

Travessias de seres (in)capacitantes: os casos do HIV e da doença mental

Crossings of (in) empowering beings: the cases of HIV and mental illness

JOSÉ MANUEL RESENDE

JOSÉ MARIA CARVALHO

RESUMO

As capacidades necessárias para aparecer em público, para se reger pelas injunções que lhe são próprias, para se abrir ao outro encontram-se, muitas vezes, impedidas. Demonstra-se, a partir de dois estudos de caso – um assentando em entrevistas junto a portadores do HIV, outro baseado num acompanhamento etnográfico (ainda em curso) da atividade artística pictórica de indivíduos com doença mental – como populações em situação de vulnerabilidade vivenciam situações de esgotamento, esquecimento e desconfiança de si que truncam certas modalidades de agir, perceber e sentir, assim forçando-as a ter que enfrentar obstáculos no seu quotidiano. Por outro lado, exploram-se igualmente as experiências promotoras de processos de capacitação onde essas populações adquirem o sentimento de serem capazes, equipando-se convenientemente para aceder a ambientes públicos e a modalidades de agir até então bloqueadas. À luz dos mais recentes contributos das sociologias pragmatistas, levam-se seriamente os testemunhos dos próprios atores envolvidos, assim como se procura ter por unidade de análise as situações experienciadas na multiplicidade das suas dimensões prática, corporal, discursiva, afetiva e cognitiva.

Palavras-chave: Capacitação; Vulnerabilidade; Pragmatismo.

ABSTRACT

The competences required to appear in public, to follow their injunctions, to open up to the other, are often impeded. Two case studies demonstrate – one based on interviews with HIV carriers, the other based on an ethnographic work (still ongoing) of the pictorial artistic activity of individuals with mental illness – as vulnerable populations experience situations of exhaustion, forgetfulness and mistrust of oneself that truncate certain modalities of acting, perceiving and feeling, thus forcing them to face obstacles in their daily lives. On the other hand, the experiences that promote capacitation processes are also explored, where these populations acquire the feeling of being capable, equipping themselves conveniently to access public environments and the ways of acting hitherto blocked. In the light of the most recent contributions from pragmatic sociologies, the discourse of the actors involved are taken seriously, as well as seeking to have as a unit of analysis the situations experienced in the multiplicity of their practical, corporal, discursive, affective and cognitive dimensions.

Key words: Capacitation; Vulnerability; Pragmatism.

1. O HIV: A DOENÇA DO PÂNICO E DO PRECONCEITO

Uma das premissas da ciência sociológica em geral, e do pragmatismo em particular, é dar atenção à maneira como os indivíduos se comportam socialmente. Comportar-se socialmente requer que os fatos ou fenômenos sociais, que se vão recortando à medida que somos capazes de responder às nossas inquietações iniciais, estejam inseridos em determinados contextos balizados por espaço e tempo. Recorrendo à promessa e/ou à memória dos indivíduos interrogados a propósito de um dado problema que os preocupa em determinados momentos das suas vidas, não se impossibilita o recurso a tempos do passado ou a tempos que se projetam em futuros, que nos seus juízos fazem todo o sentido, uma vez que se apresentam como porvires expectáveis (RICOEUR, 2006) .

No caso da abordagem pragmatista os questionamentos iniciais decorrem de um modo indutivo, isto é, são-nos devolvidos pelos atores que acompanhamos com a frequência possível quando sondamos as suas inquietações. Nesse sentido, e como refere António Firmino da Costa, exploramos com a maior profundidade possível “a experiência da vida nas sociedades contemporâneas (...) [procurando] explicitar a gramática da vida social” (COSTA, 1992, p. 17), mas por um óculo que nos seja exequível perscrutá-la na sua pluralidade de maneira a que seja viável enunciar as razões dessa gramática, que podem também ser enunciadas no seu plural e de forma, muitas vezes, compósita.

Dos sobressaltos que temos estado a escutar das vozes dos doentes soropositivos, em Portugal e no Brasil, um desses prende-se à questão da consideração a que estão sujeitos desde o momento em que a doença lhes é comunicada pelo médico na consulta (RESENDE, 2018). As experiências que tocam o ser ou não ser estimado (MEAD, 2006) pelos outros com quem convivem proximamente ou que se cruzam aleatoriamente nos quotidianos diários são habitualmente referidas

com abundância nas entrevistas que foram efetuadas quer em Lisboa, quer em Campos dos Goytacazes entre 2012 e 2014¹. Suas vulnerabilidades decorrentes do progredir da doença levam-nos muitas vezes a questionar sua existência social como seres humanos de igual dignidade relativamente aos outros que não padecem da mesma enfermidade (RESENDE, 2018).

Muitas vezes voltadas para si próprias, as experiências das pessoas assim notificadas oficialmente exploram modos de agir que permitem ocultar o seu mal, porque é de um mal corporal que ajuízam terem sido acometidas, de maneira a contornar os impactos negativos da sua anunciação no espaço público, mas também no espaço familiar, incluindo aqui o espaço mais íntimo da sua intimidade. Não é de somenos observar que esses seres se identificam nos incômodos trazidos pelas conexões entre a doença e as práticas de risco a que foram sujeitas, nomeadamente os comportamentos que os ligam às suas práticas sexuais. Nas aparências resultantes dos contatos pessoais do dia a dia, estes são-lhes reenviados por representações que conjugam o pouco cuidado havido, a negligência ou mesmo a irresponsabilidade pelo fato de terem sido expostos ao risco da contaminação de uma doença que passadas diversas décadas ainda suscita em muitos dos outros ações de aversão, que mais não são que ações interpretadas como desafetos (POLLAK, 1993, 2000), (RESENDE, 2017, 2018).

E sentem-se feridas por imputações que não conseguem dirimir ou porque pressentem o medo das acusações se a doença for revelada pela sua própria voz narrando o que realmente aconteceu, ou porque se agarram à memória, com ou sem o apoio familiar, para jogarem a promessa nos futuros sempre em aberto, que um dia conseguirão pôr cobro às desconsiderações a que são sujeitas. Por todas essas razões resultantes das suas experiências é que a sua antropologia de seres capacitantes (RICOEUR, 2006) é posta em causa ou se encontra deveras limitada.

Ou, pelo menos, dão-se conta de que a expressão das suas ações capacitárias estão suspensas, ou ressentem-se na paralisia reativa em virtude do medo ou do incômodo, ou reagem intermitentemente aos comentários lançados. Não são poucas as vezes que indicam que não sabem como agir em situações para si mais complicadas, particularmente quando pressentem o seu olhar

¹ Os dados das entrevistas aqui analisados fazem parte de uma pesquisa não financiada e que foi desenvolvida em Lisboa e em Campos dos Goytacazes entre 2012 e 2015. Essa pesquisa tinha como objeto tratar da questão do reconhecimento a que são votados os doentes soropositivos notificados clinicamente. Foram realizadas seis entrevistas em Lisboa e cerca de 15 entrevistas em Campos dos Goytacazes. Agradece-se a Heitor Benjamim a realização e a transcrição das entrevistas realizadas na cidade de Campos do Goytacazes. Em face da singularidade da doença, e para resguardar o anonimato, todos os indivíduos soropositivos contactados deram o seu consentimento informado para a sua concretização. Foram entrevistados seres de diferentes idades e gêneros, oriundos de distintos contextos sociais, mas preservando dois problemas fundamentais. O primeiro é a longa carreira da doença: a notificação da soropositividade apresentava uma escala superior a dez anos. A segunda é a anunciação das experiências desses doentes em diferentes espaços e tempos que se cruzaram nas carreiras longas da doença, uma vez que estamos perante doentes crônicos mesmo quando a carga viral é residual ou não verificável pelas análises sanguíneas.

impedido (BREVIGLIERI, 2020), uma vez que a sua corporalidade dá nota que escapa aos padrões tidos como normais por aqueles que olham para si.

Isto é, os seus poderes em se assumirem por si próprios, através do seu corpo e da sua voz, ou em se poderem afirmar nas narrações das suas vidas, ou ainda a vontade em expressarem os motivos de agirem de uma determinada maneira, ou sentem-nos na sua redução exponencial, ou os impedimentos são tão drásticos que se anulam no esquecimento de si como seres humanos. Avaliam-se na existência das suas vidas, mas limitados em modos de agir truncados, porque experienciados como decorrentes de uma mortificação imputada pelos outros com quem se cruzam ou com quem se relacionam com maior ou menor frequência (GOFFMAN, 1990).

Nesse sentido, diminuem-se nos seus predicados uma vez que as suas ações de imputabilidade (RICOEUR, 2006) se viram como incriminações sobre os seus próprios comportamentos. A capacitação de si para agir confinada a si mesmo – uma vez que apercebe nos outros uma indiferença ostensiva, interpretada a partir do olhar que se aparta do seu corpo ou de comportamentos de afastamento propositado para que os seus corpos não tenham qualquer probabilidade de se tocarem – são ocorrências que as fazem nutrir o sentimento de que não estão à altura dos outros na sua generalidade RESENDE, 2017, 2018).

Reduzem-se a uma identificação de si magoada (POLLAK, 1993). E se as feridas não saram seriamente, em circunstâncias outras, talvez inesperadas, talvez por acumulação de acúmulos persistentes de nojo de si, as ações destrutivas podem acontecer de um momento para o outro. O desaperro apodera-se perante as dificuldades de resolução das inquietações que interiormente estão a devorar as suas vísceras.

Tomemos este testemunho na primeira pessoa. É de uma mulher que descobre a sua soropositividade quando engravidada pela segunda vez. Em breve nota biográfica, confessa que nasceu na cidade do Rio de Janeiro. Abandonada pela família foi enviada para um orfanato. E em plena adolescência relaciona-se com um companheiro que era toxicodependente. Ser de poucos recursos, aos 20 anos lança ao mundo a primeira filha. Quatro anos volvidos engravidada pela segunda vez, e quatro meses após essa gestação se dá conta de que é portadora do HIV. E a partir da notificação que lhe é transmitida, os seus efeitos atropelam a sua vida.

Mas eu fiquei: como? Mas eu estava com uma pessoa de risco dentro de casa. Ele saía fazia várias bagunças mas eu nunca fui de ir pra rua, só dentro de casa. E aí veio o HIV, a aceitação foi muito difícil. Tentei suicídio oito vezes. Tiveram que me conter, porque eu também virei um bicho, ninguém vai querer ficar perto de mim, porque o preconceito é tanto com o HIV, e outras coisas com que a gente vê, quando a gente tá assim aí eu fico mais com meu problema, tive que fazer tratamento psicológico, eu era uma menina muito deprimida, tive pânico, tudo foi acontecendo muito rápido. (Mulher, doente crônica com trajetória longa, mais de 20 anos).

O inesperado da notícia causou um assombro tremendo, tão grande que desarrumou por completo a sua vida. Já informada da doença e das formas de contaminação, enxerga que vive com um companheiro com comportamentos de risco, mas nunca assume que foi ele a fonte da transmissão do vírus. Como relata, a aceitação dessa alteração profunda da sua vida não é imediata. Dando conta de que está entregue a si própria, pelo abandono a que se viu votada, tenta por diversas ocasiões o suicídio, sempre mal sucedido, como conta ao entrevistador. Em pânico, sem saber como se virar sozinha, procura o apoio na consulta de psicologia clínica. Ainda menina, nota que a autonomia de conduzir a sua vida por si está zerada, isto é, está liquidada por razões que lhe escapam, porque não foi por ela que a infecção inicia o seu percurso pelo corpo, trazendo-lhe consequências não previstas.

Mas isso é da vida mesmo, e quando eu fazia psicologia com a doutora, ela sempre falava: Mariana² esquece do seu passado." Quando meu filho ia fazer sete anos, meu marido foi assassinado com dois tiros na cabeça em Cachoeiro do Itapemirim. E ele não aceitava por ter me contaminado. Porque ele foi suporte, foi tudo pra minha vida, foi minha mãe e foi meu pai. Não foi o amor meu mesmo não, ele me resgatou.

Pouco tempo depois perde aquele que libertou a sua vida. As amarras anteriores resultantes da sua experiência no orfanato são alforriadas a quem se liga familiarmente não obstante a vida que este leva, sem eira nem beira. A depressão acentua-se porque os tempos passados recordados pela memória impedem-na de auscultar no presente os futuros trazidos por promessas que não abicham de todo na sua vida diária, uma vez que as situações experimentadas – o preconceito mora sempre ao lado – fazem obscurecer o devir. Nem a eventualidade a faz aproximar-se de um porvir. Foi preciso apoio por mediação de outrem para que a disponibilidade em reatar o poder de garantia de si mesmo (BREVIGLIERI, 2012) começasse a despontar lentamente.

Em outra entrevista, agora tendo como testemunha um homem de 49 anos em que o vírus é confirmado aos 31 anos, a experiência do conhecimento da doença é outra, mas não deixa de qualificar o conhecimento do fato como algo “horrível”. Inicialmente desconfia de que alguma coisa de anormal está sucedendo no seu corpo. É um funcionário do Estado. Está ao serviço de públicos locais, uma vez que trabalha na administração pública.

Na verdade vai verificando que a aparência atlética do seu corpo está minguando diariamente. Equaciona a possibilidade de estar com imunidade baixa porque

emagreci, diarreia, perdi o apetite e fiquei como se estivesse com pneumonia. Aí fiz o exame, que na época não era a gente que pedia, o médico não podia pedir porque era preconceituoso do médico pedir o

² Mariana é um nome fictício dado para manter o anonimato da entrevistada.

exame. Eu mesmo que pedi porque estava emagrecendo muito, perdendo peso e não sabendo o motivo. Aí na época eu descobri.

O resultado da exploração das razões das transformações corporais tem o conhecimento de que o HIV se instala dentro de si. Revela de imediato o fato à família. E esta acolhe a notícia com uma relativa tranquilidade. A natureza aterradora ao apreender a solo que está contaminado, resultante do primeiro impacto e das iniciais dificuldades em digerir consigo próprio os efeitos da notificação, é desanuviada ao sentir o apoio familiar. Assegura-se que tem um porto onde abrigar-se uma vez que reconhece que o preconceito está à solta. Como alude na entrevista, “no início eu sentia preconceito, mas hoje em dia não”. Mas, apesar do conforto trazido por essa convicção, a certeza não é tanta que o leve a fazer disso um tema de conversa com qualquer pessoa, e em qualquer circunstância. Protege-se para que não vá o diabo tecê-las³ porque assim evita o pior: vir a ser confrontado com as suas crenças, que afinal não são tão certas como esperava na sua tranquilidade, que se revelava só na aparência. Nesse sentido só destapa o véu a

alguns amigos [que] sabem que eu tenho HIV, apenas os que eu tenho confiança. Quando eu acho que não deva saber eu faço questão de que não saiba. Pois existe ainda preconceito, né? No início eu sentia preconceito, minha aparência, porque eu sempre tive uma aparência boa, sempre tive corpo atlético, eu sempre treinei. Então na época que eu perdi peso, todo mundo me olhava de “banda”: [um olhar ressabiado] «esse cara deve estar doente». Então eu vou provar que não estou doente. Eu mascarava a doença treinando e superei, eu mesmo não superei, porque foi deus quem quis, né? Mas eu superei a doença mantendo em termos de aparência. Eu fiquei de bem comigo.

Como ser prevenido vale por dois, só se mostra verdadeiramente aos outros que contam para si (TAYLOR, 2005). Aí a confiança na amizade reduz drasticamente a traição da revelação não consentida por si. Perante os outros desconhecidos, o resguardo no segredo é boa conselheira. Receando os efeitos negativos na estima de si se os outros que lhe não são próximos viessem a saber que estava contaminado, fecha-se, tranca-se em si mesmo não narrando o que ocorreu, nem vagamente. A autenticidade de si (TAYLOR, 2009) não é partilhada a não ser pelas afinidades pessoais relativamente a lugares comuns compartilhadas por aqueles que denomina como amigos. Aqui a cumplicidade vale porque há conformidade, e, por isso, explorar o risco de se dar a conhecer na sua plenitude está fora de questão.

As marcas da doença, visíveis corporalmente, desgastam a sua boa aparência. Os estragos que o vírus produziu na sua corporalidade robusta fazem com que o seu portador não se reconhecesse

³ Nota da edição: “não vá o diabo tecê-las” é uma expressão corrente em Portugal que significa, aproximadamente, a noção de que não surjam complicações inesperadas.

perante os outros. O estranhamento patentado pelos outros resultou das transformações da sua aparência, nomeadamente no rosto.

De acordo com a sua experiência

o medicamento faz mais mal do que bem. Os remédios causam tonteira, diarreia, lipodistrofia, a perda da gordura. Agora eu sinto mais falta da gordura das nádegas e dos pés, eu perdi gordura todinha. Parei de lutar, de jogar bola, só faço natação, musculação e corrida. Eu faço a musculação para não aparentar a doença. Fui na nutricionista, pedi produtos naturais que eu deveria tomar, que é albumina, aveia, independente do que a nutricionista falasse, até capim, eu como sem reclamar.

Observando-se ao espelho através do olhar dos outros, deu-se conta de que o seu rosto é semelhante ao semblante de Freddy Krueger, um personagem de um filme de terror, um assassino de crianças. Para repor a gordura perdida na cara fez uma

aplicação no rosto, pois estava com o rosto que nem o Fred Krueger. Apliquei um medicamento para preencher onde não tenho gordura. Mas hoje em dia eu sei que se eu cair eu quebro meu cóccix, porque perdi a nádega, entendeu? Apesar de fazer musculação.

Faz de tudo focando-se no corpo. Este é o seu equipamento no trabalho. Como assinala, “apesar de doente, eu sou muito exigido no meu trabalho; lidar com o público é muito complicado. Tem dias que para não explodir tem que contar de um até dez. Chega gente de tudo quanto é espécie”. O esforço requerido pelos exercícios frequentes e permanentes parece não ter sido suficiente para a sua capacitação plena.

Tem de ter sangue de barata para não explodir. Explode com facilidade, mas tem estado a controlar-se. Para elevar a garantia do seu poder de vontade de si próprio (BREVIGLIERI, 2012) para os outros usa o humor sarcástico. Como refere na parte final da entrevista,

sempre visitei várias igrejas, mas não adianta frequentar a igreja e ficar vendo as mulheres e desejando todas elas. Então eu ainda não estou preparado para isso. Eu sei que só deus salva, eu sei disso, mas para eu entrar na igreja e continuar pecando e pecando, eu vou estar querendo enganar a mim e a deus.

Como pensa dessa forma, deixa-se estar andando por aí, vagueando pelos ambientes que lhes são menos hostis. E é no ambiente familiar que tem conseguido preservar as suas “experiências primitivas” e ganhar forças para enfrentar o mundo, que ainda não é um ambiente habitável para si (Idem).

2. (RE)CAPACITANDO NA DOENÇA MENTAL: DO PARTICULAR AO GERAL NA EXPERIÊNCIA PICTÓRICA

Nos casos tratados no primeiro ponto, vimos como vítimas de discriminação devido à infecção com HIV veem dificultado o seu acesso ao público, nele descobrindo um ambiente hostil e, por isso, procurando apoios junto de profissionais da psicologia ou do círculo mais estreito de amigos. De seguida, com base num projeto de doutoramento em curso e recorrendo a caso empíricos concretos recolhidos e anotados durante a observação etnográfica, estudaremos como a atividade criativa da pintura pode proporcionar esse apoio junto de uma população socialmente carenciada e com diagnóstico de doença mental.

Os casos adiante expostos foram recolhidos no Centro de Apoio Social do Pisão, situado na área metropolitana de Lisboa e pertencente à Santa Casa da Misericórdia. Nele residem mais de 300 indivíduos em situações de vulnerabilidade que aliam dificuldades econômicas, sociais e de saúde. Grande parte dos residentes comporta diagnósticos de *deficit* cognitivo e/ou patologia psiquiátrica, dentre os quais domina o quadro psicótico e esquizofrênico. Posto isto, parte dessa população revela alterações do senso de realidade, temporalidades confusas, memórias esfaceladas, paranoias, traumas, estando compensada com recurso a fármacos cujos efeitos colaterais passam pela diminuição das competências motoras e verbais (tremuras, sonolência, esquecimento, desequilíbrio, torpeza, queda de dentes, arrastamento das palavras etc.).

Uma das apostas da instituição para capacitar os seus residentes, promover a sua autonomia, manter ou desenvolver as suas competências motoras e cognitivas passa pela atividade artística. Uma vez por semana, um grupo de residentes dedica-se, durante sensivelmente uma hora e meia, à pintura, atividade da qual retiramos os casos que se seguem em sessões concentradas entre o dia 22/5/2020 e 23/9/2020, sobretudo focando o trabalho de dois dos residentes. As sessões desenrolam-se num atelier, num horário pré-definido, sob monitorização de pelo menos um monitor, por vezes dois. O número de residentes presentes varia (nem sempre comparecem todos aqueles que se encontram inscritos), nunca excedendo, porém, os dez residentes. Destes, dois – denominemos-lhes A. e B. – executam pintura abstrata. Atentemos em algumas notas do diário de campo reveladoras das suas práticas pictóricas:

a monitora pergunta a A. que cores ele vai usar. Ele diz que é o “costume”. São o verde, amarelo, vermelho e azul. Desta vez, contrariamente à tela pintada na sessão anterior, pinta de pé com a tela montada em cavalete. A monitora coloca as cores na paleta e A. começa por molhar o pincel na cor vermelha, aplicando traços na tela de modo a construir uma espécie de configuração. Estes traços, relativamente à sessão anterior, parecem ser menos picotados, pontuados, e mais fluidos, pincelados. Durante o processo, quando tem que voltar a molhar o pincel na tinta ou que o lavar

com o diluente, A. aproveita essa micropausa para se afastar do cavalete, dando um passo atrás e olhando fixa e frontalmente a tela. Seguidamente, passa para a cor amarela. Contrariamente aos traços vermelhos, que se encontram ligados entre si dando lugar a uma figura/configuração, os traços amarelos são aplicados de modo a ficarem desligados uns dos outros, sejam eles depositados no exterior da configuração vermelha, sejam eles colocados no interior dos espaços livres da mesma. Alguns deles são mesmo pintados contiguamente aos vermelhos. Os traços amarelos, relativamente aos vermelhos, são mais pontuados que fluidos. Passa então para o verde, depois para o azul. Prossegue a lógica dos traços amarelos. À medida que vai pintando, a configuração vermelha original vai-se tornando indiscernível enquanto figuração, dando a impressão de serem traços tais-quais os outros. Volta ao verde. Se, até aqui, A. pintou uma cor de cada vez, sequencialmente, a partir daqui alterna com frequência as cores, forçando-o a molhar e lavar o pincel em intervalos mais curtos. Já com a tela praticamente preenchida de traços coloridos, A. perspectiva a tela ora desviado para um lado, ora para o outro. Por vezes, inclusivamente, olha alternadamente para trás, onde se encontra encostada à parede a sua tela concluída na sessão anterior, e para a frente, onde está montada no cavalete a sua atual. Termina a tela. (DIÁRIO DE CAMPO 12/6/2020).

Estamos cientes do risco que a descrição de uma prática corre, pela natureza da própria linguagem, de soberracionalizar a experiência pictórica. Com efeito, a tradução linguística da prática pictórica dificilmente deixa de produzir um efeito de organização da atividade que, não raras vezes, lhe é alheio. No entanto, mesmo reconhecendo que a descrição requer cuidados para não se apartar definitivamente da situação estudada, pensamos que o que a linguagem opera não é tanto uma organização (linguística) do desorganizado, mas uma deslocação da instância de organização do domínio prático para o linguístico, logo oferecendo novas camadas reflexivas (mas também pré-reflexivas), mais do que as representar fielmente, às situações, logo acrescentando possibilidades à ação dos atores.

Da anotação diarística transcrita sobressaem alguns elementos que nos demonstram como se trata de uma atividade praticamente organizada em torno das corporalidades, dos materiais utilizados, da disposição espacial dos materiais, dos gestos técnicos. Desde logo, por intermédio do hábito que, mais do que estar ausente da criatividade artística, nele ocupa um lugar particular. Quando A. diz à monitora que quer pintar com as cores do “costume”, ele convoca um conhecimento tácito que pressupõe acessível à monitora e que lhe permite demitir-se de as enumerar exaustivamente, mas também uma ideia, mesmo que nebulosa e incerta, daquilo que irá fazer, que será parecido em termos técnicos com o que habitualmente faz (A. pinta sempre através de traços, mais ou menos longos, mais ou menos grossos, verticais ou horizontais – mas sempre traços). O costume/habitual, portanto, participa na ordenação da situação desde o começo, logo atuando na arregimentação, preparação e disposição dos materiais necessários, na ocupação dos espaços adequados, na adoção de uma postura

corporal disposta a pintar. Ou seja, essa equipação e apetrechamento do meio ambiente permite que o corpo habite o atelier, tornando-o familiar e permitindo assumir a posição de pintura. Essa familiaridade da relação com o monitor, com a sua atividade, com o espaço não conduz, curiosamente, a uma repetição cega (o hábito não é, segundo a tradição pragmatista, uma automação mecânica, mas uma operação inteligente de sincronização com o meio ambiente), mas sim a mínimas variações no trabalho, apoiadas nos suportes materiais disponibilizados: a lavagem e molhagem do pincel de modo a possibilitar um afastamento e mirada sobre a tela, o espaço livre nas suas imediações mais próximas, as cores dispostas na paleta ao alcance do seu olhar, a localização de uma sua tela já concluída – é aqui que o pensamento pictórico tem lugar.

Falamos de pensamento pictórico porque, realmente, o processo pelo qual a tela se vai preenchendo parece obedecer a uma certa lógica. Longe de ser arbitrária, há uma dada ordenação de cores, uma meditação quanto à cor a aplicar, uma comparação produzida por um olhar que vai e vem entre a tela anterior e a atual, uma alteração da técnica de tracejar (mais picotado ou mais fluído) e na distribuição dos traços (ligados, inicialmente, depois soltos, para finalmente preencherem por completo a tela, voltando a estar todos reunidos). Distanciar-se e aproximar-se da tela, desviar-se da esquerda para a direita e vice-versa, voltar o pescoço para trás para observar como ficou a tela da sessão anterior à luz da atual, tudo isso conduz à possibilidade de comparar o seu trabalho e avaliá-lo. Não se trata, decerto, de uma lógica na sua aceção dura. Apenas aludimos à emergência de um sentido durante o processo pictórico de A., sentido esse que não só acompanha a atividade prática, mas que se desdobra num plano mais reflexivo, no nível da avaliação e julgamento dos trabalhos. Repare-se na seguinte anotação, redigida durante a mesma sessão, bem como nas seguintes, recolhidas em outras sessões:

Já perto de concluir o preenchimento da tela [o qual só se verificou na sessão seguinte] e de a dar por concluída, A. volta-se para mim e diz que “o quadro está a ficar muito escuro” (DIÁRIO DE CAMPO, 12/6/2020). Durante a atividade, A. interrompe a pintura em curso para me perguntar se estou a gostar da sua tela. Respondo-lhe que sim, que estou curioso quanto ao resultado final, ao que A. me responde que acha que “está a ficar muito forte”. Mais tarde, nesta mesma sessão, com o trabalho mais adiantado, diz-me que está a gostar do resultado, que está a ficar “fixe” (DIÁRIO DE CAMPO, 5/6/2020).

Vê-se, por um lado, que, como já se reiterou, é o próprio A. a produzir uma avaliação que dirige ao seu trabalho, que, segundo ele, ficou “mais ou menos”, distante do seu “gosto” (como disse noutro dia), ou então que está a ficar “fixe”⁴. Aliás notemos que a essas qualificações A. fez

⁴ Ficar “fixe” é uma expressão usada habitualmente no linguajar oral quando existe um certo à vontade entre o interlocutor e o destinatário da fala. O seu significado é plural, mas no contexto dessa interlocução

acompanhar ações concretas: quando ao estar “muito forte” e “escuro”, pediu à monitora para por si escolher o leque de cores disponíveis para pintar na sessão seguinte; já a alteração da sua avaliação deveu-se a retificações que ele foi realizando na tela de modo a esconder os tais traços principais.

Por outro lado, e mais importante, este espírito (auto)crítico faz parte do próprio processo pictórico, sendo um seu momento, mais do que uma sua instância externa (COLAPIETRO, 2011), já que ele participa endogenamente na atividade, recorrendo, inclusive, aos seus elementos para produzir o julgamento: estar “escuro” ou “forte” são propriedades cromáticas e intensivas, mais captáveis pelo faro impressivo ou perceptivo do que propriamente pela deliberação reflexiva (CEFAI, 2010). Com isto, não excluímos a dimensão cognitiva do julgamento produzido, apenas a alargamos a níveis pré-reflexivos (QUÉRÉ e SCHOCH, 1998). Tal como vimos os apoios materiais à prática pictórica, enfatizamos agora os formatos cognitivos (THÉVENOT, 2001) que lhe estão associadas. O julgamento decorre da cor, da sua distribuição, do jogo de vizinhanças, da impressão gerada, e este é um exercício cognitivo que qualifica o objeto.

Esse *continuum* entre as corporalidades e as qualificações, entre a matéria e a linguagem, entre os apoios materiais e os cognitivos é o espaço que forma economias sensório-cognitivas nas quais e a partir das quais os atores se envolvem na ação, engajam com os outros (residentes e monitores) e participam na coordenação da atividade pictórica. Estamos, pois, na presença de um lugar onde a cognição não se coaduna com o esquema meios-fim da intencionalidade clássica (JOAS, 1996). O próprio pensamento é cor, movimento, gesto, pincelada. Demonstram-no bem as seguintes notas etnográficas, agora respeitantes a B., outro dos residentes que também realiza pintura abstrata:

Pressionado pela monitora para iniciar o trabalho [devido a uma ocorrência de que posteriormente se tratará], e já com a hora adiantada, B. começa por ir buscar alguns tubos de tinta ao caixote onde o material se encontra arrumado, trazê-los para a sua mesa e dispô-los, em linha, lado a lado, à sua frente. Depois, lentamente, pega em dois tubos de cada vez, um em cada mão, detendo o olhar demoradamente sobre ambas as mãos. De seguida, recoloca um dos tubos na mesa e dela retira um outro, voltando a avaliar a combinação das cores. Este procedimento repete-se cerca de meia dúzia de vezes, após o que B. coloca de lado alguns tubos e deixa aproximados da tela outros tantos, pronto a iniciar a pintura (DIÁRIO DE CAMPO, 19/6/2020).

Enquanto me explica o seu quadro, B. fá-lo com a espátula em punho. Ela, a espátula, vai sendo deslocada ao longo da superfície da tela em função das suas explicações, servindo para apontar os detalhes que ele considera relevantes. Mas não só. Durante a explicação, a espátula serve também para acrescentar coisas à tela, para espalhar um pouco mais de

o mensageiro está de acordo em classificar como boa a sua prestação na pintura. Sente-se satisfeito com o resultado e, por isso, a pintura é fixe, ajusta-se ao seu gosto e às capacidades usadas para a sua realização. Sente-se plenamente realizado naquele momento.

tinta, para demarcar mais nitidamente uma região, etc. À medida que vai explicando, B. vai, portanto, pintando em função dessa mesma explicação, tal como à medida que vai pintando, vai integrando as modificações operadas na tela nas suas explicações verbais (DIÁRIO DE CAMPO, 23/9/2020).

Independentemente de a técnica pictórica de B. ser distinta da de A., compreende-se, entre a postura corporal e a mente, entre o engajamento prático na situação e o exercício cognitivo, uma continuidade, na senda do naturalismo deweyniano. Não é que a escolha das cores com que pintar, ou os movimentos a imprimir ao pincel e/ou espátula, não sejam meditados pelos residentes; todas as evidências nos dizem que o são, que não se trata de um processo aleatório; somente a lógica a que elas obedecem é outra relativamente àquelas várias que habitualmente nos regem no quotidiano e as quais eles revelam dificuldade em assimilar e incapacidade de participar. Assim é que a decisão pela cor adequada passa por um crivo cognitivo de natureza pictórica: pensa-se manipulando as cores à altura do olhar, pinta-se no esforço de tornar os seus trabalhos acessíveis. Esse círculo, como se viu, chega a ser contraído ao mínimo quando se pinta e discursa sobre a pintura em simultâneo, uma decorrendo da outra num e num só momento.

Esse estreitamento que torna visível como a reflexão pictórica é imanente à sua prática expressa-se igualmente no nível das posturas corporais e gestualidades:

B. sente falta, durante a sua pintura, de um frasco específico. Pede-o à monitora, que o procura sem sucesso, devido à recente alteração de atelier para a atividade de pintura. Para justificar a necessidade do frasco, B. utiliza gestos corporais (movimento do braço de baixo para cima com a mão tensa) e o sopro vocal (efeito de sucção com os lábios), numa espécie de simulação do efeito que quer ver produzido na tinta (DIÁRIO DE CAMPO, 3/7/2020).

Justificando o título da sua tela acabada de realizar – “Causa em evolução” –, B. acompanha o seu discurso com uma ginástica específica em que abana o tronco em jeito de pêndulo e movimenta os braços e as mãos como se estivesse a agarrar pequenos objetos que lhe estivessem a surgir à frente (DIÁRIO DE CAMPO, 23/9/2020).

Ressalta do anterior uma particularidade da atividade pictórica: a incerteza quanto à definição do término da tela.

Em voz alta, B. dá por terminado o seu trabalho, para imediatamente recuar e afirmar que provavelmente pega nele para a semana. Tem dúvidas. Enquanto mostra o trabalho à monitora, surpreende-se com elementos da sua tela, parecendo lá descobrir coisas em que não tinha pensado. Logo a seguir, mostra-me a mim: diz-me que a tela tem uma baleia, um recife,

seres marítimos. Pergunto-lhe se já acabou e ele responde-me que logo vê para a semana (DIÁRIO DE CAMPO, 5/6/2020).

Essa indeterminação no que toca à finalização da tela só é possível porque, de fato, não estamos na presença de uma intencionalidade clássica onde se afetam meios com vista a metas formuláveis de antemão:

B. chega cerca de 30 minutos atrasado à sessão. A monitora diz-lhe que já não vale a pena começar. Nesse momento, B. bate com a mão na cabeça, dizendo que tem uma imagem na cabeça que precisa de pintar. [Acabando por lhe ser permitida a entrada], B., já sentado à mesa, diz à monitora que a imagem lhe fugiu da cabeça (DIÁRIO DE CAMPO, 19/6/2020).

Repare-se que no caso de B. fica patente a natureza etérea, fluida, quase-evanescente da imagem-mote para o trabalho pictórico: em menos de cinco minutos ela passa de semente de uma necessidade premente de pintar para cair no esquecimento. Mas além da sua incerteza, também há que dar conta da sua flexibilidade, senão veja-se:

B. passa verniz nas suas telas já concluídas. Passa, por lapso, verniz branco na primeira tela, criando, no centro da tela, uma faixa branca que esconde a pintura original por baixo. Dá a notícia de acidente à monitora sem demonstrar sobressalto nem agitação. Após cinco minutos diz que até acha que este novo elemento accidental "fica bem". A monitora diz que ainda assim é pena, já que não era a intenção original. Ele concorda, mas perante a hipótese de pintar por cima da faixa branca tentando reestabelecer as cores originais, prefere deixar como se encontra. Enquanto a monitora vai a outro atelier buscar o verniz transparente, B. confia a outro monitor que para quem viu a versão original, preferia-la, mas para quem não viu, também achará que está bem como ficou (DIÁRIO DE CAMPO, 9/9/2020).

Mais uma vez: a tela concluída pode e está apta, mesmo que isso não seja desejável, a acolher um elemento estranho e accidental. O acaso acaba por integrar o trabalho já finalizado sem, com isso, o colocar em causa. Mais do que um obstáculo, o acidente é assimilado e torna-se parte integrante da tela, demonstrando a sua capacidade de abranger elementos inesperados. Mesmo indesejáveis, eles são preferíveis à intenção, essa sim definida, deliberada, planeada, de repor a tela conforme a versão original, o que mostra que o acaso está mais próximo da prática pictórica do que propriamente a intencionalidade convencional que assume a figura de planeamento.

Já no caso de A. não existe nenhuma ideia definida que sirva de mote à sua pintura: ele pinta começando a pintar, "sem pensar", "sem imagem", "naturalmente".

No início da sessão, chegado junto de A., pergunto-lhe se vai iniciar uma nova tela. Ele responde-me que sim. Pergunto-lhe se sabe o que quer fazer, ao que ele me responde que não, "não parto de nenhuma imagem". Começando a pintar, e vendo-o eu a preencher paulatinamente a tela, pergunto-lhe de onde lhe vem a ideia para pintar daquela maneira. Ele replica afirmando que "os riscos me saem naturalmente da cabeça" e que "não penso em nada à partida". Assegura ainda que "é uma questão de imaginação, não de imitação" (DIÁRIO DE CAMPO, 22/5/2020).

A monitora, passando junto de A., tendo este já praticamente terminado o seu trabalho, pergunta-lhe "de que modo o seu trabalho tem a ver com a Covid-19?" [durante a pandemia a instituição tem promovido a realização de trabalhos tendo a mesma por mote, mesmo que indiretamente]. Responde-lhe A. que "não pintei[pintou] com nenhum intuito" (DIÁRIO DE CAMPO, 22/5/2020).

O que não significa que as suas práticas pictóricas não sejam um exercício intencional, sem o que as suas (auto)avaliações já referidas perderiam razão de ser. A verdade é que há inúmeros indícios incontornáveis de que existe uma intencionalidade própria, vaga, nessa atividade. Isso desde logo se afere pelo *continuum* temporal que a pintura instaura: "Chegado ao atelier, A. imediatamente demonstra pretender continuar a sua tela deixada em suspenso há cerca de duas semanas" (DIÁRIO DE CAMPO, 5/6/2020).

Com efeito, a vontade de retomar um trabalho anteriormente iniciado, não por ter revisto a tela e nela ter descoberto novas possibilidades, sequer por ter nela detectado algum gênero de falha, mas pura e simplesmente pela razão de ela estar inacabada, revela a existência de uma certa intencionalidade capaz de garantir a continuidade do trabalho pictórico mesmo durante os intervalos em que ele é interrompido (seja o intervalo de 15 minutos durante a sessão, seja o intervalo de uma semana entre cada sessão). Sem essa intencionalidade, por mais tênue (não frágil) que seja, o trabalho cairia por terra cada vez que o seu curso fosse interrompido. Se é possível a A. retomar a sua tela anteriormente começada, é porque ela instaura a possibilidade da continuidade temporal.

Observe-se a seguinte situação: "Já bem entrado na sua pintura, B., enquanto ainda está a trabalhar com a espátula na tela, diz à monitora: 'pronto, doutora, não vou fazer mais nada'. Desde que o afirmou até que efetivamente tenha terminado decorreram cerca de dois minutos (DIÁRIO DE CAMPO, 16/9/2020).

Se nenhum gênero de intencionalidade existisse, por menor que seja o seu modo de atuação, poderia porventura B. dar por terminado o seu trabalho quando, na prática, ainda o está a fazer? A intencionalidade que aqui está em jogo, se bem que aberta, fluida, sem imagem ou com imagem fugidia, imanente ao trabalho pictórico, assegura essa possibilidade de estar a pintar numa determinada direção – indefinida e brumosa, mas de alguma forma presente no horizonte –, sem o que o vislumbre da finalização, independentemente de posteriormente se revelar enganador e ser efetivamente revertido, não emergiria. Isso não significa que exista uma ideia-modelo pré-definida,

uma meta, à luz da qual A. vá avaliando o seu progresso. O que afirmar o término da tela enquanto ela está a ser feita significa é que é possível projetá-la para o termo das operações técnicas que se está a realizar (e as que eventualmente se tenha em mente realizar), seguindo-as na medida do possível e vislumbrando o seu resultado. Estas continuidade e reciprocidade na determinação dos meios e fins (DEWEY, 2008) presentes na intencionalidade que se está a averiguar plasam-se na seguinte anotação: “A certa altura, B. diz-me que quer ‘afundar’ a tela, isto é, realçar o que está por trás, no fundo da tela. Para obter os seus intentos, pinta as extremidades da tela de cor rosa, dando a impressão de uma moldura que afunda o centro.” (DIÁRIO DE CAMPO, 26/6/2020).

Novamente: há, verdade seja dita, uma intenção – a de “afundar” a tela. Há, igualmente, uma técnica por meio da qual essa intenção é alcançada – a de pintar as extremidades. Todavia, note-se que estamos no domínio de um pensamento de natureza pictórico: em nenhum momento nos deparamos com unidades discretas e delimitáveis, com um raciocínio do tipo nexos causal, com uma lógica de prós e contras, onde se ganha e perde em função de algo. Pelo contrário, deparamo-nos com uma intencionalidade, se assim a podemos chamar, intensiva, composta de tons e nuances cromáticas, de movimentos não-euclidianos, mas intensivos e sensoriais, de impressões (DELEUZE, 1981). “B. chega atrasado à sessão. Assim que chega ao atelier, pega em três pequenas telas suas já iniciadas, dizendo que as vai terminar. Pergunto-lhe se já não estão acabadas. Ele responde-me que ‘faltam duas ou três espatuladas’ (DIÁRIO DE CAMPO, 29/7/2020).

O critério aferidor da finalização da tela não é a aproximação a uma ideia ou objetivo inicialmente (auto)proposto; a operação técnica em falta, e respectivas alterações na tela, é o próprio movimento que redistribui as cores na superfície daquela. É tentador pensar, após a conclusão da tela, que o que ela mostra corresponde, mais ou menos aproximadamente, a uma ideia já planeada, mas nada nos parece mais equívoco: as hesitações e impasses em decretar o fecho das telas, a sua reversibilidade, também em função das leituras que os monitores, procurados por B. para darem a sua opinião, fazem, o fato de os títulos (que em B. costumam nomear as figuras – abstratas – constantes na tela) serem atribuídos *a posteriori*, tudo isso nos leva a apostar numa intencionalidade pictórica, não absolutamente cega, mas experimental, tateante, surpreendente, justamente onde A. e B. demonstram possuir o saber necessário para permanecerem à tona e assim adquirirem confiança em si e perante os outros.

Esta é uma intencionalidade específica que nos parece ser um elemento definidor de um modo de se relacionar consigo, com o outro e com a atividade em curso, distinta do regime de engajamento em plano (THÉVENOT, 2001), como temos vindo a defender, já que as modalidades de engajamento pictórico dão azo a ações impressivas, estéticas, afetivas, mais do que a um planeamento racionalmente desenhado em função de metas específicas e para benefício individual.

Isso é distinto das modalidades de ação e coordenação públicas, já que não se trata de zelar por um bem comum através de operações de generalização, universalização ou equivalência, nem

tampouco de argumentação ou justificação. Inversamente, trata-se de um engajamento protetor e promotor da singularidade e especificidade de cada ser:

Enquanto pinta, B. vai-me falando da sua prática pictórica. Entre outras coisas, diz-me que a pintura é uma luta do artista consigo mesmo, que basta a sua própria energia para pintar, que pinta com o que sente, com o que se lembra, com a sua situação atual institucional. Chega mesmo a dizer: "isto [a sua tela] é o meu passado", ou "pinto com o que sinto". Mais tarde, já perto de terminar o trabalho, deixa quatro marcas de tinta com o próprio dedo nos quatro cantos da tela, dizendo que é a sua "marca pessoal" e que assim "já não precisa de assinar" (DIÁRIO DE CAMPO, 26/6/2020).

Estamos, pois, em presença de uma prática personalizada que vale fundamentalmente pela singularidade e originalidade do artista (HEINICH, 2001), o que, aliás, encontra reflexo na inscrição de marcas de tinta na tela com os dedos, assim integrando nela aquilo que num ser é materialmente irrepetível, a sua impressão digital, a qual, por isso mesmo, vale por assinatura. O fato de no trabalho pictórico se encontrar em jogo a própria singularidade do artista explica por que a crítica nele ocupa um lugar marginal, tornando-a, o mais das vezes, inaceitável, contrariamente à centralidade da mesma nos regimes de engajamento público:

Antes de iniciar a sessão, B. confia-me, fora do atelier, que se sentiu magoado com a crítica que um monitor dirigiu ao seu trabalho nessa manhã. Diz que não gosta que o monitor se intrometa no seu trabalho artístico e que ele é que sabe como deve fazer. Para se fazer perceber, pergunta-me retoricamente: "como é que se sentiria se eu lhe dissesse que o que aponta aí no seu caderno é uma porcaria?". Acaba dizendo que não seguiu as sugestões do monitor (DIÁRIO DE CAMPO, 16/9/2020).

A crítica é assumida pessoalmente, de onde o desconforto e, sobretudo, a mágoa sentida. Há uma ligação íntima entre o criador e o objeto criado, onde este contém aquele, o que leva a traduzir automaticamente a crítica à tela numa crítica pessoal a B. Não é que B. não possa aconselhar-se junto de outros, situação que, aliás, já foi relatada. O que está em causa é, desde logo, a proximidade pessoal com esse outro (B., em conversas comigo, já mostrou desgosto com atitudes desse monitor), e em segundo, o grau de intromissão da crítica (que supera largamente a mera sugestão ou conselho).

A monitora chama-me de parte e fala-me de uma tela de B. exposta na parede do atelier. B. percebe, interrompe o seu trabalho atual e dirige-se a mim, dizendo que "não dá para perceber bem ao longe", conduzindo-me para perto da tela e explicando-me (DIÁRIO DE CAMPO, 22/5/2020).

O fato de B. se sentir responsável por ser ele, de viva voz, a falar-me da sua tela, a ponto de para isso ter interrompido a sua pintura, explicita o relacionamento estreito entre B. e o resultado final do seu trabalho. Estreiteza bastante para que B. considere inadequado ser a monitora a falar-me da tela. A apresentação do seu trabalho, para que lhe seja fiel, requer a voz do seu criador, como se ele, e só ele, fosse portador da chave do seu trabalho. Mas essa interrupção também revela que, por maior que seja a personalização e singularização da prática pictórica, isso não significa que ela se feche, mas antes que se abre e expõe ao outro de uma maneira particular.

É por isso que a experiência pictórica se distingue igualmente do regime de engajamento familiar (THÉVENOT, 2001), já que não tão arrimada no hábito, no conforto, na previsibilidade, na segurança, mas mais na exploração investigativa e tateante, curiosa, em busca da surpresa, do desconhecido (AURAY e VÉTEL, 2013), mas também, com isso, caracterizado por uma maior abertura e exposição de si ao outro.

A diretora das atividades culturais está de passagem pelo atelier. Pergunta a A. se está tudo bem enquanto ele pinta. Ele interrompe o trabalho, sorridente, voltando-se para a diretora respondendo que sim. No seguimento diz, apontando para trás, onde a tela terminada na sessão anterior está encostada, que aquela também é dele. Mais tarde, enquanto pinta, vai parando para me perguntar se está a ficar "fixe". Respondo-lhe sempre que sim, incentivando-o, ao que ele agradece satisfeito. Já no fim, diz-me que quem olha para a tela pensa que é fácil, mas que para ele não é nada fácil, que lhe custa. Pergunta-me ainda: "se olhares para o quadro vês que é trabalhoso, não vês?", e à monitora diz: "entreguei o meu máximo, doutora. Dá muito trabalho" (DIÁRIO DE CAMPO, 12/6/2020).

Aqui torna-se evidente a dimensão da abertura ao outro inscrita na prática pictórica: há, em A., uma procura de agradar, mas também de aprovação. Para isso, engrandece a sua prática sublinhando a dificuldade que lhe é inerente, mesmo que isso não seja notório num primeiro olhar. A dificuldade valoriza o trabalho na medida em que engrandece o criador. Estamos, pois, longe da facilidade e relaxamento próprio de um regime estritamente familiar. Até porque, nas palavras de A., o trabalho é custoso, oferece resistência. Mas também imprevisível em todos os seus efeitos:

Numa sessão dedicada a assinar e intitular as várias telas pintadas nas últimas sessões, B. sente, por vezes, dificuldade em lembrar as figuras constantes das telas. Como há que assinar na parte inferior da tela, é necessário que ele saiba determinar a direção dominante da mesma (na sua maioria elas podem ser lidas em várias direções). Muitas vezes, pergunta à monitora se se lembra do que ele pintou. De qualquer modo, olhando para elas, B. acaba por ver sempre algo, e muitas das vezes algo diferente daquilo que havia visto quando pintara (DIÁRIO DE CAMPO, 4/8/2020).

Olhar a tela terminada passado algum tempo é passível de surpreender, não só os outros como o próprio pintor. A experiência pictórica não se identifica, portanto, com nenhum dos regimes de engajamento mais conhecidos, abrindo, contudo, passagens que autorizam avançar confiantemente do nível particular ao geral, sem perder a singularidade, mas também recuar de um para o outro com segurança (BREVIGLIERI, 2007).

Durante os trabalhos surge um residente que não pertence ao atelier de pintura. B. explica-me a sua tela a um canto quando se apercebe da presença deste elemento estranho. Nessa altura diz-me que não se sente confortável em falar nestas circunstâncias, pedindo ao residente recém-entrado para sair, inclusivamente chamando a monitora para o colocar lá fora. Depois de ele sair, pergunto-lhe se ele se incomodaria em expor os seus quadros [sabendo que ele já os expôs]. Ele responde-me que são coisas diferentes, devido à personalização e intimidade do processo de criação, que é diferente do de exposição do trabalho final (DIÁRIO DE CAMPO, 4/8/2020).

Vemos o quão sensíveis são as passagens entre o particular e o geral para B.: um e outro não se transpõem linearmente, sendo antes uma travessia convocadora de capacidades diferentes, onde se correm riscos, implicando alterações e nuances na sua conduta. Saber-se ouvido nas suas explicações da tela (e lembremos que elas são um momento da criação) gera desconforto em B., talvez temendo ser exposto ao ridículo, talvez por desconfiança; em todo caso, há certas circunstâncias que têm que ser verificadas para que ele se sinta capaz de apresentar o seu trabalho.

Quando me fala sobre a sua tela, B. diz a respeito de umas certas manchas que ele colocou em torno da tela, junto às suas margens, que elas "nada significam". Após poucos minutos, e com o desenrolar da explicação, já me diz que aquelas manchas são "embriões humanos" (DIÁRIO DE CAMPO, 3/7/2020).

Evidentemente que este voltar atrás para ressignificar um elemento da tela também decorre do fato de a mesma ser capaz de surpreender o olhar do próprio pintor. Porém, desta feita, o que aqui nos interessa é mais o à vontade de B. para poder dizer algo e o seu contrário, isto é, que as manchas nada significam e, logo de seguida, que afinal significam. Desafiando as leis da coerência, importa-nos não a restituição da coerência ou a sua explicação, mas a positividade da incoerência enquanto produtora de efeitos. Com efeito, as guinadas que B. protagoniza nos discursos que profere acerca das suas telas, soando naturais no contexto do processo pictórico, garantem que o pintor assuma a dianteira no controle da situação. Como se confirma na anotação seguinte:

Durante a sessão, B. vai-me falando acerca da tela que acabou de pintar. A certa altura, diz-me, esboçando uma expressão “matreira”, o seguinte: “não sei se está a compreender, porque há coisas que eu não lhe posso dizer...”. Já no final da sessão, em conversa com B., ele diz-me que afinal a tela em que esteve a trabalhar ainda não está terminada [afinal, porque ele já tinha dito que estava]. Pergunto-lhe que está a pensar ainda fazer e ele responde-me, com um sorriso estampado no rosto: “fica para surpresa” (DIÁRIO DE CAMPO, 23/9/2020).

Torna-se claro que B. se sabe no comando da situação enquanto fala do seu trabalho pictórico. Ele sabe-se escutado, intui o interesse dos que o rodeiam e, jogando com o secretismo e com a revelação (que dependem um do outro), dizendo que não diz sem dizer o que não diz, mas esboçando o sorriso de quem sabe que assim aguça a curiosidade do seu ouvinte, magnetizando-o em torno daquilo que ele, o ouvinte, (ainda) não sabe, mas que ele, B., sabe (mesmo que não saiba em termos muito definidos), jogando com o desconhecimento do outro, com o fato de estar sempre um passo à frente, afirmando ostensivamente que aquilo que ele virá a fazer “fica para surpresa”, assim é que B. se capacita no seio da experiência pictórica. Vejamos como essa capacitação assume outras figuras e se alarga à relação com os monitores:

B. chama-me a mim e às monitoras para falar sobre a sua tela aparentemente recém-concluída. Quando chama uma das monitoras, com quem, devido a comentários que durante o dia ele me havia confiado, não estava nos melhores termos, diz-lhe que é melhor vir ver agora porque, caso contrário, sem ouvi-lo explicar (sic), não irá perceber tão bem o seu trabalho (DIÁRIO DE CAMPO, 16/9/2020).

Nessa última nota é nítida a maneira como B. procura desafiar a monitora. Dotando-se, enquanto autor, da chave última da sua tela, atira à cara da monitora a sua incapacidade para revelar o sentido do seu trabalho, operação que, se bem que não só a si lhe caiba, ninguém melhor que ele poderá exercer. Fazendo, pois, a compreensão da sua tela depender de si, B., forçando a monitora a optar entre ver a tela no momento em que B. a chama ou ver depois, ganha um ascendente sobre ela através da sua prática artística.

Mas as potenciais travessias entre o particular e o geral presentes na experiência pictórica apresentam um escopo mais alargado, senão repare-se:

À chegada à instituição, encontro A., que me divulga abertamente as suas ideias para dinamizar e promover os trabalhos de pintura ali realizados. Diz que já falou também com as monitoras. Fala-me das putativas vantagens de criar um site, de chamar gente para assistir ao vivo aos trabalhos, de fazer mais exposições (DIÁRIO DE CAMPO, 29/5/2020).

Nesse caso, A. vale-se da sua prática pictórica para reivindicar alterações na política da instituição, vinculando à pintura, em nome da qual se dariam essas alterações, os seus interesses particulares (maior divulgação representa maior probabilidade de venda, de reconhecimento, de valorização), sublinhando-se aqui a abertura de uma passagem na experiência pictórica em direção a regimes de engajamento em plano. Também o cálculo para benefício pessoal, a racionalidade econômica, o planejamento, podem ter lugar no atelier.

1. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das mais sérias limitações apontadas às sociologias pragmatistas prende-se com a sua (in)capacidade de compreender as populações em situação de vulnerabilidade. Segundo a crítica, pressupondo e hegemonizando a figura do sujeito autônomo e capaz e enfatizando as dimensões ativas da ação, bem como as competências que lhe estariam associadas, as sociologias pragmatistas perfilhariam uma modelo *ativístico* e *cognitivista* da ação que, em primeiro lugar, negligenciaria as dimensões passivas e afetivo-corporais da ação, e em segundo, perderia o acesso às limitações e constrangimentos que, em última análise, a bloqueariam e inibiriam.

Aventamos, com base nos casos apresentados, que a força do argumento *supra* resulta de uma leitura enviesada dos clássicos pragmatistas estadunidenses, dando corpo a versões neopragmatistas (Richard Rorty, Hilary Putnam, Jürgen Habermas) que privilegiam o signo linguístico e a comunicação racional e que informaram decisivamente as avaliações que, a partir dos anos 1990, se fizeram, e vêm fazendo, das sociologias pragmatistas. Quando estas começaram a adquirir visibilidade, não é de admirar que o seu trabalho acerca da pluralidade de competências críticas e do trabalho dos atores que nelas se envolvem tenha sido recebido com desconfiança. Não obstante serem os próprios autores a admitir que a complexidade da ação está longe de se esgotar na crítica verbal, na argumentação em arenas públicas com recurso à generalização e equivalência dos seres, não obstante serem os próprios a lembrar que o regime de ação estudado é apenas um entre tantos outros e que, além disso, depende da existência de um meio ambiente adequadamente equipado, a crítica não deixou de apontar ao seu trabalho a sobrestimação das competências reflexivas e cognitivas.

O caminho que as sociologias pragmatistas seguiram nos anos seguintes, e até o presente, mostra que a sua orientação teórica permite estudar e compreender populações afetadas por vulnerabilidades várias, as quais se veem em situações em que as suas ações não mais são reconhecidas, por vezes sequer possíveis. Em diálogo com a tentativa de recuperar o espírito realmente pragmatista dos clássicos americanos no seio da Filosofia, com trabalhos, como os de Shusterman (2010) ou Alexander (2013), que procuram resgatar às leituras de cariz mais analítico as dimensões prática, estética, sensorial, habitual, corporal da ação (mais ou menos estribados nas

fenomenologias de pendor mais existencialista), as sociologias pragmatistas evoluíram no sentido de averiguar, mais do que pressupor, os processos de (in)capacitação dos atores, abrindo-se, pois, a modalidades de envolvimento na ação abaixo da publicitação, da justificação, da simbolização (THÉVENOT, 2001), às experiências primitivas (primárias, no vocabulário de Dewey) em que o corpo se sincroniza e diagramatiza com o meio ambiente, habitando-o em um nível pré-reflexivo (BREVIGLIERI, 2016), mas também devolvendo ao conceito de signo toda a sua amplitude, derivando desde o privilegiamento das dimensões axiológica e moral patente nos seus primeiros trabalhos (onde o julgamento é realizado com recurso à linguagem verbal e à comunicação) para, sem as perder, mas dando-lhe substrato, a dimensão ontológica, estudando as apreensões (prises) perceptivas e sensoriais (se quisermos, a formação de perçetos e afetos) em torno das quais resultam realidades comuns partilhadas (CHATEAURAYNAUD, 2017).

A ação, segundo essa linha de pensamento no seguimento da qual nos situamos, não é, pois, uma unidade de análise discreta que deva ser lida enquanto produto coletivamente determinado nem como estrito fruto de uma vontade individual. Na medida em que é uma transação com o meio ambiente, a ação é uma sequência de afeções, mais ou menos previsíveis, mais ou menos ordenadas, mas em todo caso onde o organismo se faz, tal como o seu meio ambiente, afetando e sendo afetado por esta. Se é uma sequência, e não uma unidade, se ela está sempre em curso, não sendo delimitável, então se segue que a ação (*i*) contém inexoravelmente uma densidade temporal (COLAPIETRO, 2013): é linha, não ponto, o que significa que se caracteriza essencialmente pelo seu “rastros” (no próprio agente, no outro e no meio ambiente), sempre simultaneamente singular, em todo caso mais ou menos definível e demarcável, iterável e repetível (DERRIDA, 2004), assim abrindo a dimensão da virtualidade (DELEUZE, 1999) – e com ela a possibilidade do passado e do futuro (é porque fundadas na repetição que as temporalidades são uma questão de ritmo) –, sem a qual a ação não é mais que resposta a um estímulo. Pelo contrário, o ser humano situa-se no “aberto” (AGAMBEN, 2018), vale dizer, é, mais que ação *stricto sensu*, experiência, em toda a latitude do conceito. Além disso, sendo, em primeiro lugar, uma questão de transação, a ação (*ii*) é fundamentalmente situada. Fundamentalmente, pois que a situação não é propriamente um repositório externo da ação, mas sim um seu termo indissociável, já que é no mesmo processo em que o organismo deixa de responder a estímulos para agir que o meio ambiente passa a ser uma situação (QUÉRÉ e SCHOCH, 1998). É na articulação dessas duas linhas indissociáveis que a experiência se cose. A situação é um todo qualitativo (DEWEY, 2008) que confere sentido à presença humana, que fornece apoios afetivos e cognitivos à ação, mas também uma atmosfera habitável onde simplesmente se pode estar.

Como vimos nos casos do HIV e da doença mental, a ação é uma questão de economia sensorio-cognitiva onde se misturam, articulam e testam sensações, percepções e cognições em situação. Ela não é, portanto, uma questão de capacitações já dadas, mas de processos de capacitação que, em casos de populações atingidas por situações de vulnerabilidade, se encontram o mais das vezes obnubilados. Muitas vezes, não se trata tanto de essas populações serem ou não capazes, mas

antes de superarem o seu esgotamento existencial e se sentirem *capazes de ser capaz*, sensação que radica nas experiências mais primitivas, abaixo do nível público, mas imprescindíveis para nele se apresentarem. Com efeito, abrir-se ao público, nele aparecer, passar à dimensão da generalidade e equivalência, à comunicação requer a capacidade de não perder a singularidade, de manter uma certa relação de confiança em si, a qual depende de um nível de experiência mais primitivo que lhe garanta essa possibilidade de recuo ou recolhimento, um ponto de vista a partir do qual seja possível olhar as arenas públicas em segurança que lhe ofereça, inclusivamente, canais de acesso e passagens familiares e reversíveis para o nível público.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio (2018). *O aberto. O homem e o animal*. Lisboa: Edições70.
- ALEXANDER, Thomas M. (2013). *The human eros. Eco-ontology and the aesthetics of existence*. Nova Iorque: Fordham University Press.
- AURAY, Nicolas; VÉTEL, Bruno (2013). L'exploration comme modalité d'ouverture attentionnelle. Design et régulation d'un jeu freemium. *Réseaux*, v. 6, nº. 132, p. 153-186.
- BREVIGLIERI, Marc (2007) L'arc expérientiel de l'adolescence : esquive, combine, embrouille, carapace et étincelle.... *Éducation et sociétés*, v.1, nº. 19, p. 99-113.
- BREVIGLIERI, Marc (2012). L'espace habité que réclame l'assurance intime de pouvoir
Un essai d'approfondissement sociologique de l'anthropologie capacitaire de Paul Ricœur. *Études Ricoeuriennes / Ricœur Studies*, V.3, Nº.1. p.34-52.
- BREVIGLIERI, Marc (2016). Pensar a dignidade sem falar a linguagem da capacidade de agir: uma discussão crítica sobre o pragmatismo sociológico e a teoria do reconhecimento de Axel Honneth. *Terceiro Milênio: Revista Crítica de Sociologia e Política*, v.6, nº.1, p. 11-34.
- BREVIGLIERI, Marc (2020) " Le portrait gênant ", *SociologieS* [em lignr], Dossiers, La société morale, mis em ligne le 02 mai 2020, consulte le 27 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/sociologies/13079>.
- CEFAI, Daniel (2010). Provações corporais: uma etnografia fenomenológica entre moradores de rua de Paris. *Lua Nova*, nº.79, p. 71-110.
- CHATEAURAYNAUD, Francis (2017). A captura como experiência: investigações pragmáticas e teorias do poder. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.32, v.95, p. 1-21.
- COLAPIETRO, Vincent (2011). Customary reflection and innovative habits. *The Journal of Speculative Philosophy*, v.25, nº.2, p. 161-173.
- COLAPIETRO, Vincent (2013). Time as experience/Experience as temporality: pragmatic and perfectionist reflections on extemporaneous creativity. *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, v.5, nº.1.
- COSTA, António Firmino da (1992). *OO que é a Sociologia?*. Lisboa. Difusão Cultural

- DELEUZE, Gilles (1981). *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris: La vue Le texte.
- DELEUZE, Gilles (1999). *Bergsonismo*. São Paulo: Ed. 34.
- DERRIDA, Jacques (2004). *Gramatologia*. São Paulo: Perspetiva.
- DEWEY, John (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- GOFFMAN, Erving (1990). *Manicômios, prisões e conventos*. São Paulo. Editora Perspectiva
- HEINICH, Natalie (2001). *La Sociologia del Arte*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Vision.
- JOAS, Hans (1996). *The Creativity of Action*. Cambridge: Polity Press.
- MEAD, Herbert George (2006). *L'esprit, le soi et la société*. Paris: Presses Universitaires de France.
- POLLAK, Michael (1993). *Une identité blessée. Études de sociologie et d'histoire*. Paris. Éditions Métaillié.
- POLLAK, Michael (2000). *L'Expérience concentrationnaire, essai sur le maintien de l'identité social*. Paris. Éditions Métaillié.
- QUÉRÉ, Louis e SCHOCH, C. (1998). The still-neglected situation? *Réseaux. The French Journal of Communication*, v.6, nº.2, p. 223-253.
- RESENDE, José Manuel (2017) "Expor e resguardar os corpos vulneráveis: conflitantes direitos de transitar o espaço público mediadas por ações solidárias e de reparação. In José Manuel Resende & Alexandre Martins. *(Con)vivemos numa sociedade justa e decente? Críticas, envolvimentos, transformações*. Porto. Editores Fronteira do Caos. p. 51-86.
- RESENDE, José Manuel (2018) "¿Y si el portador fuese persona? Entre el secreto y la revelación: el conflicto a flor de piel" in Juan Carlos Guerrero Bernal, Alicia Márquez Murrieta, Gabriel Nardacchione y Sebastián Pereyra (coordinadores). Ciudad de México. Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora. p.509-533.
- RICOEUR, Paul (2006). *Percurso do reconhecimento*. São Paulo. Edições Loyola.
- SHUSTERMAN, Richard (2010). What Pragmatism Means to Me: Ten Principles. *Revue française d'études américaines*, v.124, p. 59-65.
- TAYLOR, Charles (2005). *Le malaise de la modernité*. Paris. Les Éditions du Cerf.
- TAYLOR, Charles (2009). *A ética da autenticidade*. Lisboa. Edições 70.
- THÉVENOT, Laurent (2001). Pragmatic regimes governing the engagement with the world. In Knorr-Cetina, K., Schatzki, T., e Savigny Eike v. (eds.), *The Practice Turn in Contemporary Theory* (p. 56-73).

José Manuel Resende

Doutor em Sociologia, professor catedrático da Universidade de Évora, Portugal

José Maria Carvalho

Doutorando em Sociologia da Universidade de Évora, Portugal