

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA SOCIAL E INSTITUCIONAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA SOCIAL E
INSTITUCIONAL

CRIAÇÕES TRAPEIRAS
Uma viagem pelos tempos da narração e o que descobrimos por lá

Alessandra RudigerMatzenauer

PORTO ALEGRE
2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA SOCIAL E INSTITUCIONAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA SOCIAL E
INSTITUCIONAL

Alessandra RudigerMatzenauer

CRIAÇÕES TRAPEIRAS
Uma viagem pelos tempos da narração e o que descobrimos por lá

Monografia apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional da Faculdade de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para obtenção do título de Especialista em Instituições em Análise.

Orientação: Tania Mara Galli Fonseca

PORTO ALEGRE
2014

ALESSANDRA RUDIGER MATZENAUER

CRIAÇÕES TRAPEIRAS

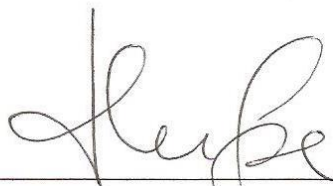
Uma viagem pelos tempos da narração e o que descobrimos por lá

Monografia apresentada à Universidade Federal do Rio Grande do Sul como exigência parcial para obtenção do título de Especialista em Instituições em Análise, sob orientação da Professora Doutora Tania Mara Galli Fonseca.

APROVADA:



Prof. Dra. Fernanda Amador
Coordenadora do Curso de Pós-graduação Instituições em Análise
(UFRGS)



Prof. Dra. Tania Mara Galli Fonseca
Orientadora
(UFRGS)

CRIAÇÕES TRAPEIRAS

Uma viagem pelos tempos da narração e o que descobrimos por lá



“Os cientistas dizem que somos feitos de átomos. Mas um passarinho me contou que somos feitos de histórias.”

Eduardo Galeano

RESUMO

Este é um pequeno retrato sobre as páginas que seguem. Nelas você encontrará algumas investigações em torno dos aspectos metodológicos da narrativa como testemunho da experiência, mediada pela memória, em contrapelo da historiografia. Abre-se um espaço para pensar o modo como temos narrado nas pesquisas em ciências humanas, uma vez que na pesquisa, como nos falam Passos e Barros (2012), é sempre de narrativas que tratamos. Além de ser produtora de narrativas, a pesquisa é ainda “uma experiência em que o sujeito e o objeto se formam e se transformam um em relação ao outro e em função do outro” (FOUCAULT, 2004, P. 237). Desta forma, pensar a narração e a experiência nos convoca a voltar nossa atenção para os processos de escrita na pesquisa. Encontramos na ficção e na gagueira pistas preciosas para a criação de um outro espaço de expressão do pesquisador.

Este texto, assim, torna-se um ensaio de uma escrita artesanal, tal qual propõe Benjamin sobre a narrativa (1985). A partir dessas questões, o texto traz o problema do declínio da narração a partir da obra de Walter Benjamin e a procura de outras possibilidades de narrar nos dias de hoje. Ou seja, buscamos identificar as linhas de vulnerabilidade do nosso tempo, para, a partir daí, reinventar outras condições de possibilidades para a narrativa. Para isso, abordaremos questões sobre o tempo e a memória em Bergson e Deleuze.

Palavras-chave: *Narração, Ficção, Experiência.*

ABSTRACT

This is a small picture of the following pages. On then you will find some investigations about the methodological aspects of the narrative as a testimony of experience, mediated by memory, in opposition of the historiography. It opens an space to think the way we have narrated the human science research, once that in research, as told by Passos e Barros (2012), the narratives is always what we treat. Besides been a narrative producer, the research is “an experience where the individual and the object form and transform themselves in relation to the other and due to the other” (FOUCAULT, 2004, P. 237). This way, thinking of narrative and experience invite usto turn our attention to the writing process on research. On fiction and stuttering, we find precious tracks to create another space for the expression of the researcher.

This text turns into a test of an artisanal writing, as such proposes Benjamin about the narrative (1985). From this questions, the text brings the problem of the decline of narrative from the work of Walter Benjamin and the search of others possibilities of narrating nowadays. It means that we seek to identify the lines of vulnerability of our time, for thereafter, reinvent other conditions of possibilities for the narrative. For that, we will narrate issues about the time and the memory in Bergson and Deleuze.

Keywords: *Narrative, Fiction, Experience.*

SUMÁRIO

[INTER-DITOS]: Relatos de uma quase escrita ou do silêncio resgatado.....	7
[PROPOSTA EM CENA]: Diálogos introdutórios	8
[POR UMA PITADA DE INVENÇÃO]: Gaguejar e ficcionar a narrativa na pesquisa.....	11
[TUDO QUANTO VIVE, VIVE PORQUE MUDA]: Viagem pelo tempo e pela memória	15
[SOBRE A NARRAÇÃO]: O narrador está brotado de pessoinhas	20
[INVESTIGAÇÕES SOBRE A EXPERIÊNCIA]: O misterioso caso do sumiço da narração e outrahistórias	23
[CRIAÇÕES TRAPEIRAS]: Pensando outras possibilidades de narrar.....	27
[VIAGENS INCONCLUSAS]: Embarcando em territórios provisórios	30
REFERÊNCIA	33

[INTER-DITOS]: Relatos de uma quase escrita ou do silêncio resgatado

Você está começando a leitura por aqui, mas é aqui que eu estou começando o final da minha escrita. Essa é a parte de uma escrita que ficou de fora (ou quase de fora, já que a estou resgatando agora), mas também é a parte onde essa escrita começou, sem nem chegar a se fazer. Vou chamá-la então de rabisco de faísca.

Vou explicar melhor porque esse texto não se juntou com os outros. É bem simples, é que ele ainda me deixa confusa (mais confusa ainda do que o resto já me faz). Mas me parece que se eu não lhe contasse o que vou lhe contar estaria faltando uma parte, ao mesmo tempo em que todo o resto não depende dessa parte para poder ser entendido. Esta parte é, então, de alguma forma avulsa: um texto dentro do texto. Isso nos dá a possibilidade de fazer dela usos diversos. Assim, se você quiser continuar lendo esse trecho, siga adiante. Mas sinta-se à vontade também de interromper a leitura aqui mesmo e de voltar aqui depois, ou não voltar mais.

Agora que já me expliquei, deixa-me contar do que se trata. A questão, desde o início, era que para desenvolver este trabalho eu deveria ir em busca de algo que me tomasse a tal ponto de me perder (nesse momento me vem a imagem de um labirinto: caminho por um labirinto – com uma lúcida embriaguez – e paro exatamente naquele momento e naquele lugar em que não faço mais ideia de onde estou, ali onde pareço ter me encontrado). Assim iniciei minha jornada em busca de uma sensação, de um desconforto ou de um arrepio que pudessem me fazer questão, e descobri uma muda (de) ideia exatamente onde eu vi que não sabia nem dizer nem explicar. Esse lugar é o lugar das histórias que me contam. É o lugar de encontro do meu estranhamento estrangeiro com as narrativas de histórias de vidas marcadas por violências que parecem não cessar de rasgar a alma. Também é o lugar das minhas experiências de violência e do meu encontro com dores tão destruidoras que me faziam, a pequenos piques, cortes profundos.

Ficava me perguntando: o que pode uma vida depois de uma dor que não teve espaço para entrar? Ou talvez: no que se transforma uma experiência de violência quando a violência já não é mais uma situação na vida, mas uma constante na vida? Pode ser que, se descrevesse algum exemplo, essas perguntas tomassem um desenho mais vivo, porém, nesse momento, não me sinto capaz, e tenho certeza que você

(independente de quem você seja e mesmo que não tenha escutado as histórias que me contam) poderia narrar alguma.

Estas questões me levaram a ler e a pensar em torno de temas como a experiência, a narrativa, o tempo e a memória, a ponto de que outras conexões foram sendo criadas e outras questões colocadas. O percurso deste processo é o que se apresenta nas páginas a seguir. Talvez em outro momento eu volte às histórias que me contam (e às dores que me tomam) para poder encontrar um espaço possível de elas entrarem, apesar de tudo. Enquanto isso, deixo como rastro uma história de Conto e Cura de Walter Benjamin:

A criança está doente. A mãe a leva para a cama e se senta ao lado. E então começa a lhe contar histórias. Como se deve entender isso? Eu suspeitava da coisa até que N. me falou do poder de cura singular de sua mulher. Porém, dessas mãos ele disse o seguinte: - Seus movimentos eram altamente expressivos. Contudo, não se poderia descrever sua expressão... Era como se contassem uma história. – A cura através da narrativa, já a conhecemos através das fórmulas mágicas de Merseburg. Não é só que repitam a fórmula de Odin, mas também relatam o contexto no qual ele as utilizou pela primeira vez. Também já se sabe como o relato que o paciente faz ao médico no início do tratamento pode se tornar o início de um processo curativo. Daí vem a pergunta se a narração não formaria o clima propício e a condição mais favorável de muitas curas, e mesmo se não seriam todas as doenças curáveis se apenas se deixassem flutuar para bem longe – até a foz – na correnteza da narração. Se imaginamos que a dor é uma barragem que se opõe à correnteza de narrativa, então vemos que claramente é rompida onde sua inclinação se torna acentuada o bastante para largar tudo o que encontra em seu caminho ao mar do ditoso esquecimento. É o carinho que delineia um leito para essa corrente (BENJAMIN, 1997, p. 269).

[PROPOSTA EM CENA]: Diálogos introdutórios

Olá estranho. Antes de tudo, vamos nos apresentar. Sou o narrador deste texto. Por enquanto posso te dizer apenas isso, quem sabe, no decorrer da nossa conversa, você possa me dizer mais sobre mim – uma, porque, a partir do que falo, saberá mais sobre quem sou eu; outra, porque através do que narro já me torno outro. Seria necessário, então, fazermos duas apresentações, uma no início e outra no fim deste texto. Mas que bobagem esta que estou falando, como podemos nos apresentar se não posso te escutar?

Escrevo para você (ou melhor, escrevo para alguém que lê, já que não sei quem é você) para lhe falar sobre a questão da transmissão da narrativa e suas relações com a memória e a ficção. Nesse momento escrevo para Tania, que me lê, e não apenas lê, mas

me acompanha nesse processo de escrita. Escrevo, ainda, para um suposto leitor a quem, apesar de desconhecido, está sendo endereçada esta escrita (e enquanto não o conheço, imagino-o a partir de pontos possíveis de aproximações e interesses entre este texto e alguém: um estudante, uma colega, quem sabe um curioso). Entretanto, neste exato momento em que escrevo, ninguém me lê – a não ser eu mesma. Enquanto escrevo: mãos sobre a mesa, cabeça levemente inclinada para esquerda, pernas que se cruzam de um lado para outro, instantes antes que os pés adormeçam, livros e folhas por cima da estante que parecem dançar as palavras quando não estou olhando. Enquanto isso, pessoas me cruzam, pensamentos se atravessam, às vezes o celular toca, outras ele é tocado, um descanso para um café. Enquanto lê: (diga você aquilo que lhe acontece). Com isso, podemos dizer, leitor: não estamos sós. Nem quando lemos, nem quando escrevemos. Estamos sempre acompanhados.

Disso nos fala Marília Amorim. A partir da leitura da obra de Bakhtin, a autora propõe uma teoria das vozes do texto, definindo-a como um sistema de categorias que possibilita “identificar quais são as vozes que se deixam ouvir no texto, em que lugares é possível ouvi-las e quais são as vozes ausentes” (AMORIM, 2002, p. 8). Em relação à destinação do texto, podemos falar de dois destinatários: o destinatário suposto (aquele a quem o texto está se dirigindo durante a sua formulação, sendo assim, uma instância interior ao enunciado) e o destinatário real (aquele que efetivamente lê o texto, assim, como instância posterior à escrita). Embora em posições diferentes, ambos os destinatários participam da construção de sentido do texto, uma vez que “todo o texto demanda que alguém o leia e que alguém dele se ocupe e que a vida de um texto reside exatamente na sua circulação” (AMORIM, 2002, p. 9). Essa função de circulação por si só já destitui o texto de seu sentido originário (se é que ele existe), posto que o leitor irá constituir sobre o texto um novo sentido, que irá relatar para alguém esse novo entendimento, e assim sucessivamente (como aquela velha brincadeira do telefone sem fio).

Há ainda uma terceira voz de destinação que pode ser ouvida no texto: a voz do sobredestinatário. O sobredestinatário retira o texto de sua temporalidade de origem e lança-o a um “tempo futuro, desconhecido e imprevisível em que o texto poderá ser acolhido e, ao mesmo tempo, reconstruído de outro modo” (AMORIM, 2002, p. 10).

Além desse conjunto de vozes, estamos acompanhados nesta escrita de alguns personagens, que aqui serão nossos intercessores: “eu preciso dos meus intercessores para me exprimir, e eles jamais se exprimiriam sem mim: sempre se trabalha em vários, mesmo quando isso não se vê” (DELEUZE, 1992, p. 156). Dessa forma, entram em cena para compor este texto, como nossos personagens protagonistas, os seguintes a(u)tores: Walter Benjamin, para nos falar de narração e experiência; Henri Bergson, que nos trará referências sobre memória e Gilles Deleuze, com contribuições sobre tempo e linguagem.

Embora ainda não tenhamos conversado mais a fundo sobre o tema que nos traz aqui (não se surpreenda, leitor, se eu lhe disser que o que se seguirá a mim também é tão desconhecido), nosso breve início parece nos anunciar algumas questões em relação à transmissão da narrativa, sejam elas cotidianas ou, como esta, de produções acadêmicas e sua relação com a memória, o tempo e a experiência. Assim, o encontro destes três autores aqui não é um mero acaso, assim como a relação entre os temas por eles trazidos, uma vez que a narratividade e a experiência nos remetem aos modos de produção do tempo, da memória e da linguagem.

Teremos também nossos a(u)tores figurantes: Mikhail Bakhtin, Michael Foucault, Jeane Marie Gagnebin, Friedrich Nietzsche, entre outros. Mas não se engane, em breve você irá perceber que os personagens que figuram esta história não são menos importantes que nossos protagonistas, pois se o figurante é aquele que está ali para contextualizar a cena, para criar uma atmosfera para que o protagonista possa encenar, é justamente ele que possibilita que tal encenação se potencialize na transmissão de uma sensação.

Encontraremos, ainda, durante a leitura, histórias coadjuvantes: histórias que podem, ou não, fazer parte da história principal, porém, independente do seu enredo, elas auxiliam a transmitir a mensagem da trama central. São histórias contadas por Eduardo Galeano, Mia Couto, Ítalo Calvino, Caio Fernando Abreu, Milan Kundera, Primo Levi e também por mim. São narrações de histórias ficcionais, entendendo aqui a ficção não como oposição ao real, mas como invenção.

[POR UMA PITADA DE INVENÇÃO]: Gaguejar e ficcionar a narrativa na pesquisa

Antes de continuarmos, gostaria de fazer uma pausa, pois percebo que à medida que vou desenhando a proposta deste texto, outras questões vão se fazendo presentes junto ao nosso problema central, ao nosso fio-condutor – um fio que está mais próximo da imagem de um rizoma do que de uma linha. Um labirinto rizomático: uma obra inacabada – inacabada não porque interrompida, mas porque está em permanente construção e, à medida que se constrói, cria novos caminhos possíveis de se modificar e se conectar. Nesse labirinto somos levados a caminhos que nos fazem estranhar, colocar em questão os modos de produção de conhecimento nos dias de hoje. E colocar em suspeita nossa própria produção: quanto de invenção de novos pensamentos há numa pesquisa e quanto há de repetição? E ainda, até que ponto o sujeito que pesquisa se permite reinventar?

Essas questões tomam uma importância ainda maior uma vez que o objeto de reflexão aqui é a narração, ou seja, o modo como enunciamos nossas narrativas. Para Passos e Barros (2012), no trabalho da pesquisa e da clínica, de alguma forma, é sempre de narrativas que tratamos, e a forma com a qual produzimos conhecimento e que nos posicionamos diante de tais narrativas não é apenas um problema teórico, mas também um problema político. A isso os autores chamam de política da narratividade: “uma posição que tomamos, quando, em relação ao mundo e a si mesmo, definimos uma forma de expressão do que se passa, do que acontece” (PASSOS, BARROS, 2012, p. 151). Cabe ao pesquisador, então, a tarefa não de descrever o mundo a partir da mera percepção do que está dado, mas de transformá-lo, inventá-lo a partir das narrativas que produz (SILVA, 2014).

Trata-se, além de uma posição política, da afirmação de uma ética e de uma estética diante de uma ciência que trabalha com produções de previsibilidades, de estatísticas e probabilidades. Antes de tudo, negar-se a participar de uma construção de subjetividades enlatadas, de destinos previamente decididos por cálculos e estatísticas, negar-se, assim, a matar a potência de uma vida. Mais que isso, afirmar a impossibilidade de uma construção representativa do real a partir de recortes imóveis, a partir dos quais o pensamento científico montará seu aparato. Diante disso, torna-se necessário “fazer uma experiência narrativa minoritária”, ou seja, colocarmo-nos “em posição de estranhamento, de interrogação ao que certa narrativa aceitaria como natural

e regra, forçando a um deslocamento do dito na busca das condições de sua produção” (PASSOS; BARROS, 2012, p. 164).

Para “pensar um fazer científico que se aproxime da narrativa, das artes, da invenção de linguagens” (SILVA, 2014, p. 579), apostamos no uso da ficção como um recurso metodológico que busque afetar os regimes de sensibilidade, criando outros mundos possíveis: “Ficcional é inventar mundos e os novos mundos não estão destinados apenas a serem ocupados, mas a perturbar àqueles em que vivemos” (SILVA, 2014, p. 579).

Ficcional é recordar o caráter excedente desmedido, do inútil, do extravagante, do estético. A ficção efetiva-se como estratégia anticapitalista para as ciências, na medida em que incita encontros, associações, consórcios para a construção de espaços-tempo, de práticas experimentais, de ocupações nas quais o sentido da utilidade ou do pragmatismo não se coloque acima da experiência sensorial, estética ou artística. (SILVA, 2014, p. 588).

Desta forma, mais do que relacionar teorias e conceitos, busco nesse trabalho construir formas de apreensão inventivas da escrita na pesquisa acadêmica, a partir do delírio como método (FONSECA et al., 2010). Para isso, o verbo TATEAR, descrito por Toneli, Adrião e Cabral (2012) no livro *Pesquisar na Diferença*, nos dá algumas pistas sobre como esse caminho será percorrido neste trabalho. Na descrição dos autores, “Tatear implica modos de pesquisar cujo compromisso não está em representar uma realidade suposta, mas em se deixar atravessar por processos de invenção, deixar passar a potência de criar novas constelações de possibilidades” (TONELI, ADRIÃO, CABRAL, 2010, p. 228).

Afirma-se, ainda, a proposta de que essas multiplicidades de vozes interajam em um mesmo espaço de texto, o que poderíamos chamar, de acordo com Mikhail Bakhtin, de escrita polifônica. Na polifonia, o autor cria e recria, como um regente, um grande coro de vozes, mas permite que essas vozes se manifestem com autonomia (BEZERRA, 2005). Assim, poder-se-ia dizer que “a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento” (BAKHTIN, 2008, p. 23). Para que essa combinação seja possível, torna-se necessário que o escritor invente uma nova língua, trazendo para a escrita novas potências gramaticais e sintáticas. Seria, assim, o escritor “um estrangeiro em sua própria língua: não mistura outra língua à sua, e sim talha na sua língua uma língua estrangeira que não preexiste” (DELEUZE, 1997, p. 125).

[LÍNGUAS QUE NÃO SABEMOS QUE SABÍAMOS]

Num conto que nunca cheguei a publicar acontece o seguinte: uma mulher, em fase terminal de doença, pede ao marido que lhe conte uma história para apaziguar as insuportáveis dores. Mal ele inicia a narração, ela o faz parar?

– Não, assim não. Eu quero que me fale numa língua desconhecida.

– Uma língua que não exista. Que eu preciso tanto de não compreender nada!

O marido se interroga: como se pode saber falar uma língua que não existe? Começa por balbuciar umas palavras estranhas e sente-se ridículo como se a si mesmo desse provas da incapacidade de ser humano. Aos poucos, porém, vai ganhando mais à-vontade nesse idioma sem regra. E ele já não sabe se fala, se canta, se reza. Quando se detém, repara que a mulher está adormecida, e mora em seu rosto o mais tranquilo sorriso. Mais tarde, ela lhe confessa: aqueles murmúrios lhe trouxeram lembranças de antes de ter memória. E lhe deram o conforto desse mesmo sono que nos liga ao que havia antes de estarmos vivos.

(COUTO, 2011, p. 11-12)

Desafio nada simples este de inventar uma língua estrangeira, uma vez que, para isso, precisamos desinventar nossos hábitos de linguagem, suspender (mesmo que provisoriamente) nossas fórmulas semânticas. A partir do conto acima, Mia Couto (2011) nos fala que as línguas não apenas servem para comunicar. Transcendendo sua dimensão funcional, as línguas nos formam e deformam, nos fazem ser e nos tornam outro. Escapar a essa tarefa funcional de comunicar é o que nos interessa nesse trabalho.

“Existe algo que escapa à norma e aos códigos. Essa dimensão esquiva é aquela que a mim, enquanto escritor, mais me fascina” (COUTO, 2011, p. 14). Essa dimensão esquiva é aquela que não apenas permite nomear, mas que inventa e produz encantamento. E isso não acontece sem um certo esforço, sem um certo exercício: um ensaio.

El ensayo, junto con la narración y la poesía, es un género de sombras, un género que no teme la falta de rigidez, la carencia de un argumento logicamente bien articulado. El ensayo intenta mostrar el movimiento de la vida, y la vida no está logicamente bien articulada. El ensayo se encuentra más próximo de la intuición que a la demostración. El ensayo vive en la fragilidad, en el fragmento, en el aforismo, en la vulnerabilidad, en el instante, en la singularidad. (MÈLICH, 2002, p. 12).

Então, caro leitor, devo admitir-lhe que neste exato momento em que escrevo, ensaio; e que isso que agora você lê é a mutação de tantas outras escritas que aqui já não

mais estão. Talvez não fosse necessário estar lhe contando isso, e até mesmo é possível que, ao final, isso não lhe faça diferença, mas sinto essa vontade de lhe ser honesto e lhe deixar essa confiança. Pode ser que você, como eu, tenha a sensação, ao pegar um livro ou outro texto, de que o autor sabe precisamente aquilo que está expondo e que o faz sem muita dificuldade. O poeta, por exemplo (parece que posso vê-lo). Imagine o poeta: capaz de descrever o mundo com uma sensibilidade única, sentado em uma cadeira com seu bloco de anotações, rabisca frases capazes de fazer o pensamento criar asas. Será? O poeta das coisas simples, Maria Quintana, vem nos contar: “A poesia não é inspiração pura; não é só ficar esperando que o santo baixe; é preciso puxar o santo pelos pés e isso dá trabalho; esse é o trabalho poético” (QUINTANA, 2007, p. 189).

Falamos, aqui, da escrita, entretanto, o problema de escrever, como nos lembra Deleuze, não está separado de um problema de ver e de ouvir – e considero que poderíamos acrescentar ainda o problema de sentir, ou seja, daquilo que passa pelo corpo como afetação: “é através das palavras, entre as palavras, que se vê e se ouve. Beckett falava em ‘perfurar buracos’ na linguagem para ver ou ouvir ‘o que está escondido atrás’” (DELEUZE, 1997, p. 9).

Isso me fez lembrar uma conversa entre o viajante Marco Polo e o imperador dos tártaros Kublai Khan. Conta a história que Kublai teria designado Marco Polo como seu diplomata para viajar por cidades com a tarefa de enviar-lhe um relato sobre como eram essas terras, para com isso Kublai construir seu império. Entretanto, o misterioso viajante surpreende o imperador ao descrever nos seus relatos características tão peculiares.

Não se sabe se Kublai acredita em tudo o que diz Marco Polo quando este lhe descreve as cidades visitadas em suas missões diplomáticas, mas o imperador dos tártaros certamente continua a ouvir o jovem veneziano com maior curiosidade e atenção do que qualquer outro de seus enviados ou exploradores. (CALVINO, 1990, p. 9)

Para Kublai, bastava-lhe que lhe fossem informados a quantidade de portos, o valor das especiarias, o número de habitantes, porém, as cartas de Marco Polo sempre chegavam com descrições das relações entre as cidades e o desejo, os sonhos, a memória, a morte. Tal fato parece tão curioso ao imperador que este pergunta a Marco Polo se, ao voltar para a sua terra, ele também irá contar para a sua gente as mesmas histórias que lhe conta. Kublai recebe tal resposta: “eu falo, falo – diz Marco –, mas

quem me ouve retém apenas as palavras que deseja. [...] Quem comanda a narração não é a voz: é o ouvido” (CALVINO, 1990, p. 123).

Da mesma forma que Marco Polo construía a partir dos seus relatos uma outra cidade, nos mostrando que o que a constitui não é da ordem das coisas calculáveis, mas sim da vida que pulsa naquele espaço, temos, nas artes plásticas, trabalhos com a cartografia, construídos não pelo mapa das ruas, mas dos afetos. Imagine um mapa da cidade – a sua cidade – construído a partir dos seus trajetos cotidianos, dos espaços que fazem parte da sua história. Se tiver com um papel e uma caneta junto a você, experimente fazer esse esboço de um mapa afetivo de seu cotidiano. Não demorará muito para perceber que existem múltiplos mapas em um mesmo território geográfico, e que uma esquina une muito mais que duas ruas, ela é um ponto de cruzamento de lembranças. Com uma proposta como essa, distribuindo pequenos mapas da cidade de Manhattan para pessoas desconhecidas na rua e pedindo para que elas rabiscassem o papel com suas próprias experiências, a artista Becky Cooper desenvolveu seu projeto intitulado *Mapping Manhattan*.

Desprezar a orientação é uma postura de ordem nômade que nos permite tocar o mundo com mais delicadeza e ternura. Não devemos almejar estabelecer marcos permanentes de nossa passagem, mas intensificar a qualidade de nossas experiências, onde resultado e processo se confundem (CHAMIS, 2014).

Foi pensando nisso que a artista plástica Louise Kanefuku iniciou seu projeto *Expedição ao Redor*, uma cartografia da cidade de Porto Alegre guiada pelo afeto. Além de descobrir um novo mapa, a artista percebeu que tinha se desabituaado a prestar atenção em seus trajetos cotidianos e experimentou olhar para aquilo que é da sua rotina através de um olhar estrangeiro.

[TUDO QUANTO VIVE, VIVE PORQUE MUDA]: Viagem pelo tempo e pela memória

Neste ponto do trajeto, Henri Bergson irá nos guiar para algumas reflexões, caso nos perguntássemos: como trazer para o presente o passado em forma de imagem? Sobre isso, Bergson nos diz: “para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar” (BERGSON, 2010, p. 90). Desta forma, podemos perceber a dimensão criadora

no movimento de evocação de uma lembrança do passado para uma imagem ligada a um presente atual (SILVEIRA, 2014).

Para entendermos melhor o pensamento de Bergson, será necessário antes entender como ele compreende passado e presente e suas relações com a memória. Para o autor, há dois tipos de lembrança: a lembrança-hábito e a imagem-lembrança, bem como dois tipos de memória: uma memória que repete e uma memória que imagina.

A memória que repete “não é senão o conjunto dos mecanismos inteligentemente montados que asseguram uma réplica conveniente às diversas interpelações possíveis” (BERGSON, 2010, p. 176). Tal memória gera uma lembrança-hábito, ou seja, extrai de uma situação o que ela tem de útil para uma repetição futura, gerando um hábito útil a ser aplicado em situações parecidas.

Entretanto, o passado também se atualiza como imagem-lembrança. Quando tentamos lembrar uma situação que aconteceu, estamos trabalhando com uma memória que imagina: o que lembramos não é o fato em si, como um retrato, mas uma recriação do passado atualizada no presente. Desta forma:

A memória que imagina não repete uma lembrança aplicando-a a um novo contexto em que tem utilidade (trabalho da memória que repete), mas recria um evento no quadro de um conjunto de novas percepções, preenchido por estas percepções atuais, do presente, que evocaram uma lembrança (SILVEIRA, 2014, p. 64).

Isso nos remete a uma concepção onde passado e presente não são uma sucessão de pontos fixos, mas coexistem no tempo.

O passado não só coexiste com o presente que ele foi, mas – como ele se conserva em si (ao passo que o presente passa) – é o passado inteiro, integral, é todo o nosso passado que coexiste com cada presente. A célebre metáfora do cone representa esse estado complexo de coexistência. (Deleuze, 1999, p. 46).

Bergson utiliza a imagem de um cone invertido para falar sobre tempo e memória. Não irei trazer aqui a imagem do cone nem pretendo explicá-la de forma mais detalhada. Talvez possamos compreendê-la a partir da descrição das viagens de Marco Polo e de sua conversa com Kublai.

[AS CIDADES INVISÍVEIS]

Quanto mais se perdia em bairros desconhecidos de cidades distantes, melhor compreendia as outras cidades que havia atravessado para chegar até lá, e reconstituía as etapas de suas viagens, e aprendia a conhecer o porto de onde havia zarpado, e os lugares familiares de sua juventude, e os arredores de casa, e uma pracinha de Veneza em que corria quando era criança.

Nesse ponto, Kublai Khan o interrompia ou imaginava interrompê-lo ou Marco Polo imaginava ser interrompido com uma pergunta como:

- Você avança com a cabeça voltada para trás? – ou então: – O que você vê está sempre às suas costas? – ou melhor? – A sua viagem só se dá no passado?

Tudo isso para que Marco Polo pudesse explicar ou imaginar explicar ou ser imaginado explicando ou finalmente conseguir explicar a si mesmo que aquilo que ele procurava estava diante de si, e mesmo que se tratasse do passado, era um passado que mudava à medida que ele prosseguia a sua viagem, porque o passado do viajante muda de acordo com o itinerário realizado, não o passado recente ao qual cada dia que passa acrescenta um dia, mas um passado mais remoto.

(CALVINO, 1990, p. 28)

Pensamos, assim, o passado e o presente coexistindo no tempo, como um bloco, e não como uma linha. O nosso passado existe como uma virtualidade e está permanentemente se atualizando no presente. Marco Polo nos fala de um passado mutante, que está se transformando à medida que ele viaja. E da mesma forma que Kublai parece estranhar o modo como o passado do viajante coexiste com o seu presente, poderíamos nos questionar: como que, se o passado é aquilo que já passou, ele pode mudar? Sobre essa questão Deleuze nos ajuda a pensar.

Se temos tanta dificuldade em pensar a sobrevivência em si do passado, é porque acreditamos que o passado já não é, que ele deixou de ser. Confundimos, então, o Ser com o ser-presente. Todavia, o presente não é, ele seria sobretudo puro devir, sempre fora de si. Ele não é, mas age. Seu elemento próprio não é o ser, mas o ativo ou o útil. Do passado, ao contrário, é preciso dizer que ele deixou de agir ou de ser útil. Mas ele não deixou de ser. Inútil e inativo, impassível, ele É, no sentido pleno da palavra: ele se confunde com o ser em si. (...) é do presente que é preciso dizer, a cada instante, que ele “era” e, do passado, é preciso dizer que ele “é”, que ele é eternamente, o tempo todo (DELEUZE, 1999, p. 42).

Desta forma, nosso passado é, ele está vivo por inteiro, como virtualidade, no nosso presente. Entretanto, tal afirmação não pode ser confundida com a ideia de que o passado está a qualquer momento a nossa disposição para acessá-lo. É necessário que o passado responda a um convite do presente. “Em outras palavras, é do presente que parte o apelo a que a lembrança responde e é dos elementos sensório-motores da ação

presente que a lembrança empresta o calor que dá vida” (BERGSON, 2011, p. 93). Isso nos remete a uma compreensão de que existe um trabalho sobre a memória, ela não funciona como um sistema automático, mas como uma engrenagem que precisa ser ativada. Pense em uma memória que estivesse ininterruptamente presente, imagine que você pudesse lembrar, sentir, reviver em um único instante todas os momentos de sua vida. Pense nas seguintes cenas:

[VIDAS EM CENA]

CENA 1:

Você entra em uma sala e lá estão os personagens de toda a sua vida. No exato instante em que você entra neste grande salão todos viram o rosto e com um sorriso lhe dizem olá. Mudos. Você espera atentamente que alguma coisa aconteça, mas todos permanecem ali. Em imóveis olhares.

CENA 2:

Você entra em uma sala de cinema, desavisado do filme em cartaz. Você começa a assistir o filme de sua vida. Sem cortes. Sem edições. Você olha para os lados e percebe que o único espectador é você.

CENA 3:

Você entra em uma sala de cinema e começa a assistir o filme de sua vida. Sem cortes. Sem edições. Aos poucos começam a entrar os personagens deste filme. Desta vez conversam alto, buscam o melhor assento, passam sobre você para assistir à grande estreia de sua história.

Tais cenas nos aproximam da obra de Nietzsche e de sua escrita sobre o eterno retorno no livro *A Gaia Ciência*. No aforismo 341, o filósofo nos faz perceber o insustentável que seria se essa vida, a sua vida, tal qual a vive, retornasse sem cessar, sem nada de novo, ao contrário, cada instante e cada dor e cada pensamento se repetiria na exata forma como aconteceu. Diante dessa cena, Nietzsche ainda nos faz tal provocação: teríamos a tranquilidade de reviver nossa vida num eterno retorno, como uma ampulheta que não para de se inverter antes que caia seu último grão de areia? Esse pensamento, caso adquirisse poder sobre nós, poderia nos transformar – ou nos aniquilar – a tal ponto que a todo o momento da nossa vida pensássemos: Quero isso ainda mais uma vez e mais uma vez e um número infinito de vezes? (NIETZSCHE, 2001).

Trazer o pensamento de Nietzsche para esta escrita tem como proposta não fazer uma análise sobre a obra do filósofo, mas tomar emprestado um pensamento que nos ajuda a criar uma sensação. Registro aqui a minha sensação, sabendo já de antemão que ela não será a mesma para cada um. Ao lembrar do eterno retorno, logo me ponho a

pensar: ainda bem que esquecemos! E é sobre a importância do esquecimento que Nietzsche, mais uma vez, nos fala, dessa vez na *Genealogia da Moral*. Se, como falamos antes, nossas lembranças não (re)aparecem por si só, também o esquecimento “não é uma simples *vis inertiae* [força inercial], como creem os superficiais, mas uma força inibidora ativa, positiva no mais rigoroso sentido, graças à qual o que é por nós experimentado, vivenciado, em nós acolhido, não penetra mais em nossa consciência” (NIETZSCHE, 2009, p. 43). Para o nosso alívio, não se pode lembrar tudo sempre. E é graças a essa força ativa do esquecimento que podemos abrir espaço para o novo, uma vez que “o excesso de apego à memória do passado impede a ousadia criativa que é sempre um salto no escuro. Impede a alegria inocente que nos permite, vez ou outra, olhar o mundo com olhos novos” (KEHL, 2011, p. 310).

Fechar temporariamente as portas e janelas da consciência; permanecer imperturbado pelo barulho e a luta do nosso submundo de órgãos serviais a cooperar e divergir; um pouco de sossego, um pouco de *tábula rasa* da consciência, para que novamente haja lugar para o novo [...] eis a utilidade do esquecimento. (NIETZSCHE, 2009, p. 43)

Entre lembrança e esquecimento, nossa memória vai se constituindo na sua virtualidade e atualização, inscrevendo-se em nós de tal modo que não conseguimos apreender suas forças. Porém, estamos a todo o momento evocando tais forças, mesmo que por um trabalho não intencional. Sendo assim, cada percepção é composta por uma “incalculável quantidade de elementos rememorados” (BERGSON, 2010, p. 175-176), o que equivaleria a dizer que “toda percepção é já memória” (BERGSON, 2010, p. 176), ou ainda dito de outra forma, que apenas percebemos o passado, mesmo que um passado imediato.

A partir da obra de Pierre Levy, Peter Pal Pelbart (2000) fala sobre as alterações nos nossos regimes temporais, trazendo a transformação dos modos de narrar em três momentos da sociedade: primeiro, nas sociedades primitivas, tínhamos uma sociedade baseada na transmissão oral; depois surgiram as sociedades civilizadas baseadas na escrita; e por último as sociedades contemporâneas baseadas na informática. Ao descrevê-las, Pelbart sublinha que, embora se trate de “três momentos da história humana, três modos de comunicação e transmissão, três modalidades temporais” (PELBART, 2000, p. 183), tal divisão esquemática tem apenas um caráter provisório. Provisório não apenas por ser ilustrativo, mas também porque, de acordo com o autor, o tempo não existe, ou seja, “não existe o tempo enquanto tal, ou uma

essência do tempo, e sim operadores de tempo, tecnologias que produzem tal ou qual experiência do tempo, vivência do tempo, ideia do tempo, forma do tempo” (PELBART, 2000, p. 183).

Nas culturas primitivas, o modo de transmissão das informações consistia na sua repetição oral, de modo que aquilo que não fosse incessantemente recontado, retomado, estaria condenado a desaparecer. “A transmissão supõe, portanto, um incessante movimento de recomeço, de reiteração” (PELBART, 2000, p. 184), caracterizando como um tempo circular. Com o surgimento da escrita, cria-se a possibilidade de armazenamento de informações, permitindo registrar os fatos em referências fixas (calendários, datas, arquivos). Tal modificação rompe com o círculo da oralidade e instaura um novo enquadre temporal, em que o tempo se define na relação com uma história direcionada. “A forma narrativa perde a sua eficácia, sua centralidade, e aquele devir indefinido que a caracterizava, sem ponto fixo, onde tudo volta, se abre agora para uma dicotomia, aquilo que permanece e aquilo que passa, o presente e o passado, o ser e o devir” (PELBART, 2000, p. 184). Ou seja, o surgimento da escrita auxiliou a tornar o tempo cada vez mais linear e histórico. Ainda, a partir da escrita, a memória poderia ser registrada de forma que fosse possível a ela retornar, verificá-la.

Por último, no terceiro momento, teríamos a sociedade informatizada. Nela, não teríamos o “tempo circular da oralidade, nem tempo linear da escrita, mas tempo pontual da informática” (PELBART, 2000, p. 184). Na rede da informática, há um permanente remanejamento e atualização do passado. A escrita de um texto, nos tempos das novas tecnologias, se dá através de colagens, modificações, montagens, fazendo com que aquilo que se escreve perca sua referência de origem. Essas novas configurações trazem uma maneira específica de experimentar o tempo. A partir de então, passamos a pensar o tempo como um emaranhado, o tempo como caos, como multiplicidade. Hoje assim, amanhã (talvez) outro.

[SOBRE A NARRAÇÃO]: O narrador está brotado de peçoinhas

A partir dessa compreensão sobre memória e tempo, começamos a nos questionar não apenas como evocamos o passado, mas também como o articulamos à medida que enunciamos nossas narrativas. No seu texto *Sobre o conceito de história*, Walter Benjamin nos alerta: “articular historicamente o passado não significa conhecê-

lo ‘tal como ele propriamente foi’. Significa apoderar-se de uma reminiscência, tal como ela lampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1985, p. 224). Parece estar claro, a partir das questões abordadas até aqui, a impossibilidade de narrar uma história verdadeira, tal como almeja dizer a ciência positivista em seu discurso pretensamente universal e nivelador. Assim, se o historiador não pode dizer tudo com exatidão, seu trabalho em busca de uma verdade histórica seria em vão, já que tal trabalho não pode se dar pela verificação factual (GAGNEBIN, 2006).

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas manipulações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado (NORA, 1993, p. 9).

[ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA?]

– São tudo histórias, menino. A história que está sendo contada, cada um a transforma em outra, na história que quiser. Escolha, entre todas elas, aquela que seu coração mais gostar, e persiga-a até o fim do mundo. Mesmo que ninguém compreenda, como se fosse um combate. Um bom combate, o melhor de todos, o único que vale a pena. O resto é engano, meu filho, é perdição.

(ABREU, 1990, p. 204)

Desta forma, a narração está mais próxima da linguagem poética (da memória) do que da descrição positiva (da história) (SILVA, 2014). O mesmo nos fala Benjamin: a narrativa “é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele” (BENJAMIN, 1985, p. 205). Para Benjamin (1985), a fonte a que recorrem todos os narradores são as experiências transmitidas de pessoa para pessoa, a tal ponto de tornarem-se anônimas e ficcionais.

As narrativas transmitidas de geração em geração, de narrador em narrador, são como elos de uma corrente que ligam o presente ao passado, e que se modificam aos poucos à medida que cada narrador insere seu estilo particular, seu grão de invenção, às velhas histórias que formam a transmissão da experiência coletiva da comunidade (KEHL, 2011, p. 318).

Essa característica desloca a narrativa da descrição de um caso individual para uma constituição de agenciamentos coletivos de enunciação. Mesmo quando aquilo que é narrado foi vivido, protagonizado pelo narrador, é sempre de uma história coletiva e impessoal que se trata, uma vez que “o sujeito é ele próprio um agenciamento de enunciação, isto é, ele se constitui num plano de consciência por agenciamentos, ele só existe em face de certas engrenagens, de determinados agenciamentos. O agenciamento de enunciação é, assim, desde sempre coletivo” (PASSOS; BARROS, 2012, p. 168).

[A PAIXÃO DE DIZER/2]

Esse homem, ou mulher, está grávido de muita gente. Gente que sai por seus poros. Assim mostram, em figuras de barro, os índios do Novo México: o narrador, o que conta a história coletiva, está todo brotado de pessoinhas.

(GALEANO, 2013, p. 18)

A literatura, para Deleuze (1997), embora trate sempre de agentes singulares, seria um agenciamento coletivo de enunciação, sendo Kafka, para a Europa central, e Melville, para a América, autores que apresentam a enunciação coletiva de um povo menor. Da mesma forma, são, para mim, Eduardo Galeano, para a América do Sul, e Mia Couto, para a África. A literatura, portanto, como um agenciamento coletivo de enunciação, teria como fim último “pôr em evidência no delírio [...] essa invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida. Escrever por esse povo que falta... (‘por’ significa ‘em intenção de’ e não ‘em lugar de’)” (DELEUZE, 1997, p.15).

Outra característica da narrativa, segundo Benjamin, seria o fato de, nela, se evitar explicações. A narrativa não está interessada em passar uma “moral da história”, em condensar seu entendimento em uma posição. A narrativa parece não estar a serviço nem de um registro histórico (daquela história dos livros didáticos) nem da transmissão de uma moral. É como se ela deixasse em aberto seu significado, terminasse antes de acabar (como aqueles filmes que quando menos se espera as letras brancas rodando em fundo preto aparecem e inevitavelmente se pronuncia tal pergunta “ué, acabou?). Assim parece ser a narrativa: sim, a narração acabou, o resto é com você. Não há uma resposta, pois na vida não há receitas, cada um terá que descobrir a sua: a que melhor lhe parece, a que mais faz sentido.

Benjamin nos diz ainda que “comum a todos os narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como uma escada” (BENJAMIN, 1985, p. 215). Esta frase parece nos demonstrar que a capacidade de deslocamento no tempo e na memória é uma característica do narrador, de modo que o que a ele interessa não é situar a narrativa em um tempo exato e em uma situação determinada, mas sim fazer flutuar a narrativa entre as diversas possibilidades de compreensão histórica.

Para que isso se torne possível, a narrativa tem que se deslocar da sua posição de relato individual, como falamos anteriormente, para a de experiência compartilhada. O relato da experiência individual é limitado a si próprio, não é capaz de outra coisa a não ser repetir a sua própria ordem. Desta forma, a narrativa diz muito mais da capacidade do narrador em transformar o vivido em experiência do que da quantidade de suas vivências. Por isso, “o narrador, para Walter Benjamin, seria qualquer pessoa da comunidade que tivesse o talento de transformar o vivido em experiência compartilhada” (KEHL, 2011, p. 319).

[INVESTIGAÇÕES SOBRE A EXPERIÊNCIA]: O misterioso caso do sumiço da narração e outras histórias

Em seu texto *O narrador*, Benjamin discorre sobre a ideia de que a arte de narrar estaria em vias de extinção, observando que “quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1985, p. 197-198). Ao ler pela primeira vez tal ideia, não pude deixar de estranhá-la, e penso que, assim como nos fala Gagnebin (2006), há questões no pensamento de Benjamin que nos cabe hoje (re)tomá-las e (re)colocá-las de outra forma. Uma destas questões é a narração.

Na obra de Benjamin, há uma importante relação entre a narração e a experiência. O autor identifica, em relação à experiência, que suas ações não apenas também estão em baixa, como seria esta uma das causas do desaparecimento das formas tradicionais da narrativa. Tal fenômeno teria se dado em decorrência das transformações da primeira guerra mundial. Benjamin observa que, ao voltarem da guerra, os

combatentes retornavam mudos dos campos de batalha, mais pobres em experiências comunicáveis do que quando foram. Tal relato está escrito em dois de seus textos que tratam sobre a experiência e narração: “Experiência e pobreza” de 1933 e “O narrador”, escrito entre 1928 e 1935.

Em ambos os textos Benjamin nos diz não estranhar tais efeitos da guerra, uma vez que “nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes” (BENJAMIN, 1985, p. 198).

[DIVÓRCIOS]

Um sistema de desvínculos: para que os calados não se façam perguntões, para que os opinados não se transformem em opinadores. Para que não se juntem os solitários, nem a alma junte seus pedaços.

O sistema divorcia a emoção do pensamento como divorcia o sexo do amor, a vida íntima da vida pública, o passado do presente. Se o passado não tem nada para dizer ao presente, a história pode permanecer adormecida, sem incomodar, no guarda-roupa onde o sistema guarda seus velhos disfarces.

O sistema esvazia nossa memória, ou enche a nossa memória de lixo, e assim nos ensina a repetir a história em vez de fazê-la. As tragédias se repetem como farsas, anunciava a célebre profecia. Mas entre nós, é pior: as tragédias se repetem como tragédias.

(GALEANO, 2013, p. 121)

Jorge Larrosa Bondía, no seu trabalho sobre a experiência e o saber da experiência, nos fala da experiência como “aquilo que ‘nos passa’, ou que nos toca, ou que nos acontece, e ao nos passar, nos forma e nos transforma.” (BONDÍA, 2002, p. 26). O autor apresenta uma vasta compreensão sobre a etimologia da palavra experiência a partir da análise dos seus radicais. Segundo Bondía (2002, p. 25):

A palavra experiência vem do latim *experi*, provar (experimental). A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. O radical é *periri*, que se encontra também em *periculum*, perigo. A raiz indo-européia é *per*, com a qual se relaciona antes de tudo a ideia de travessia, e secundariamente a ideia de prova.

Bondía conclui que há como conteúdo comum na palavra experiência, dentre as diferentes línguas, uma dimensão de travessia e perigo. Travessia pela sua potência de transformação e de abertura para o desconhecido. Perigo pela impossibilidade de pré-ver e pré-dizer sobre uma experiência, pela sua dimensão de incerteza. Assim, o sujeito da experiência está próximo à figura do pirata: àquele que atravessa mares desconhecidos e espaços arriscados à procura de uma oportunidade, sabendo que a condição dessa busca é correr certo risco.

A partir de tais questões, a pergunta de como adquirimos experiência parece não encontrar uma resposta possível, se considerarmos a experiência como algo plural e irrepetível. A aquisição da experiência estaria no “modo como alguém vai respondendo ao que vai lhe acontecendo ao longo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece” (BONDÍA, 2002, p. 27). Tal descrição parece contrariar o imperativo contemporâneo em que o sujeito experiente é aquele que sabe muito e que conhece muito, tomando o conhecimento no seu valor de utilidade e mercadoria. Desta forma, nossas experiências não dizem respeito àquilo que sabemos, nem ao que conhecemos. O excesso de informação, para Benjamin, assim como o excesso de opinião, como complementa Bondía, teriam como resultado o empobrecimento da experiência.

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras, quase nada que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação (BENJAMIN, 1985, p. 203).

A informação, segundo Benjamin, vive apenas no momento em que é nova, e é apenas neste momento que tem valor. Por isso precisa entregar-se à imediatez para explicar os fatos. A narrativa, ao contrário, afirma sua duração no tempo, ela mantém suas forças e mesmo depois de certo tempo ainda é capaz de se desenvolver.

O sujeito moderno, segundo Bondía (2002, p. 22), “é um sujeito informado que, além disso, opina. É alguém que tem uma opinião supostamente pessoal e supostamente própria e, às vezes, supostamente crítica sobre tudo o que se passa, sobre tudo aquilo de que tem informação”. Como se já não bastasse, “o sujeito moderno não só está informado e opina, mas também é um consumidor voraz e insaciável de notícias, de novidades, um curioso impenitente, eternamente insatisfeito” (BONDÍA, 2002, p. 23).

Nas entrevistas dos programas de TV, nos reality shows, os depoimentos pessoais, as emoções confessadas em público fazem do telespectador um consumidor voyeur precário, que tudo vê, assiste, testemunha; explora a procura de algo que possa preencher o vazio do seu isolamento. A precariedade desse consumidor, quase um deus voyeur, forjado pelo capitalismo contemporâneo, estaria na sua onipotência, que não encontra limites para aquilo que deseje ver, observar, informar-se, e, paradoxalmente, no fracasso que o torna precário por não reter, não se saciar com as imagens que se esvaem, ou se desmaterializam, aceleradamente. Excesso e falta fazem desse quase-deus laico o consumidor de pontos de vista, de imagens e de emoções incorpóreas que não conseguem preenchê-lo nem aturdi-lo (BATISTA, 2009, p. 184)

Ao contrário do sujeito moderno, o sujeito da experiência seria aquele no qual há espaço para o acontecimento. Ou seja, “o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura” (BONDÍA, 2002, p. 24). Falamos, então, de uma experiência que se resguarda do imperativo informação-opinião. Esta experiência é, antes, de uma ordem ética.

Temos, acima, a descrição de dois sujeitos: um sujeito moderno, da informação e da narração, e um sujeito da experiência, da travessia e do acontecimento. Essas duas caracterizações nos auxiliam na compreensão do problema do declínio da experiência, porém eles estão mais próximos do que parece. Se colocarmos em análise uma vida, o sujeito da experiência e o sujeito moderno coexistem, nas suas mais variadas formas, e se modificam a partir do campo de forças estabelecido entre eles. A questão, então, seria mais em torno de descobrir como exercitamos, tencionamos modos de ser que se aproximem mais de um exercício da experiência. A esse respeito Bondía nos dá algumas pistas:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender o automatismo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (BONDÍA, 2002, p. 24).

Desacelerar nossos ritmos, celebrar um certo cultivo à lentidão: eis uma das formas, já apontada por Benjamin (1985), de potencializar a arte da narração e da experiência. Segundo o autor, as possibilidades de assimilação de uma narrativa não aumentam quanto mais o ouvinte volta sua atenção para o que está sendo narrado. Esse

processo de assimilação encontraria seu ponto mais alto nas atividades associadas ao tédio (o que parece ser tão raro hoje em dia).

Encontramos outra pista na análise de Gagnebin sobre a obra de Proust e sua concepção de acaso. Gagnebin, a partir da obra de Proust, traz o acaso como aquilo que não apenas não depende da nossa vontade, mas também como algo que surge e que nos impõe uma parada, nos faz dar um tempo. Porém, para que isso aconteça, para que o acaso possa ser percebido, é preciso “como um treino, um exercício, uma ascese de disponibilidade, uma ‘seleção’, umas ‘provas’, que tornam o espírito mais flexível, mais apto a acolhê-lo, esse imprevisto, essa ocasião – *kairos!* – que geralmente não percebemos, jogamos fora, rechaçamos e recalamos” (GAGNEBIN, 2002, p. 153-154). O acaso, portanto, tal qual é pensado aqui, se aproxima mais de uma noção de atenção e de *kairos* do que da ideia de uma coincidência. Segundo Proust, o risco maior seria passar por estes tantos acasos da vida, sem a eles dar atenção, sem percebê-los, por preguiça, covardia ou desatenção, e sermos surpreendidos com o acaso maior, a morte, antes mesmo de termos suscitado dessa outra vida.

[A LENTIDÃO]

Por que o prazer da lentidão desapareceu? Ah, para onde foram aqueles que gostavam de flunar? Onde estão eles, aqueles heróis preguiçosos das canções populares, aqueles vagabundos que vagavam e moinho em moinho e dormiam sob as estrelas? Será que desapareceram junto com as veredas campestres, os prados e as clareiras, com a natureza? [...] Em nosso mundo, a ociosidade transformou-se em desocupação, o que é uma coisa inteiramente diferente; o desocupado fica frustrado, se aborrece, está constantemente à procura do movimento que lhe falta.

(KUNDERA, 2011, p. 8)

[CRIAÇÕES TRAPEIRAS]: pensando outras possibilidades de narrar

A partir das questões discorridas sobre o gradativo declínio da experiência e da narração, algumas sensações e lampejos de ideias vão tomando forma (as quais gostaria de compartilhar com você, leitor). Parece-me estranha a ideia de uma extinção da narrativa. Ao invés de ficarmos em uma posição nostálgica e um tanto fatalista, lamentando por um tempo que não retorna, sugeriria a questão: onde estariam as possibilidades de produzir outras formas de narrativa? Ou ainda, que outros modos de

narrar poderíamos engendrar diante a “tensão entre a previsibilidade do sempre igual e o imponderável do cotidiano”? (BATISTA, 2009, p. 186). Tais questões têm como inspiração a imagem do eterno retorno de Nietzsche, como trouxemos anteriormente. Para o filósofo, não se trata de um retorno cíclico do mesmo, mas da produção da diferença. Dito de outra forma, o que retorna é a diferença. Como, então, a narrativa retorna como diferença?

Foucault, em seu texto *A vida dos homens infames*, nos mostra como foi através da invenção de mecanismos de um poder político que surgiu uma imensa possibilidade de discurso sobre a vida comum. Se, por um lado, o excesso de informação contribui para o declínio da narração, por outro, ele aumenta as possibilidades de acesso e de compartilhamento de histórias de vidas comuns. De acordo com Foucault (2003, p. 215), “com o dispositivo de petições, de *lettres de cachet* com ordens de prisão, de internamento, da polícia, nascerá uma infinidade de discursos que atravessa o cotidiano em todos os sentidos, e se encarrega [...] do mal minúsculo das vidas sem importância”. A partir de então, aquilo que antes era condenado ao esquecimento, aqueles que eram destinados a desaparecer sem deixar rastros agora tornavam-se descritíveis e passíveis de transmissão: “Todas essas coisas que compõem o comum, o detalhe sem importância, a obscuridade, os dias sem glória, a vida comum, podem e devem ser ditas, ou melhor, escritas” (FOUCAULT, 2003, p 216).

Difícil, a partir de tal descrição, não se remeter aos discursos que temos produzido sobre as vidas infames, seja nos telejornais ou nos instrumentos de controle das políticas públicas. Prontuários, relatórios, estudos de casos, testes e avaliações: palavras tão frequentes nas práticas de muitos psicólogos e de outros operadores das políticas sociais. Neste exato momento em que escrevo, milhares de pareceres estarão sendo emitidos, outros quantos registros estarão sendo escritos em prontuários. Tal dispositivo de poder, seja por ter querido denunciar, julgar; seja por ter querido intervir, possibilitou não apenas a circulação de discurso e seu registro, mas também permitiu deixar rastros – ainda que breves, enigmáticos (FOUCAULT, 2003). E é a partir desses rastros que podemos pensar outra possibilidade de narração.

Voltando ao pensamento de Benjamin, se, por um lado, ele constata o fim da narração tradicional, ele também esboça uma ideia de outra narração. O autor nos deixa

pistas sobre “uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas” (GAGNEBIN, 2006, p. 53). Segundo Gagnebin:

O narrador também seria o trapeiro [...], do catador de sucata e de lixo, esta personagem das grandes cidades modernas que recolhem os cacos, os restos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder (GAGNEBIN, 2006, p. 53).

Interessante parece ser (e isso nos é de inspiração para esse trabalho) que Benjamin ao falar da narração e da experiência, não apenas fala, mas torna-se aquilo que fala. Benjamin não apenas nos fala do narrador, ele é o narrador. É o que nos fala Deleuze sobre a gagueira na literatura, quando “não é mais o personagem que é gago de fala, é o escritor que se torna gago da língua” (DELEUZE, 1997, p. 122). Segundo Pires (2014, p. 815), “com os cacos da história, Benjamin construiu uma obra múltipla, optando por uma escrita não didática, polifônica e não linear, fragmentária e inconclusa, como foi a sua história”.

Era um colecionador de insignificâncias: cartões, postais, selos, brinquedos, citações, livros antigos, borboletas. Também trazia consigo algumas cadernetas de notas com endereços, citações e suas observações do cotidiano, além de escrever diários de viagem que mesclavam a sua vida pessoal com reflexões poéticas sobre as fisionomias das cidades (PIRES, 2014, p. 816).

Tal descrição sobre Benjamin me faz lembrar um projeto de intervenção artística em Porto Alegre chamado Armazém de Histórias Ambulantes (2014). Nele, uma carrocinha (como aquelas carrocinhas de pipoca) oferece ao passante uma mercadoria um tanto inusitada: fotografias descartadas, escritos de gaveta, desenhos. O que poderia parecer (e virar) material descartado, sem valor, encontra na carrocinha um espaço de rememoração, de circulação. Material que poderia ser considerado inútil, ali é tomado no seu valor mais singular, porque cada peça é exclusiva: não haverá dois relatos de gaveta iguais, nem duas fotos idênticas. Na carrocinha, a moeda necessária é a disponibilidade do interlocutor de contar uma história em troca de algum item. As histórias podem ser contadas, escritas ou desenhadas. Desta forma, a carrocinha se abastece com seus produtos, gerando uma microeconomia poética, uma circulação de fragmentos sensíveis, memórias e ficções anônimas. A partir do contato com a carrocinha, o passante tem a possibilidade de exercitar, mesmo que momentaneamente, a arte da narração.

Da mesma forma que Benjamin se interessou pelo que foi esquecido pela história, pelo que não interessa à racionalidade moderna, o narrador “é aquele que

recolhe os restos da vida miúda, das poucas aventuras e desventuras” (KEHL, 2011, p. 318). Esse narrador sucateiro se interessa por aquilo que é deixado de lado, aquilo que parece não ter significado, porém é justamente aí nessa miudeza que ele reconhece sua importância. A narração passa a ser, assim, a possibilidade de testemunhar aquilo que “a história oficial não sabe o que fazer” (GAGNEBIN, 2002, p. 54). Para Benjamin, aquilo que ficou de fora do discurso histórico estaria, em primeiro lugar, no “sofrimento indizível que a Segunda Guerra Mundial levaria ao auge, na crueldade dos campos de concentração (que Benjamin, aliás, não conheceu graças a seu suicídio)” (GAGNEBIN, 2002, p. 54), e, em segundo lugar, no anônimo, naqueles que desapareceram sem deixar rastro, naqueles que foram apagados da história.

O testemunho, portanto, é uma operação de criação de narrativas a partir dos restos, das lacunas, aquilo “chega através de pistas, breves suspiros, lampejos, frágeis assobios, breves pontos luminescentes” (LIMA, 2014). Aquele que testemunha não tem por pretensão narrar a história por inteira, ou tentar fazer uma representação do real, pois ele sabe que o testemunho é sempre lacunário e ficcional. O testemunho parte, assim, de uma necessidade ética, afirmando que “mesmo assim é preciso narrar, é preciso se contrapor ao aniquilamento/ apagamento do ser. Não apenas o aniquilamento dos corpos, mas aniquilamento da memória e da fala” (LIMA, 2014).

[OS AFOGADOS E OS SOBREVIVENTES]

Nós, tocados pela sorte, tentamos narrar com maior ou menos sabedoria não só nosso destino, mas também aqueles dos outros, dos que submergiram: mas tem sido um discurso “em nome de terceiros” a narração de coisas vistas de perto, não experimentadas pessoalmente. A demolição levada à cabo, a obra consumada, ninguém a narrou, assim como ninguém jamais voltou para contar sua morte. Os que submergiram, ainda que tivessem papel e tinta, não teriam testemunhado, porque sua morte começara antes da morte corporal. Semanas e meses antes de morrer, já tinham perdido a capacidade de recordar, medir e se expressar. Falamos nós em lugar deles, por delegação.

(LEVI, 2004, p. 73)

[VIAGENS INCONCLUSAS]: *Embarcando em territórios provisórios*

Após escutar por algum tempo Marco Polo contar sobre as cidades que visitava, o imperador Kublai percebe que, na realidade, a sua viagem é através da memória. Da mesma forma, este trabalho pretendeu apontar as possibilidades de narração de experiências como forma de testemunho, mediada pela memória. Para

Deleuze, “toda obra é uma viagem, um trajeto, mas que só percorre tal ou qual caminho exterior em virtude dos caminhos e trajetórias interiores que a compõem, que constituem sua paisagem ou seu concerto” (DELEUZE, 19997, p. 10). Não há, assim, uma conclusão final, mas sim a finalização de processos inconclusos. Sobre isso Rolnik nos fala do cartógrafo: para ele, a linguagem “não é um veículo de mensagens-e-salvação. Ela é, em si mesma, criação de mundos. Tapete voador... Veículo que promove a transcrição para novos mundos” (ROLNIK, 2011, p. 66). Para o cartógrafo, a questão não está em encontrar o falso ou o verdadeiro. “O que ele quer é participar, embarcar na constituição de territórios existenciais, constituição de realidade” (ROLNIK, 2011, p. 66)

Durante a construção do trajeto deste trabalho-viagem, buscou-se afirmar a produção da ficção na pesquisa, em detrimento de construções cartesianas. Desta forma, a escolha metodológica estabelecida aqui se aproxima do testemunho. No testemunho, “é a sua forma inventiva e não meramente documental – ou monumental – que torna aquela experiência extrema permanentemente renovada enquanto memória a ser permanentemente reconstruída de forma simbólica por novos e novos sujeitos” (LIMA, 2014). A memória, nessa concepção, não seria uma referência a um passado fixo, ela estaria em permanente movimento e alteração. Como nos fala Nascimento (2012, p. 120), “não se trata, neste caso, meramente de um armazenamento de informação, mas da própria abertura do espaço-tempo enquanto experiência de diferenciação da vida e dos corpos”.

Podemos dizer, assim, que não existe memória, mas sim muitas memórias: que “há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada” (NORA, 1993, p. 9).

Para Santos, a narração nasce de uma experiência que é recontada e revivida ao ser contada. A narração não apenas permite identificar como os homens de uma época, de certa cultura e grupo social narram e significam suas experiências, mas também “possibilitam aos indivíduos significarem sua história através de palavras [...], que contadas tornam-se um conhecimento coletivo, no qual se utilizam das palavras narradas para situar sua história e, conseqüentemente, orientar-se no mundo” (SANTOS, 2012, p. 133). Desta forma, a narrativa de uma experiência é um mundo compartilhado.

Aquilo que ele comunica, a maneira como percebe o mundo, a linguagem que utiliza para comunicar sua experiência inevitavelmente serão reproduzidos pelo contexto que o atravessa e pela temporalidade [...] Em outras palavras, o que está em jogo são as forças do mundo se conectando com as forças do corpo, num processo de abertura, de encontro permanente, de modo que modulações vão ocorrendo a todo instante nesse encontro (NASCIMENTO, 2012, p. 120).

O sujeito da experiência seria essa pessoa que se deixa afetar por aquilo que acontece, inscrevendo algumas marcas, deixando alguns vestígios (BONDÍA, 2002). Seria também aquele que “em vez de repetir aquilo de que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalcado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras” (GAGNEBIN, 2006, p. 55). Seria, assim, aquele que testemunha – o “narrador das ruínas, que manipula os cacos de uma experiência” (LIMA, 2014).

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. *Onde andar Dulce Veiga? Um romance B*. São Paulo: Companhia das letras, 1990.
- AMORIM, Marilia. **Vozes e silêncio no texto de pesquisa em Ciências Humanas**. *Cadernos de Pesquisa*, n. 116, p. 7-19, julho/ 2002.
- ARMAZÉM DE HISTÓRIAS AMBULANTES. Disponível em: <<http://www.historiasambulantes.com.br/>>. Acesso em: 03 dez. 2014.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BATISTA, Luis Antonio. **Walter Benjamin e os anjos de Copacabana**. IN: TEDESCO, Silvia; NASCIMENTO, Maria Livia (orgs.). *tica e Subjetividade: novos impasses no contemporâneo*. Porto Alegre: Sulinas, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura - Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única - Obras escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaios sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BEZZERRA, Paulo. **Polifonia**. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2008.
- BONDIA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. *Revista Brasileira de Educação*, n.19, jan/fev/mar/abr. 2002.
- CALVINO, talo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das letras, 1990.
- CHAMIS, Raquel. **Mapas e memórias de mãos dadas**: uma expedição ao redor. Disponível em: <<http://doravante.com.br/hmmmm/expedicao-ao-redor/#prettyPhoto>>. Acesso em: 05 de nov. de 2014.
- COUTO, Mia. **E se Obama fosse africano?** e outras interinvenes. São Paulo: Companhia das letras, 2011.
- DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 1999.
- DELEUZE, Gilles. **Conversaces**. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- FONSECA, Tania Mara Galli, et al. **O delírio como método**: a poética desmedida das singularidades. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, Rio de Janeiro, ano 10, n. 1, p. 169-189, 2010.

- FOUCAULT, Michel. **A vida dos homens infames**. In: *Estratégia, poder-saber- Ditos e escritos IV*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- FOUCAULT, Michel. **Ética, sexualidade, política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços**. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- KEHL, Maria Rita. **Ressentimento**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2011.
- KUNDERA, Milan. **A lentidão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes**. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- LIMA, Carlos Augusto. **Nós: testemunhas das testemunhas das testemunhas**. Disponível em: <<http://www.revistapessoa.com/2014/06/nos-testemunhas-das-testemunhas-das-testemunhas/>>. Acesso em: 30 nov. 2014.
- MÈLICH, Joan-Carles. **Filosofia de la finitude**. Barcelona: Herder, 2002.
- NASCIMENTO, Aline Ribeiro. **Da invenção da memória às memórias inventadas**. *Mnemosine*, vol. 8, n. 1, p. 117-151, 2012.
- NETO, João Leite. **A experiência da Pesquisa e da Orientação: uma análise genealógica**. *Fractal: Revista de Psicologia*, v. 20, n. 2, p. 533-546, jul./dez. 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- NORA, Pierre. **Entre memória e história- a problemática dos lugares**. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.
- PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. Por uma clínica da narratividade. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (orgs.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividades**. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- PELBART, Peter Pál. **A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2000.
- PIRES, Eloiza Gurgel. **Experiência e linguagem em Walter Benjamin**. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 40, n. 30, p. 813-828, jul./set./ 2014.
- QUINTANA, Mario. Depoimentos. In: BRITO, José Domingos de (org). **Como escrevo?** São Paulo: Novera, 2007.
- ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina; Editora UFRGS, 2011.

SANTOS, Taiane Santos dos; KLEIN, Madalena. **Experiências compartilhadas em narrativas surdas.** In: BUSSOLETTI, Denise Marcos (org.). *Escritas: narrativas e (po) éticas educativas.* Pelotas: Ed. Universitária UFPEL, 2012.

SILVA, Rodrigo Lajes. **A ficção: uma aposta ético-política para as ciências.** *Fractal: Revista de Psicologia*, v. 26, n. esp., p. 577-592, 2014.

SILVEIRA, Paloma Dias. **Exercício estético-filosófico na formação continuada de professores.** 2014. 231 f. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação – UFRGS, Porto Alegre, 2014.

TONELI, Maria Juraci Filgueiras; ADRIÃO; Karla Galvão; CABRAL, Arthur Grimm. Tatear. In: FONSECA, Tania Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Lívia do; MARASCHIN, Cleci. **Pesquisar na Diferença: um abecedário.** Porto Alegre: Sulinas, 2012.