

Produção de Conhecimento: profanações do método na pesquisa

Organização:

Neuza M. F. Guareschi | Carolina dos Reis | Oriana H. Hadler



ABRAPSO EDITORA

Produção de Conhecimento: profanações do método na pesquisa

Organização

Neuza M. F. Guareschi
Carolina dos Reis
Oriana H. Hadler



ABRAPSO EDITORA
Porto Alegre
2020

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

Produção de conhecimento [livro eletrônico] :
profanações do método na pesquisa / organização
Neuza M. F. Guareschi , Carolina dos Reis ,
Oriana H. Hadler. -- 1. ed. -- Florianópolis,
SC : ABRAPSO Editora, 2020.
PDF

ISBN 978-65-88473-04-7

1. Conhecimento 2. Informação 3. Metodologia 4.
Pesquisa científica 5. Psicologia I. Guareschi, Neuza
M. F. II. Reis, Carolina dos. III. Hadler, Oriana H.

20-52329

CDD-001.42

Índices para catálogo sistemático:

1. Pesquisa científica 001.42

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

Arte da capa: Laura Schaefer. Escada, 2015.

Diagramação: Martina Hotzel

4

Até os leões: por uma experiência narrativa do método

Oriana Holsbach Hadler

Neuza Maria de Fátima Guareschi

Há esse grande provérbio – até os leões terem seus próprios historiadores, a história da caçada sempre glorificará o caçador. Eu não tinha me dado conta disto até muito depois. Uma vez que entendi, eu tinha de ser um escritor. Eu tinha que me tornar esse historiador. Não é trabalho para um único homem. Não é trabalho de uma só pessoa. Mas algo que temos de fazer, para que a história da caça também reflita a agonia, a luta – a bravura, até mesmo – dos leões.

Chinua Achebe, *A Arte da Ficção*

Você é o narrador. A arena na penumbra torna imprecisa a data. Poderia ser um janeiro úmido e frio de Londres, com a chuva esperando lá fora; mas você está sendo arrastado na escuridão e desterrado de memória dos homens, consumido pelos instantes de luz que se apaga para, logo a seguir, acender-se sobre o palco. Seu olhar é condenado a obedecer ao feixe de luz que cai sobre aquela única pessoa no centro de tudo. Silêncio. Só ressoa a história facínora diante de seus olhos. Facínora, pois há algo de cruel que demanda o esquecimento de tudo que o cerca: algo que aferroa dentro de você, de fundo

à pele, comendo alma e deixando rastro com secura na boca. Algo de morte. Nesse dia, ela estava rondando, uma ilha na memória só feita de fragmentos do que resta: *Até os leões*. Dança. Não. Você sabia que não era dança. Era ruptura no tempo: abrindo uma brecha e sugando você para os confins da terra, para o início de tudo e o fim da vida. Que também é começo.

Quando o palco fica escuro, a mulher-menina é arrastada para aquele mundo redondo. Ela é raptada e sucumbe ao que lhe foi tirado. Por pouco tempo. Porque depois é sangue. Luta brava e sangue. Tudo nela ferve e borbulha. Ela quebra em pedaços de corpo sem se esvaír. Dobra-se inteira. Cada detalhe de ação é intensidade de tamanha fortaleza que assusta. Mas o olhar não se desvia. Você é consumido por ela. Apaixonado. Ela domina todas as pessoas, o ar, os movimentos à sua volta. Tanto que seu par também assim a sente. Há uma cumplicidade medonha em seus encontros – não precisam enxergar-se para espelharem a intensidade de um com o controle do corpo do outro. Ele não consegue ver nada (sua face é recolhida em sua mão), mas não precisa: ela está ali. Eles se engolem, e você é engolido junto.

Os quatro nortes ressoam em tambores, cantos, viola, chocalhos. *Mahabharata* carnal ali. Você sente a carnificina de outro jeito. A vida em sua crueza e pura beleza: nada escapa dela. Nem a morte. A morte é fascinada pela vida. A questão não é essa. É a de quem fica para narrar a história. De quem ganha o direito de contar o que de vida restou, de quem a morte levou. O caçador nos diz da ameaça do leão, do troféu da carne exposta, do corpo-carcaça e juba conquistada... Até os leões terem seus próprios contadores de histórias. Ali, quem conta é ela. Quem domina é ela, a caça.

Suas jубas negras e lisas voam e saltam com seus pés e mãos e braços e coxas. E a morte não a leva, a fortalece. Mesmo encarcerada, trancafiada em sua história, ela transborda o cenário; este não aguenta e racha sob seus pés. Ela tem sua vingança. A lança atravessa o corpo do caçador, seu amante.

Dentro de você, é tristeza e consolo... Certo tempo de finitude. Aquela hora em que a lança corta sua carne, a fera em você é acalentada. Que bem faz saciar sede de morte. Mas é só por um tempo. O palco desmembra-se, e seu desconjunto novamente se refaz. Quem ali entrava inocente não sabia a luta primordial que em explosão aconteceria. É como andar sobre terra, sem nem ter ideia das ínfimas poderosas criações que rondam cada passo.

Você continua... em aberto... sempre.

*** Interrupção ***

Até os leões: ecos do Mahabharata, livro de Karthika Naïr (2015), versa sobre histórias não contadas da grande obra literária hindu através das lentes de personagens menos conhecidos. Majoritariamente marcado por seus protagonistas masculinos, o *Mahabharata* é um dos grandes textos sobre a Índia Antiga, narrado em sânscrito e conhecido como o maior poema épico já escrito. Nele se conta a história da Guerra de Kurukshetra e da saga de Vyasa, um dos principais protagonistas da história, em sua jornada pelas estirpes ancestrais indianas e pela sede de vingança que acompanha o tempo. Sob a ótica de Karthika Naïr, o épico é recontado a partir de uma poética das vozes secundárias. Na obra da autora, 18 personagens marginais são retirados de sua condição de figurantes, para descarnar a grande história milenar em poesia e sangue.

A autora não só inverte a proposição de gênero, fazendo pulsar as vozes das mulheres esquecidas e marcadas como notas de rodapé no *Mahabharata*, como também nos provoca a olhar para personagens ignorados na obra: a jovem sequestrada, que transcende seu ódio além de outras vidas; a mãe violentada, forçada a ver seus filhos transformarem-se em instrumentos de rancor; a mulher serviçal, torturada e escravizada pelos desejos de seu mestre de ter descendentes; a irmã solitária, que vaga através de gerações em busca de amor; o homem sem nome, sem história e à deriva de si mesmo. Além disso, e talvez de

modo mais incisivo, a autora convoca o leitor para um enfrentamento: a presença daquilo que se faz ausente nas grandes narrativas. Nesse caso, esse ponto de vista é personificado pela cachorra Shunaka – até então inexistente no *Mahabharata*, personagem inventado unicamente em *Até os leões*.

Shunaka suspeita da raça humana, mas não mais do que dos deuses ou oráculos, e é avessa à ideia de uma aliança incondicional com qualquer raça. Ela se recorda do passado e do futuro e previne seus pares contra estreitas aproximações com a humanidade. (NAÏR, 2015, p. 25-26, tradução nossa).

Na pele e voz da cachorra, a autora desloca a atenção para uma narrativa residual, pegando-nos de surpresa para o que não se imaginava presente na história. O olhar vai até o chão, e enxergamos o mundo de baixo para cima, com uma lucidez rasteira e farejadora de animal. Suas frases lançadas navalham a realidade dos outros personagens e trazem uma obviedade cruel para as relações humanas. É assim que ela amargamente avisa das guerras dos homens e de seus céus banhados de sangue, das tragédias impostas por antigos receios e inescrupulosos jogos para vitórias inférteis. Por ela, sabemos que a história dançada pela protagonista cuja vida lhe foi arrancada e exposta no espetáculo narrado no início deste capítulo, experiência que consome até mesmo o narrador, termina em morte. Em meio à narrativa canina, dançando em versos densos e coléricos, está a jovem caçada: Amba/Shikhandi. É ela quem consome o olhar do narrador e o retira de um falso senso de controle sobre os fatos. É a partir dela que Karthika Naïr cria a coreografia performada no cenário que condena a testemunha a ser engolida pela história. *Até os leões* torna-se, assim, pulsão para dança.

De forma condensada e cinética, a companhia de dança Akram Khan transforma o capítulo de Amba/Shikhandi no espetáculo também nomeado *Até os leões*. Esta é a história da princesa mais velha de Kashi, sequestrada por Bheeshma junto com suas duas irmãs no

dia de seu casamento e oferecida como noiva para o irmão de seu raptor. Contudo, ele toma por noivas as duas irmãs de Amba, o que culmina na deriva e desgraça da jovem. O sequestro arruina sua vida: seu prometido a rejeita quando de seu retorno para casa, e até mesmo Bheeshma, seu sequestrador, acaba por repudiá-la. Sem conseguir obter justiça dos mortais, Amba invoca os deuses em busca de vingança. Porém, somente após anos em sofrimento, desmoronando na realidade bestial que a devastou, a divindade Shiva aparece, oferecendo-lhe o poder de matar Bheeshma, com uma única condição: tal realização só poderia acontecer em sua próxima vida. É assim que Amba se mata. Recebendo a morte como possibilidade para sua libertação, ela renasce como Shikhandi, princesa de Panchala.

No espetáculo, sua morte faz rachar o chão do palco. A dança determinada para durar uma hora sem intervalos expande-se como a vida. A intensidade de sua duração toma tal força que a performance encenada se transforma em realidade e invade os espaços da pesquisa. Ver Amba deslizar das margens de uma única história e romper – literalmente a partir do corpo da bailarina – com os espaços que habita engendra um novo modo de pensar as relações andarilhadas em meio aos ambientes do campo de uma pesquisa. É assim que o épico teatral exposto nas primeiras palavras desta escrita, ao invocar a força de vozes secundárias, faz surgir uma proposição metodológica para uma relação com o pesquisar.

O título, *Até os leões*, é parte de um provérbio africano que diz: “até os leões terem seus próprios historiadores, a história da caçada sempre glorificará o caçador”. Tomada por esse provérbio, Karthika Naïr ultrapassa a solidez das escalas maiores e traz as vozes secundárias para serem ouvidas. A autora deixa-se possuir pelo *Mahabharata* para perspectivar eventos cataclísmicos e devolvê-los à potência dos atos menores. Akran Khan toma Karthika Naïr além de uma adaptação, devolvendo à palavra sua habilidade de desaparecer, de tornar-se coisa outra (NAÏR, 2015, documento eletrônico). É pelo espaço entre as diferentes formas expressivas que a poeta, dramaturga e produtora de

espetáculos transcende experiências narrativas por variados domínios, em que a contação de histórias se torna uma quimera de múltiplas vozes. É nessa alquimia de transformar a escrita em dança, que seu inverso também acontece, e o movimento torna-se um catalisador para a escrita (NAÏR, 2014, documento eletrônico).

Nesse movimento alucinante, perturbador de esquadros fixos, que faz o narrador deslembra sua supremacia em governar a história contada, a grande narrativa vai se tornando “era uma vez”. O poder das vozes secundárias mostra o quanto a ‘H’istória insubordina-se para transformar-se em outra completamente diferente. Passageiras, essas vozes carregam um caráter de destruição, como os anjos benjaminianos: “são fulgurantes, efêmeros, portadores de uma destruição necessária da qual não sabem o que admirá, porém acreditam que destruir certezas invioláveis vale a pena, pois caminhos impensados serão criados” (BAPTISTA, 2008, p. 9). É assim que *Até os leões* se torna um disparador para a narrativa que aqui acontece. Deixando-nos tomar pela política narrativa de *Até os leões*, este capítulo tem por objetivo discutir como os personagens secundários podem ser utilizados como operadores no modo de conduzir a pesquisa e a produção de conhecimento.

Dos personagens secundários

Cabe uma nota explicativa, certo aviso epistemológico sobre o que está em jogo quando pensamos em personagens secundários. Primeiramente... Ressaltamos que atentar para elementos secundários não significa tomá-los a partir de posturas verticais – como se houvesse algo dominante sobre histórias subjugadas, as quais movimentariam uma inversão para, então, se tornarem “as verdadeiras Histórias”. Diferentemente, trata-se “de pôr em insurreição os saberes” considerados até então mundanos, movimentando fragmentos da história para que seus restos saiam do silêncio que os cerca (FOUCAULT, 2005, p. 14-19). Trata-se de provocar espaços para “o encontro com

existências comuns, precárias ou não; vidas díspares (...) que têm o cotidiano como lugar de inconclusividade das lutas minúsculas e da criação” (BAPTISTA, 2008, p. 1). Trata-se de abrir para um plano da experiência.

Nesse plano, tempo e narrativa constituem uma experiência do acontecimento. Há um andar entre as cenas da pesquisa, que respira lenta e intensamente, como suspiros de horas finais, o que se olha. Há curiosidade para seguir rastros de coisa nenhuma a princípio. Tão logo seja, situações formam-se enquanto passo adiante, cativando pela interrupção no pensamento, produzindo no sujeito uma vontade de explorar o que se habita, sem a pretensão de explicar o que se vê. As vozes secundárias, assim, ajudam a retirar as coisas de seus contextos originais, revolvendo arquivos históricos e fazendo “ouvir novas variações e ressonâncias desconhecidas” (DELEUZE, 1992, p. 41).

Prestar atenção às vozes secundárias diz de uma intenção para a pesquisa como exercício do olhar, provocando o esgotamento do pensamento naquilo que arde quando se vê. Isso significa dizer que atentar para personagens secundários na produção de conhecimento diz menos de algo que vem de dentro, tampouco de algo à espera de ações do mundo exterior, mas que acontece no estranhamento do encontro com o outro (DELEUZE, 1992), e “em cada minuto e por todo o tempo da contemplação, nenhum ponto de vista assumido pelo espectador é o final, a exigir soberania sobre os demais” (SANTIAGO, 2009, p. 77). A narrativa junto às vozes secundárias produz uma brecha nos domínios de saberes, possibilitando às forças ultrapassarem as formas: acontecimentalizando. Contudo, como Costa (2012) percebe, não se trata do invisível ou da ordem de um desmascaramento de escondidos, mas de uma intensiva sensibilidade, fragmentárias e delirantes percepções que sejam, ao tratar de passagens sutis. Nesse campo relacional de passagens e ausências, a palavra dos emudecidos, o escrito do não documentado, a morada dos exilados, a vingança dos injustiçados, a imagem dos ausentes, sobrevive. Isso torna os personagens secundários *personas non gratas*:

dizem das ausências e negações que constituem mundo. Exilados da história formada, eles não são seres anônimos, mas aqueles cujo nominado lhes foi retirado. Portanto, eles convocam a uma denúncia. Sendo aquilo que de ausência eles anunciam, ao revolverem as lacunas arquivadas, os personagens secundários propõem uma dupla virada: ao mesmo tempo em que ativam um testemunho do esquecimento, trazem consigo uma “ameaça imemorial” que se arrasta com a força que os compeliu ao desmemorável (GAGNEBIN, 2013, p. 68). Assim, as vozes secundárias evocam uma força resistente contra uma das maiores punições da história majoritária: a negação da memória, a condenação ao oblívio.

Inegável não tomar a atenção pelo restolho da história e o efeito de memorar que Walter Benjamin possibilita. No decorrer de sua obra, a preocupação pelos pedaços esquecidos da história e certa fascinação por coisas remotas e etéreas tornam-se o fio condutor do filósofo. Mais especificamente, além das teses benjaminianas sobre o conceito de história, no ensaio “Rua de mão única” e no projeto das *Passagens*, Benjamin (1987a, 1987b, 1999, 2015) parte de elementos triviais para construir uma ponte entre experiências cotidianas e a produção do conhecimento tradicional (BUCK-MORSS, 2002). Ele nos lança a personagens secundários que põem à prova a concretude de contextos históricos, desenterrando cadáveres esquecidos em covas coletivas, ou ainda, deixando o ar uma vez mórbido carregar o fardo de quem lembra: “Pois não somos tocados por um sopro de ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?” (BENJAMIN, 1987a, p. 223).

Compartilhamos da admiração de Sampaio de Mattos (2016) quando esta autora comenta sobre a habilidade sensível de Benjamin para construir um enredo altamente perceptivo em suas composições constelares. Benjamin cativa pela característica fragmentária que somente um colecionador poderia ter. Ao procurar, separar e expor os elementos, estes são liberados de sua função original, transmutando relações previamente atribuídas. Coletar, assim, torna a

proximidade com os objetos uma íntima relação profanadora de suas histórias (BENJAMIN, 2015). E torna-se, também, o verbo que dirige o processo de pesquisar em meio a esse caminho metodológico: atentar para a característica passageira do conhecimento produzido, sempre colocando à prova não uma verdade ou “realidade”, mas nós mesmos. Como no fluxo do real em um sonho:

[...] porque, en el fondo, el coleccionista – podríamos decirlo de ese modo – vive ahí un fragmento de vida en el sueño, ya que también ahí, dentro del sueño, el ritmo propio de la percepción, igual el ritmo de lo que se vive, cambia y se transforma de tal modo que todo – ahora incluyendo eso que parece neutral en apariencia – choca contra nosotros y nos deja como conmocionados de improviso. Para entender a fondo los pasajes nos resulta preciso sumergirlos en la capa más honda de los sueños, para hablar de ellos tal como se hubieran chocado de repente con nosotros. (BENJAMIN, 2015, p. 224)

Um choque contra nós mesmos. Há violência no fascínio por objetos passageiros, em revolvê-los e buscar reter as imagens de histórias contadas em seus detritos. Submergir sentidos óbvios ou trazer das profundidades oníricas essa obviedade dos elementos, retornando-os a sinceras expressões, demanda uma arte da destruição. Em *Até os leões*, a morte vem para libertar Amba e alimentar sua fome de história outra. Amba lança seu corpo à máxima potência do choque que lhe foi desferido e, com isso, cria espaço. O palco não só pulsa em fogo, lançando labaredas em rachaduras, como também despe em ruínas o que ali se situa. Eis que, indo além da aparente brutalidade, a história secundária dobra a finitude: o caráter destrutivo torna-se criação – “o que existe ele converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas.” (BENJAMIN, 1987b, p. 237). A corporeidade de Amba, a sobrevivência dos personagens secundários, contudo, só são possíveis em sua existência a partir do olhar de testemunhas.

A testemunha não é imune ao caráter destrutivo da cena. Olhar para personagens secundários não confere àqueles que olham uma proteção. Estes também são arrastados, forçados a aguentar a memória do vivido. Não há passividade no campo testemunhal, pois, mesmo que se escolha engolir a história em esquecimento, ou que não exista uma versão de verdade junto aos fatos narrados, a testemunha será confrontada pelo seu próprio envolvimento, e, nesse jogo de deslembrar, o que recordar e como contar, aquele que testemunha pode vir a transmutar-se naquele que narra: “o testemunhar como narração vulnerável às forças do agora na pesquisa sobre o que passou.” (BAPTISTA, 2013, p. 60). Em meio a isso, o narrador-pesquisador está longe de ser alguém ao final de uma historiografia cronológica e linear, analisando tudo o que já foi – ele é criatura imbricada em uma relação singular com as vozes que o cercam e constituem. Ele é deturpado junto com a(s) história(s) contada(s). Ele morre junto com Amba quando o fogo a consome; tem seu peito dilacerado com a lança arremessada pela protagonista; vive leão e caçador. Ainda assim, ele tampouco morre. Preso está em uma batalha entre ver e sobreviver, em uma relação íntima com a morte e com o que de vida resta contar.

Cada personagem carrega uma temporalidade própria e diz de uma experiência traçada no encontro entre pesquisador e narrativa. Para darem visibilidade a seus próprios tempos, esses personagens fazem uso dos componentes históricos benjaminianos: a dinâmica do lembrar (*Erinnerung*) e a concentração do rememorar (*Eingedenken*), “que interrompe o rio, que recolhe, num só instante privilegiado, as migalhas dispersas do passado, para oferecê-las à atenção do presente.” (GAGNEBIN, 2013, p. 80). Fazem uso de um exercício genealógico do rememorar foucaultiano, em que a escritura não acontece presa a uma série linear, de um passado que se rememora até um presente fixado em um ponto central. Sob tal ótica, há um abandono àquilo “que defina a lembrança vinda e o instante de escrevê-la. Mas, antes, uma relação vertical e arborescente em que uma atualidade paciente, quase sempre silenciosa, jamais dada por si mesma, sustenta figuras”

que não se ordenam por um tempo enclausurado, mas que vivem um presente próprio, este que “só aparece uma vez, quando a atualidade da escrita é finalmente dada” (quando o romance termina e a linguagem não é mais possível) (FOUCAULT, 2009b, p. 71).

A partir dos personagens secundários, a pesquisa perde seus contornos e formas identitárias, não ficando claro o que é do campo ou do pesquisador, exatamente porque tais elementos caminham no universo mesclado entre esses domínios de saber, quando um já não mais se distingue completamente do outro. Como alerta Barthes (1988), isso não significa sustentar a destruição ou dissolução de ambos – afinal, certos elementos seus são conservados e identificados –, mas dizer de uma inseparabilidade e desvios provocados entre si. O cuidado, nesse sentido, é o de manter certa especificidade do discurso histórico, não caindo em uma orgia fictícia ou na ilusão de reconstruir o passado a partir de seus rastros. Sair dessa armadilha do método é esgotar a pergunta: como narrar aquilo que pertence a tumbas da memória, mas que continua a forçar-nos urgências no presente?

Quem conta o que de vida resta

Como narrar a profundidade do sofrimento do leão, fazendo sentir aquilo que está na superfície da pele? Que histórias são possíveis quando há insuficiência da palavra para dizer de experiências incomunicáveis? Diz Gagnebin (2013, p.56) que esta é a problemática que consome Benjamin: “a da impossibilidade da narração e a exigência de uma história nova.”. Impregnado pela sanguínea realidade entre guerras, Benjamin sente o sujeito do capitalismo moderno como criatura tomada pelo silêncio dilacerante dos campos de batalha: seres que não aspiram a novas experiências, mas sim à libertação de toda experiência. Silenciada pelas explosões e assolada por uma barbárie tecnocrata, a existência humana do pós-guerra é aquela que basta a si mesma, à qual não cabe mais existir além de um desejo de fuga frente a um incessante cotidiano. Somada a isso, a perda de referenciais

coletivos inculcida pela burguesia do século XIX contribuiria para um declínio do sensível, deixando o rastro da propriedade por onde os sujeitos passam, mas despossuindo-os de sentidos. Em um apelo por um desamortecimento dos encontros, o filósofo convoca uma prática política à atividade da narração, uma vez que as histórias (e contistas) estariam esgotadas.

Chinua Achebe (1930-2013), o sábio nigeriano passador de experiências, considerado um dos grandes literatos africanos, profetizava sobre o que consistiria ser a arte de narrar histórias: sobre se ocupar da força arcaica provinda do próprio esgotamento das histórias. Nascido em um país com cerca de 250 etnias e mais de 500 línguas, falava de uma relação com a narratividade que necessariamente passava pela transmissão oral e contação de histórias (LUCAS, 2013). Nessa relação, a passagem transgeracional de histórias significava intermediar paisagens, emitir sons com sentidos quase míticos em uma composição de possibilidades que chegariam a anular umas às outras de tantos (im) possíveis. Nessa passagem, ele relatava um temor: como, no meio de tantas histórias, das histórias dos outros, não perder a sua? Exilado por ditaduras e militante contra o colonialismo europeu na África, o apagamento da história de seu povo era intensidade que alimentava sua narrativa. Em meio a tantas violências, mas principalmente sobrevivências, Achebe sabia: não havia como não perder sua história. A história individual perdia-se. Aquilo que restava tornava-se “pluralidade de vozes, tragédias e sonhos” (LUCAS, 2013). Não se era *uno*; colecionavam-se/coletivizavam-se fantásticas histórias: “talvez seja como o avesso e o direito de uma mesma coisa: um sentido ou uma ciência aguda do possível, junta, ou melhor, disjunta a uma fantástica decomposição do eu.” (DELEUZE, 2010, p. 72).

Em Benjamin, a narração consistia em tocar a experiência coletiva em seu sentido pleno (*Erfahrung*), resistindo à tentação de preencher a qualidade lacunar do passado ou de transcender a infinitude do presente (GAGNEBIN, 1993). Colecionador de livros e histórias, o filósofo alemão não chegou a conhecer a escritura de Achebe,

pois, no ano de sua morte, o contista nigeriano era ainda criança. Achebe sabia contar histórias. Para ele, a contação era ato que acontecia como uma mascarada – em dança e luta. Contar uma história seria mover-se como os mascarados que dançam nos festivais Igbo. As pessoas da tribo de Igbo dizem que, se você realmente quer ver bem, não deve ficar em um único lugar. A mascarada move-se por toda a arena. Dançando. Se você está enraizado em um único lugar, perderá muito da graça da performance. Então, você se movimenta, “e essa é a forma como as histórias do mundo deveriam ser contadas – a partir de diferentes perspectivas.” (ACHEBE, 1994, documento eletrônico).

Para pesquisar, é preciso tornar-se o narrador que se coloca em diversos lugares, encontrar-se com seu duplo. Nesse ponto, toca-se a figura do contista com a dupla passagem narrativa que nos apresenta Benjamin (1987a) em “O narrador” e as diferentes formas de relação com políticas narrativas. Em uma representação arcaica, Benjamin apresenta a figura do narrador em dois tipos fundamentais: o camponês e o marinheiro. Enquanto o primeiro conhece intimamente sua terra, pois sua vida se alonga junto às raízes onde se originou, o segundo é o eterno retornante que carrega histórias vividas no além-mar. O contista, assim, encontrar-se-ia nesta dupla passagem: entre alguém que vem de longe e aquele que conhece da terra as minúcias da localidade. Essa dual função da contação de histórias remete a um dos elementos chave para a produção de conhecimento desde que o mundo é mundo: a experiência como força norteadora para os relatos de viagens (ZIEBELL, 2002). Há, então, uma relação entre narrativa e pesquisa, entre passado e presente, na qual o “historiador deve constituir uma experiência (*Erfahrung*) com o passado.” (GAGNEBIN, 1987, p. 8).

Larrosa (2002) lembra-nos de que *experiência*, em alemão, contém *fahren* e *Gefahr*, cujos sentidos são “viajar” e “perigo”. Experiência, assim, torna-se uma travessia perigosa, na qual o viajante está exposto a tudo que há de risco e vida. Nessa travessia, a experiência é considerada coletiva, fluxo vivo e comum em uma história aberta ao fazer junto; é artesanal, e nela há um tempo e uma precisão para contar,

uma ligação secular de gestos em que “a alma, o olho e a mão estão assim inscritos no mesmo campo. Interagindo eles definem uma prática” (BENJAMIN, 1987a, p. 220) e, ainda, uma dimensão sapiente que deixe em aberto o surpreendente para aquele que ouve. Ao conservar-se a intensidade no percurso narrativo, traçam-se caminhos que levam ao limite de uma metamorfose, pois, no decorrer do relato, há uma fragmentação do sujeito: deixamos de ser os mesmos. Assim acontecem os laços essenciais entre narrar e morrer.

Narrar é morrer e não morrer. Um movimento incessante em que contar se movimenta como “um vício de fazer para desfazer” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 349): como a mortalha tecida e destecida por Amaranta em *Cem Anos de Solidão* ou como o caçador Gracchus de Kafka, que não consegue mais morrer, “um coroamento de várias camadas em que nada é abreviado” (AGAMBEN, 2014). Isso diz de uma relação com a finitude em que a agonia é força produtiva. Não se depura a morte como o avesso da vida, mas tomam-se ambas pelo caráter lento e intenso – de gentil e arrepiante assombro no pescoço que causam:

Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso –, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor. (BENJAMIN, 1987a, p. 207-8).

Achebe nos chama atenção para a autoridade do agonizante quando encara a narrativa do sofrimento e da bravura dos leões como força intempestiva para os princípios de histórias outras. No limiar dessa narrativa que chama a outra relação com a morte e o morrer, a noção de experiência convoca-se como uma passagem ao limite (FOUCAULT, 2003), um limite que o narrador-pesquisador conhece bem. Afinal, ao sentir o que de vida transborda no cotidiano das múltiplas vozes que compõem suas passagens, o narrador é aquele atravessado pela

agonia dos protagonistas, aquele que se mantém alma penada vagueando entre fronteiras. Há um lugar de descontinuidade onde se coloca aquele que conta: aprisionado entre aquilo que vê e que o torna parte da história e o espaço dimensional de não ser o personagem principal da história propriamente dita. Por mais que arda em seu corpo o que ele vê, forçando seu olhar a outros limiares (tornando-o infinitamente outros!), ao sentir a morte do personagem, há a impossibilidade de, afinal, morrer: “da volta de onde jamais estivemos, estamos finalmente aqui, aonde não poderemos mais voltar.” (AGAMBEN, 2014). Nesses termos, é pela narrativa que sempre retornará aquele cuja vida resta contar, e é nesse ponto que a pesquisa se torna fugaz e, ao mesmo tempo, resistência: na invenção da palavra em que o próprio indizível se torna experiência do possível.

Há quem pense que, para essa brecha do *entre espaços* que o narrador assume, se encontraria uma solução, caso a narrativa fosse lançada sob um referencial autobiográfico. Afinal, dizem esses, o contista seria o “protagonista da própria história”, alicerçado em uma interioridade e privilegiadamente seguro pelo nome próprio. Contudo, Michel Foucault (2009) já atinge esse ponto ao denunciar a falácia de uma autoria individual e a falsa proteção do lugar “de quem fala”. Ao contarem-se histórias, a autoria desmancha-se, e o sujeito que narra não cessa de desaparecer: o narrador chega até a morte, encarando sua própria finitude. Sua marca, assim, “não é mais do que a singularidade da sua ausência: é preciso que ele faça o papel do morto” (FOUCAULT, 2009, p. 269). Sob essa ótica, o pesquisador-autor encarna a presença-ausência de um modo de existência e encontra nessa itinerância uma experiência-limite de dessubjetivação. Aquele que conta uma história está no umbral da impossibilidade (de viver e de morrer), no extremo do limite.

É assim que “quem conta” se torna menos importante do que “como contar”. Se seguirmos a intensidade foucault-benjaminiana como alimento para uma narrativa experimental que diz de uma relação passageira com a pesquisa – passageira, pois aquilo que é

narrado não diz de uma história única ou de uma verdade maior –, a noção de experiência tornar-se-á conceito operador para o modo como acontece a produção de conhecimento sob esse viés metodológico de “contação de pesquisas”. Narrar uma pesquisa, então, torna-se um gesto que **desassossega** – “mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele” (BENJAMIN, 1987a, p. 205); que **afronta** – “a loucura, a morte, a noite, a sexualidade ao aprofundar o próprio espaço de fala” (REVEL, 2005, p. 47); que **transborda** – “naquela instantânea fulguração, algo ultrapassa a subjetivação que os condena ao opróbrio, e fica sinalizando nos enunciados lacônicos do arquivo como o sinal luminoso de outra vida e de outra história” (AGAMBEN, 2007, p. 52); e que **descarna** – “tiene la tarea de desgarrar al sujeto de sí mismo, de manera que no sea ya el sujeto como tal, que sea completamente otro de sí mismo, de modo de llegar a su aniquilación, su disociación” (FOUCAULT, 2003, p. 12).

*** Fim da Interrupção ***

Você se dá conta da sua nudez quando deixa para trás o palco de *Até os leões*, ao ser consumido pela história e, de repente, encontrar-se ao relento, à sorte da chuva que espera do lado de fora do teatro. Quando as luzes se apagam e se acendem novamente, desacorçoando o público, o narrador fica com a solidão de seu desmembre – fragmentado sujeito da vida e morte de Amba. No caminho sobre os paralelepípedos molhados, as gotas d’água queimam pele viva, ainda ardida com as cenas, que se tornam cada vez mais destroços longínquos em memória e, por isso mesmo, latejam nos fragmentos de imagens que ficam. A “imagem arde em seu contato com o real. Inflama-se e nos consome por sua vez.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 208). Você vê, nessa dualidade quase distópica da experiência (da distopia: de futuros, mas presentes estados imaginários em que se vivem condições de extremos limites), a operação que faz arder o processo da pesquisa, que se torna um imperativo ético-político, até os leões terem seus próprios historiadores.

De passagens finais

Pensar uma metodologia que percorra os caminhos do pesquisar pelos personagens secundários é provocar a insurgência de uma composição de fragmentos e memórias que se tornam uma história (ou estórias) das ontologias da veridicção. Essa ontologia implica considerar o discurso como uma prática, conceber a verdade a partir de regimes de veridicção e considerar toda ontologia uma ficção. A verdade, sob tal ótica, coloca-se como acontecimento, em oposição a uma verdade demonstração. Como acontecimento, esses regimes de veridicção só podem dizer de um determinado lugar, de um determinado momento e de um modo como as coisas se relacionam ao habitar o mundo. Nessa analítica, “lascas, fragmentos, rastros de algo interrompido, trazidos por tempestades, inquirem a quietude do presente” (BAPTISTA, 2013, p. 61). Dessa inquietude frente ao presente, os personagens secundários tornam possíveis as explorações de espessuras do tempo, inventando tempos diversos e plurais para dizer de fugazes pontos de cruzamento (diferentes e contrapostas miradas, como as mascaradas de Achebe).

Cada personagem surge como força, agenciamento, constituindo núcleos de experiências que insistiram na memória, impondo suas ressonâncias no caminho da pesquisa.

Eu quis que se tratasse sempre de existências reais: que se pudesse dar-lhes um lugar e uma data; que por trás desses nomes que não dizem mais nada, por trás dessas palavras rápidas e que bem podem ser, na maioria das vezes, falsas, mentirosas, injustas, exageradas, houvesse homens que viveram e estão mortos, sofrimentos, malvezas, ciúmes, vociferações. (...) Quis também que essas personagens fossem elas próprias obscuras; que nada as predispu-esse a um clarão qualquer, que não fossem dotadas de nenhuma dessas grandezas estabelecidas e reconhecidas – as do nascimento, da fortuna, da santidade, do heroísmo ou do gênio; que pertencessem a esses milhares de existências destinadas a passar sem deixar rastro; que houvesse em suas desgraças, em suas paixões,

em seus amores e em seus ódios alguma coisa de cinza e de comum em relação ao que se considera, em geral, digno de ser contado. (FOUCAULT, 2006a, p. 206-7).

Ao não impedirmos a insistência dessas existências em memória, mas entregando-nos às suas infâmias e deixando-as transbordar, a presença desses personagens faz tensionar planos de veridicção sobre os quais uma série de questionamentos podem ser feitos: a que formas e forças tais personagens atrelam aquilo que fazem falar? Quais modos de ser lhes são impostos para que esses personagens existam nessas condições? Quais discursos de verdade esses personagens fazem tensionar e a partir de que jogos?

Isso significa dizer que pensamos a pesquisa a partir da relação entre sujeito e verdade e dos modos como o sujeito se insere e constitui a si mesmo nesse jogo da verdade usualmente historiado pelo caçador, que, orgulhoso, empalha cabeças de leões e faz uso de sua carcaça. Por fim, que este capítulo possa ter servido como possibilidade para descolonizar a narrativa e lançar o olhar sobre nós mesmos; um confronto com nosso próprio envolvimento na pesquisa, em um jogo do deslembrar e de como contar aquilo que nos toca, voltando o olhar para elementos habitualmente ausentes nas grandes narrativas.

Referências

- ACHEBE, C. The art of fiction. [Entrevista cedida a] Jerome Brooks. *The Paris Review* 139. 1994. Disponível em: <http://www.theparisreview.org/interviews/1720/the-art-of-fiction-no-139-chinua-achebe>. Acesso em: 06 ago. 2019.
- AGAMBEN, G. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGAMBEN, G. Quatro glosas a Kafka. *Revista Cult*, 194, n.17: *Franz Kafka – A literatura como experimentação política e filosófica*. OLIVEIRA, C. (trad.). São Paulo: Bregantini. 2014. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/category/edições/194/>. Acesso em 06 ago. 2019.
- BAPTISTA, L. A. Walter Benjamin e os anjos de Copacabana. *Revista Educação Especial: Biblioteca do professor*, São Paulo, v.7, p.60-69, 2008. Disponível em: http://www.slab.uff.br/images/Arquivos/textos_sti/Luis%20Antonio%20Baptista/texto93.pdf. Acesso em 06 ago. 2019.
- BAPTISTA, L. A. O cientista e o pastor entre bétulas e amoladores de facas: genocídios da diferença. In: XIMENDES, A.; REIS, C.; WOLSKI, R. *Entre garantia de direitos e práticas libertárias*. Porto Alegre: Conselho Regional de Psicologia do Rio Grande do Sul, CRPRS, 2013, p. 59-66.
- BARTHES, R. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. [Obras Escolhidas - Vol.1]. ROUANET, S.P. (trad.). São Paulo: Brasiliense, 1987a.
- BENJAMIN, W. *Rua de mão única*. [Obras Escolhidas - Vol.2]. TORRES FILHO, R.R.; BARBOSA, J.C.M. (trad.). São Paulo: Brasiliense, 1987b.
- BENJAMIN, W. *The Arcades Project*. EILAND, H.; MCLAUGHLIN, K. (trad.). Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 1999.
- BENJAMIN, W. *Obra de los pasajes*. [Colección Obras - Libro V]. BARJA, J. (trad.). Madrid: Abada Editores, v.1/v.12, 2015.
- BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. ANDRADE, A. L. (trad.). Belo Horizonte: UFMG, 2002.

COSTA, L. A. *Desnaturar desmundos: a imagem e a tecnologia para além do exílio no humano*. 2012. Tese (Doutorado em Psicologia Social e Institucional) – Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2012. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/55684>. Acesso em 06 ago. 2019.

DELEUZE, G. *Conversações: 1972-1990*. PELBART, P. P. (trad.). São Paulo: Ed. 34, 1992.

DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. *Pós: Belo Horizonte*. CARMELLO, P; CASA NOVA, V. (trad.). Belo Horizonte: UFMG, v. 2, n. 4, p. 204-219, 2012. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60>. Acesso em 06 ago. 2019.

FOUCAULT, M. Cómo nace un ‘libro-experiencia’ [Entrevista concedida a Ducio Trombadori (1978)]. *El yo minimalista y otras conversaciones*. Buenos Aires: La marca, 2003. p.9-18.

FOUCAULT, M. *Em Defesa da Sociedade*. Curso no Collège de France (1975-1976). 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FOUCAULT, M. A Vida dos Homens Infames (1977). *Ditos e Escritos IV - Estratégia, Poder, Saber*. 2 ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 203-222.

FOUCAULT, M. O que é um autor (1969). *Ditos e Escritos III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. In: MOTTA, M. B. (org.). BARBOSA, I. A. D. (trad.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p.264-298.

GAGNEBIN, J. M. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. [Obras Escolhidas - Vol.1]. 3 ed. ROUANET, S.P. (trad.). São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 7-19.

GAGNEBIN, J. M. *Walter Benjamin: os cacos da história*. [Coleção Tudo é História 147]. 2 ed. SALZSTEIN, S. (trad.). São Paulo: Brasiliense, 1993.

GAGNEBIN, J. M. *História e Narração em Walter Benjamin*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Cem Anos de Solidão*. 83 ed. NEPOMUCENO, E. (trad.). Rio de Janeiro: Record, 2014.

KAFKA, F. *O caçador Graco (Der Jäger Gracchus)*. Narrativas do espólio. CARONE, M. (trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p.66-72.

LARROSA, J. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, Zeppelini Editorial, v. 19, p. 20-28, jan/fev/mar/abr. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>. Acesso em 06 ago. 2019.

LUCAS, I. Chinua Achebe 1930-2013: o escritor que tinha medo de ficar sem história. *Público Porto*, Porto/Portugal, Cultura Ipsilon, Notícias, n. 8381, ano XXIV. 2013. Disponível em: <https://www.publico.pt/2013/03/22/culturaipsilon/noticia/escritor-nigeriano-chinua-achebe-morre-aos-82-anos-1588772>. Acesso em 06 ago. 2019.

NAÏR, K. Into the rhythm of words. In: DATTA, S. *The Hindu*, India National Paper, Book Reviews, Children. 2014. Disponível em: <http://www.thehindu.com/books/books-children/into-the-rhythm-of-words/article5699176.ece>. Acesso em 06 ago. 2019.

NAÏR, K. *Until the lions – echoes from the Mahabharata*. Great Britain: Arc International Poets, 2015.

NAÏR, K. The Mahabharata is a literary Petri dish. In: NAGARAJAN, S. *The Hindu*, India National Paper, Book Reviews, Authors. 2015. Disponível em: <http://www.thehindu.com/books/books-authors/karthika-nair-on-her-book-until-the-lions-a-layered-reinterpretation-of-the-mahabharata/article7681238.ece>. Acesso em: 06 ago. 2019.

REVEL, J. *Michel Foucault: conceitos essenciais*. GREGOLIN, M. R.; FILHO, C. P.; MILANEZ, N. (trad.). São Carlos: Claraluz, 2005.

SAMPAIO DE MATTOS, M. *Ética da memória em Walter Benjamin – Um ensaio*. Porto Alegre: Bestiário, 2016.

SANTIAGO, S. A ficção contemporânea e visionária de Adriana Varejão. In: DIEGUES, I. (org.). *Adriana Varejão – Entre carnes e mares*. Rio de Janeiro: Ed. Cobogó, 2009. p. 73-84.

ZIEBELL, Z. *Terra de canibais*. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 2002.