbrio do território de sustentação subjetiva do sujeito, que pode provocar uma atrofia no processo de trânsito entre os agenciamentos que compõem o movimento criativo e a visão criativa da vida, como vimos com Winnicott (1975; 2012).

Quando escutamos Carolina Criot, encontramos em sua história a voz de alguém que, assim como Bastian em *A história sem fim* (ENDE, 1993), entra e sai de Fantasia, trazendo da poesia um “coração tição” onde se “lambuzar nos mares negros para não se perder, conseguir chegar ao seu destino” (CRUZ, 2006). É com esse trânsito entre mundos que Carolina torna os lugares um pouco mais saudáveis, ao movimentar-se criativamente.

Ao escrever este ensaio e pensar em tudo isso, assisto a um volume imenso de mortes, tantas quanto pequenas cidades inteiras, levadas não somente por uma pandemia, como destaca o boletim número 10, “Direitos na pandemia”, de mapeamento e análise de normas jurídicas de resposta à COVID-19 no Brasil, mas pelo:

Empenho e a eficiência da atuação da União em prol da ampla disseminação do vírus no território nacional, declaradamente com o objetivo de retomar a atividade econômica o mais rápido possível e a qualquer custo (VENTURA; REIS, 2021, p. 7).

De um modo que chega a parecer uma ficção distópica, o discurso de Toni Morrison para a Howard University em 1995, soa como profecia:

Em 1995, o racismo pode até se apresentar de vestido novo ou com outro par de botas, mas nem ele, nem seu irmão gêmeo, o fascismo, são novidades ou podem fazer algo de novo. Podem apenas reproduzir o ambiente que garante sua própria saúde: medo, negação e uma atmosfera em que suas vítimas tenham perdido a vontade de lutar.

[...]

Fascismo envolve ideologia, mas, no fundo, trata-se mesmo é de propaganda – propaganda pelo poder.

[...]

Quando todos os nossos medos tiverem sido transformados em episódios de uma série de TV, nossa criatividade censurada, nossas ideias adaptadas às pesquisas de mercado, nossos direitos vendidos, nossa inteligência reduzida a slogans, nossa força paralisada, nossa privacidade leiloada; quando tudo na vida se reduzir a encenação, entretenimento e comércio, nós nos veremos vivendo não em uma nação, mas num consórcio de indústrias completamente ininteligíveis para nós mesmos, exceto por aquilo que vemos em espelho e de maneira confusa (MORRISON, 2019, p. 5- 6).

De vestido novo, as coisas caem no Nada de Fantasia. Chegam com um outro par de botas pesadas sobre os pescoços. Medo, negação, vontade de lutar perdida. Olhares de pedra, sintomas como os de West ou Carolina antes do “Coração Tição”. Atrofia do impulso criativo, alienação de poder sobre meios de produção de subjetividades. De vestido novo, a atrofia abre espaço para contos de poder, propaganda. “Nossa criatividade é censurada”, como a de West, cuja vontade e desejo são invalidados pelos pais e profissionais. Nossa cara aparece confusa no espelho, já que nosso poder sobre meios de produção de subjetividades é escasso.

Em escuta para o livro “Phantasie/ Kultur/ Politik” (ENDE; EPPLER; TÄCHL, 1982), Michael Ende sugere que sofremos de uma falta de utopias positivas. Engasgados com toneladas de distopias, propagandas de poder, censuras de criatividade, medos e negações enlatadas, tossimos a vontade escassa de lutar, de inventar possibilidades novas e compartilhar. Sofremos como o povo de Ayoluwa, no conto de Evaristo (2015), retirados de nossos sistemas de vivência

artística comunitária, e, portanto, alienados dos meios de produção de subjetividades.

No Mali, os griôs, que curam por meio do vínculo, são encarregados de "costurar a tristeza" com suas histórias. Juan José Millás, por sua vez, diz que "a literatura recompõe algo que foi rompido há tempos. E no caos, a escrita restitui a realidade articulada". E para Ray Bradbury, os livros "costuram peças e pedaços do universo para nos fazer uma roupa". Quando na França ou na América Latina, ouvia adolescentes ou adultos me contarem seus achados nos livros, formava às vezes a imagem de uma urdidura de relações progressiva, que eles haviam realizado com a ajuda de uma história, de um conto, de duas frases coletadas aqui e ali, da letra de uma música. Esses materiais remendados, essas unidades de sentido bem ou mal combinadas, tinham ajudado a construírem suas casas interiores, em perpétua restauração. Fizera-me entender que, se somos habitados por inúmeras pequenas histórias, é mais fácil construir pontes entre os episódios, pensar a sua própria história em um conjunto e o seu lugar em espaços mais extensos (PETIT, 2009 p. 78-79).

Para que mantenhamos os dois mundos saudáveis, é preciso que transitemos entre Fantasia e Não-fantasia, talvez seja, essa, apenas uma outra forma de dizer que direito à criatividade, à fabulação, à literatura, aos sistemas de vivência artística comunitária, é essencial para que costuremos as feridas sociais que nos assombram. Sem encontrarmos o fio da meada, não veremos pontes entre nossas histórias e os conjuntos dos espaços e mundos que nos habitam e nos ligam uns aos outros.

Mas como? De que modos podemos encontrar formas de resgate dos sistemas criativos?

### ENSAIO 3 – ANGORÔS DOBRADOS ENGOLEM AS PRÓPRIAS CAUDAS

A pesquisa que dá origem a estes ensaios vem sendo desenvolvida desde 2013. Ao longo deste tempo, fizemos trabalhos de extensão com foco em formação de leitores em algumas instituições. Numa penitenciária de Londrina, participando do Projeto “Remição pela leitura”, trabalhamos com encontros individuais e em grupo com os apenados, lendo, compartilhando e conversando sobre romances, contos, poemas, músicas, filmes etc. Posteriormente, também fizemos parte de projetos de leitura, vinculados à Universidade Estadual de Londrina, num abrigo para crianças e adolescentes tutelados pelo Estado por determinação judicial e numa escola infantil, com crianças de quatro a cinco anos de idade<sup>7</sup>.

Em todas as fases de trabalho, o que mais nos chamou atenção foi um processo recorrente em que os atendidos, ao conversarem sobre as leituras, deslizavam suas falas para suas próprias histórias de vida. Narravam acontecimentos usando um vocabulário contaminado pelas recentes leituras poéticas. A linguagem artística permitia que os atendidos assumissem posições autorais diante de suas próprias vidas, na medida em que, ao narrarem acontecimentos, reviam, repensavam fatos e reorganizavam seus afetos frente a essas vivências.

Num projeto de pesquisa sobre literatura afro-brasileira, coordenado pela professora Maria Carolina de Godoy, na Universidade Estadual de Londrina, entramos em contato com a obra literária e ensaística de Conceição Evaristo. Traçando paralelos entre o conceito de escrevivência, cunhado pela autora, e os processos de retomada de poder sobre as próprias narrativas de vida, que vimos acontecer na penitenciária, elaboramos nossa pesquisa de mestrado.

Durante o mestrado, enquanto analisávamos nossas conversas com os apenados e a obra de Evaristo, percebemos que, assim como os atendidos encontravam-se nas obras que liam, provocando a emergência de novos sentidos

---

<sup>7</sup> Os projetos foram realizados com a coordenação da Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Sheila Oliveira Lima, sob os títulos: “Leitura literária no ensino fundamental – Ciclo 1: concepções e práticas”, “Formação do leitor no ensino fundamental – Ciclo 3: demandas, concepções e práticas” e “Leitura criativa como direito à infância e à adolescência”.

para suas próprias narrativas de vida, nós também acabávamos nos lendo nessas histórias de vida emaranhadas em metáforas e imagens poéticas que os apenas produziam durante os compartilhamentos.

Percebemos que essa coisa, uma mistura de literatura e vida, que chegava até nós pelas vozes e textos dos atendidos, parecia nos tocar ainda mais fundo do que as obras artísticas com que tínhamos contato. Foi a partir dessa experiência, que iniciamos esta pesquisa de doutorado, com o objetivo de explorar o sistema de vivência artística que se forma no compartilhamento e a importância dele para a manutenção do equilíbrio psicológico e social comunitário.

### 3.1 ESTRUTURA DAS ESCUTAS

Enquanto no mestrado focamos nossas reflexões muito mais nos atendidos pelo projeto de leitura na penitenciária, no doutorado resolvemos conversar com pessoas que foram ou são responsáveis por iniciativas do que chamamos de sistemas de vivência artística comunitária. Decidimos por escutar trabalhadores de arte com diferentes abordagens e/ou linguagens artísticas, mas sempre destacando o papel da promoção de compartilhamento artístico, tomada como requisito essencial para a escolha dos escutados.

Todos os escutados têm ou tiveram papéis importantes em projetos ou ações de promoção artística em diferentes meios com que tivemos contato. Assim como nossos trabalhos na penitenciária, no abrigo e na escola tiveram efeitos importantes na maneira como vemos a circulação e a importância da **arte em movimento**, partimos da hipótese de que os mediadores artísticos carregam memórias-chave para compreendermos a maneira como o que temos chamado de sistemas de vivência artística comunitária funcionam.

Nesse sentido, com aprovação do conselho de ética em pesquisa, elaboramos escutas semiestruturadas com base em quatro tópicos, sobre os quais falaremos a seguir:

### 3.1.1 Primeiras memórias do sensível: o medo do mofo

*eu tinha nove anos  
como era em frente à escola, sempre passava ali, o  
lugar todo era como um corredor grande, uma  
garganta gigante de madeira com a boca pra rua  
e cantava  
não lembro que som ouvi primeiro, um violão ou o  
piano no salão atulhado do fundo  
“Sonata”, chamava o lugar, “Solange”, a  
receptionista  
e eu desenhei cinco linhas paralelas no chão, coloquei  
o sol no início de tudo e distribuí os móveis, os dias, o  
tempo, risquei as coisas com passos, espalhei tudo de  
mim  
e o barulho da rua me incomodou pela primeira vez  
e eu não podia retirá-lo do mundo  
pelo contrário, era ele quem  
podia me retirar*

*Autoria própria*

Em ensaio sobre a origem de sua escrita, Conceição Evaristo traz memórias marcantes sobre sua mãe, cujo trabalho como lavadeira era prejudicado pelo medo de as roupas mofarem no varal, durante os tempos de chuva constante. Nesses dias de aflição, a mãe reunia as filhas:

Ainda me lembro, o lápis era um graveto, quase sempre em forma de uma forquilha, e o papel era a terra lamacenta, rente as suas pernas abertas. Mãe se abaixava, mas antes cuidadosamente ajuntava e enrolava a saia, para prendê-la entre as coxas e o ventre. E de cócoras, com parte do corpo quase alisando a umidade do chão, ela desenhava um grande sol, cheio de infinitas pernas. Era um gesto solene, que acontecia sempre acompanhado pelo olhar e pela postura cúmplice das filhas, eu e minhas irmãs, todas nós ainda meninas. Era um ritual de uma escrita composta de múltiplos gestos, em que todo corpo dela se movimentava e não só os dedos. E os nossos corpos também, que se deslocavam no espaço acompanhando os passos de mãe em direção à página-chão em que o sol seria escrito. Aquele gesto de movimento-grafia era uma simpatia para chamar o sol. Fazia-se a estrela no chão (EVARISTO, 2016).

Esse tipo de memória, que também já ouvi de meus pais e tios, guarda algo de mágico, ritualístico. Lembro-me das pinhas que minha mãe usava de enfeite na estante da sala de casa. Quando pequeno, eu gostava de, sozinho, segurar as pinhas nas mãos, pressionar de leve. Era como se as pontas secas arranhassem minhas mãos de dentro pra fora. Ao lado desses enfeites havia os livros e os CD de música.

E eu sentia os três como partes das mesmas coisas, eu podia tocar, olhar de dentro pra fora. E, principalmente: sem um motivo explicável. Nada além da experiência de sentir o mundo. Como se, ao riscar um sol no chão com um graveto, riscássemos em nós mesmos o desejo de que o tempo leve embora o medo do mofo. A ideia-vontade de riscar as coisas, desenhar os sóis como magia que nos faz mudar o céu, ter poder sobre as coisas, narrar a vida e narrar a nós mesmos.

Meu pai gostava que, às vezes, de noite, deitássemos na sala. Ouvíamos música instrumental baixinha. A penumbra da casa era fatiada por alguns feixes de luz da rua. E não conversávamos – pelo menos eu não me lembro, pelo menos não com palavras. Esses relatos de experiências são sempre os que me vêm à mente quando me pergunto sobre o início de um contato com o mundo da leitura, da literatura, do sensível e também de algum espaço intangível que liga o que sou com o mundo e as outras pessoas.

Nos projetos sobre leitura e formação de leitores de que participei, coordenados pela professora Sheila Oliveira Lima, por vezes nos perguntamos sobre esse “momento primordial” de “entrada no mundo da leitura”. Minhas memórias principais nesse assunto geralmente não são sobre livros. Às vezes sobre música, outras sobre objetos e sensações tácteis, um cheiro marcado numa memória, uma planta seca entre páginas desimportantes. É claro que, tendo passado por uma graduação, mestrado, doutorado e projetos de pesquisa e extensão na área de Letras, em especial com foco em leitura e formação de leitores e literatura, um leve, todavia persistente, incômodo sempre se fazia presente em mim – como se minhas memórias não se encaixassem muito bem entre as respostas sobre bibliotecas, livros, pais leitores...

Pensando nesse incômodo, vejo que Conceição Evaristo, com seu ensaio “Da grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento de minha escrita”, destacou muito bem algo que eu precisava entender. Sua escrita nasceu do sol desenhado no chão a riscos do graveto na mão de sua mãe. A letra veio do desenho, o desenho do risco, o risco da magia, de agir sobre o mundo, ter poder sobre o chão, sobre a própria vida.

Então, semelhante ao caminho de buscar a “cena primordial de leitura”, resolvi construir o primeiro tópico das escutas desta pesquisa buscando memórias primordiais de magia, de sensível, de, talvez, “leitura do mundo que precede à leitura da palavra”, para lembrarmos de Paulo Freire (1989, p. 11):

Tendo em vista o fato de a educação para Freire se tratar de um ato político a ampliação do conceito de leitura que faz, partindo da experiência de vida de cada indivíduo, traz em seu bojo a perspectiva de uma democratização dos processos de ensino e aprendizagem na medida em que o sujeito torna-se mais ativo em sua formação. Assim, considerar como prática leitora toda a gama de experiências de vida do alfabetizando amplia também o conceito de texto, o que permite a entrada do repertório oral enquanto objeto de leitura.

Evidente que, nas considerações de Freire, há uma carga bastante significativa de intervenção política, no sentido de se deslocar a leitura enquanto um privilégio das classes dominantes, isto é, de revelar que a capacidade leitora, inclusive a mais competente, ocorre a despeito de qualquer estratificação social. Entretanto, vale ressaltar o avanço que representa compreender o ato de ler a partir de uma dinâmica que extrapola a decodificação e registros graficamente impressos na medida em que abre possibilidades de entendimento mais profundas (LIMA, 2006, p. 94).

Meu palpite foi de que, por meio desse tópico de escuta, talvez nos fosse possível ouvir histórias que nos mostrassem colunas primordiais, ainda que eventualmente frágeis, de sistemas de vivência artística comunitária dos quais os escutados fazem ou fizeram parte em seus projetos e atuações profissionais.

### 3.1.2 Percursos do desejo no trabalho

“Às vezes a gente precisa de espaço”: afirmação simples e frequente na vida, guiou parte de nossas pesquisas. Nem sempre se tem espaço físico, como vimos na penitenciária. Em reclusão, presenciamos diversos apenados escreverem diários, livros autobiográficos, peças de teatro, composições musicais, esculturas em sabonete, cartões decorados, ... Michèle Petit, em suas pesquisas sobre leitura em situações de crise, discute essa questão do espaço:

Eles não economizam meios, **não economizam textos** – ou, às vezes, imagens – capazes de abrir o horizonte para **resistir ao confinamento**, aos constrangimentos e às eventuais tentativas

dos poderes – políticos, simbólicos ou domésticos – de entrar, **estreitar e controlar seus movimentos**. Eles se esforçam para salvaguardar um conhecimento próprio e do mundo, para preservar frente e contra tudo um **espaço de pensamento**, uma dignidade e uma **parte de liberdade, de sonho, de inesperado** (PETIT, 2009, p. 289, grifos nossos).

O tema do “espaço pessoal” foi o que nos levou ao segundo tópico nas escutas. Eu precisava ouvir outras pessoas contarem suas histórias sobre como seus desejos e percursos de vida puderam levá-las aos projetos e trabalhos de compartilhamento artístico de que fazem parte. É interessante observar como, apesar de parecerem ser duas coisas opostas, a necessidade de preservação do espaço pessoal e o compartilhamento das vivências são complementares na composição do sistema de vivência artística comunitária. É provavelmente neste sentido que Michèle Petit sugere que:

O espaço de participação da leitura parece ser mais interindividual que social. Repetirei o que disse anteriormente. Tudo o que podem fazer os iniciadores de livros é levar as crianças – e os adultos – a uma maior familiaridade e uma maior naturalidade na abordagem dos textos escritos. É transmitir suas paixões, suas curiosidades, questionando seu lugar, seu ofício e sua própria relação com os livros. É dar às crianças e aos adolescentes a ideia de que entre todas essas obras, certamente haverá alguma que saberá lhes dizer algo em particular. É multiplicar as ocasiões de encontros, de descobertas. É também criar espaços de liberdade onde os leitores possam traçar caminhos desconhecidos e onde terão disponibilidade para discutir com eles sobre essas leituras, se assim o desejarem, sem que ocorram intromissões caso esses leitores queiram guardar suas descobertas para si (PETIT, 2013, p. 37).

Neste tópico da escuta, há, então, esses dois lados da mesma moeda – a preservação do espaço pessoal e o compartilhamento da vivência. Esses dois aspectos aparecem, também, na escrevivência de Conceição Evaristo. No conto “Olhos d’água” (EVARISTO, 2015), a protagonista, em certo momento da vida, percebe que não se lembra da cor dos olhos de sua mãe. Em nossa dissertação destacamos uma abordagem territorial do conto:

Em “Olhos d’Água” (2015) também a protagonista entra num processo de desmoronamento a partir da repetição constante da dúvida com relação à cor dos olhos da mãe. Na superfície textual a pergunta é repetida em quase todos os parágrafos, provocando

uma espécie de força centrípeta, atraindo cada palavra, cada imagem e som, para a interrogação. A repetição mantém a estrutura de pé, constrói um chão sonoro que dá unidade ao texto, como colunas de um salão, reterritorializante; mas é uma pergunta, uma incerteza que corrói o chão sob os pés da narradora, engole cada memória, é também buraco, desterritorializante.

O ressoar da questão, ao mesmo tempo em que organiza um conjunto de memórias em torno de um centro sonoro, esgota os significantes e seus significados, uma vez que a pergunta instiga, impulsiona, torna-se pulsar/pulsão e exige menos uma resposta linguística do que o movimento da narradora de volta aos seus ancestrais. A pergunta, então, rareia o mundo, trinca as paredes do quarto onde a protagonista acorda assustada (inter-agenciamento), mas também é como canto da criança no escuro, reelaborando componentes direcionais em torno dos olhos da mãe: a pergunta é rugido que cerca o espaço com o próprio corpo (MELO, 2016, p. 26-27).

De maneira mais simples, podemos dizer que, ao mesmo tempo em que a figura da mãe representa, para a protagonista, uma identificação que traz, de algum modo, uma segurança, por conta das memórias ancestrais, o esquecimento da cor de seus olhos aponta uma necessidade de movimento em direção a um outro. A filha pode se ver no espelho dos olhos d'água, mas a imagem que ela vê, não é de fato ela, é só um reflexo. Isso quer dizer que, ao buscar a cor dos olhos da mãe, ela procura tanto pela mãe, quanto por si mesma, pela ancestralidade que entrelaça essas mulheres.

Pensando nessa reflexão territorial, procuramos entender, nas escutas, os caminhos do desejo dos escutados, nos percursos de suas carreiras e projetos de compartilhamento de vivências artísticas.

### 3.1.3 Quando o sol nascer, vai ser hoje novamente

Desde o início da pesquisa, antes do doutorado, lutava sem sucesso com esse tópico. Nas escutas, as respostas que ouvi, todas, seguiram pelo mesmo caminho, que não me satisfiz na dissertação de mestrado. Sempre que eu trazia o assunto de uma espécie de estado de agonizar, de estar meio-morto em vida, de faltar impulso criativo, o que ouvia é que isso faz parte de um ciclo, em que o despedaçar-se é apenas uma etapa de renovar a vida, como uma cobra que troca

de peles. De fato, eu concordo que esse ciclo existe, mas não é esse estado de despedaçamento que me intriga.

No romance *Momo e o Senhor do Tempo* (2012), Michael Ende descreve um grupo de homens cinzentos que chega a uma cidade espalhando um discurso que gira em torno de poupar tempo. Conversando com os trabalhadores, esses visitantes fazem uma série de cálculos, observando o lucro financeiro potencial do trabalhador em proporção temporal. A partir disso, eles subtraem os valores proporcionais referentes a todos os momentos em que os trabalhos não estão sendo realizados. Com a conclusão de “perda” financeira exorbitante, os cinzentos oferecem um plano de conta num banco do tempo, onde os trabalhadores supostamente poderiam poupar para viver depois.

Convencidos pelas propostas do banco, os habitantes da cidade depositam tanto de seu tempo, que acabam por tornar o presente um estado apático, em que não há energia, força, vida, para gerar qualquer mudança em nada. É como se os habitantes se tornassem moribundos, e não há qualquer movimento de digestão de sofrimento para transformação da realidade, porque não há mais energia para isso. Todo o tempo que resta é dedicado à manutenção dessa sobrevivida por meio do trabalho repetitivo.

Enquanto eu tentava descrever esse estado agonizante, durante uma das reuniões do doutorado, uma de minhas orientadoras citou o poema “Momento num café”, de Manuel Bandeira:

Momento num café

Quando o enterro passou  
Os homens que se achavam no café  
Tiraram o chapéu maquinalmente  
Saudavam o morto distraídos  
Estavam todos voltados para a vida  
Absortos na vida  
Confiantes na vida.

Um no entanto se descobriu num gesto largo e demorado  
Olhando o esquife longamente  
Este sabia que a vida é uma agitação feroz e sem finalidade  
Que a vida é traição  
E saudava a matéria que passava

Liberta para sempre da alma extinta.  
(BANDEIRA, 2012, p. 30)

O que me intriga, aqui, e que motiva este tópico das escutas, não é o momento de “dar-se conta da morte” ou “perceber que a vida passa”. Na realidade, o estado agonizante para o qual eu precisava olhar é muito mais o retrato dos homens que “Tiraram o chapéu maquinalmente/ Saudavam o morto distraídos”. “Estar voltado para a vida, absorto pela vida, confiante na vida” não é o mesmo que vivê-la. Talvez valha aqui um trecho bastante difundido do “Conto da ilha desconhecida” de José Saramago: “é necessário sair da ilha para ver a ilha, que não nos vemos se não nos saímos de nós” (1999, p. 27-28).

À primeira vista, o homem cujo gesto é largo e demorado pode parecer estático, parado, chocado ou entorpecido pela visão da morte. Mas o que me chama atenção é que, o que vejo nele é êxtase, é estar diante do abismo do desejo, não é “dar-se conta da morte”, é dar-se conta da vida e de que a morte faz parte dela. Enquanto isso, os outros, de movimentos maquínicos, por andarem distraídos e não verem a morte de fato, absortos na vida, vivem como num funeral que nunca termina – a espera... a espera inativa... do que nunca vem... e, por esperarem, não vão, eles próprios, a lugar algum, a menos que estejam programados maquinalmente. Pouparam tempo para viver depois, para usarmos a metáfora do romance de Ende.

Sob esta reflexão, este tópico nos serviu, nas escutas, para tentarmos entender os estados de apatia, ódio e desinformação ativa (por notícias falsas) no Brasil.

#### 3.1.4 O que podemos fazer? Por que faço isso?

Terminei minha graduação em 2013, ano em que aconteceram os grandes protestos no país conhecidos como “Jornadas de Junho”. Desde então, muitas coisas parecem ter seguido em direção a um abismo. O agravamento da crise política, econômica e ambiental foi seguido por uma crise sanitária mundial, com a pandemia de COVID-19. De forma devastadora, talvez tanto quanto a pandemia, as tecnologias de comunicação e informação foram, cada vez mais, sendo usadas

como canais de desinformação ativa. A produção de notícias falsas e a circulação de teorias da conspiração tornaram-se empreendimentos muito lucrativos.

Estando neste lugar bastante caótico da história, o último tópico das escutas foi uma busca por alternativas, opiniões, sonhos, ficções, enfim, desejos de reencantamento do mundo que nos apresentem possibilidades de criação de sistemas de vivência criativa comunitária, meios de transformação da realidade focados, sobretudo, na autonomia e na potência criativa, tomada e gestão de poder sobre meios de produção de formas de ser e lidar com o mundo, de colocação de si no centro da narrativa da própria vida.

Como eu esperava, este foi o tópico que rendeu menos narrativas dos escutados. No entanto, em reflexões posteriores, percebemos que, talvez, a resposta para “o que queremos?” ou “o que podemos fazer?” está na própria existência dos projetos e ações dos escutados e no compartilhamento dessas experiências. Em outras palavras, o que podemos fazer é exatamente criar possibilidades de produção de sistemas de vivência criativa comunitária, para além dos apontamentos críticos aos problemas sociais, a organização de situações que favoreçam vivências criativas, porque só criando algo pode se mover.

### 3.2 SISTEMA DE VIVÊNCIA ARTÍSTICA/CRIATIVA COMUNITÁRIA

#### 3.2.1 Empatia/Gesto espontâneo e Infantilização/Agonia

O objetivo principal da tese que se compõe destes ensaios é a elaboração do conceito de sistema de vivência artística/criativa comunitária. Numa fala registrada nos anais do primeiro *Encontro sobre ensino de leitura e formação do leitor* – ENSEL (2018), apresentei um esboço do conceito que nos servirá de base, aqui, para sistematizar o que encontramos ao longo da pesquisa. O projeto realizado na penitenciária foi de suma importância para nós, por isso é dele que partimos:

Durante meu trabalho, a partir dessa leitura de si na arte, os apenados renarravam suas histórias de vida para mim, misturando as próprias memórias à poesia, à literatura, ao cinema, à música. Nesse sentido, chegava a mim uma terceira coisa, nem só memória, nem só literatura: um trançado das duas coisas – não me era mais possível separar os dois elementos, é tudo uma coisa só, uma outra coisa, também artística, também expressiva, poética (MELO, 2018, p. 80).

Inicialmente, chamamos esse aglomerado de histórias e renarração de “sobrescrita”. O termo veio da experiência com a leitura literária, por isso a referência à escrita. Com o tempo percebi que esse ato de sobrescritura faz parte de um sistema, sem o qual ele não pode existir.

Diante dessa renarrativa sobreposta, foi que percebi um outro movimento. Desta vez eu, enquanto pesquisador, comecei a assistir a minha própria posição, de um pretense sujeito diante de um objeto a ser observado, se desmanchar. Vi, eu mesmo, mediador, lendo-me nessa coisa renarrada. A situação meio que se inverteu: os leitores-apenados é que estavam mediando, com o próprio corpo, voz e história deles, o meu contato com a arte. E então eu me voltei, assim como eles fizeram, para minha própria vida e pesquisa, para os meus próprios caminhos, memórias, refrães, e passei a um movimento de sobrescrever o meu corpo e a minha história a partir do corpo, da história e da expressão do outro, que só pôde nascer, ali, com a literatura em movimento, se projetando para fora dos suportes, transpassada pela relação de compartilhamento (MELO, 2018, p. 80-81).

O compartilhamento é essencial na constituição do sistema. Benjamin, em “O narrador” (1987), fala de uma situação de leitura que é vista como muito individualizada: o sujeito que lê isolado, figura geralmente associada à propagação do romance. A essa figura, opõem-se os narradores orais que, com a modernização, a imprensa etc., vão rareando em presença.

Na oralidade, a contação, o compartilhamento, instigam o recontar e modificam, sob os filtros das memórias, as narrativas recontadas, isso mantém em movimento o potencial criativo dos envolvidos, todos são um pouco autores daquelas histórias, e parte de cada um dos narradores vai ficando marcada na matéria artística daquilo que é compartilhado (MELO, 2018, p. 82).

Com o aumento das situações de leitura silenciosa e solitária, há uma colocação do leitor numa posição mais passiva, de consumo, diante do que lê,

embora não possamos esquecer que a leitura nunca é completamente passiva nem solitária, dado que há sempre uma interação do leitor com um outro, ainda que seja um “outro-escrito” e que o texto nunca dá todos os dados, há sempre mais ou menos buracos de sentido que são preenchidos, ativamente, na leitura. Sendo assim, podemos dizer que o cultivo desses leitores solitários pode instigar leituras **menos** compartilhadas e/ou **menos** ativas.

Partimos, em nossas pesquisas, dessa reflexão de Benjamin, porque o compartilhamento nos pareceu essencial para a constituição do SVAC (sistema de vivência artística comunitária). E é aqui que a escrevivência de Conceição Evaristo nos trouxe uma base conceitual importantíssima:

Conceição Evaristo (2011) registra na abertura de *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*, se referindo ao conceito de escrevivência: as histórias que a gente reconta, quase que passam a ser da gente, a gente se funde a elas, principalmente porque ao tentarmos recontar, a memória desliza, borra um pedaço da história, e a gente preenche, com a nossa voz, os buracos, deixando a nossa marca naquela matéria artística que passa por nós (MELO, 2018, p. 83).

Em todas as escutas que fizemos, ouvimos, sempre, alguma memória ligando a expressão artística, criativa, ao compartilhamento. E um tipo de memória, que ouvimos mais de uma vez, transitava por um campo semântico da magia, do ritual, do sobrenatural, frequentemente relacionada a uma espécie de possessão durante os episódios relatados.

Pensando nessa ideia de possessão, estabelecemos o ponto central de um dos ensaios que construímos em torno do SVAC. Precisávamos falar sobre afeto e empatia. Como discutimos mais detidamente no Ensaio 1, a empatia traz, na construção do conceito, uma ideia de “sentir em”, “dentro” do outro ou da outra coisa, “no lugar” desse outro. Quando Conceição Evaristo escreve seus romances, contos e poemas, é notável, por seu projeto literário, que há, assim como ela mesma afirma, uma fusão de vozes. A voz que conta, coleta em si as outras vozes pelo caminho, e essas memórias e histórias alheias tornam-se quase que parte do que a contadora é. Uma voz fala dentro da outra, como num ritual em que uma entidade pode falar pelo corpo de um hospedeiro.

Dividimos as discussões principais em torno da construção do conceito de SVAC em dois campos:

i. Afeto, empatia, gesto espontâneo.

No primeiro campo, trabalhado no Ensaio 1, buscamos compreender o SVAC olhando as situações mais de perto, de forma mais individual, de modo a compreender o mecanismo da empatia e como ele é essencial à existência da arte e da criatividade. A forma como o sujeito é afetado pelo mundo e o fato de que é preciso a compreensão da existência de um outro, para que haja um gesto criativo são questões importantes quando queremos entender como se forma um sistema de vivência artística comunitária.

Quando Conceição Evaristo fala dessa fusão de vozes, e mesmo em seus escritos literários podemos ver isso, há um movimento de deslocar-se para sentir o mundo com o outro, “dentro” da existência, da compreensão, das possibilidades e sentidos dele. Sem essa ligação, como um círculo em torno da fogueira onde compartilham e criam histórias, o SVAC não pode existir, e, sem ele, sem essa vivência comunitária da criatividade e da arte, a própria produção de uma visão criativa da vida fica prejudicada. É o que Benjamin (1987) aponta sobre o “leitor solitário” em oposição aos narradores orais e seus filtros de memórias. A visão criativa é gradativamente substituída por uma visão de consumo, algo que chamamos, aqui, de atrofia do impulso criativo. E é exatamente essa atrofia que tomamos como centro do ensaio 2.

ii. Infantilização e manutenção do estado de atrofia do impulso criativo

Falemos a respeito de situações de opressão e sofrimento, como escravidão, dominação no lar ou episódios como os representados no romance citado anteriormente, *Momo e o senhor do tempo* (ENDE, 2012), em que é incitada uma espécie de corrida contra o tempo, para acumulação de renda, reservando a vivência criativa para um futuro incerto – uma representação do capitalismo: Winnicott sugere que seja impossível haver uma destruição completa do impulso

criativo, mas que ele pode sofrer uma espécie de atrofia, provocando um estado de apatia diante do mundo em situações de crise como essas.

Assim como Winnicott afirma essa impossibilidade em relação ao impulso criativo, também não seria correto supor que haveria ausência de desejo nesses momentos críticos. Antes de prosseguir, é preciso trazer algumas definições, fundamentadas na esquizoanálise.

Meu computador está ligado à parede por um cabo. Estou ligado a ele pela visão, pela audição, pelo tato. Também estou ligado ao meu celular pela memória, pelos lembretes, por poder usá-lo para encontrar uma informação assim como uso meu braço e a minha mão para alcançar um lápis. Estou conectado a minha casa, aos meus gatos, amigos, parentes, à escola e à Universidade, aos outdoors da rua, aos canais de TV que eventualmente possa assistir, às propagandas que interrompem um vídeo na internet. Máquinas se ligam a máquinas por cabos de diferentes materialidades. Entram e saem fluxos, atravessam e deixam marcas, criam uma rede. Esses são exemplos que dialogam com uma das aulas de esquizoanálise do professor doutor Domenico Uhng Hur (2020), essa rede é o que pode ser entendido como inconsciente esquizoanalítico. Pelas conexões, correm fluxos de subjetividades, potencialidades de produção de modos de ser. O movimento desses fluxos, o processo, é o que entendemos por desejo na esquizoanálise.

Nesse sentido, o desejo não pertence a alguém, não é uma coisa, não é negativo, não é ausência, restituição ou intencionalidade e não se restringe a prazer (HUR, 2020; DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 390). Desejo é produção, processo, é o correr dos fluxos entre as máquinas pelas conexões. Por esse motivo o estado de apatia, de atrofia do impulso criativo, não pode ser entendido como ausência de desejo, mas como uma configuração específica dele. Há um desejo de apatia, de submissão, de dependência, ou, como Guattari trata em *Micropolítica* (GUATTARI; ROLNIK, 1996): infantilização. E a produção de subjetividades, modeladas em esquema infantilizado, é um projeto, ou melhor, são muitos projetos, conexões e trabalhos:

Esquemáticamente falando, eu diria que, assim como se fabrica leite em forma de leite condensado, com todas as moléculas que lhe são acrescentadas, **injeta-se representações** nas mães, nas crianças - como parte do processo de produção subjetiva. São requeridos muitos pais, mães, Édipos e triangulações para recompor uma estrutura de família restrita. Há uma espécie de reciclagem, ou de formação permanente para voltar a ser mulher, ou mãe, para voltar a ser criança - ou melhor, para passar a ser criança - pois os adultos é que são infantis (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 25-26, grifo nosso).

As conexões que transmitem os fluxos de produção subjetiva, nessa injeção de representações, fazem a passagem entre uma diversidade gigantesca de instituições, ideologias, linguagens: máquinas. Os processos de produção de subjetividade de um operário especializado, por exemplo, não dependem apenas de escolas profissionalizantes, como aponta Guattari:

Há tudo o que se passou antes, na escola primária, na vida doméstica [...]. A divisão social do trabalho implica uma quantidade enorme de trabalho assalariado fora da entidade produtiva (nos equipamentos coletivos, por exemplo), e de trabalho não assalariado, sobretudo das mulheres [...]. Aquilo que chamei de produção de subjetividade do CMI [Capitalismo Mundial Integrado] não consiste unicamente numa produção de poder para controlar as relações sociais e as relações de produção. *A produção de subjetividade constitui matéria-prima de toda e qualquer produção* (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 27-28).

A partir disso, podemos ver um esboço da rede rizomática que conecta as várias instâncias sociais e psicológicas no campo por onde transitam e são produzidos os fragmentos subjetivos, as potencialidades de afirmação, reafirmação, reificação e transformação dos sujeitos.

Para diferenciarmos as formas de conexão e fluxo no processo de individuação e produção de subjetividades, precisamos de um exemplo: temos as máquinas que produzem pacotes de dados e sobem-nos a uma nuvem, uma rede formada por conexões, entradas e saídas, pontes entre instituições, seres, coisas, *World Wide Web*. Existem formas diferentes de lidar com essa rede: (a) posso ter uma relação de alienação de meios de produção subjetiva, apenas baixando e instalando os pacotes de dados em meu sistema - o que é entendido como **infantilização**; (b) ou posso ter uma relação de expressão e criação, na qual *hackeio* os pacotes e os modifico, fundo, misturo antes de instalá-los, retomando

posse de meios de produção de dados subjetivos. Ao hackear os dados, desempenha uma função a qual Guattari se refere como **singularização**. A **individuação** seria o processo, nessa metáfora dos bancos de dados, de instalação dos pacotes baixados, e eventualmente hackeados (GUATTARI & ROLNIK, 1996, p. 33).

Hur (2020) aponta a possibilidade de construção de circuitos “tóxicos”, sistemas de conexões em que há a produção de subjetividades submissas, numa espécie de domesticação do desejo e criação de laços de dependência. É importante perceber que, por mais engaiolado que o desejo pareça estar, é sempre possível que ele encontre rachaduras e escorra. Assim como dissemos nos termos winnicottianos a respeito da falta de visão criativa da vida: é impossível a destruição completa do impulso criativo.

A partir dessas reflexões, decidimos pensar o estado de atrofia de impulso criativo e o modo como o SVAC pode funcionar na dissolução dele. Para isso, primeiro, precisávamos entender como funciona esse estado de “morte em vida”. Como discutimos nos ensaios 1 e 2, Winnicott (1975; 1983; 2012), a partir da experiência de psiquiatra consultor de um programa de evacuação de crianças retiradas de zonas de conflito durante a Segunda Guerra Mundial, traz uma série de apontamentos a respeito da agressividade em relação com sua teoria do amadurecimento. Quando observamos os escritos winnicottianos que abordamos e os processos de agenciamento da esquizoanálise (DELEUZE; GUATTARI, 1997), percebemos que os episódios de emergência do que Winnicott (1983) chama de **gesto espontâneo**, a que nos referimos como “**com verdade**” no ensaio 1, são memórias possíveis para entendermos a transição entre os estados de visão não-criativa e visão criativa do mundo.

A partir dessas reflexões mais individualizadas, relacionando a visão não-criativa do mundo a um tipo de agressividade, ao ódio e, também, à passividade e infantilização, como discutimos nos relatos de Carl Rogers (1977), no ensaio 2, ampliamos o foco. Frente à conjuntura política e comunicativa recente no Brasil, buscamos transpor as discussões a respeito da atrofia do impulso criativo para o âmbito social, pensando, então, de que modo a crença cega em notícias falsas, o

ódio volátil e o comportamento infantilizado (de baixa autonomia), de confiança num messias que cuidará de tudo e resolverá todos os problemas, podem ser entendidos como manifestações sociais desse estado de perda de olhar criativo sobre a vida.

Sendo assim, enquanto no ensaio 1 pensamos a importância do estabelecimento de laços narrativos entre os sujeitos para o desenvolvimento dos sistemas de vivência artística comunitária, no ensaio 2 buscamos compreender as consequências sociais possíveis da falta desses sistemas.

### 3.2.2 O crítico e o criativo

Aparentemente agravado pelo meu diagnóstico de autismo, sempre tive tendência a prestar muita atenção a ruídos comunicativos entre as pessoas, dado que eu frequentemente sou vítima deles. É muito claro que existem muitos esforços de diversos educadores na intenção do desenvolvimento de sujeitos autônomos e, como o discurso pedagógico geralmente difunde: críticos. Mas será que basta ter uma “leitura crítica”, um “posicionamento crítico” do mundo, para que se possa construir sistemas de vivência criativa comunitária? Será que a criticidade é suficiente para lidarmos com a manutenção deliberada do estado de atrofia do impulso criativo? Será que estamos nos entendendo, enquanto educadores e trabalhadores, a respeito do que nós precisamos?

No meu ensino médio, estudei numa escola que todos os anos celebrava uma “semana Paulo Freire”. Nas palestras que ouvi naquele tempo, duas coisas sempre eram repetidas: que a educação não deve ser “bancária”, pois o conhecimento é produzido na relação, e que se deve ensinar a partir daquilo que o aluno conhece (com o típico exemplo de se ensinar a palavra “tijolo” para se alfabetizar um pedreiro). Sobre esse último exemplo, na época, algumas perguntas sempre me vinham a respeito: “Ensina-se ‘tijolo’ porque é o que ele vê, mas e o que ele queria poder ver? E o que ele vê, mas você não sabe? Ou você acha que ele só vê tijolo?”. E lembro-me de Adélia Prado: “De vez em quando Deus me tira a poesia./ Olho pedra, vejo pedra mesmo.” (PRADO, 2015, p. 127).

Já na graduação, foi-me apresentado o ensaio de Freire chamado *A importância do ato de ler* (1989). Foi nesse ensaio que eu vi uma outra coisa, muito mais ampla e importante do que eu ouvia nas palestras da semana dedicada a ele. Freire faz um relato muito bonito do seu caminho de ler o mundo, desde a infância, antes de saber ler palavras escritas.

Os “textos”, as “palavras”, as “letras” daquele contexto se encarnavam no canto dos pássaros - o do sanhaçu, o do olha-pro-caminho-quem-vem, o do bem-te-vi, o do sabiá; na dança das copas das árvores sopradas por fortes ventanias que anunciavam tempestades, trovões, relâmpagos; as águas da chuva brincando de geografia: inventando lagos, ilhas, rios, riachos. Os “textos”, as “palavras”, as “letras” daquele contexto se encarnavam também no assobio do vento, nas nuvens do céu, nas suas cores, nos seus movimentos; na cor das folhagens, na forma das folhas, no cheiro das flores - das rosas, dos jasmims -, no corpo das árvores, na casca dos frutos. Na tonalidade diferente de cores de um mesmo fruto em momentos distintos: o verde da manga-espada verde, o verde da manga-espada inchada; o amarelo esverdeado da mesma manga amadurecendo, as pintas negras da manga mais além de madura. A relação entre estas cores, o desenvolvimento do fruto, a sua resistência à nossa manipulação e o seu gosto. Foi nesse tempo, possivelmente, que eu, fazendo e vendo fazer, aprendi a significação da ação de amolegar (FREIRE, 1989, p. 9-10).

Os relatos de Freire nesse ensaio me lembram os de Conceição Evaristo sobre a origem da sua escrevivência: riscar um sol no chão com um graveto para afastar a chuva. Também me lembro de minha própria infância em torno de um fogão a lenha com tias contando histórias da vida, uma mesa de pedra numa casa quente em Minas Gerais, cervejas, histórias da cidade da infância dos adultos. Eu ouvia e vivia essas coisas.

Quando comecei meu trabalho na penitenciária, o que de início me chamou atenção foi que o projeto pedia, para a computação dos dias de remição, que os apenados escrevessem resenhas: teoricamente frias, críticas e descoladas da vida de quem escreve. Um incômodo triste me era causado pela percepção de que o projeto não foi feito para ouvir os apenados. Não havia qualquer intenção de que, de fato, histórias circulassem. Essa talvez tenha sido a situação que mais contribuiu na construção de uma dúvida em mim. O gênero resenha foi certamente escolhido seguindo o discurso de se formar “leitores críticos”. Mas será que isso basta? Será

que não é uma espécie de armadilha, essa ideia vaga de “criticidade” que tem sido cultivada?

A palavra “crítico”, excluindo-se o sentido de “grave”, faz referência a uma análise detalhada de algo antes de tomar decisões ou tirar conclusões. Essa ideia parece muito distante da “leitura da palavra-mundo”, de Paulo Freire. Também igualmente distante da escrevivência de Evaristo, ler e escrever um sol com um graveto no chão para afastar a chuva e evitar o mofo nas roupas dos brancos, estendidas no varal. O que me parece é que “escreviver” ou a “leitura da palavra-mundo” implicam muito mais ação na vida. Imaginar, escutar e criar, mais do que só analisar e apontar.

Essa ideia de criticidade me lembra um ensaio de Ortega y Gasset chamado “El Quijote em la escuela” (1993). O autor faz críticas a uma concepção de educação que se mostra no texto *La Libertad*, de Antonio Zozaya. Há uma ideia, neste texto, de que a escola precisa focar o ensino naquilo que possa “capacitar e preparar para a vida”, sendo que, para Zozaya, a leitura literária seria menos importante do que leitura de jornais, por exemplo.

El señor Zozaya propone que se lean em la escuela los periódicos com preferencia a toda outra literatura. Esta opinión, em que yo no puedo acompañarle, nos revela cuáles son las funciones vitales que a su juicio deberán ser más urgentemente educadas. Porque el periódico no es expresión de la vida, sino sólo de la faz que hot iene la vida. El periódico es actualidad y superficie. La vida íntima, personal y profunda se halla casi por entero excluída de él; el periódico hace ressaltar sólo la vida social, y aun de ésta pone em primer término lo más periférico: la política, la técnica, la economía (ORTEGA y GASSET, 1993, p. 11-12).

Ortega y Gasset apresenta uma outra ideia de funções vitais, contrariando a sugestão de Zozaya, de que se deveria entender como vital para a educação, o trabalho com a atualidade e a vida prática: “A mi juicio, pues, no es lo más urgente educar para la vida ya hecha, sino para la vida creadora” (ORTEGA y GASSET, 1993, p. 16).

Nesse sentido, a partir desse diálogo entre Conceição Evaristo e o que trouxemos a respeito de Ortega y Gasset e Paulo Freire, tenho pensado que talvez a concepção de ensino que busca formar “leitores críticos”, seja, por vezes,

entendida a partir de uma visão mais próxima do que Zozaya defende. Não sei bem se é exatamente um problema de comunicação efetiva das reflexões em cima do conceito ou se a palavra “crítico” não é tão abrangente quanto se pretende nessa concepção. Mas o fato é que, aqui, nesta pesquisa, procuramos pensar na necessidade de formação de leitores mais do que críticos, criativos.

Isso porque a vida muda, as condições de trabalho, as necessidades do momento. O panorama das coisas tem sempre defeitos para se apontar a partir de análises, é claro, mas, para além disso, há sempre o que se criar e construir. E crítica, por si só, não move nada. Se pensarmos que essa ideia de se formar “leitores críticos” se alinha muito ao que Zozaya defende, um ensino que privilegia o pragmatismo e as soluções imediatas para a vida prática, ignorando as possibilidades criativas, afetivas, o desejo e a emoção, o que temos é um ensino infantilizador, no sentido que discutimos no ensaio 2. Esse “leitor crítico”, nesse entendimento, é alguém treinado para lidar com os problemas imediatos e a vida prática, o emprego, o dinheiro e nada além do que as coisas são naquele momento, naquele lugar. Treinado para não saber lidar com a possibilidade de mudança e criatividade, para não olhar para um horizonte, uma potência de futuro, uma ficção. Há uma domesticação do desejo, a produção de laços de dependência.

### 3.2.3 Reencantar

Assim como houve a construção da imagem do leitor solitário, sobre a qual falamos anteriormente, a partir de Benjamin (1987), também há a imagem do artista que precisa se isolar:

A ideologia dominante quer que o artista seja sozinho, sonha com o artista solitário e indômito: "só se escreve sozinho", "é preciso se afastar do mundo", blabláblá... Essas imagens de Épinal confundem duas idéias distintas: a recusa das regras comunitárias vigentes e a recusa do coletivo. Se for o caso de rejeitar qualquer comunitarismo imposto, é precisamente para substituí-lo por redes relacionais inventadas. Segundo Cooper, a loucura não está "na" pessoa, e sim no sistema de relações do qual ela participa. Não se fica "louco" sozinho, porque nunca se pensa sozinho, exceto para postular que o mundo possui um centro (Bataille). Ninguém escreve, pinta ou cria sozinho. Mas é preciso fazer de conta (BOURRIAUD, 2009, p. 113).

Conceição Evaristo segue na contramão desse mito. Só se escreve em contato com o outro. É dos outros que acumulo histórias em mim, tornando-as quase que minhas. É por isso que fundamento a ideia de construção de sistemas de vivência artística comunitária na escrevivência de Conceição Evaristo, que leva em conta a necessidade de ação no mundo, e, sobretudo, tem a consciência de que escrever é agir, bem como compartilhar e ouvir. A finalidade desses sistemas de compartilhamento é a produção contínua de circuitos que potencializem nossas possibilidades de afetação diante do mundo, pondo-nos frente a uma vastidão de linhas de fuga possíveis, horizontes e distâncias, diferenças, multiplicidades subjetivas.

A finalidade última da subjetividade é a conquista incessante de uma individuação. A prática artística forma um território privilegiado dessa individuação, fornecendo modelizações potenciais para a existência humana em geral. É nisso que o pensamento guattariano pode ser definido como um vasto empreendimento de *desnaturalização* da subjetividade e seu desdobramento no campo da produção, teorizando sua inserção no quadro da economia geral das trocas. Nada mais natural do que a subjetividade. E nada mais construído, elaborado, trabalhado. *Criam-se novas modalidades de subjetivação assim como um artista plástico cria novas formas a partir da paleta à sua disposição.* O que importa é nossa capacidade de criar novos arranjos dentro do sistema de *equipamentos coletivos*, formado pelas ideologias e categorias de pensamento, criação que apresenta várias semelhanças com a atividade artística. A contribuição de Guattari para a estética seria incompreensível se não destacássemos seu empenho em desnaturalizar e desterritorializar a subjetividade, em tirá-la de seu domínio reservado, o sacrossanto sujeito, para enfrentar as inquietantes margens em que proliferam os arranjos maquínicos e os territórios existenciais em formação (BOURRIAUD, 2009, p. 122).

Michael Ende, numa entrevista registrada no livro *Phantasie/ Kultur/ Politik* (1982), conta a respeito de uma situação em que foi convidado a dar uma palestra a um grupo de empresários sob o tema da sustentabilidade ambiental e das consequências catastróficas que nos esperam caso não haja ação e transformação social. Ende relata que pediu à plateia que imaginasse e compartilhasse, antes de qualquer coisa, como gostariam que fosse o mundo no futuro. Com constrangimento visível, os empresários se irritaram diante do pedido e do silêncio.

Para Michael Ende (1982), a irritação da plateia parece revelar uma frustração, uma dificuldade de imaginar possibilidades. Em outras palavras, os empresários estavam no mesmo estado de atrofia do impulso criativo de que vimos falando. É pensando nesse estado que esta tese se desenvolve. Através das escutas que fizemos e das reflexões que buscamos, tencionamos trazer questionamentos a respeito da manutenção social desse estado apático, pensando, talvez, possibilidades de estabelecermos sistemas de vivência artística/criativa comunitários, uma vez que parece-nos que é somente a partir dessa vivência comunitária da criatividade, no compartilhamento, na empatia, na escrevivência da palavra-mundo, que podemos trabalhar e olhar para o horizonte aonde vamos, sem perder o chão onde pisamos.

Aquilo que se convencionou chamar de "trabalhador social" – jornalistas, psicólogos de todo tipo, assistentes sociais, educadores, animadores, gente que desenvolve qualquer tipo de trabalho pedagógico ou cultural em comunidades de periferia, em conjuntos habitacionais, etc. - atua de alguma maneira na produção de subjetividade. Mas, também, quem não trabalha na produção social de subjetividade? Não vejo inconveniente nisso, mesmo porque é inevitável nesta altura dos acontecimentos (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 29-30).

Antes de tudo, é preciso que tenhamos consciência do trabalho com a subjetividade. Saibamos que, inevitavelmente, lidamos com afeto e produção de subjetividades, com a construção de conexões e fluxos subjetivos, por onde vêm e vão representações, sensações, sentimentos, memórias, imagens, enfim: uma imensa carga de produção de modos de ser. E não há como ser “neutro” lidando com isso.

Embarcamos nesse processo de divisão social geral da produção de subjetividade e não há mais volta. Mas, por isso mesmo, devemos interpelar todos aqueles que ocupam uma posição de ensino nas ciências sociais e psicológicas, ou no campo de trabalho social - todos aqueles, enfim, cuja profissão consiste em se interessar pelo discurso do outro. Eles se - encontram numa encruzilhada política e micropolítica fundamental. Ou vão fazer o jogo dessa reprodução de modelos que não nos permitem criar saídas para os processos de singularização, ou, ao contrário, vão estar trabalhando para o funcionamento desses processos na medida de suas possibilidades e dos agenciamentos que consigam pôr para funcionar. Isso quer dizer que não há objetividade

científica alguma nesse campo, nem uma suposta neutralidade na relação (por exemplo, analítica) (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 29-30).

Nesse sentido, a partir das escutas e reflexões propostas aqui, pensamos que o conceito de escrevivência, de Conceição Evaristo, pode servir-nos de guia para compreendermos modos de desengaiolar esses circuitos de produção de subjetividades infantilizadas, domesticadas. Antes de tudo, é preciso ouvir, e, assim como o importante poema da autora canta: recolher “as vozes mudas caladas/engasgadas nas gargantas” (EVARISTO, 2008, p. 10). É preciso saber escutar. E talvez o diálogo entre as profissões “psi” e educadores, jornalistas, possa ajudar nisso. Depois, é preciso compartilhar, e sobre isso Evaristo também sabe bem:

“Gosto de escrever, na maioria das vezes dói, mas depois do texto escrito é possível apaziguar um pouco a dor, eu digo um pouco... Escrever pode ser uma espécie de vingança, às vezes fico pensando sobre isso. Não sei se vingança, talvez desafio, um modo de ferir o silêncio imposto, ou ainda, executar um gesto de teimosa esperança. Gosto de dizer ainda que a escrita é para mim o movimento de dança-canto que o meu corpo não executa, é a senha pela qual eu acesso o mundo” (EVARISTO, 2005, p.202).

Escutar, compartilhar, sobrescrever. O último passo é o mais difícil, porque é nele que olhamos para nós mesmos e vemos um outro. Mas sem isso, não vamos sair do mesmo círculo de sempre. E é essencial que encaremos a nossa função e responsabilidade na construção desses sistemas de compartilhamento criativo, entendendo que se trata de um direito humano, percebendo a necessidade deles para a promoção de saúde da população.

## EPÍLOGO

A partir dos três ensaios apresentados nesta tese, surge um questionamento: como sistematizar esse conceito que temos construído ao longo da pesquisa? A ideia teve diferentes nomes no decorrer do trabalho, sendo que, ao fim, defendemos a tese em torno do que nomeamos, então, “sistema de vivência artística/criativa comunitária”. Mas será que “sistema” é o termo adequado?

No ensaio 1, discutimos fundamentalmente o conceito de empatia e a maneira como o mecanismo empático é responsável por ligar os elementos da estrutura do sistema. São eles: pessoas e **tudo aquilo que há de humano para além ou aquém do humano**.

No capítulo 2, “Espalha a rama pelo chão”, de minha dissertação de mestrado, diversas vezes, apoiados na escrita de Conceição Evaristo, falamos sobre a construção subjetiva em diálogo com a memória coletiva e com o conceito de territorializações, da esquizoanálise (como vimos no ensaio 2). Falamos sobre **ser nas coisas**.

A protagonista de “Becos da Memória” (EVARISTO, 2013, p. 245), de Conceição Evaristo, ouve, tarde da noite, um batuque de congada. Ela narra que a origem do som se confunde. Não dá para saber se vem de fora ou de dentro dela. Ela é naquela música, naquele instante. Assim como **somos** nos móveis de casa que vemos todos os dias, no sol, nas portas, na comida que fazemos. Elementos constituintes de uma rede de fluxos subjetivos. É a esses fluxos que nos referimos quando dizemos que a estrutura do conceito que temos construído é composta de **elementos humanos** (não somente seres humanos).

Por exemplo: Carolina Criot, como vimos, teve uma espécie de momento-marco que mudou a forma como ela se entendia. Uma palestra num espaço universitário (prioritariamente branco, na época), com uma plateia composta por várias pessoas negras e com uma palestrante também negra. O poema “Coração tição” deu ritmo a uma mudança nos fluxos subjetivos que atravessavam Carolina. A palestrante, a plateia, Carolina, a sala onde foi feita a palestra, a universidade,

todos esses diferentes elementos humanos se conectam e dão vazão a fluxos subjetivos, tecendo uma rede de compartilhamento daquelas vivências criativas, naquele lugar, naquela hora.

É natural que haja uma variedade grande de possibilidades de elementos humanos que formam essas conexões na construção de sistemas de vivência artística/criativa comunitária, no entanto, é essencial que haja uma multiplicidade de fluxos. Ou seja, é necessário que haja diferença, choque entre fluxos diversos. O transbordamento subjetivo, provocado por esses choques, produz as situações de produção de subjetividades nesses sistemas de vivência artística/criativa comunitária. No caso de Carolina Criot, a universidade, a memória e as vivências de racismo e branqueamento entram em choque com a plateia, a palestrante e o poema, provocando um transbordamento subjetivo que realoca fluxos e possibilidades de ser.

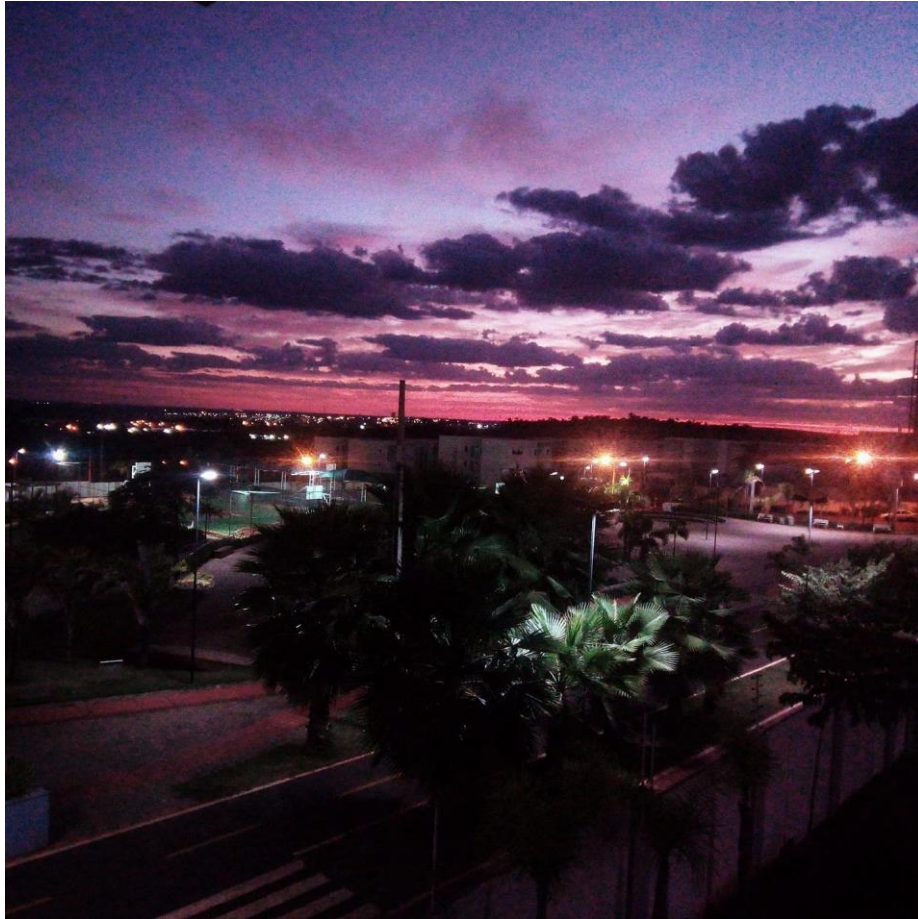
Nesse sentido, usamos o termo “sistema” porque vemos essas situações de produção de subjetividades e compartilhamento criativo como constelações de elementos humanos (não somente seres humanos) ligados uns aos outros. O funcionamento desses mecanismos depende do movimento de compartilhar, para que os fluxos subjetivos sejam misturados, trocados, transbordados. Sendo assim, de maneira ampla, aquilo que chamamos “sistema de vivência artística comunitária” é composto por esses elementos interligados por relações humanas de compartilhamento sensível.

Como vimos no ensaio 2, pode haver um desequilíbrio entre os elementos humanos, de maneira que os planos molar e molecular, em termos da esquizoanálise (GUATTARI; ROLNIK, 1993), podem sufocar um ao outro, provocando situações de opressão subjetiva, como a que Ellen West sofreu ao longo da vida. Nesse sentido, é importante que tenhamos em mente o trabalho de produção subjetiva que exercemos, procurando o caminho do devir, que vem precisamente daqueles choques da diferença que vemos como essenciais aos SVAC, para que haja transbordamento subjetivo, produção de novas formas de ser.

Durante a defesa desta tese, foi questionado se o SVAC poderia ser entendido como um “sistema” de fato. Acredito que sim, no entanto, talvez seja difícil ver uma estrutura bem definida, devido ao fato de os elementos humanos e as situações de compartilhamento serem muito variáveis, uma vez que o que realmente importa são as conexões entre esses elementos e o movimento de fluxos entre eles.

No último ensaio, nos preocupamos em pensar relações entre nossas reflexões e a vida prática e momento histórico atual. No fim, esta tese vem de uma insatisfação com o sistema educacional brasileiro. Pomos no centro da reflexão a relação entre “crítico” e “criativo” como duas possibilidades de formação educacional, sendo que, frequentemente, parece-nos que a ideia de “formação de sujeitos críticos” pode ser insuficiente, rasa e infantilizada, não promovendo a um crescimento de autonomia criativa na sociedade.

As reflexões apresentadas nos dois primeiros ensaios têm o objetivo de mostrar possibilidades e gatilhos criativos para que possamos, enquanto profissionais que lidam, em especial, com produção de subjetividades (embora todos lidem de algum modo, como vimos com Guattari), nos atentar a formas de criar sistemas, conexões, entre elementos humanos, ouvindo, compartilhando, e promovendo formações mais autônomas em nossa sociedade.



*depois que o vermelho, no canto dos olhos do céu, subir, vai ser amanhã  
por enquanto ainda é hoje, e ainda estão um pouco quentes as mãozinhas do vento, eu não sei quanto  
vai durar, mas eu sei que é breve;  
amanhã vai estar um pouco mais frio, o vento, as corujas que estou ouvindo vão continuar ali, vai ter,  
como sempre, frutas nas árvores, mas desta vez elas vão ser só para os passarinhos, porque os meus  
braços vão estar podados demais para alcançá-las,  
eu não sei como vai ser a estação, mas certamente será mais fria do que hoje, dado o espaço entre os  
canteiros, onde as folhas vão poder cobrir o chão; algumas árvores, amontoadas, eu sei, vão acabar  
sufocando as raízes umas das outras, mas ninguém vai chorar, porque a estação de chuvas termina  
agora, depois que o vermelho do canto dos olhos do céu subir  
eu vou querer tocar o rosto das frutas lá fora, mas hoje eu não vou poder,  
hoje eu só posso ver, da janela,  
o amarelo amanhecendo,  
devagar,  
rastejando  
por cima da boca fechada do céu  
e eu vou ficar em silêncio, porque ainda não é a hora do inverno, então eu vou guardá-lo muito bem,  
aqui dentro, até que o hoje termine, e eu não posso te dizer quando ou como vai ser, só que vai ser  
amanhã, e vai ter outra cor, o céu, por conta dos olhos acostumados com a falta de sol,  
queria poder te dar mais do que isso, mas é só isso que eu tenho em mim agora*

*Autoria própria*

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Silvio. Entrevista – branquitude: Vantagens estruturais dos brancos. [Entrevista concedida a] Lia Vainer Schucman. **Canal Futura**, 16 set. 2020. Disponível em: <https://canaisglobo.globo.com/assistir/futura/entrevista/v/8861883>. Acesso em: 19 fev. 2021.
- BANDEIRA, Manuel. **Estrela da Manhã**. São Paulo: Global, 1ª ed. digital, 2012.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOTEGA, Neury José. **Crise suicida: avaliação e manejo** [recurso eletrônico]. Porto Alegre: Artmed, 2015, e-pub.
- BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1978.
- BRUM, Eliane. O ódio deitou no meu divã. **El País**. Out. 2018, disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/10/politica/1539207771\\_563062.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/10/politica/1539207771_563062.html). Acesso em: 04 nov. 2020.
- CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CANDIDO, Antonio. **Antonio Candido inaugura biblioteca do MST e fala da força da instrução**. Rio de Janeiro: Carta Maior, 2006. Disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Movimentos-Sociais/Antonio-Candido-inaugurabiblioteca-do-MST-e-fala-da-forca-da-instrucao/2/11075>> Acesso em: 11 mar. 2021.
- CRUZ, Ana. **E... Feito de luz**. Florianópolis: ND, 2006.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, v. 1. São Paulo: 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, v. 3. São Paulo: 34, 1996.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, v. 4. São Paulo: 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti- Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: 34, 2010.
- DESCOLA, Philippe. Além de natureza e cultura. **Tessituras**, Pelotas, v. 3, n. 1, p. 7-33, jan./jun. 2015.

EAKIN, Paul John. **Vivendo autobiograficamente**: a construção de nossa identidade narrativa. Tradução de Ricardo Santiago. São Paulo: Letra e Voz, 2019.

ENDE, Michael. **O espelho no espelho**: um labirinto. Tradução de Reinaldo Guarany. São Paulo: Círculo do livro, 1984.

ENDE, Michael. **A história sem fim**. Tradução de Maria do Carmo Cary. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ENDE, Michael; HECHELMANN, Friedrich. **O Teatro de Sombras de Ofélia**. 12. ed. São Paulo: Ática, 2000.

ENDE, Michael. **Momo e o senhor do tempo**. Tradução de Monica Stahel. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ENDE; EPPLER; TÄCHL. **Phantasie / Kultur / Politik**: Protokoll eines Gespräch. Weitbrecht: Stuttgart, 1982.

EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: SCHNEIDER, N. M. de B. M. L. (Org.). **Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora**. João Pessoa: Ideia, 2005.

EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

EVARISTO, Conceição. **Becos da Memória**. Florianópolis: Mulheres, 2013.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas, 2015.

EVARISTO, Conceição. **Histórias de leves enganos e parencças**. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

EVARISTO, Conceição. **Da grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento de minha escrita**. Disponível em: <<http://nossaescrevivencia.blogspot.com.br/2012/08/da-grafia-desenho-de-minha-mae-um-dos.html>>. Acesso em: 17 jun. 2016.

FERREIRA, Amanda Crispim. **Escrevivências, as lembranças afrofemininas como um lugar da memória afro-brasileira**: Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo e Geni Guimarães. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Letras, UFMG, 2013.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**: em três artigos que se completam. São Paulo: Autores Associados: Cortez, 1989.

GARUBA, Harry. Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. Tradução de Elisângela da Silva Tarouco. **Nonada Letras em Revista**. Porto Alegre, ano 15, n. 19, p. 235- 256, 2012.

GEIGER, Moritz. On the essence and meaning of empathy, Part II. **Dialogues in philosophy, mental and neuro sciences**, Roma, v. 8, n. 2, p. 75-86, 2015.

GODOY, Maria Carolina de. Recontando histórias em insubmissas lágrimas de mulheres. **Revista Z**. Disponível em:

<<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/recontando-historias-em-insubmissas-lagrimas-de-mulheres-de-conceicao-evaristo/>>. Acesso em: 9 abr. 2014.

GRAÑA, Roberto B. **Lacan com Winnicott**: espelhamento e subjetivação. 2 ed. Curitiba: Juruá, 2017.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. São Paulo: 34, 1992.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1996.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Revista dos tribunais, 1990.

HUR, Domenico Uhng. Memória e tempo em Deleuze: multiplicidade e produção. **Athenea Digital**, v. 13, n. 2, jul. p. 179-190, 2013.

HUR, Domenico Uhng. Aula 2 - Desejo e máquinas: esquizoanálise e psicanálise. In: HUR, Domenico Uhng. CURSO LIVRE - Esquizoanálise e Análise Institucional: teoria e intervenção - Prof. Dr. Domenico Hur - Psicologia - UFG - 2020. Disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=yDMehKrCWJo&ab\\_channel=DomenicoHur](https://www.youtube.com/watch?v=yDMehKrCWJo&ab_channel=DomenicoHur).

Acesso em: 19 out. 2021.

KRISTEVA, Julia. **Historias de Amor**. México: Siglo XXI editores, 1987.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Unicamp, 1990.

LIMA, Sheila Oliveira. **Leitura e oralidade**: as inscrições do desejo no percurso de formação do leitor. São Paulo, SP: s.n., 2006. 236p. Tese (doutorado) – Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2006.

MORRISON, Toni. **O corpo escravizado e o corpo negro/ Racismo e fascismo**. Brasil: Companhia das letras, 2019.

MELO, Henrique Furtado de. **Narrar e narrar-se, criar e criar-se**: a Escrivência de Conceição Evaristo como emancipação do corpo negro. 2016. Dissertação (Mestrado em Estudos literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

MELO, Henrique Furtado de. Alguns percursos em torno da sobrescrita. In: Encontro sobre ensino de leitura e formação do leitor, 1, 2018, Londrina. **Anais**. Londrina: UEL, 2018, p. 75-85.

MELO, Henrique Furtado de. O oco o mundo: teatralidade e resistência ao sofrimento. **Revista Letras Raras**, v. 8, n. 1, p. 97-111, 2019.

MORUS, Thomas. Utopia. Domínio Público: CultVox, 1516. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000070.pdf>>. Acesso em: 14 abr. 2021.

NOWAK, Magdalena. The complicated history of Einfühlung. **Argument: Biannual Philosophical Journal**, Krakow, v. 1, n. 2, p. 301-326, 2011.

ORTEGA y GASSET, José. El Quijote em la escuela. **Revista da Faculdade de Educação**, v. 19, n. 1, p. 11-38 jan./jun., São Paulo: USP, 1993.

PARANÁ. Decreto-lei nº 17329 de 8 de outubro de 2012. **Institui o Projeto “Remição pela Leitura” no âmbito dos Estabelecimentos Penais do Estado do Paraná**. Diário Oficial Executivo [do] Paraná. ed. 8814, p.10-11, 2012.

PEPETELA. **Lueji: o nascimento de um mundo**. 5. ed. Alfragide: Don Quixote, 2008.

PETIT, Michèle. **A arte de ler: ou como resistir à adversidade**. Tradução de Arthur Bueno e Camila Boldrini. São Paulo: 34, 2009.

PETIT, Michèle. **Leituras: do espaço íntimo ao espaço público**. Tradução de Celina Olga de Souza. São Paulo: 34, 2013.

PORTELA, Márcia Mendes. **Qualquer fisga entre amor e ódio: uma leitura da agressividade em Winnicott**. 2008. Dissertação (Mestrado em psicologia clínica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2008.

ROGERS, Carl R. **Uma maneira negligenciada de ser: a maneira empática**. In: ROSENBERG, Rachel L.; ROGERS, Carl R. *A pessoa como centro*. São Paulo: EPU, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

ROLNIK, Suely. **Pensamento, Corpo e Devir: uma perspectiva ético/ estético/ política no trabalho acadêmico**. **Cadernos de Subjetividade PUC-SP**. São Paulo, v. 1, n. 2, p. 41-251, 1993.

SARAMAGO, José. **O conto da ilha desconhecida**. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.

SHUCMAN, Lia Vainer. Entrevista – branquitude: O que é branquitude? [Entrevista concedida a] Karen de Souza. **Canal Futura**, 15 set. 2020. Disponível em: <https://canaisglobo.globo.com/assistir/futura/entrevista/v/8858540/>. Acesso em: 19 fev. 2021.

UEXKÜLL, Thure von. **A teoria da Umwelt de Jakob von Uexküll**. *Galáxia*, São Paulo, n. 7, 2004.

VENTURA, Deisy; REIS, Rossana. A linha do tempo da estratégia federal de disseminação da COVID-19: um ataque sem precedentes aos direitos humanos no

Brasil. **Direitos na pandemia:** mapeamento e análise das normas jurídicas de resposta à COVID-19 no Brasil, São Paulo: USP, 2021.

WINNICOTT, Donald Woods. **O Brincar e a Realidade.** Tradução de Jose Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

WINNICOTT, Donald Woods. **O ambiente e os processos de maturação:** estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional. Tradução de Irineo Constantino Schuch Ortiz. Porto Alegre: Artes Médicas, 1983.

WINNICOTT, Donald Woods. **Privação e Delinquência.** Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

## APÊNDICES

**Tese: Angorôs Dobrados Engolem as Próprias Caudas**

Ms. Henrique Furtado de Melo (PPGL UEL/ Fundação Araucária)

Orientadora Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Carolina Maria de Godoy (UEL)

Coorientadora Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sheila Oliveira Lima (UEL)

A tese em questão tem como objetivo central compreender processos constituintes das relações de mediação artística, formação de leitores e inserção de indivíduos no mundo artístico. Para tanto, o recorte de pesquisa recai sobre narrativas de mediadores de arte (professores, coordenadores ou agentes de projetos de promoção artística à comunidade em geral, escritores, etc.).

Nesse sentido, parte de nosso trabalho será fundamentado a partir de uma pesquisa de campo que pretendemos desenvolver em formato de reuniões de conversa, a serem realizadas em restaurantes ou residência do pesquisador ou dos mediadores, a critério dos envolvidos. As reuniões serão guiadas por tópicos que giram em torno das memórias dos mediadores ao redor da arte e da mediação artística. Os relatos, narrativas e memórias que serão registrados a partir das reuniões, terão as identidades envolvidas protegidas por anonimato na escrita da tese. Os registros serão feitos em formato de diário de campo, narrando as experiências e memórias do pesquisador durante as conversas e o processo de pesquisa.

Ao final da pesquisa, como parte da tese, serão desenvolvidas reflexões que poderão servir como auxílio ao trabalho dos mediadores de arte, havendo, sempre, uma preocupação importante com fornecer, a eles, espaços e conversas que, de algum modo, possam servir como acolhimento diante das eventuais dificuldades que encontram em suas atividades de mediação.

Diante da importância e necessidade de nos atentarmos às questões de ética que sempre envolvem pesquisas deste gênero, elaboramos abaixo um roteiro de tópicos a serem abordados durante as reuniões, para que o trabalho seja avaliado

pelo comitê de ética segundo a necessidade de autorizações, recomendações ou modificações.

### **Critérios para a seleção dos mediadores a serem abordados**

- ✚ Ter pelo menos 18 anos de idade;
- ✚ Ser de nacionalidade brasileira;
- ✚ Ser um indivíduo capaz de responder por seus atos não sendo relativa ou absolutamente incapaz, estando em pleno gozo de suas faculdades mentais;
- ✚ Ser ou ter sido responsável por situações de mediação artística, seja em eventos, projetos sociais, aulas ou eventuais situações mais informais que envolvam o processo de mediação.

### **Roteiro descritivo das conversas de campo**

#### **1 SOBRE OS PRIMEIROS CONTATOS COM A ARTE**

- I. Algumas citações de Conceição Evaristo servirão de gatilho para as primeiras conversas:

Ainda me lembro, o lápis era um graveto, quase sempre em forma de uma forquilha, e o papel era a terra lamacenta, rente as suas pernas abertas. Mãe se abaixava, mas antes cuidadosamente ajuntava e enrolava a saia, para prendê-la entre as coxas e o ventre. E de cócoras, com parte do corpo quase alisando a umidade do chão, ela desenhava um grande sol, cheio de infinitas pernas. Era um gesto solene, que acontecia sempre acompanhado pelo olhar e pela postura cúmplice das filhas, eu e minhas irmãs, todas nós ainda meninas. Era um ritual de uma escrita composta de múltiplos gestos, em que todo corpo dela se movimentava e não só os dedos. E os nossos corpos também, que se deslocavam no espaço acompanhando os passos de mãe em direção à página-chão em que o sol seria escrito. Aquele gesto de movimento-grafia era uma simpatia para chamar o sol. Fazia-se a estrela no chão (EVARISTO, 2016).

Na composição daqueles traços, na arquitetura daqueles símbolos, alegoricamente ela imprimia todo o seu desespero. [...] Nossos corpos tinham urgências. O frio se fazia em nossos estômagos. Na nossa pequena casa, roupas molhadas, poucas as nossas e muitas as alheias, isto é, as das patroas, corriam o risco de mofarem acumuladas nas tinas e nas bacias. A chuva contínua retardava o trabalho e pouco dinheiro, advindo dessa tarefa, demorava mais e mais no tempo. Precisávamos do tempo seco para enxugar a preocupação da mulher que enfeitava a madrugada com lençóis arrumados um a um nos varais, na corda bamba da vida. Foi daí, talvez, que eu descobri a função, a urgência, a dor, a necessidade e a esperança da escrita. É preciso comprometer a vida com a escrita ou é o inverso? Comprometer a escrita com a vida? (EVARISTO, 2016).

Digo sempre: creio que a gênese de minha escrita está no acúmulo de tudo que ouvi desde a infância. O acúmulo das palavras, das histórias que habitavam em nossa casa e adjacências. Dos fatos contados a meia-voz, dos relatos da noite, segredos, histórias que as crianças não podiam ouvir. Eu fechava os olhos fingindo dormir e acordava todos os meus sentidos. O meu corpo por inteiro recebia palavras, sons, murmúrios, vozes entrecortadas de gozo ou dor dependendo do enredo das histórias. De olhos cerrados eu construía as faces de minhas personagens reais e falantes. Era um jogo de escrever no escuro. No corpo da noite (EVARISTO, 2016).

- II. Conceição Evaristo fala da própria infância e das memórias sobre sua mãe, como origens primordiais da sua escrita literária e do seu contato com o mundo artístico e com narrativas. Eu gostaria que você compartilhasse um pouco das primeiras memórias que viessem à mente sobre os seus contatos com possibilidades de expressão, arte, narrativas, histórias, etc.
- III. Qual a primeira história que você se lembra de ter ouvido? Primeira pintura ou música, primeira obra de arte?

## 2. POR QUE TRABALHAR COM ARTE?

- I. O que lhe levou a essa função de mediador artístico?
- II. Por que se compartilha arte? Haveria uma necessidade de compartilhar?

- III. Teve algum momento chave, uma memória importante, simbólica que mostrou, de algum modo, a necessidade pessoal de trabalhar com isso?
- IV. Sobre espaço, arte, resistência e desejo, algumas citações servirão de guia para a conversa:

Na escola adorava redações tipo: “onde passei as minhas férias”, ou ainda, “Um passeio à fazenda do meu tio”, como também “A festa de meu aniversário” A *limitação do espaço físico* e a pobreza econômica em que vivíamos *eram rompidas por uma ficção inocente*, único meio possível que me era apresentado para escrever os meus sonhos.

Ler foi também um exercício prazeroso vital, um meio de *suportar o mundo*, principalmente adolescência, quando percebi melhor os *limites* que me eram impostos” (EVARISTO, 2005, p.201, grifo nosso).

Rothenberg, aproveitando uma pausa nos ataques de raiva, contou-lhes sobre os índios da América:

“Contei para eles como aqueles homens aos quais o país pertencia tornaram-se refugiados na sua *própria terra*, da qual foram privados. Encontrei um livro de poemas dos índios que falava da terra que eles amavam, dos animais com os quais viviam, de sua força, de seu amor, de sua raiva e seu orgulho. E de sua liberdade.

As crianças reagiram. Alguma coisa havia mexido com elas. Os índios deveriam sentir pela América o mesmo que elas por seus países de origem.

E nós nos transformamos em índios. Tiramos os móveis da classe. Instalamos tendas e pintamos um rio no assoalho. Construímos canoas e animais de tamanho natural em papel machê. [...] As crianças começaram a se desvencilhar de suas carapaças. Nós morávamos nas tendas. Comíamos ali. Elas não queriam mais voltar para suas casas” (PETIT, 2009, p. 69-70).

- V. Eu gostaria que você pudesse compartilhar alguma memória que, de algum modo, dá alguma ideia de algo que lhe motiva a manter uma visão criativa do mundo. A que você se agarra para manter essa visão criativa do mundo? Uma citação da Michèle Petit eu acho que traz um pouco disso:

Eu me lembro de um dia quando me encontrei em um estado de nervosismo completamente patológico. Corri para a biblioteca à procura do poema “Le Moulin” de Verhaeren. Ele me acalmou no mesmo instante. Depois disso, voltei a ele várias vezes, ele afasta toda a loucura, todo o desequilíbrio, eu sei que ele está lá, como a pastilha na gaveta da esquerda. Ele me faz muito bem por causa do seu ritmo, talvez também uma imagem, mas sobretudo o ritmo. O que é impressionante é que naquele dia eu fui diretamente procurar esse livro, e nele, esse poema, portanto havia em mim alguma coisa que já sabia e de que eu não tinha consciência.

(PETIT, 2009, p.61).

### 3. NOSSO TRABALHO DIANTE DO MUNDO

- I. Eu gostaria que nós trouxéssemos, um pouco mais, o contexto político (tanto no sentido mais restrito, quanto no mais amplo), econômico e social atual para essa conversa. Eu queria que a gente pensasse, com as nossas memórias, experiências, relatos, narrativas pessoais quaisquer, sobre relações entre a manutenção de um olhar criativo sobre o mundo e o trabalho com a arte, educação, etc., diante desse contexto talvez catastrófico que temos vivido. Qual é o papel do mediador artístico? O que ele pode fazer? Como?

### 4. SOBRE MEDIAR E MANTER-SE VIVO

- I. Eu gostaria de ouvir memórias sobre os trabalhos de mediação.
- II. Sobre a importância de compartilhar leituras, do contato com o outro no envolvimento com a arte.
- III. Tem alguma experiência de mediação que você considera muito importante na construção de quem você é?
- IV. Quero exemplos, memórias de coisas que aconteceram e foram importantes.
- V. O que fica em você dos leitores e histórias com que você tem contato?

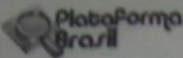
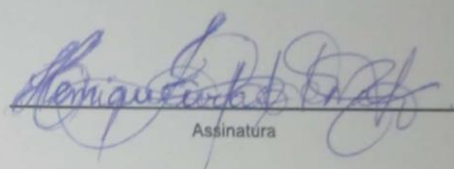
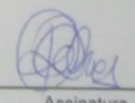
- VI. E quanto a sua saúde mental, a manutenção do seu olhar criativo sobre o mundo, a mediação artística tem algum papel nessa manutenção?

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: SCHNEIDER, N. M. de B. M. L. (Org.). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Ideia, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Da grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento de minha escrita*. Disponível em: <<http://nossaescrevivencia.blogspot.com.br/2012/08/da-grafia-desenho-de-minha-mae-um-dos.html>>. Acesso em: 17 jun. 2016.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: 34, 1992.
- PETIT, Michele. *A arte de ler: ou como resistir à adversidade*. Tradução de Arthur Bueno e Camila Boldrini. São Paulo: 34, 2009.

## **ANEXOS**

ANEXO A – DOCUMENTOS DE APROVAÇÃO NO CONSELHO DE ÉTICA EM PESQUISA

 MINISTÉRIO DA SAÚDE - Conselho Nacional de Saúde - Comissão Nacional de Ética em Pesquisa – CONEP FOLHA DE ROSTO PARA PESQUISA ENVOLVENDO SERES HUMANOS			
1. Projeto de Pesquisa: Mediação artística e contato com a arte como meios essenciais à produção de equilíbrio social			
2. Número de Participantes da Pesquisa: 10			
3. Área Temática:			
4. Área do Conhecimento: Grande Área 8. Linguística, Letras e Artes			
PESQUISADOR RESPONSÁVEL			
5. Nome: Henrique Furtado de Melo			
6. CPF: 391.027.138-37		7. Endereço (Rua, n.*): REVERENDO JOAO BATISTA RIBEIRO NETO, 76 GLEBA FAZENDA PALHANO 6602 LONDRINA PARANA 86055645	
8. Nacionalidade: BRASILEIRO	9. Telefone: 43999683764	10. Outro Telefone:	11. Email: furtado.henrique@live.com
Termo de Compromisso: Declaro que conheço e cumprirei os requisitos da Resolução CNS 466/12 e suas complementares. Comprometo-me a utilizar os materiais e dados coletados exclusivamente para os fins previstos no protocolo e a publicar os resultados sejam eles favoráveis ou não. Aceito as responsabilidades pela condução científica do projeto acima. Tenho ciência que essa folha será anexada ao projeto devidamente assinada por todos os responsáveis e fará parte integrante da documentação do mesmo.			
Data: <u>01</u> / <u>10</u> / <u>2018</u>		 Assinatura	
INSTITUIÇÃO PROPONENTE			
12. Nome: Universidade Estadual de Londrina - UEL		13. CNPJ:	14. Unidade/Órgão: CLCH - Programa de Pós-graduação em Letras - Estudos Literários
15. Telefone: (43) 3371-4624		16. Outro Telefone:	
Termo de Compromisso (do responsável pela instituição): Declaro que conheço e cumprirei os requisitos da Resolução CNS 466/12 e suas Complementares e como esta instituição tem condições para o desenvolvimento deste projeto, autorizo sua execução.			
Responsável: <u>Prof.ª Dr.ª Regina Célia dos Santos Alves</u>		CPF: <u>138.117.598-84</u>	
Cargo/Função: <u>Coordenadora do PPG em Letras CLCH/UEL</u>			
Data: <u>01</u> / <u>10</u> / <u>2018</u>		 Assinatura	
PATROCINADOR PRINCIPAL			
Não se aplica.			



Conselho de Ética em  
Pesquisa Envolvendo  
Serres Humanos

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE  
LONDRINA - UEL



## PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

### DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

**Título da Pesquisa:** Mediação artística e contato com a arte como meios essenciais à produção de equilíbrio social

**Pesquisador:** Henrique Furtado de Melo

**Área Temática:**

**Versão:** 2

**CAAE:** 00605318.3.0000.5231

**Instituição Proponente:** CLCH - Programa de Pós-graduação em Letras - Estudos Literários

**Patrocinador Principal:** Financiamento Próprio

### DADOS DO PARECER

**Número do Parecer:** 3.004.236

#### Apresentação do Projeto:

O trabalho visa compreender processos constituintes das relações de mediação artística, formação de leitores e inserção de indivíduos no mundo artístico. Para tanto, o recorte de pesquisa recai sobre narrativas de mediadores de arte (professores, coordenadores ou agentes de projetos de promoção artística à comunidade em geral, escritores, etc.). Nesse sentido, parte do trabalho será fundamentado a partir de uma pesquisa de campo que se pretende desenvolver em formato de reuniões de conversa, a serem realizadas em restaurantes ou residência do pesquisador ou dos mediadores, à critério dos envolvidos. As reuniões serão guiadas por tópicos que giram em torno das memórias dos mediadores ao redor da arte e da mediação artística. Os relatos, narrativas e memórias que serão registrados a partir das reuniões, terão as identidades envolvidas protegidas por anonimato na escrita. Os registros serão feitos em formato de diário de campo, narrando as experiências e memórias do pesquisador durante as conversas e o processo de pesquisa. Ao final da pesquisa, serão desenvolvidas reflexões que poderão servir como auxílio ao trabalho dos mediadores de arte, havendo, sempre, uma preocupação importante com fornecer, a eles, espaços e conversas que, de algum modo, possam servir como acolhimento diante das eventuais dificuldades que encontram em suas atividades de mediação.

#### Objetivo da Pesquisa:

Produção de uma cartografia de narrativas como matéria de criação de metodologias de

**Endereço:** LABESC - Sala 14

**Bairro:** Campus Universitário

**UF:** PR

**Telefone:** (43)3371-5455

**Município:** LONDRINA

**CEP:** 86.057-970

**E-mail:** cep268@uel.br



COMITÊ DE ÉTICA EM  
PESQUISA ENVOLVENDO  
SERES HUMANOS

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE  
LONDRINA - UEL



Continuação do Parecer: 3.004.236

valorização, compreensão e mediação artísticas efetivas.

**Avaliação dos Riscos e Benefícios:**

A redação dos riscos e benefícios está clara e precisa. Eticamente, o projeto aparenta ter um grau de risco pequeno, como apontado pelo pesquisador.

**Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:**

O projeto refere-se a uma tese de doutorado.

**Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:**

É apresentado a folha de rosto corretamente preenchida. O TCLE passou por pequenos ajustes e também está claro e preciso.

**Recomendações:**

Quanto à sua dúvida em relação ao TCLE, não há necessidade das informações sobre a orientadora e coorientadora; somente você como responsável pela pesquisa é suficiente.

**Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:**

As pendências solicitadas foram providenciadas com clareza e precisão.

**Considerações Finais a critério do CEP:**

Prezado (a) Pesquisador (a),

Este é seu parecer final de aprovação, vinculado ao Comitê de Ética em Pesquisas Envolvendo Seres Humanos da Universidade Estadual de Londrina. É sua responsabilidade imprimi-lo para apresentação aos órgãos e/ou instituições pertinentes.

Coordenação CEP/Uel.

**Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:**

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_1223203.pdf	24/10/2018 16:23:29		Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE2.pdf	24/10/2018 16:23:11	Henrique Furtado de Melo	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE1.pdf	24/10/2018 16:23:03	Henrique Furtado de Melo	Aceito
Projeto Detalhado	Projeto_de_doutorado_Henrique.pdf	04/10/2018	Henrique Furtado	Aceito

Endereço: LABESC - Sala 14

Bairro: Campus Universitário

UF: PR

Telefone: (43)3371-5455

CEP: 86.057-970

Município: LONDRINA

E-mail: cep268@uel.br



Comitê de Ética em  
Pesquisa Envolvendo  
Seres Humanos

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE  
LONDRINA - UEL



Continuação do Parecer: 3.004.236

/ Brochura Investigador	Projeto_de_doutorado_Henrique.pdf	14:20:11	de Melo	Aceito
Folha de Rosto	Folha_de_rosto.pdf	04/10/2018 14:19:12	Henrique Furtado de Melo	Aceito

**Situação do Parecer:**

Aprovado

**Necessita Apreciação da CONEP:**

Não

LONDRINA, 07 de Novembro de 2018

---

**Assinado por:**  
**Alexandrina Aparecida Maciel Cardelli**  
**(Coordenador(a))**

**Endereço:** LABESC - Sala 14

**Bairro:** Campus Universitário

**UF:** PR

**Telefone:** (43)3371-5455

**Município:** LONDRINA

**CEP:** 86.057-970

**E-mail:** cep268@uel.br