

REALIDADE E FICÇÃO, TRAUMA E AFETO: A AUTOPOIESIS NAS OFICINAS DE ESCRITA CRIATIVA

REALITY AND FICTION, TRAUMA AND AFFECTION. AUTOPOIESIS IN THE CREATIVE WRITING WORKSHOPS

Geruza Zelnys de ALMEIDA*

Resumo: O texto discute a relação entre realidade e ficção, bem como o trânsito entre uma e outra, a partir do trauma como elemento desestabilizador no discurso literário. Essa reflexão toma como base a instância autoral em processo de criação – escritura e leitura – nas oficinas de escrita criativa, analisando como a irrupção dos estilhaços de trauma convocam o corpo a ser com o corpus em performance coreográfica, o que hiperexcita os corpos tornando-os espaços de agenciamento. Nos momentos de escuta e partilha, favorecidos pela mediação atenta ao arquivo insubmisso do real, pode se observar o processo autopoietico sobre o qual se estruturam as múltiplas aprendizagens – especialmente de si – deflagrando as potencialidades provocativas, educativas e terapêuticas das oficinas, que as tornam suportes indispensáveis à educação não-formal.

Palavras-Chave: ficção, trauma, afeto, *autopoiesis*, oficinas de escrita criativa

Abstract: The paper discusses the relationship between reality and fiction, as well as the intersections between one and another, from trauma as a destabilizing element in literary discourse. This reflection is based on authorial instance in its creation process - writing and reading - in the workshops of creative writing. The paper mainly analyze how the irruption of trauma convoke the body to be with the corpus in choreographic performance, which hiper excite the bodies turning it in assemblage space. In moments of listening and sharing, favored by mediation attentive to the real's unsubmissive file, it is possible to see the autopoietic process on which the multiple learning are structured, triggering the provocative, educational and therapeutic potential of workshops, which make it necessary supports for the non-formal education.

Keywords: fiction, trauma, affection, *autopoiesis*, creative writing workshops

Cena1:

O homem e a mulher conversam em linguagem de sinais. Estamos no metrô, e eles são idosos. Idosos e surdos. Observo-os: o empenho do corpo na comunicação silenciosa faz parecer que dividem um segredo. Quando crianças, nós também conversávamos assim. Por detrás dos ombros da mãe, elaborávamos o segredo. Até o fim, ela nunca soube.

Cena2:

Como descrever – fora da cena na qual se elabora o discurso, qualquer que seja esse discurso – alguém que se propõe a escrever sobre o trauma? Ou ainda, uma pessoa cujo

* Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada – USP – Universidade de São Paulo, SP - Brasil. Bolsista CAPES-CNPq em pós-doutoramento no Programa de Educação – UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo – Guarulhos, SP – Brasil. E-mail: zelnys@hotmail.com.

foco de interesse seja o elemento traumático da [sua] história? Talvez, descrevendo-a como uma pessoa qualquer. Escrevendo.

Cena3:

Eu elaboro um artigo.

O artigo¹:

Poderia começar dizendo que esse texto origina-se na pergunta: onde o real depois do mundo como produto discursivo? Onde o real depois que a desconstrução apontou que ficcionalidade não é privilégio da literatura: todas as práticas discursivas, em alguma medida, se valem do elemento ficcional já inscrito nas figuras necessárias à comunicação sobre um referente fora da linguagem. Ou, nas palavras de Derrida (2014, p. 115, grifos do autor):

O acontecimento literário talvez seja mais acontecimento (porque é menos natural) do que qualquer outro, mas, por isso mesmo, torna-se muito ‘improvável’ e difícil de verificar. Nenhum critério ‘interno’ pode garantir a ‘literariedade’ essencial de um texto. Não há nenhuma essência ou existência garantida da literatura. Procedendo-se a análise de todos os elementos de uma obra literária, nunca se encontrará a própria literatura, somente alguns traços que ela compartilha ou toma emprestado, e que se pode encontrar noutros lugares também, noutros textos, seja uma questão de língua, de significações ou de referentes (‘subjetivos’ ou ‘objetivos’). E mesmo a convenção que permite a uma comunidade chegar a um acordo sobre o status literário desse ou daquele fenômeno permanece precária, instável e sempre sujeita à revisão.

Essa instabilidade problemática acerca de uma realidade literária propriamente dita não diminui a necessidade de uma ficção da origem para esse texto – porque todo texto precisa começar de algum ponto, mesmo que ele se refaça continuamente, nem que seja apenas para lembrar o que ficou por detrás da escritura, o que nela não coube, a sua invisibilidade constituinte. Sendo assim, essa pergunta-origem poderia ser substituída por outra: onde o real (ou a verdade) justamente no lugar em que ela parece não estar – na ficção?

Para tatear o problema, pretendo atravessar a relação realidade-ficção tomando o trauma como efeito do acontecimento desestabilizador no discurso literário, que possibilita o aparecimento de um entre-lugar estratégico desde o qual a experiência viva do real pode ser entrevista, revista, julgada e reelaborada (pela ficção, pela história, ou

ainda, por uma e outra), constituindo assim um corpo-consciência² aberto à afetividade e ao processo de (re)conhecimento e múltiplas aprendizagens.

Meu objeto de observação e análise é a própria criação, ou seja, o momento de produção literária e a instância autoral, pois levo em conta minha experiência como escritora e mediadora em oficinas de escrita criativa.³ Portanto, é sobre a criação como gesto e partilha, ainda muito próxima de um fazer primeiro, rascunho vivo do que a escrita, informe e sujeita à intempéries ou tempo bom, virá a ser depois de formalizada e publicada em formato 14x21. Por isso, minha pesquisa é um pouco escorregadia e difícil de ser comunicada: pela falta do produto final que ilustre o que relato, preciso fazer-me crer que é assim que as coisas acontecem: como me a-parecem.

Além disso, a configuração do trauma que assombra esta pesquisa não é nada pretenciosa: não abordo os traumas históricos, geralmente relatados nas escritas de testemunho, mas aqueles dispersos no cotidiano dos escritores, ligados à dor individual e de si mesmos envergonhados diante das grandes barbáries da humanidade.⁴ São os traumas menores traumatizados até de sua pequenez que, neste estudo, fazem a ponte entre ficção e realidade permitindo certo acesso a certa verdade sobre o ser. Esclareço que penso menor junto com Deleuze e Guattari (1977) para definir o mal-estar de falar sobre o individual diante da existência de uma poderosa reflexão sobre ética e trauma coletivo que ocuparia aqui o lugar majoritário. Mas, ao invés de me apoiar nos grandes traumas que territorializam a literatura dando o tom de sua leitura, busco pelos possíveis agenciamentos dos traumas menores que, apesar de pertencerem à história individual, adquirem status coletivo, pois resistem nas ações políticas que podem promover ao “encontrar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio patoá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto” (DELEUZE E GUATTARI, 1977, p. 28-29).

Assim, se na literatura marcadamente histórica e/ou de testemunho essa ponte, construída por eventos datados e inscritos num contrato virtual entre texto, contexto e leitores, oferece a possibilidade de trânsito para se pensar o real; nas obras produzidas em torno de traumas cotidianos (que nem ao menos são autobiografias), essa ponte permanecerá encoberta na escrita. A distância entre leitor e autor e, conseqüentemente, a ausência daquele contrato virtual entre eles, impossibilita que se aponte o que é o real na ficção, a qual fica ainda mais protegida pelo segredo que (sobre)vive na exterioridade da literatura. Falo aqui do segredo comum a qualquer obra literária, constituinte estrutural cuja função é proteger sua abertura ao infinito: segredo-potência que não se dá ao jogo do desvelamento: segredo cripta/encryptado no seu ser segredo: segredo que “não se

dissimula, permanecendo inviolável até quando se acredita tê-lo revelado” (DERRIDA, 1995, p. 45).

Então, se a literatura que tangencia a história abre uma porta para o real, logo a ficção se põe à frente da passagem lembrando que há segredo. Em contrapartida, na literatura dos traumas menores isso é diferente: por lhe faltar as tais marcas que expõem a estrutura do segredo, a textualidade se dá de forma mais transparente: tudo é/parece ser ou está protegido pelo manto da ficção. Mas, essa transparência é abalada quando algum ruído entra em cena desestabilizando a estrutura ficcional e obrigando à opacidade do segredo: se há segredo, nele, há verdade. O abalo ergue, como película, o véu que separa ficção e real, instituindo um entre-lugar de observação e análise, ou ainda de interpretação, pois não é puramente o lado da ficção, nem o lado da realidade: é um espaço marcado pelo nem-nem, ou seja, está

[...] entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago (SANTIAGO, 2000, p. 26).

Em outras palavras, o ruído gerado por um conjunto de marcas, que vou chamar aqui de estilhaços de trauma, deflagra a existência de outro arquivo clandestino e insubmisso à literatura que, por sua vez, convoca o corpo a tentar rompê-la.

O trauma

Márcio Selligman-Silva (2003) estuda o trauma na obra de grandes pensadores de diferentes áreas como a psicanálise, a linguística e a filosofia para desenvolver sua pesquisa sobre arte e testemunho. Desde seu aparecimento como “fixação psíquica na situação de ruptura” em Freud, passando pela criação de “ilhas internas de experiências traumáticas” em Bohleber, ou pelo trabalho da “memória involuntária” na experiência do choque da modernidade em Benjamin, ou ainda sua semelhança com o real do “encontro perdido” em Lacan, entre outros ainda, Selligman-Silva vai compondo a imagem de trauma como “ferida da memória”. É essa imagem de ferida como resultado da incidência de um acontecimento traumático que me ajuda a pensar as produções nas quais o real resiste ao ficcional que, por sua vez, tenta apagá-lo ou transformá-lo em representação, traduzindo-o esteticamente.

Digamos juntos que no arquivo da história pessoal, por isso anterior à literatura, algo da ordem do real acontece e esse “acontecimento” permanecerá na memória como ferida aberta não permitindo sua cicatrização, ou plena compreensão. No limbo do entendimento, o acontecimento não pode ser transformado em representação devido ao seu caráter inantecipável, ou seja, à impossibilidade de previsão, predição, programação ou decisão (DERRIDA, 2012, p. 231-2) que permitiriam um julgamento definitivo da experiência. Por isso, também, ele estaria sempre exposto a um dizer im-possível, ou ainda no trânsito potencial, já que dizê-lo seria o mesmo que paralisar seu acontecer, colocando-o no lugar do acontecido (o que, em termos psicanalíticos, resolveria o problema pela representação). Mas, apesar de falar do “acontecimento” junto com Derrida e esse ser um conceito caro ao pensador, em sua obra ele não se relaciona diretamente (ou somente) com o trauma, mas envolve qualquer coisa de inesperado ou irrepitível como a vinda do outro, uma vinda que só pode vir “do alto” por não ser prevista ou predita. Assim, diante do acontecimento, o dizer está sempre vulnerável, desarmado ou desamparado e é por falta desse horizonte de espera que o associa ao trauma, e o trauma ele mesmo, ao entre-lugar onde o tempo se suspende: o acontecimento não deixou de acontecer e, por estar acontecendo, o movimento não permite sua captura e elaboração plena.

Essas ideias foram me ocorrendo a partir da observação cuidadosa das manifestações desse elemento “intruso” nos exercícios livres de escritura.⁵ O trauma, como dispositivo que opera dentro do arquivo biográfico reproduzindo e reatualizando o sujeito traumático, aparece no arquivo aberto da literatura como que produzindo uma fenda, através da qual a ficção deixa ver a sombra do real: mancha informe e caótica que precisa de nova elaboração e julgamento nos termos da ficção. E, dito isso, imagino que o trauma encarnado na ficção funciona como contradispositivo poético gerador de novas ilhas de coerência e verossimilhança para uma “realidade im-possível” que, mais uma vez e outra, estará à mercê de nova leitura hemorrágica. Friso realidade im-possível porque a penso nos termos de Seligmann-Silva (2003, p. 373), ou seja, na sua proximidade com um real que não se confunde “com a realidade tal como ela era pensada e pressuposta pelo romance realista e naturalista: o real que [nos] interessa aqui deve ser compreendido na chave freudiana do trauma, de um evento que justamente resiste à representação”. Já a necessidade do hífen na grafia do termo “im-possível”, justifico no trabalho da desconstrução para falar do lugar de uma potência que não se fecha na possibilidade ou impossibilidade dessa verdade vir à luz.

Também não à toa, trago a imagem barthesiana de leitura como hemorragia dos sentidos⁶, uma metáfora violenta que se irmana a outra de Blanchot (2001, p. 66) sobre o ato mesmo de escrita: “Escrever, não é expor a palavra ao olhar. O jogo da etimologia corrente faz da escrita um corte, um dilaceramento, uma crise. [...] Um simples lembrete: o instrumento adequado para a escrita era o mesmo da incisão: o estilete”. Escrita e leitura são metaforizadas por esses autores como formas de violência que se reafirmam, uma vez que o leitor escreve sua leitura sobre a escrita de outrem.

O que estou tentando organizar aqui é um encadeamento de ideias que ajude a perceber o processo doloroso e violento para a instância autoral que, no gesto de criação de um *corpus* literário aparentemente novo e inaugural, é surpreendida pela presença-ausência do acontecimento incorporado – tornado corpo – *ali* na linguagem como que a dar acesso à realidade, ao referente, ao componente histórico que se pretendia esquecer ou, por vezes, até apagar da memória. Essa memória involuntária que repete o trauma aparece como pulsão de destruição do arquivo ficcional, abalando sua pureza: dois arquivos, a verdade/o real e a ficção, rachando e contaminando-se mutuamente. Derrida (2001, p. 21) chama “pulsão arquiviolítica” ao movimento de apagamento/devoração elaborado pelo próprio arquivo contra si mesmo, o que permite que paradoxalmente ele se mantenha vivo e não arquivado (o que o levaria à morte).

Em vista disso, proponho dizer que, ao contrário da repetição passiva da memória involuntária do trauma, paralisante por natureza, a dispersão do acontecimento traumático no ato da criação ficcional caminha no sentido de uma repetição com diferença. Esse processo diferencial, que provavelmente não será perceptível na leitura da obra publicada, mas que salta à vista no processo que envolve escrita, leitura e partilha nas oficinas, é produtor de potencialidades que atuam na reconstrução da subjetividade do autor: o corpus-criação erige como nova espacialidade de limites porosos e identidades intercambiantes, porque inventivas e verdadeiras, extremamente propícia às experimentações e aprendizagens (des)(re)construtivas.

As oficinas de criação

Com o recente *boom* das oficinas de escrita criativa e/ou literária, pensar sobre essa prática educativa, pelo menos àqueles que estão trabalhando na mediação, é algo urgente e necessário: com o que estamos lidando quando elaboramos exercícios de leitura e escrita que estimulem a criatividade e a produção de literatura? Parece bem óbvia a

resposta: estamos lidando com pessoas, pessoas que escrevem e que pretendem se tornar escritores, mas, ainda assim, pessoas-escritores. Nesse sentido, o material que passará por nossas mãos – e isso nem sempre é tão óbvio assim – é um corpo estranho, ser biforme, meio verdade meio ficção que, inclusive, chora. A partir daqui preciso recompor a origem desse artigo: ele nasce no núcleo úmido da escrita, ou seja, as lágrimas são alguns daqueles estilhaços de trauma que mencionei acima.

Para quem não conhece a dinâmica dessas oficinas, elas se configuram como encontros, periódicos ou não, nos quais a proposta é ler, conhecer e produzir literatura. Há um mediador que propõe diferentes atividades como leitura, análise, reflexão e produção de textos. São muito próximas de um “curso”, porém, devido ao caráter prático, a denominação “oficina” é mais afim com esse fazer em processo. Quando comecei a trabalhar com oficinas de escrita, não esperava e por isso me surpreenderam os momentos de transbordamento na partilha do literário: os participantes choravam e faziam chorar com seus textos. Então, como ficar imune diante delas – as lágrimas – depois de já haver chorado tanto e também dividido com Derrida (2010, p. 43) a suposição de que “no fundo, no fundo do olho, este não estaria destinado a ver mas a chorar”? Depois de entender que as lágrimas nunca falam da verdade, mas, sim, falam *a* verdade? As lágrimas, *alétheia*, foram as primeiras, portanto, a me convocar.

Diante disso, intrigou-me também o fato de que não trabalhávamos com exercícios de escrita autobiográfica, ou com a reconstrução narrativa de um episódio da história pessoal, mas apenas com a proposta de ficção: primeira e terceira pessoas, personagens, tempo e espaço e subjetividades líricas. Enfim, papel e tinta. Mas essa presença do corpo que requeria seu lugar de direito na escrita me obrigou à pergunta: como lidar com isso? Ou, como responder a essa demanda? Mais, como entender esse inevitável transformando-o em potência? Reflexão necessária porque, sobretudo, ética, já que não se tratava ali de um efeito puramente estético, mas de algo do real que vinha à tona na escrita e, visivelmente, tinha implicações no daqui-para-frente da vida prática.

Abro parêntese para esclarecer que a escrita como técnica para tratamento de traumas e fobias tem sido bastante difundida na área da psicologia e, entre algumas, duas propostas me chamaram a atenção durante a pesquisa: a técnica de “expressive writing” que incentiva o paciente a escrever sobre seus traumas e fobias, buscando a cura de doenças do corpo e da alma; e a “narrative therapy”, de Michael White e David Epston (1993), voltada à reconstrução de identidades por meio da narração de suas próprias vidas. Essas duas práticas terapêuticas buscam, por meio da externalização do problema pela

escrita, solucioná-lo e auxiliar na reconfiguração psicossocial do paciente. Fica bastante claro, aqui, que esses são procedimentos nos quais a escrita está a serviço do real e, por isso, desde o início, submetida a ele. Isso, em alguma medida, relaciona o trabalho da escrita com a “vontade de saber” e com a conversão do desejo em discurso “tecnicamente útil” para chegar a algo reprimido ou até da ordem do segredo (FOUCAULT, 1996, p. 29). No entanto, há de se lembrar que esse procedimento analítico-interpretativo também está na base do trabalho de recepção do literário pela crítica que, por meio de uma análise rigorosa e pretensamente neutra, se deterá na busca pelos enigmas e sentidos do texto. A diferença com a terapia é que esse trabalho interpretativo de “revelação” também se dá dentro da instituição literária e, assim, não (pelo menos nem sempre) intenciona tocar o real ou a figura do autor – protegido pelo estatuto da ficção –, mas sim adentrar outros universos ou recriar também sua própria ficção de leitura. Fecho parêntese.

Nas oficinas de escrita criativa o viés, portanto, é outro: a escrita está a serviço da ficção, ou ela seria o lugar de chegada inscrito na intencionalidade desse processo de escritura. Então por que – e como (re)agir quando – os estilhaços traumáticos teimam e assomam no texto se deixando ver e violando a estrutura ficcional com pontes metafóricas para a realidade?

Penso que isso se deve, em alguma medida, à configuração do espaço onde ocorrem tais encontros e ao deslocamento do lugar convencionalmente destinado à educação formal – a sala de aula tradicional com seu currículo de saberes a serem adquiridos e avaliados – que promovem uma interação mais estreita e harmônica entre os participantes. Além disso, o médium, ou o objeto de mediação e produção do conhecimento, é a literatura: estrutura que comporta em si o segredo e, por isso, traz com ela a exigência de cumplicidade texto-leitor e texto-leitores. Soma-se, ainda, o tempo destinado à partilha das percepções sensíveis e intelectuais acerca da (própria) criação colaborando ainda mais com a aproximação dos participantes e, conseqüentemente, com o desarmamento diante das emoções. Nesse ambiente, em tudo propício à troca e escuta, a horizontalidade da relação dá lugar à conversa, ou seja, ao movimento que envolve o giro físico e pensamental: “a palavra conversa vem da união de duas raízes latinas, ‘cum’, que significa ‘com’, e ‘versare’, que significa ‘dar voltas’, de maneira que conversar, em sua origem, significa ‘dar voltas com’ outro” (MATURANA, 1998a, p. 80). Blanchot (2001, p. 44) valoriza, sobretudo, a responsabilidade ética da escrita e a conversa como essa abertura ao infinito: a possibilidade de interrupções contínuas diante do Outro a quem

se interpela sem objetivo que não seja o de continuar conversando: “a interrogação é esse movimento em que o ser gira e aparece com a suspensão do ser em sua virada”.

A gira

E se disse que as lágrimas são parte desse ruído que se faz ouvir na escritura, elas são de fato parte, efeito, consequência da materialidade ruidosa do próprio texto porque o que venho chamando estilhaços de trauma aparecem como palavras pontuais, detalhes, lacunas, pequenos “erros” e desvios que, no processo atento de escuta, formam uma rede de relações na composição criativa e textual de um autor.⁷ Para me referir a esses elementos empresto de Barthes (1984, p. 46) a imagem do *punctum*, cara ao seu estudo sobre fotografia e afeto, como sendo detalhes que passam quase imperceptíveis na leitura, mas que estão fortemente vinculados ao olhar do observador e a dupla função de afetar e se fazer afetado: “*punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere).” Barthes (1984, p. 73) utiliza, inclusive, a palavra “ferida” para se referir a essas marcas imagéticas de “força metonímica” que também associa à imagem de “ferida da memória” com a qual batizamos o trauma acima.

Esses *punctums*, talvez só visíveis no momento mesmo da leitura e imperceptíveis no tempo da escrita, acabam exigindo, do corpo que lê sua própria produção, uma microperformance, seja através de uma simples vírgula imaginária, ou um ato falho como a substituição de uma palavra por outra, ou ainda formas de gagueira e balbúcio, até o total silenciamento – porque não é incomum que o autor pare a leitura e diga apenas “não consigo continuar”. Essa afetividade de mão dupla entre corpo e escrita estabelece uma nova coreografia para além de um e de outro, ou seja, “um conjunto de movimentos que possui um nexos, quer dizer, uma lógica de movimento, próprio” (GIL, 2001, p. 81). E, trago aqui para essa discussão sobre criação literária, a ideia de dança e movimento porque não se trata mais da linguagem escrita apenas, mas de uma fusão orgânica e integradora que muito se assemelha ao modo como Gil apresenta sua visão do movimento coreográfico:

O nexos coreográfico implica uma continuidade de fundo da circulação de energia, ainda que, à superfície, se choquem séries, ou se separem, ou se quebrem. De facto, uma coreografia comporta múltiplos estratos de tempo e espaço. A continuidade de fundo, enquanto estrato de

agenciamento, de todos os estratos, garante o nexos, a lógica própria da composição de todos os movimentos (GIL, 2001, p. 85).

Observando essa nova coreografia textual, noto que um gesto atravessou a linguagem escrita e, com ela, compôs um movimento único, como se uma dança afetiva, como se a singularidade do gesto – “que vem do facto de ele ocupar no espaço uma posição única, micro-local [...] desposaria o seu sentido: o gesto tornar-se-ia o sentido incarnado” (GIL, 2001, p. 85). Pois o gesto, por mais codificado que seja, nunca se desligará do corpo, sobrepondo, assim, como na linguagem poética, significante e significado. Se Agamben (2007, p. 62) acerta quando diz que “o lugar da criação não está nem no texto, nem no autor, está no gesto no qual o autor se põe em jogo e ao mesmo tempo foge disso”, então tenho de concordar que esse é o momento privilegiado da autoria, ou seja, o lugar mesmo em que o real aparece como a “verdade” do autor, verdade essa que, futuramente, se dispersará, ou se perderá completamente, na sua própria assinatura⁸.

Acho importante, para ajustar a relação escrita viva e dança, a ênfase que Gil (2001, p. 66) dá ao “acontecimento” para falar da coreografia: “a dança compõe-se de sucessões de micro-acontecimentos que transformam sem cessar o sentido do movimento” e, por isso, o corpo, antes refém da gagueira e da hesitação, alcança nela novos contornos identitários. Nota-se que, assim como para mim, para ele o acontecimento é da ordem do real e do corporal e tem o poder de modificar os gestos do bailarino; e, em novo giro, para ele e para mim, esses gestos também produzem novos acontecimentos. Ou, em outra rítmica frasal, seria o mesmo que dizer que os acontecimentos são produtores e produtos desses gestos que são produtos e produtores de acontecimentos. Uma coreografia, portanto, é um todo orgânico que pode produzir transformações no corpo à medida que o gesto passe a atuar como dispositivo para o acontecimento, pois, segundo o filósofo, ao dançar, o corpo se abre ao movimento e às mais sutis percepções tornando-se “corpo-consciência” e se transmutando numa “espécie de órgão de captação das mais finas vibrações do mundo” (GIL, 2003, p. 16).

É fundamental me deter um pouco mais nesse processo pelo qual passa o corpo até seu vir a ser corpo-consciência porque, aqui, quando falo de corpo já estou incorporando nele o corpus escrito: corpo e corpus juntos compõem essa coreografia que estou tentando abraçar no artigo. Para desenvolver seus argumentos, Gil (2003, p. 14) insiste que “há que se considerar a consciência como um elemento paradoxal: sempre em estreita imbricação com o corpo” e que a consciência do corpo significa

uma espécie de avesso da intencionalidade. Por exemplo, não se tem consciência do corpo como se tem de um objeto percebido. Aqui, toda a consciência não é “consciência de”, o objeto não surge “em carne e osso” diante do sujeito; pelo contrário, a consciência do corpo é a impregnação da consciência pelo corpo.

Nessa relação de impregnação ou incorporação do corpo na consciência algo como uma nova temporalidade se funda: o corpo reage preenchendo os “gaps” da consciência reflexiva que é intervalar, mas não com a luz do conhecimento e, sim, com o escuro das suas sensações, ausências e silêncios. Essa nova forma – corpo-consciência – “entra em conexão com o mundo exterior, o que significa que passa a coincidir com as forças do objeto” estabelecendo com ele relações de cognição e contágio.

Gil (2003, p. 16) é categórico ao dizer que esse movimento do pensamento não é metáfora do movimento do corpo físico, mas “movimento de outra natureza, mais profundo e original” que se desenvolve num espaço virtual no qual o corpo-consciência, devido ao seu estado de “hiperexcitabilidade”, é capaz de entrar em comunicação com outros corpos, inclusive, o corpo mutilado do trauma. Note-se que a aproximação que pretendo fazer aqui é bastante clara: quando os estilhaços do trauma – imagens, palavras e silêncios – aparecem na malha ficcional provocando uma reação do corpo – do autor – que é convocado à consciência para ser com ela gesto e escrita, esse corpo-corpus se conectará com o exterior contagiando todos os corpos em conexão com seu movimento profundo e hiperexcitando – com sua hiperexcitabilidade – o espaço. Essa comunicação fina faz com que possamos ver-sentir o “corpo espectral” do trauma, ou seja, a disformidade de uma linguagem mutilada, antes apartada da relação com o texto, e agora altamente performativa e “foco de forças poderosas de contágio” (GIL, 2003, p. 21).

Sobretudo, me interessa nessa teoria o fato de Gil (2003, p. 23) não acreditar que o corpo-espectral seja (ou precise ser) eliminado da linguagem quando ele consegue vir à tona, mas que esse espectro representa um corpo real com “polos emissores e atratores de intensidades”, o que faz dele “um corpo de afeto, mas *mudo* e sem visibilidade outra que a densidade e a presença do silêncio”.

Sendo assim, quando esse corpo “convêm” a outro corpo – e estou pensando no corpo “real” do trauma e no corpo ficcional da criação, como duas escrituras que se esfregam uma na outra – é porque “as formas das forças de um se adequam às formas de forças do outro; ou porque o corpo erógeno de um desenvolve sua potência graças ao corpo erógeno do outro”. Essa produção – lembre-se que produção é a escrita e também

a leitura dos textos nas oficinas de escrita criativa, ou seja, a performance global da criação – reconfigurada pelo corpo-consciência incorpora o inesperado dos micro-acontecimentos levando a uma abertura tal que a torna mais “sensível às vibrações e ritmos dos outros corpos” (GIL, 2003, p. 25-28) que com ela se relacionam. É na troca de forças com os corpos que estão nesse aberto, ou nesse “espaço de agenciamento” que se tornou o corpo-consciência, que o corpo espectral – trauma – se dissolve. É, nesse sendo, que a agência artística manifesta-se também como poder terapêutico.

A diferença que intuo entre o trabalho de criação artística e um tratamento específico cujo fim é a cura pelo expurgo do trauma a partir do discurso, é que o poder terapêutico da escrita criativa só existe como potência porque, primeiramente, não é um objetivo, uma vez que recupera a energia produzida no processo para fins mais formais; e, segundo, porque incorpora a resistência do trauma como um dos protagonistas da relação erógena e produtiva com um “outro”, insubmisso e estranho, sempre na iminência de uma vinda inesperada. Afinal não há garantias de que esse corpo espectral dissolvido na relação de forças entre o corpo-consciência e os demais corpos no espaço (lembrando que falamos de uma espacialidade ampla e não limitada à fisicalidade do entorno) não se reconstrua em toda sua disformidade em outras coreografias. Por isso, se há uma ideia de cura advinda desse processo ela está muito menos no sentido de aniquilamento do elemento traumático, e muito mais no sentido que se extrai da etimologia da palavra: cura como “ato de cuidar”. Ou seja, se alguém está doente – do latim “dor” – o poder terapêutico da escrita criativa é o de cuidar da dor. Como?

Escrevendo.

Autopoiesis

Continuo elaborando o artigo apesar de, nesse aqui e agora, já quase não recuperar a pergunta que o originou, porém a sugestão de que o corpo aberto, ou “zona”, se assemelha ao corpo “do devir constante da criança [...] onde fervilham afetos” (GIL, 2003, p. 26) me instiga a continuar lançando essa reflexão sobre afetividade, trauma, realidade e ficção, para além. O além encontra acolhida no campo pedagógico, pois, sendo professora⁹ antes ainda de ser mediadora ou escritora, reconheço na experiência acima descrita um pensamento processual sobre educação e aprendizagem através da afetividade.

Quando essas ideias eram ainda rápidos relâmpagos cerebrais, discretas intuições, fremidos do corpo físico, passei a utilizar o termo *autopoiesis* (porque parecia altamente poético e apropriado) para me referir à escrita como forma de reelaboração de si, ou ainda, àquela produção que flertava com o autobiográfico, mesmo que isso só se verificasse em partilha com a entidade autoral. No entanto, sob o encanto da palavra poética, mergulhei na pesquisa e descobri-a no cerne de uma teoria sobre o desenvolvimento da vida: Maturana e Varela (1997) nomearam *autopoiesis* ao processo de autoprodução circular que garante a autonomia do ser vivo. Os biólogos começaram estudando organismos unicelulares e a capacidade da célula de produzir-se a si mesma, recompondo continuamente seus componentes enfraquecidos. Esse estudo que interroga a molécula como produtora, mas também produto de si mesma logo se estendeu a todos os seres vivos que também seriam sistemas autopoieticos moleculares determinados e em relação com o meio. Determinados, nesse contexto, tem um sentido amplo de autossuficiência e, pelo menos na minha leitura, de responsabilidade para consigo mesmo: “isso quer dizer que somos sistemas tais que, quando algo externo incide sobre nós, o que acontece conosco depende de nós, de nossa estrutura nesse momento, e não de algo externo” (MATURANA, 1998b, p. 27). Mas, a autonomia do vivente não se dá em detrimento do meio, muito pelo contrário, o meio está em íntima relação com ela, inclusive, testando-a e reafirmando-a na forma de “perturbações” que a afetam e a convocam ao agir. Quando uma ação/perturbação (acontecimento?) precipita sobre o sistema é ele quem determina o seu agir de acordo com o modo como esse afeto o provoca, transformando-a em elemento essencial para sua *autopoiesis*. Evidentemente, o estímulo advindo do meio pode ter caráter destrutivo, mas isso só ocorrerá se o organismo, ele mesmo, decidir pela inviabilidade de continuar seu processo de autoprodução.

No que toca o sistema nervoso, significa que o cérebro não funciona como um computador que recebe informações e, simplesmente, as arquiva, mas que o arquivo – retificando, o organismo mental – é constantemente “perturbado” na relação com o meio e produz ações físico-intelectivas para manter-se em *autopoiesis*. A linguagem, no início, teria sido uma espécie de resposta, produto de alguma perturbação original que passou a ser elemento constituinte da estrutura: “reconheço também que a linguagem não se dá no corpo como um conjunto de regras, mas sim no fluir em coordenações consensuais de conduta” (Maturana, 1998b, p. 27). Aprender, portanto, é gerar uma conduta, a partir da perturbação que provocou um afeto (do latim *afectum*: produzir impressão), que, por sua vez, constitui o estímulo necessário para dar continuidade ao processo de *autopoiesis*. Ou,

nas palavras de Gil (2003, p. 26), “a percepção do mundo opera-se essencialmente por meios afetivos, no sentido em que a cognição se faz sobretudo por meio dos afetos e do seu contágio”, pois “o afeto aumenta a escala das percepções, abarcando simultaneamente um campo infinito do espaço e do tempo”.

Essa visão sistêmica toma o conhecimento como fenômeno biológico – melhor ainda, atividade biológica – e coloca a emoção¹⁰ no lugar privilegiado da sua produção (veja que não falo de aquisição do conhecimento, mas produção de conhecimento). E, o que salta aos olhos é a impossibilidade de separar corpo e abstração: a “enação” seria essa cognição corporificada, ou seja, o conhecimento como um composto entre linguagem-ação-e-emoção e, não mais, como resultado da representação de uma experiência (MATURANA, 1998, p. 125). Nota-se como esse giro tira a representação do lugar de protagonismo no processo de aprendizagem: não há um mundo dado para ser representado, mas um mundo a ser criado na experiência. Claro que esse panorama geral das múltiplas aprendizagens leva em conta formas de reconhecimento, mas essas surgiriam de uma cognição naturalizada por repetições já inscritas no corpo e que se atualizam a partir dos conhecimentos anteriormente criados.

Então, se a autopoiesis reafirma os argumentos de Gil acerca do corpo-consciência como resultado do movimento do pensamento incorporado, à medida que se aproxima da imagem coreográfica do conhecimento; o que ela teria a dizer sobre o trauma e sua irrupção nos textos produzidos nas oficinas de escrita criativa? Primeiramente, penso que a irrepresentabilidade do trauma põe a nu algo que é próprio da verdade: sua impossibilidade de representação e sua impossibilidade de cognição a não ser como experiência vivida na carne do pensamento. Segundo, ela nos ajuda a entender que, provavelmente, o trauma seja uma espécie de produto criado pelo corpo para lidar com a perturbação produzida por um forte acontecimento vivenciado na relação com o meio. O trauma certamente foi a resposta possível que, de produto incorporado, passou a fazer parte da estrutura do corpo, de modo a ser também ele, agora, produtor de novas subjetividades quando convocado à criação. Foi bastante difícil chegar até aqui, mas agora tendo elaborado toda essa argumentação, me parece evidente essas considerações porque, afinal, entendo que somos todos constituídos de traumas, dos pequenos aos grandes, ao ponto de não me surpreender se saísse agora à rua e visse algo como um grande trauma andando por aí de chapéu. Ou de sandálias rasteirinhas...

Mas, é claro que eles não se dão a ver assim, ainda é preciso olhos treinados à base da experiência ou em um ambiente que reúna esses corpos hiperexcitados e aberto às mais

sutis e quase imperceptíveis perturbações, invocações ou demandas literárias. No lugar de médium, ou mediadora, dessa conexão que se faz entre os corpos nas oficinas de escrita criativa, posso tentar delinear um processo que nasce no encontro e se intensifica com a proposta de exercício de criação que já é em si a tal perturbação, o problema que convoca o corpo-corpus a (se) autoproduzir. Todo ele, então, se lança nesse processo, inclusive o que nele compõe seu insabido, seu silêncio, seus “gaps”, convocados todos para uma composição que se elabora na estrutura literária que é da ordem do segredo da ficção. É claro que essa compreensão pode se dar no tempo da escrita, mas é na partilha – na leitura compartilhada com os demais participantes – que o corpo disperso do trauma toma forma constituindo uma nova perturbação para o autor. No entanto, nessa zona aberta e hiperexcitada, o corpo espectral do trauma não é um corpo privilegiado – ou objetivável como fim em si mesmo – mas é um objeto em relação com outro, nem hierarquicamente superior ou inferior, mas no mesmo nível de importância: o literário. É nesse sentido que o trauma recebe também uma nova configuração, entre a verdade e a ficção, compondo um terceiro objeto capaz também de produzir subjetividades no autor, mas também nos demais, pois com potência de afetação para os corpos agenciados no espaço, os quais também o estão afetando. Por isso destaco uma palavra usada por Gil (2003, p. 23) para se referir ao corpo espectral – “convêm” – para fazer uma leitura particular nesse caso em que, a meu ver, o trauma convêm no sentido de vir com, de ser visto com, de com- viver e de convir – numa estranha parceria – com a ficção e, com ela, produzir tanto o conhecimento objetificável (a obra), quanto o subjetificável (o autor).

O afeto

Como se deduz, nesse espaço relacional por excelência, já não se trata mais de ter acesso ao real, ou saber separar o real da ficção, mas de apontar como essas duas faces, que nos observam desde a criação, são produto e produtora de afetividades; e que, no exercício da conversa, são transformadoras na ação educativa, pois em íntima relação entre o ser e o fazer. Haveria, entre eles, o espaço de um segredo inacessível, constituinte da literatura, mas também da vida, uma vez que o real é aquilo que comumente chamamos “verdade” e a verdade, a mais poética palavra inventada.

As oficinas de escrita criativa são, portanto, espaços povoados por práticas inventivas que se alinham aos processos autopoieticos de construção de conhecimento e, por isso, importantes para a produção de produtos subjetivos e subjetividades produtivas.

São espaços destinados à abertura dos corpos, ao mesmo tempo em que são espaços produzidos justamente por essa abertura:

Abrir o corpo é, antes de mais nada, construir o espaço paradoxal, não empírico, do em-redor do corpo próprio. Espaço paradoxal que constitui toda a textura da consciência do corpo-consciência: um espaço-à-espera de conectar-se com outros corpos, que se abrem, por sua vez formando ou não cadeias sem fim. [...] O espaço e o corpo-consciência são afetivos porque neles se formam turbilhões poderosos de vida, de que os afectos de vitalidade constituem o estrato subjacente (GIL, 2003, p. 26).

Vê-se, com isso, que essas oficinas não são apenas uma alternativa ao modelo de educação formal, elas são uma oportunidade única, acredito que tanto quanto outras oficinas artísticas, para a construção e reconstrução do indivíduo em sua integridade, conquanto se comprometam com essa produção aberta de conhecimento experimental, de ação construtiva, de modificações estruturais e de afetos éticos e estéticos.

Na sua pesquisa sobre trauma, Selligman-Silva (2002, p. 148) adverte que “cabe a nós aprendermos a ler esse teor testemunhal, assim como aprendermos que os sobreviventes necessitam de um interlocutor para seus testemunhos”. Na minha sobre afeto, faço coro a ele, com uma pequena interferência: feliz ou infelizmente, a depender da ficção que escolhermos criar para nós mesmos, somos todos sobreviventes aguardando uma leitura verdadeiramente afetiva sobre nossos corpos.

Cena Final:

Estamos todos bem. O homem e sua mulher provavelmente.

Referências:

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Luísa Feijó. Lisboa: Cotovia, 2006; Tradução de Selvino Assmann. São Paulo, Boitempo, 2007.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. São Paulo: Escuta, 2001.
- CARVALHO, Alexandre Filordi de. *Foucault e a função-educador: sujeição e experiências de subjetividades ativas na formação humana*. Ijuí: Unijuí, 2014.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DERRIDA, Jacques. *Paixões*. São Paulo: Papyrus, 1995.
- _____. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- _____. *Memórias de cego: o auto-retrato e outras ruínas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

_____. “Uma certa impossibilidade de dizer o acontecimento”. In: *Revista Cerrados*. Vol. 21, no. 33, 2012. Disponível em: <http://seer.bce.unb.br/index.php/cerrados/article/viewArticle/8242> Acesso em 03/03/2013.

_____. *Essa estranha instituição chamada literatura. Uma entrevista com Jacques Derrida*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

EPSTON, David; WHITE, Michael. *Medios narrativos para fines terapéuticos*. Barcelona: Paidós, 1993.

FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad: La voluntad de saber*. Tradução de Ulises Guiñazu. Madri: Siglo XXI, 1996.

GIL, José Nuno. *Movimento Total – o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio d’Água, 2001.

_____. “Abrir o corpo”. *Palestra proferida no Simpósio Corpo, Arte e Clínica*. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, PPG em Psicologia Social e Institucional, 2003.

MATURANA, Humberto e VARELA, Francisco. *De máquinas e seres vivos. Autopoiese, a Organização do Vivo*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

MATURANA, R. Humberto. *Da biologia e psicologia*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1998a.

_____. *Emoções e linguagem na educação e na política*. Belo Horizonte: UFMG, 1998b.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.) *História Memória Literatura*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

_____. “Literatura e trauma” In: *Pro-posições*. vol. 13 no. 3 (39) set/dez. 2002.

Notas:

¹ Este artigo é parte da minha pesquisa de pós-doutorado intitulada: “De como voar com as asas quebradas. Ou a autopoiese e as potencialidades provocativas, educativas e terapêuticas das oficinas de escrita criativa” sob a supervisão do Prof. Dr. Alexandre Filordi de Carvalho (UNIFESP), a quem agradeço a lúcida interlocução nesse processo.

² Agradeço ao Prof. Dr. Carlos Eduardo Ribeiro, parecerista do meu projeto de pós-doutorado que indicou a leitura do filósofo José Nuno Gil enfatizando o lugar do corpo na criação e trazendo, com isso, profundidade necessária à pesquisa.

³ Durante a experiência como mediadora no CLIPE – Curso Livre de Preparação do Escritor, na Casa das Rosas/SP, pude observar as constantes que serão detalhadas no artigo e, a partir daí, criei o meu Curso de Escrita Curativa, no qual utilizo uma metodologia própria que leva em conta a análise desse processo e a base teórica sobre a qual venho me debruçando na pesquisa.

⁴ Destaco a fala do psiquiatra budista Mark Apstein acerca do trauma: “Trauma is not just the result of major disasters. It does not happen to only some people. An undercurrent of trauma runs through ordinary life, shot through as it is with the poignancy of impermanence. I like to say that if we are not suffering from post-traumatic stress disorder, we are suffering from pre-traumatic stress disorder. There is no way to be alive without being conscious of the potential for disaster. One way or another, death (and its cousins: old age, illness, accidents, separation and loss) hangs over all of us. Nobody is immune. Our world is unstable and unpredictable, and operates, to a great degree and despite incredible scientific advancement, outside our ability to control it. [...] In resisting trauma and in defending ourselves from feeling its full impact, we deprive ourselves of its truth”. Disponível em: < <http://www.nytimes.com/2013/08/04/opinion/sunday/the-trauma-of-being-alive.html?Pagewantedall&r=0> > Acesso em 01/03/2016.

⁵ Um estudo sobre trauma já foi realizado com mais profundidade na minha tese de doutorado intitulada “Como se pelos dedos escorresse... uma tese”, defendida em 2014, no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-28052014-122015/pt-br.php> Acesso em 01/04/2016.

⁶ A leitura como hemorragia é uma imagem insistente que não raro aparece nos meus textos, às vezes sem paternidade, outras como citações teimosas de Barthes. Penso agora, junto com este artigo, se elas também não seriam algo como estilhaços traumáticos da minha própria escritura.

⁷ Lembrar que a materialidade da lágrima compõe a escritura: tem o poder de apagar, borrar a tinta, irmanar-se ao papel. Na era digital, elas continuam escorrendo: agora sem destino, perdem-se entre as teclas do computador ou celular; são menos perceptíveis, mas nem por isso ausentes.

⁸ “Uma assinatura implica a não presença atual ou empírica do signatário. Mas, dir-se-ia, marca também e retém o seu ter-estado presente num agora passado, que permanecerá um agora futuro, logo, num agora em geral, na forma transcendental da permanência. [...] Para funcionar, isto é, para ser legível, uma assinatura deve ter uma forma repetível, iterável, imitável, deve poder separar-se da intenção presente e singular da sua produção.” (DERRIDA, 1991, p. 35-36).

⁹ Aqui, diálogo com a função-educador elaborada pelo Prof. Alexandre Filordi de Carvalho em seu livro *Foucault e a função-educador* (Ed. Unijuí, Col. Fronteiras da Educação, 2014), para embasar minha atuação nesses espaços educativos não-formais, pois a criação é antinormativa por excelência e aberta à relação intersubjetiva e horizontal entre participantes.

¹⁰ Para Maturana (1998b, p. 23) o “amor é a emoção que constitui o domínio de condutas em que se dá a operacionalidade da aceitação do outro como legítimo outro na convivência, e é esse modo de convivência que conotamos quando falamos do social”.