



Narrativa-rede: entre o sonho e a criação

Nara Isoda

Narrativa-rede: entre o sonho e a criação

Dissertação para obtenção do título de mestre apresentado ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA- USP) com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Orientação: Profa. Dra. Elizabeth Maria Freire de Araújo Lima

(Versão corrigida)

São Paulo, 2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

I85n Isoda, Nara Mitiru de Tani
Narrativa-rede: entre o sonho e a criação / Nara Mitiru de Tani Isoda; orientador Elizabeth Maria Freire de Araújo Lima - São Paulo, 2021.
218 f.

Dissertação (Mestrado)- Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Estética e História da Arte.

1. CRIAÇÃO ARTÍSTICA. 2. SONHO. 3. ARTES PLÁSTICAS. 4. TERAPIA OCUPACIONAL. 5. NARRATIVA. I. Lima, Elizabeth Maria Freire de Araújo, orient. II. Título.



ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância da orientadora

Nome da aluna: Nara Mitiru de Tani e Isoda

Data da defesa: 27/09/2021

Nome da Profa. orientadora: Elizabeth Maria Freire de Araújo Lima

Nos termos da legislação vigente, declaro estar ciente do conteúdo deste exemplar corrigido elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me plenamente favorável ao seu encaminhamento e publicação no Portal Digital de Teses da USP.

São Paulo, 04/11/2021

Assinatura da orientadora

ISODA, Nara Mitiru de Tani e. **Narrativa-rede: entre o sonho e a criação.**
Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação Interunidades de Pós-Graduação
em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Aprovada em: 27/09/2021

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Eliane Dias de Castro

Profa. Dra. Rosane Preciosa

Profa. Dra. Sumaya Mattar

((Alma, corpo, ideias))

*Colchão paciente,
em ti deponho
o que aspirei.
Não o que sei,
nem o que disponho:
claridade presente.*

*E o que aspirei? Nada.
Atravessar a rua,
dobrar a esquina,
palpar uma felina
pele, matéria nua
e alucinada.*

*A alma se dispensa
em leito macio,
e o corpo cansado
entrega-se ao passado.
Alma: é como um fio,
mas o corpo é que pensa.*

*Sonha um sonho finito,
cercado de objetos
palpáveis. Se devora
com o seu próprio agora:
tempo, luz e projetos,
tudo em torno é mito.*

*E que mito alimenta
a alma? Que ideia?
Algum salto
imagina, do alto?
O corpo: uma odisseia,
uma demora lenta.*

*A si mesmo essencial,
entrega porosa.
Nada fala: assiste,
nem eufórico nem triste.
Simples ser de prosa,
calmo, coisa final.*

(Sebastião Uchoa Leite)

Agradecimentos

Agradeço de corpo e alma

Ao Programa de Pós-graduação em Estética em História da Arte (PGHEA), pelo acolhimento, e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida, substancial ao desenvolvimento da pesquisa.

À orientação-presente de Beth Lima: com sua profunda sensibilidade e implicação, possibilitou tantas transformações na pesquisa e na pesquisadora.

À Eliane Dias de Castro e Sumaya Mattar pelas suas valiosas contribuições na ocasião da Banca de qualificação e participação na Banca examinadora final e à Rosane Preciosa, pela composição com a Banca final, trazendo sua poesia.

Aos coletivos com quem partilho ou já partilhei forças: *Coletivo Preguiça; Laboratório de Estudos e Pesquisa Arte e Corpo em Terapia Ocupacional (PACTO); Casa Tripé; Palmeritas; Kaiga Gurupu - Grupo de Pintura Livre; Pesquisas Artesanais; Ceuminhas; Rizoma; Pingado e Shingetsu - Dream team. Às integrantes do Grupo de Orientação, Leitura e Escrita (GOLE), pela grande contribuição com esta pesquisa; e ao Nightclub (NC) - Clube de Literaturas e Vidas, por manter acesa a chama do sonho.*

À Silvia Pellegrino, ao espaço-interlocução com tantos sonhos compartilhados.

Às amigadas. Em especial, as que acompanharam de perto o processo da pesquisa e/ou contribuíram com este percurso flânerie: Aline e Raul, Arthur, Bel, Beto, Daniela, Diana, Duque, Elô, Érika e Samuel, Fabiana, Fábio, Giu, Heitor, Helo, Júlia, Kely, Kiki, Kito, Luís, Mayra, Mirella, Munira, Nane, Renata, Talita, Tiemi, Totem, Toko, Vivi, Fred, Yiyao e Ana, João, Selena e Caio, Abraão, Edinete, Lucas e Sophia.

À Mariana Cobuci pela revisão.

A cada pessoa acompanhada/atendida neste percurso estético-clínico e a todos sonhadores e sonhadoras que confiaram seus sonhos à pesquisa.

Ao Henrique, pelo Amor e pelo cultivo do solo em que pode brotar este trabalho. À Lila, que trouxe esperança em tempos sombrios. Ao Bolinha, por me levar para passear e refrescar as ideias. E às nossas famílias, por todo o apoio.

A todas as entidades espirituais a quem confio os meus sonhos mais secretos.

Muito obrigada.

*Dedico este trabalho
a todos aqueles que ousaram
atravessar para o lado de lá...
e não contentes, decidiram adentrá-lo,
vivendo fluindo como rio*

Resumo

Esta narrativa-rede trata de uma investigação que se voltou para a exploração de diversas maneiras de se pensar e trabalhar com os sonhos em sua relação com a criação. Ela foi tecida através da pesquisa de concepções de sonho, de artistas que o tiveram como tema ou elemento disparador de sua obra, e no desenvolvimento de um processo de criação da própria pesquisadora. As redes simbolizam os instrumentos de coleta e pescaria-imantação dos materiais desta pesquisa, bem como os encontros compreendidos ao longo do tempo e os lugares de dormir e sonhar.

Foi objetivo da pesquisa: estudar o universo onírico a partir de uma abordagem transdisciplinar, evocando-se noções de dicionários, psicanalíticas e de alguns grupos indígenas, o que possibilitou pensar o sonho em suas dimensões clínica, criativa, coletiva e poética. Compreendido como um gesto clínico de cuidado da psique sonhadora, o sonho foi também abordado a partir do estudo de algumas ritualísticas indígenas coletivas e entendido como um gesto criativo e poético por si só. Buscou-se pesquisar artistas, criadores, autores que fizeram trabalhos na relação com os sonhos. O que criaram? Como desenvolveram os seus métodos e técnicas para acessar os conteúdos inconscientes? Como estes materiais foram registrados, de que maneiras e por meio de que materiais? Como se deu a relação entre os registros escritos e imagéticos?

O processo de criação foi construído a partir de narrativas oníricas e para isso a pesquisa envolveu uma coleta de sonhos próprios e de terceiros. Como resposta às cartas e convite aos sonhadores, estes enviaram seus registros por e-mail à pesquisadora, que teve os seus próprios sonhos anotados em diários. A partir desse material, foram criados diversos objetos: cadernos de sonhos, desenhos, ilustrações, pinturas, fotografias, objetos de cerâmica, camas, travesseiros, datiloscritos e manuscritos com uma caligrafia inventada, a caligrafia onírica.

O método cartográfico possibilitou esse plano da experiência, desviando de um sentido único para a experimentação, em direção a múltiplas entradas e percursos, de modo que o objeto estudado – os sonhos e os processos de criação a partir deles – fossem tanto objetos de estudo quanto produtos desta pesquisa. Em tempos de pandemia, foi nítida a proliferação da discussão em torno da importância do sonhar na coletividade. Todo o processo de criação se fez na interface entre as artes e a clínica. A clínica foi praticada aqui como abertura de espaços-tempos nos quais se instauram, na relação entre as pessoas, possibilidades de cuidado, de criação e de vida.

Palavras-chave: arte, clínica, cartografia, narrativa, processos de criação, sonho.

Summary

This narrative-web is about an investigation that turned to the exploration of different ways of thinking and working with dreams in their relation to creation. It was composed through the research of dream conceptions, of artists who had it as the theme or inspiring element of their work, and in the development of a process of creation by the researcher herself. The web symbolizes the instruments for collecting and fishing-magnetizing the materials of this research, as well as the encounters lived over time and the places to sleep and dream.

The objective of the research was: to study the oneiric universe from a transdisciplinary approach, evoking notions of dictionaries, psychoanalytic and some indigenous groups, which made it possible to think about the dream in its clinical, creative, collective and poetic dimensions. Understood as a clinical gesture of care for the dreaming psyche, the dream was also approached from the study of some collective indigenous rituals and understood as a creative and poetic gesture in its own right. I sought to research artists, creators, authors who did work in relation to dreams. What did they create? How did they develop their methods and techniques to access unconscious contents? How were these materials recorded, in what ways and through what materials? How was the relationship between written and imagery records?

The creation process was built from oneiric narratives, and for this the research involved a collection of her own dreams and those of others. In response to the letters and invitation to the dreamers, they sent their records by e-mail to the researcher, who had her own dreams recorded in diaries. From this material, several objects were created: dream notebooks, drawings, illustrations, paintings, photographs, ceramic objects, beds, pillows, typescripts and manuscripts with an invented calligraphy, the oneiric calligraphy.

The cartographic method made this plane of experience possible, shifting from a single direction to experimentation, towards multiple entries and pathways, so that the studied object - dreams and the processes of creation from them - were both objects of study and products of this research. In times of pandemic, there was a clear proliferation of discussion around the importance of dreaming in the community. The entire creative process took place at the interface between the arts and the clinic. Clinic was practiced here as the opening of space-times in which, in the relationship between people, possibilities of care, creation and life are established.

Keywords: art, clinic, cartography, narrative, creation processes, dream.

Índice de figuras

1. Inundações

Fig.1. Nara Isoda, “Artista trabalhando”, Série Fotografias sonolentas, 8,5 x 5,5 cm, 2018. **24**

Fig.2. Nara Isoda, “Xícara-pássaro”, Série Fotografias sonolentas, 8,5 x 5,5cm, 2018. **24**

Fig.3. Nara Isoda, “Escorre-dor”, Série Fotografias sonolentas, 8,5 x 5,5cm, 2018. **25**

Fig.4. Nara Isoda, “Cama precária 1”, Série Fotografias sonolentas, 5,5cm x 8,5cm, 2019. **25**

Fig.5. Nara Isoda, “Cama precária 2”, Série Fotografias sonolentas, 5,5cm x 8,5cm, 2019. **26**

Fig.6. Nara Isoda, “Cama”, Série Camas, estrutura metálica e espuma, 20 x 10 x 8cm, 2018. **26**

Fig.7. Nara Isoda, “Camas precárias”, Série Camas, lixeira e colchão na rua, 2019. **27**

Fig.8. Nara Isoda, “Cama-caixa”, Série Camas, caixa de papelão, espuma e feltro, 2019. **28**

Fig.9. Nara Isoda, “Decaliche”, guache sobre tecido algodão cru, 2018. **28**

Fig.10. Nara Isoda, “Carta aos sonhadores e sonhadoras”, datilografia, grafite e guache sobre papel, 2018. **29-30**

Fig.11. Nara Isoda, “Convite virtual ao sonho”, conjunto de seis ilustrações, grafite, guache e colagem sobre papel, publicados na internet, 2018. **31-32**

Fig.12. Nara Isoda, “Diários de sonhos”, cadernos A5, 2016-21. **33**

Fig.13. Nara Isoda, “Diários da pesquisa”, 2018-21. **33**

Fig.14. Nara Isoda, “Escorre-dor com pratos”, Série Camas, estrutura metálica, espuma e pratos de cerâmica, 2019. **34**

Fig.15. Nara Isoda, “Prato n.1: Sôseki”, Série Objetos de cerâmica, underglaze sobre porcelana, 2018. **35**

Fig.16. Nara Isoda, “Prato n.2: carrossel”, Série Objetos de cerâmica, underglaze sobre porcelana, 2018. **36**

Fig.17. Nara Isoda, “Prato n.3: ritual”, Série Objetos de cerâmica, underglaze sobre porcelana, 2018. **36**

Fig.18. Nara Isoda, “Estudo para Xícara-pássaro”, Série Objetos de cerâmica, 2018. **37**

Fig.19. Nara Isoda, “Estudo para bebê morto”, Série Objetos de cerâmica, 2018. **37**

Fig.20. Nara Isoda, “Estudo de tigela de dentes”, Série Objetos de cerâmica, 2018. **38**

Fig.21. Nara Isoda, “Sonho da kombi”, Série Caligrafias oníricas, tinta sumi sobre papel vegetal, 2019. **38**

Fig.22. Nara Isoda, “Sonho andando em câmera lenta”, Série Caligrafias oníricas, tinta sumi sobre papel vegetal, 2019. **39**

Fig.23. Nara Isoda, “Sonho casa-consultório”, Série Datiloscritos, 2019. **40**

Fig.24. Nara Isoda, “Sonho de simbiose”, Série Datiloscritos, 2019. **41**

Fig.25. Nara Isoda, “Sonhos d’água”, Série Datiloscritos, 2019. **43**

Fig.26. Nara Isoda, “Sonho paraglyder”, Livro Rosa, guache e sumi sobre caderno, 42 x 29,5cm, 2019. **44**

Fig.27. Nara Isoda, “Sonho Mulher-pássaro”, Livro Rosa, guache e sumi sobre caderno, 42 x 29,5cm, 2019. **44**

Fig.28. Nara Isoda, “Sonho Polvinhos”, Livro Rosa, guache e sumi sobre caderno, 42 x 29,5cm, 2019. **45**

Fig.29. Nara Isoda, “Sonho do amigo negro”, Livro Rosa, guache e sumi sobre caderno, 42 x 29,5cm, 2019. **45-46**

(((Tudo o que dorme é criança de novo)))

Fig.30. Charlotte Ager, 2020. **60**

(((Queda livre)))

Fig.31. Leonilson, s/ título, 1988. **71**

3. Fios da trama onírica

(((Lugares de sono bom)))

Fig.32. Isidro Ferrer, "Sonhos de Helena" (detalhe), 2020. **81**

Fig.33. Carl Jung, “Livro Vermelho”, 2009. **99**

Fig.34. Carl Jung, “Livro Vermelho”, 2009. **100**

- Fig.35.** Van Gogh, “Quarto de Vincent em Arles, pintura a óleo, 1888. **103**
- Fig.36.** Louise Bourgeois, “Bed”, 1997. **104**
((Fotografias da rede))
- Fig.37.** Claudia Andujar, fotografia da exposição “A luta Yanomami”, IMS, 2018.
106
- Fig.38.** Claudia Andujar, fotografia da exposição “A luta Yanomami”, IMS, 2018.
106
- Fig.39.** Nico Vascellari, "In Dark Times We Must Dream With Open Eyes",
bandeira, 150 x 90cm, 2020. **122**
((Sonho profético))
- Fig.40.** S/ autor, s/d. Quintal da casa do artista com suas esculturas. **138**
4. Entre o sonho e a criação
- Fig.41.** Joan Miró, “Ceci est la couleur de mes rêves”, pintura, 1925. **145**
- Fig.42.** André Breton, “Cerisesmanègetourellelangoustepiège”, desenho, 1966.
146
- Fig.43.** René Magritte, “Interpretação dos sonhos”, pintura, 1927. **148**
- Fig.44.** Meret Oppenheim, “Objeto: desjejum em pele”, 1936. **149**
- Fig.45.** Grete Stern, “Sonho nº 42: Sem título”, série “Os sonhos sobre perigo”,
Revista Idílio, 1949. **154**
- Fig.46.** Marc Chagall, "Inspiration", litografia, 32 x 25 cm, 1963. **157**
- Fig.47.** Jean-philippe Paumier, “Somewhere I can't breathe”, gravura, s/d.
159
- Fig.48.** Denilson Baniwa, 1. “Hilo - Nada que é dourado permanece”, 2.
"Amaáka/(Coivara)", 3. “Terra preta de índio”, (detalhes), 2020. **161**
- Fig.49.** Frida Kahlo, “O hospital Henry Ford ou a Cama voadora”, óleo sobre
metal, 30,5 x 38 cm, 1932. **164**
- Fig.50.** Qazwini, “Wonders of Creatures and the Marvels of Creation” (‘Aja’ib
al-Makhluqat wa Ghara'ib al-Mawjudat), século XVI. **168**
- Fig.51.** Kosuke Ajiro, “9 dreams - 1”, 2013. **171**
- Fig.52.** Vânia Mignone, s/ título, s/d. **175**
- Fig.53.** Poty Lazzarotto, detalhe do mapa para a segunda edição de "Grande
sertão: veredas", 1958. **176**

Fig.54. Madalena Hashimoto, "Narrativas de infâncias", livro de 30 páginas, 35 x 700 cm, 1995 - 2005. **178**

Fig.55. Felipe Vernizzi, "Sonhos recorrentes", fotografia, s/d. **178**

Fig.56. Claudia Andujar, fotografia da exposição "A luta Yanomami", IMS, 2018. **181**

Fig.57. Hideyo Isoda, s/ título, s/d. Shodô realizado pela minha avó da palavra Yume (Sonho, em japonês). **182**

Fig.58. Qazwini, "Wonders of Creatures and the Marvels of Creation" ('Aja'ib al-Makhluqat wa Ghara'ib al-Mawjudat), século XVI. **184**

Fig.59. S/ autor, "Voynich manuscript", século XII. **184**

Fig.60. Clarice Lispector, datiloscrito com anotações da autora, posfácio de "Água viva", 2020. **188**

Fig.61. Louise Bourgeois, "Red room (Parents)", madeira, metal, tecido, espelho, 1994. **195**

Fig.62. Bispo do Rosário, "Cama para Romeu e Julieta", s/d. **195**

Fig.63. Guga Ferraz, "Cidade-dormitório", instalação de camas (beliche) do lado de fora da galeria A Gentil Carioca, 2007. **196**

Fig.64. Guga Ferraz, "Cidade-dormitório", instalação, 2007. **196**

Fig.65. Hélio Oiticica, "Ninhos", 29ª Bienal de São Paulo, 2010. **196**

Fig.66. Henrique Oliveira, "Condensação", colchões, 1,98 x 1,58 x 2m, 2012. **197**

Fig.67. Henrique Oliveira, "Condensação", colchões, 2012. **197**

Fig.68. Laurie Anderson, "Série sonho institucional", fotografia preto e branco com texto, 1972-73. **200**

Fig.69. Laurie Anderson, "Série sonho institucional", fotografia preto e branco com texto, 1972-73. **200**

(((Sonho de um sonho)))

Fig.70. Hilma af Klimt, s/ título, s/d. **205**

Sumário

0. Inundações	23
1. A alma que sonha	47
A estase do tempo e a temporalidade 24/7	54
<i>(((Tudo o que dorme é criança de novo)))</i>	60
2. Do desenvolvimento da narrativa-rede e o método cartográfico	63
Cartografias: registro da criação de mundos	64
Narrativa-rede e o encontro de linguagens	66
<i>(((Queda livre)))</i>	71
3. Fios da trama onírica	73
3.1. A palavra sonho	77
<i>(((Lugares de sono bom)))</i>	81
3.2. Dimensão clínica do sonho	82
Sonhar do divã	83
Sonho é também criação	90
O sono, solo onírico	101
<i>(((Fotografias da rede)))</i>	106
3.3. Dimensão coletiva do sonho	108
Sonhos da floresta	108
Sonhos na modernidade	119
Sonhos na pandemia	122
3.4. Dimensão poética do sonho	129
4. Entre o sonho e a criação	137
<i>(((Sonho profético)))</i>	138
4.1. O exercício concreto de liberdade dos surrealistas	140
4.2. Metaescrita: cartografia de um processo de criação	151
Cartas aos sonhadores e sonhadoras	153
Caligrafia onírica	182
Datiloscritos	187

Livro Rosa	189
Objetos de cerâmica	191
Fotografias sonolentas	193
Camas	195
<i>(((Sonho de um sonho)))</i>	204
5. Repouso	207
6. Referências bibliográficas	212

0. Inundações



Fig.1. Nara Isoda. "Artista trabalhando", Série Fotografias sonolentas, 8,5 x 5,5 cm, 2018.



Fig.2. Nara Isoda, "Xícara-pássaro", Série Fotografias sonolentas, 8,5 x 5,5cm, 2018.



Fig.3. Nara Isoda, "Escorre-dor", Série Fotografias sonolentas, 8,5 x 5,5cm, 2018.



Fig.4. Nara Isoda, "Cama precária 1", Série Fotografias sonolentas, 5,5 x 8,5cm, 2019.



Fig.5. Nara Isoda, “Cama precária 2”, Série Fotografias sonolentas, 5,5 x 8,5cm, 2019.



Fig.6. Nara Isoda, “Cama”, Série Camas, estrutura metálica e espuma, 20 x 10 x 8cm, 2018.



Fig.7. Nara Isoda, “Camas precárias”, Série Camas, lixeira e colchão na rua, 2019.



Fig.8. Nara Isoda, “Cama-caixa”, Série Camas. Caixa de papelão, espuma e feltro, 2019.

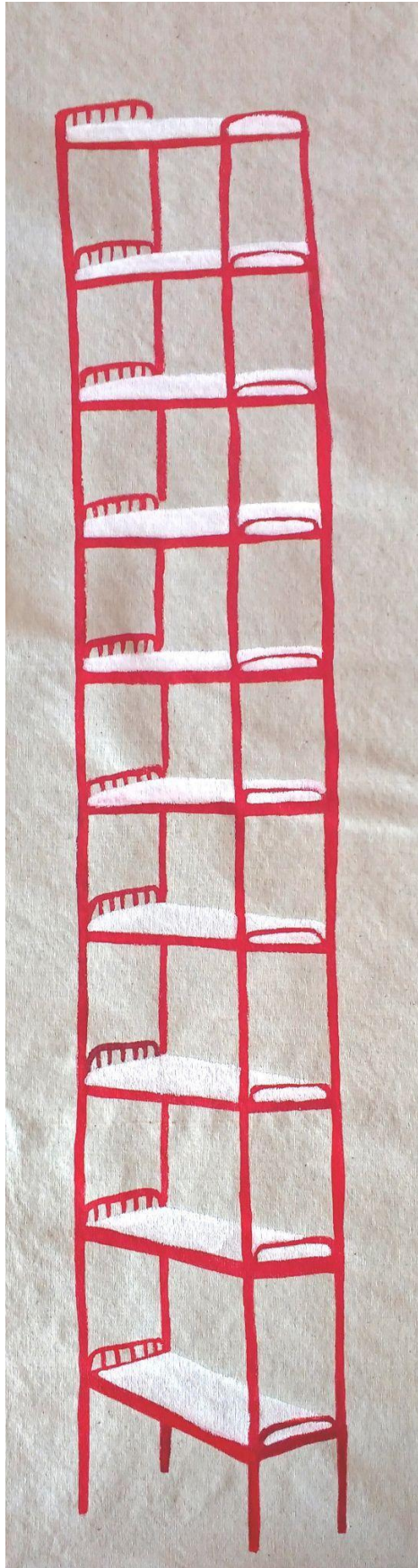


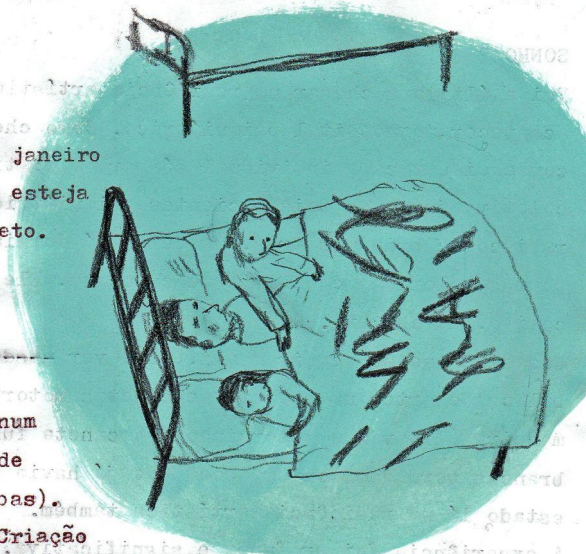
Fig.9. Nara Isoda, "Decaliche", guache sobre tecido algodão cru, 2018.

Olá, Felipe,

Tudo bem?

Vi seu post no Facebook em janeiro deste ano, e espero que ainda esteja recebendo sonhos para seu projeto.

Antes de deixar um sonho, gostaria de lhe contar que também trabalho com sonhos, estou fazendo um projeto de mestrado na Usp que consiste num processo de criação a partir de sonhos (meus e de outras pessoas). O nome da minha pesquisa é: "Criação (in)útil: registros dos vestígios de experiências oníricas".



Por isso, queria convidá-lo também a participar do meu projeto, caso queira me enviar sonhos também, por meio de textos e/ou imagens.

Envio dos sonhos: ateliemarinho@gmail.com

Estou fazendo séries de desenhos, pinturas, colagens e objetos (em cerâmica, livros de pano, etc) a partir de sonhos. E ~~recentemente~~ recentemente cheguei na fotografia. São ~~trabalhos~~ trabalhos de artes visuais.

Gostaria de saber mais sobre seu projeto. Se quiser trocar, é só me escrever. Obrigada e boa sorte,

Nara Isoda

SONHO 1

Estava no fim da trilha e no alto da pedra (uma pedra grande no topo da trilha) estavam dois colegas. Altos, ambos olhando o horizonte, a vista. Percebi que já estive com eles em outra trilha. Não me lembrava, veio uma sensação de leve déjà vu.

SONHO 2

Fui a última a chegar na residência artística que estava para acontecer no hospital psiquiátrico. Como cheguei depois, não consegui uma cama individual só para mim; tive que dormir numa cama coletiva junto de dois pacientes psiquiátricos. Um lençol com rabiscos cobria nós três, um deles já dormia e tinha unhas com as pontas coloridas e o outro me cutucava. Ele queria fazer contato comigo, me chamava.

Nos dias que se seguiram ali, pude ver ~~nessa~~ nascerem bonitos trabalhos de arte: um projeto de canetas motorizadas com estruturas em madeira (ligavam o motorzinho e a caneta funcionava); cortinas brancas bordadas por uma moça que já havia ido embora, mas havia estado lá na residência artística também.

A experiência foi profunda e significativa.

Fig.10. Nara Isoda, "Carta aos sonhadores e sonhadoras", datilografia, grafite e guache sobre papel, 2018.

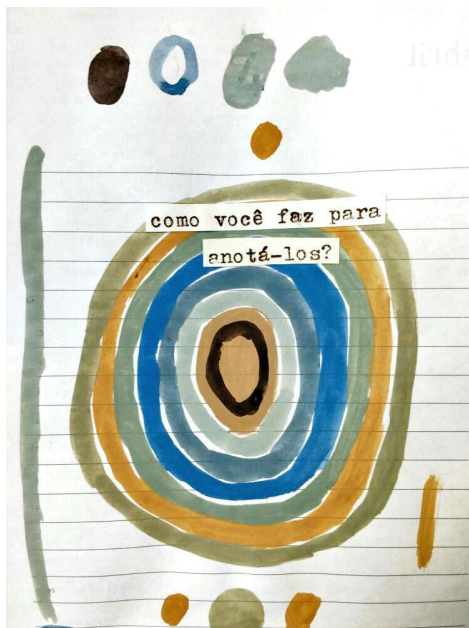
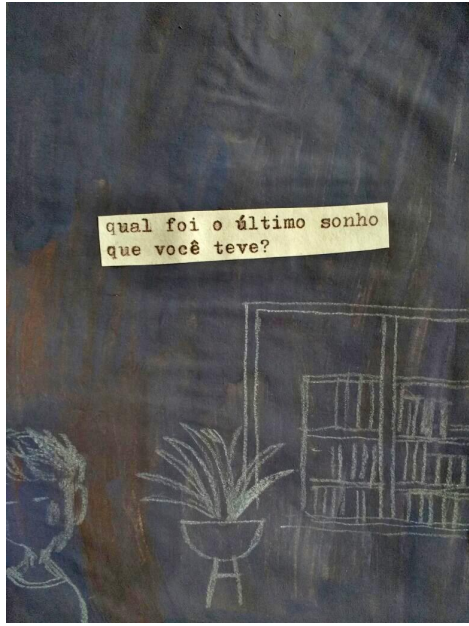




Fig.11. Nara Isoda, “Convite virtual ao sonho”, conjunto de seis ilustrações, grafite, guache e colagem sobre papel, publicados na internet, 2018.

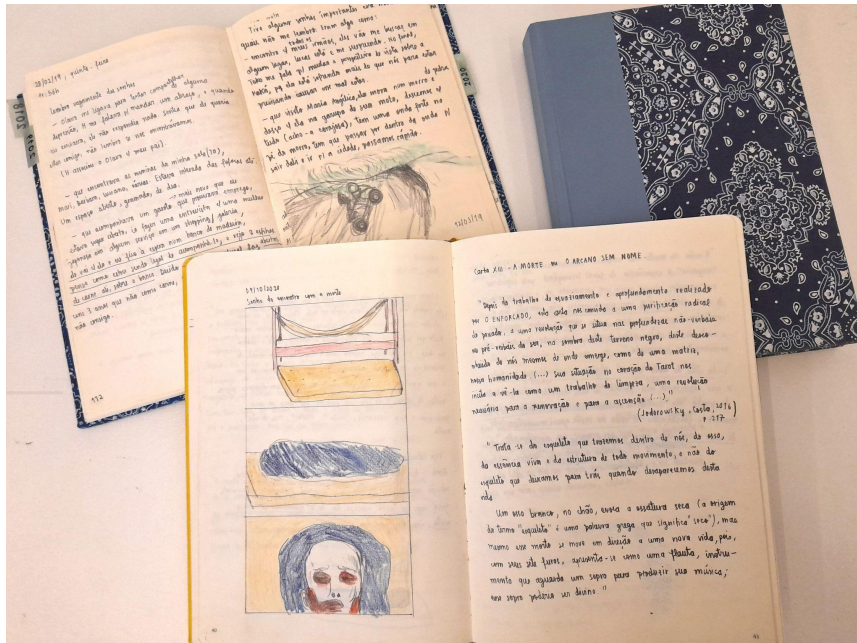


Fig.12. Nara Isoda, "Diários de sonhos", cadernos A5, 2016-21.

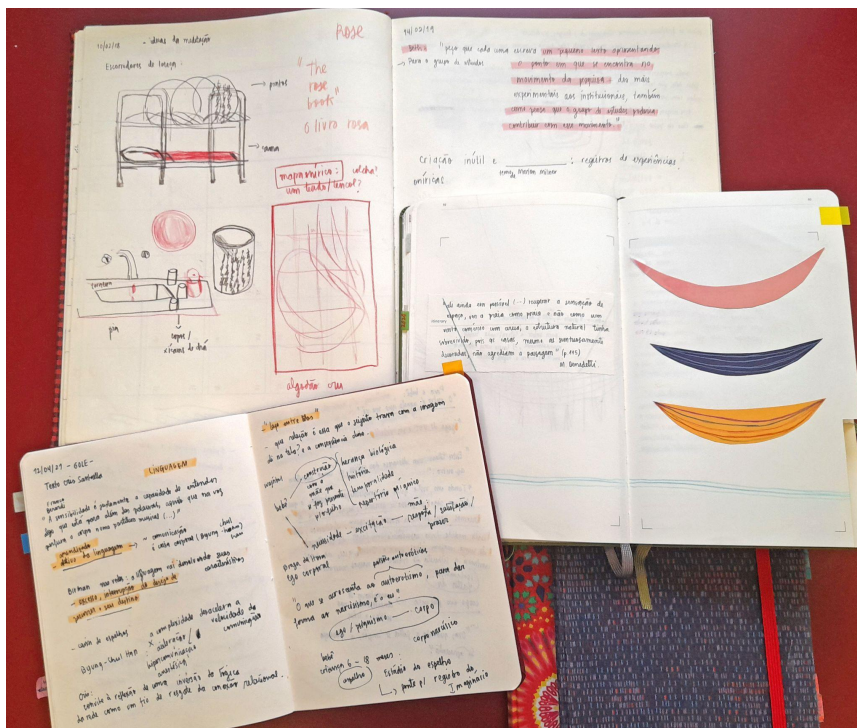


Fig.13. Nara Isoda, "Diários da pesquisa", 2018-21.



Fig.14. Nara Isoda, “Escorredor com pratos”, Série Camas, estrutura metálica, espuma e pratos de cerâmica, 2019.



Fig.15. Nara Isoda, “Prato n.1: Sôseki”, Série Objetos de cerâmica, underglaze sobre porcelana, 2018.

[“Depois que eu morrer, enterre-me. Cave um buraco com uma concha de madrepérola e marque meu túmulo com pedaços das estrelas que caíram do céu”]



Fig.16. Nara Isoda, “Prato n.2: carrossel”, Série Objetos de cerâmica, underglaze sobre porcelana, 2018.

[“Time is going backwards”]

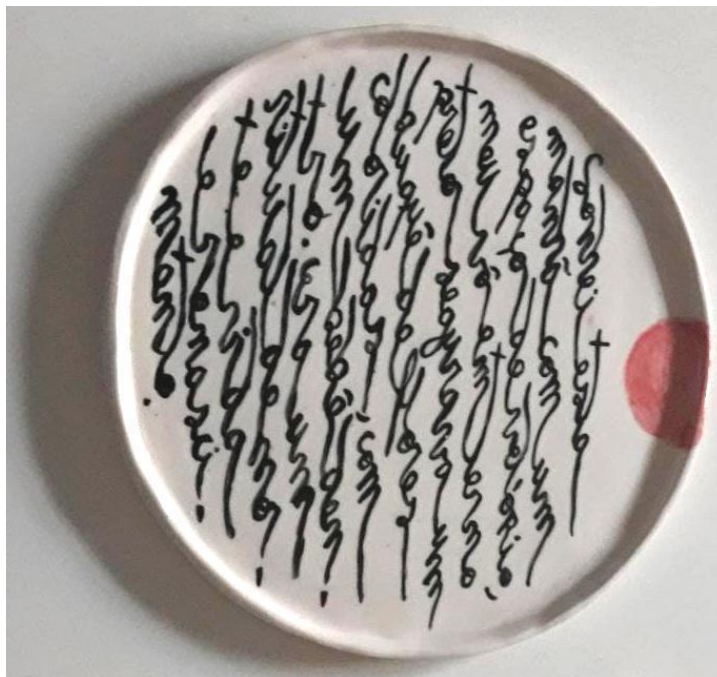


Fig.17. Nara Isoda, “Prato n.3: ritual”, Série Objetos de cerâmica, underglaze sobre porcelana, 2018.

[Sonhei esta manhã com um espaço de velório, meu vô em terno preto segurava um buquê de flores coloridas, com um bebê dentro. Era um ritual de morte e vida e renascimento]



Fig.18. Nara Isoda, “Estudo para Xícara-pássaro”, Série Objetos de cerâmica, 2018.



Fig.19. Nara Isoda, “Estudo para bebê morto”, Série Objetos de cerâmica, 2018.



Fig.20. Nara Isoda, “Estudo de tigela de dentes”, Série Objetos de cerâmica, 2018.

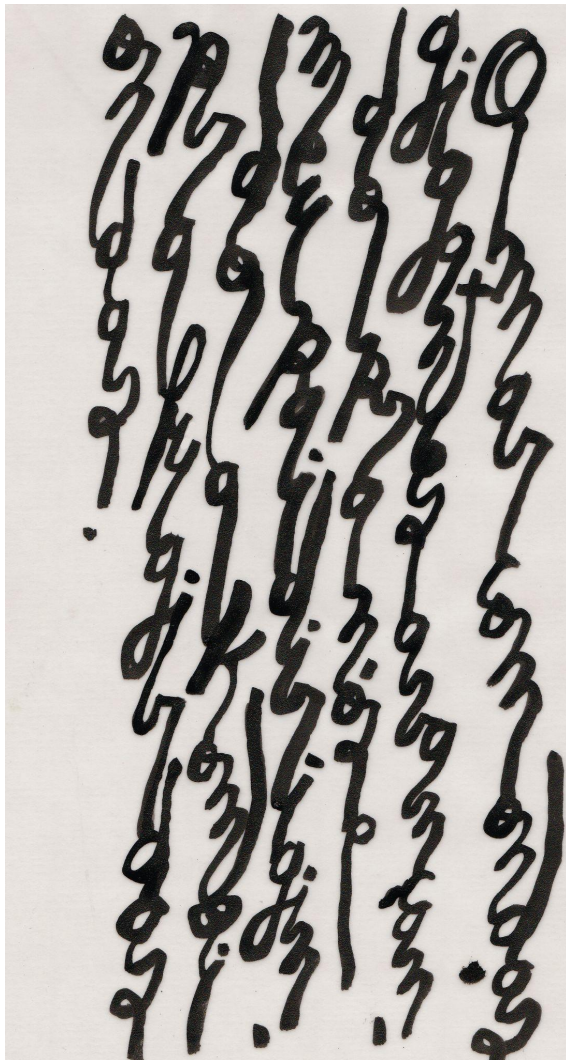


Fig.21. Nara Isoda, “Sonho da kombi”, Série Caligrafias oníricas, tinta sumi sobre papel vegetal, 2019.

[O mar com ondas gigantes avançando pra nós e meu pai dirigindo a kombi pra fugir das ondas.]

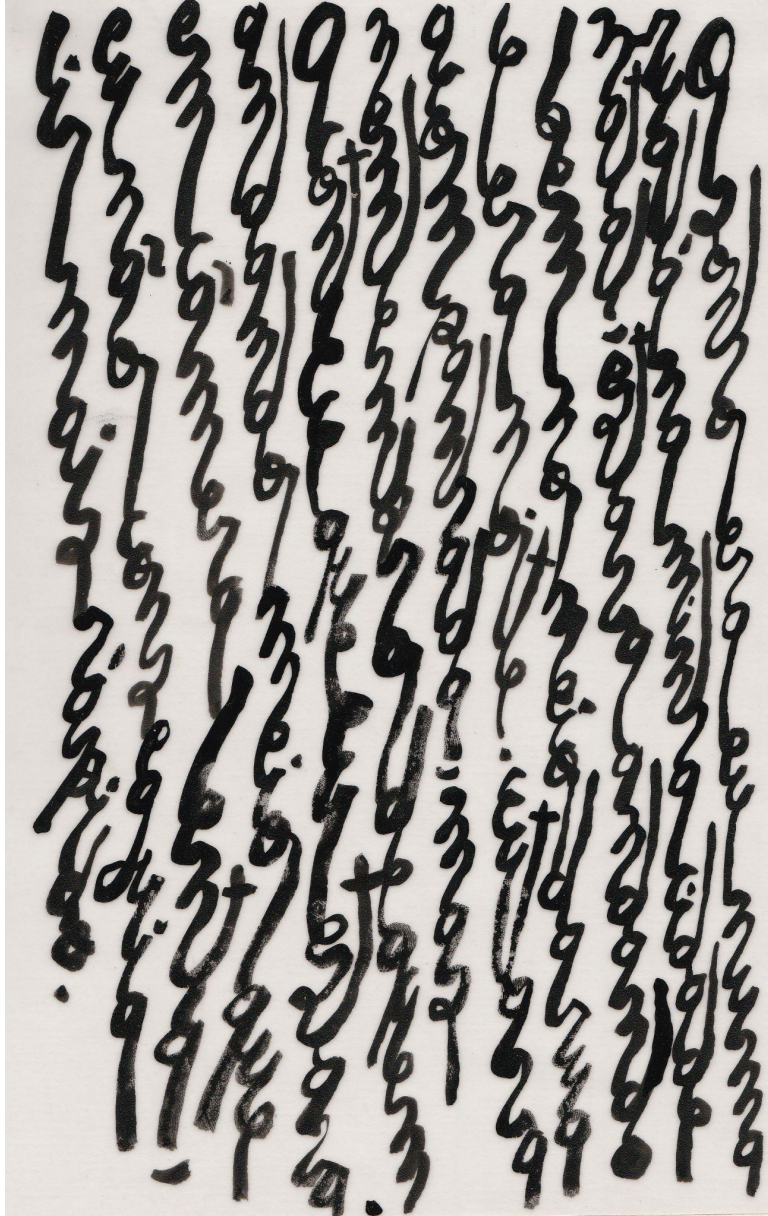


Fig.22. Nara Isoda, “Sonho andando em câmera lenta”, Série Caligrafias oníricas, tinta sumi sobre papel vegetal, 2019.

[O sonho era eu numa rua lá na minha cidade natal, estava andando bem no meio da rua e era noite. Eu tava acompanhada, mas nem lembro quem. Acontece que eu estava andando meio que em câmera lenta, eu não conseguia ir mais rápido.]

Na casa-consultório muito branca se encontrava o paciente negro, à espera, sentado no sofá da sala. Sua terapeuta também estava lá, viam-se juntos, sentados à deriva.

§

O amor passa por ali e ela o acompanha depressa; entram pelo corredor e se privam. Ali dentro brigam. Ele dá um tapa nas costas da mão dela, com força, deixando uma marca avermelhada.

§

Aquele paciente aparece para ser visto e para ver; ele busca assistir os movimentos em ato, espionar. Ele estava lá, sobretudo, para lembrar que existe raiva.

Fig.23. Nara Isoda, "Sonho casa-consultório", Série Datiloscritos, 2019.

[Na casa-consultório muito branca se encontrava o paciente negro, à espera, sentado no sofá da sala. Sua terapeuta também estava lá, viam-se juntos, sentados à deriva.

*

O amor passa por ali e ela o acompanha depressa; entram pelo corredor e se privam. Ali dentro brigam. Ele dá um tapa nas costas da mão dela, com força, deixando uma marca avermelhada.

*

Aquele paciente aparece para ser visto e para ver; ele busca assistir os movimentos em ato, espionar. Ele estava lá, sobretudo, para lembrar que existe raiva.]

Esta noite amanheceu com uma menina em seu colo.

O quarto era iluminado só pela luz da janela, da aurora. As camas, as paredes, os lençóis, até as peles, tudo aparecia em tons arenosos e claros.

As figuras da simbiose encontravam-se em outro cômodo, uma sala preenchida de outras cores, mantendo a intimidade daquela preservada. Grudados em um colo triplo, essas figuras se abraçavam com força, sobretudo a mulher e seu filho. Ela abraçava o filho, que segurava, por sua vez, a bebê, envoltos por si mesmos e pelo encantamento com o novo: o novo adormecia, de bruços, como um cãozinho.

Mas ela não, segurava sozinha a menina no reduto do quarto. Não porque se sentisse sozinha, pois, ainda que não fosse mãe, e que nenhuma delas fosse a mãe desse bebê, era capaz de estar só. E então ela estava só.

Retirou papéis cheios de desenhos que encobriam a cama e abriu espaço. Primeiro a deitou ali. Depois pegou-a e colocou sobre seu próprio corpo nu, sobre o peito, abaixo da saboneteira. Naquele instante exato é ela quem cuida do pálido sabonetezinho, ela quem oferece o ser, ela que é o leito onde finalmente repousa a vida.

Fig.24. Nara Isoda, "Sonho de simbiose", Série Datiloscritos, 2019.

[Esta noite amanheceu com uma menina em seu colo.

O quarto era iluminado só pela luz da janela, da aurora. As camas, as paredes, os lençóis, até as peles, tudo aparecia em tons arenosos e claros.

As figuras da simbiose encontravam-se em outro cômodo, uma sala preenchida de outras cores, mantendo a intimidade daquela preservada. Grudadas em um colo triplo, essas figuras se abraçavam com força, sobretudo a mulher e seu filho. Ela abraçava o filho, que segurava, por sua vez, a bebê, envoltos por si mesmos e pelo encantamento com o novo: o novo adormecia, de bruços, como um cãozinho.

Mas ela não, segurava sozinha a menina no reduto do quarto. Não porque se sentisse sozinha, pois, ainda que não fosse mãe, e que nenhuma delas fosse a mãe desse bebê, era capaz de estar só. E então ela estava só.

Retirou papéis cheios de desenhos que encobriam a cama e abriu espaço. Primeiro a deitou ali. Depois pegou-a e colocou sobre seu próprio corpo nu, sobre o peito, abaixo da saboneteira. Naquele instante exato é ela quem cuida do pálido sabonetezinho, ela quem oferece o ser, ela que é o leito onde finalmente repousa a vida.]

O mar com ondas gigantes avançando pra nós e meu pai dirigindo a kombi .

§

A onda ia crescendo ao longe, anunciando um maremoto, corríamos para nos proteger mas a onda sempre nos alcançava. A água tem um aspecto de espuma densa, de um azul-esverdeado sujo, é pesada, enorme. A onda é maior do que tudo.

§

Sonho: Me vi nua, enorme. Eu era a paisagem, o continente, o mundo. Em torno do meu púbis, pequenos homens construíram uma barragem. Barragem de contenção ou grande lago para todos nele mergulharem.

Sonho: Estou fazendo minhas experiências com os plásticos dentro do oceano. A água era o elemento que preenchia todo o vazio do espaço.

Acordo e choro todo o oceano. (CLARK, 1980)

Fig.25. Nara Isoda, "Sonhos d'água", Série Datiloscritos, 2019.

[O mar com ondas gigantes e meu pai dirigindo a kombi pra fugir das ondas

*

A onda ia crescendo ao longe, anunciando um maremoto, corríamos para nos proteger mas a onda sempre nos alcançava. A água tem um aspecto de espuma densa, de um azul esverdeado-sujo, é pesada, enorme. A onda é maior do que tudo.

*

Sonho: me vi nua, enorme. Eu era a paisagem, o continente, o mundo. Em torno do meu púbis, pequenos homens construíram uma barragem. Barragem de contenção ou grande lago para todos nele mergulharem.

Sonho: Estou fazendo minhas experiências com os plásticos dentro do oceano. A água era o elemento que preenchia todo o vazio do espaço.

Acordo e choro todo o oceano. (CLARK, 1980)]



Fig.26. Nara Isoda, “Sonho paraglyder”, Livro Rosa, guache e sumi sobre caderno, 42 x 29,5 cm, 2019.

[Saltei de paraglyder e a sensação era de que descia muito devagar. Parecia que eles eram menores do que o normal, pareciam sacolas.]



Fig.27. Nara Isoda, “Sonho Mulher-pássaro”, Livro Rosa, guache e sumi sobre caderno, 42 x 29,5 cm, 2019.

[Coberta de pássaro, a mulher grávida tira uma foto com o pai, beija-o e me chamam para almoçar. Máscara-fantasia de bicho, por dentro guarda e esconde mulher.]



Fig.28. Nara Isoda, “Sonhos Polvinhos”, Livro Rosa, guache e sumi sobre caderno, 42 x 29,5 cm, 2020.

[Polvinhos. Estávamos em dúvida de como fotografar as peças.
Após procurar na cozinha, encontramos o saco com mais peças.]



Fig.29. Nara Isoda, “Sonhos do amigo negro”, Livro Rosa, guache e sumi sobre caderno, 42 x 29,5 cm, 2021.

[Estava nos tempos do colégio e tinha um amigo negro muito querido que era próximo na infância. Chegava perto para dizer o quanto gosto dele, conversávamos. No dia seguinte, sua mãe e irmãs vieram contar que a casa delas pegou fogo e ele morreu. Elas iriam mexer no corpo e depois fazer o velório, mas como estou grávida, achamos melhor eu não ir ver o corpo.]

1. A alma que sonha

Do interior de seu ninho acolchoado e para fora-além de si, vaga a alma que sonha. Ela habita brechas e profundidades do ar da noite, estado latente do qual fala G.H.: a noite é tão úmida que nascem plantas, repete a alma.

A alma percorre linhas invisíveis que intensificam a vida e seus movimentos produzem desenhos, sons e paisagens como camadas sobrepostas de colagens, só que animadas (cheias d'alma), flashes narrativos que se apagam tal qual a chama do fogo. E repousa, a flânerie. Sempre sonolenta e dormente. Sempre errante.

Viajante, investigadora, pescadora.

Vigilante, sonâmbula do mundo ilusório.

Habitante das redes (herança indígena). Tecelã-aranha.

Palavra-sem-imagem controversa, a alma.

Qual sua dimensão?

Infinita.

Onde vive?

Na imanência, às vezes na transcendência, a depender de seu povo. Habitaria ela o espaço entre?

Lugar de onde brota o sonho e a própria existência – devir-sonho, a alma é rio rumo à sua foz, ao grande mar. Não a alma religiosa ou a moral, a alma imoral. A alma-intuição. A alma-natureza, aquela que projeta o paraquedas de Krenak e salta do espaço do sonho para atenuar esta queda vertiginosa. A alma que regozija e canta quando o corpo se entrega à rede. A alma-verdade.

Esta é a narrativa de uma alma que sonha. Convidei outras almas a compor, fazendo pescaria-imantação de diversos materiais e referências oriundos do universo onírico, recolhidos pelas redes. A rede é "uma das ferramentas mais antigas da humanidade, usada para caçar e pescar mesmo durante a idade da Pedra (...), feitas a partir do material pouco tangível e com muito espaço vazio, as redes puxam a imaginação. Como pode algo tão delicado ser tão forte? Haverá magia envolvida?" (MARTIN, 2012, p. 518).

Além da rede de coleta e caça, também a rede de balanço, de dormir, cochilar e sonhar, foi lugar precioso de habitação no desenvolvimento deste trabalho. No usufruto destas redes, teci outras. Urdidura têxtil, esta narrativa-rede é uma totalidade de fios que inscrevem tempos e espaços variáveis. A temporalidade experimentada nesta pesquisa seria aquela da "experiência do tempo imaginário" descrita por Blanchot¹, experiência na qual há uma metamorfose do tempo,

onde o "presente" recomeça o "passado", mas onde o passado se abre ao futuro que ele repete, para que aquilo que vem volte sempre, e novamente (...). É verdade que a revelação ocorre agora, aqui, pela primeira vez, mas a imagem que se nos apresenta aqui pela primeira vez é a presença de um "já outra vez", e ela nos revela o que "agora" é "outrora" (BLANCHOT, 2013, p. 23).

Experimentei transformações e metamorfoses do tempo no processo de escrita desta narrativa, e no da pesquisa como um todo, experiência na qual o presente retoma o passado, as memórias, ao passo que se abre em novos acontecimentos, aproximando-se auspiciosamente da própria temporalidade onírica. Blanchot aprofunda essa compreensão metamórfica, afirmando que ela indica "não um passado e um presente, mas uma presença que faz coincidir, numa simultaneidade sensível, momentos incompatíveis (...), um momento 'liberto da ordem do tempo'". Aqui o autor apresenta uma proposição de estase temporal, uma experiência de abolição do tempo, na qual ele se configura como espaço e lugar vazio, e que constitui o próprio tempo da narrativa: "o tempo que não está fora do tempo, mas que se experimenta como um exterior, sob a forma de um espaço, esse espaço imaginário onde a arte encontra e dispõe seus recursos" (BLANCHOT, 2013, p. 17).

¹ Passagens acerca da obra de Proust.

Não seria o tempo onírico essa espécie de estase temporal, onde momentos incompatíveis coabitam e criam espaços vazios? Espaços vazios seriam espaços livres dos acontecimentos e de toda sorte de atividades da vida de vigília, onde existiria abertura para a arte, a criação e a imaginação.

Foi possível perceber dois impulsos fundamentais que nortearam o meu processo de trabalho. O primeiro, nítido desde o início dos estudos dos sonhos², foi a noção de que o ato de sonhar consiste, em si, em um gesto de cuidado da psique sonhadora consigo mesma. A decorrente possibilidade de instaurar processos de criação a partir dos sonhos constitui modos de fazer com tal potência clínica, além de artística. Clínica, aqui, pode ser compreendida como abertura de espaços-tempos nas quais se instauram, na relação entre as pessoas, possibilidades de cuidado, de criação e de vida. É também um empreendimento de saúde, nas palavras de Deleuze (2014), que comporta uma “outra saúde” em toda a sua diversidade, “não uma saúde de ferro dominante, mas uma irresistível saúde frágil”, como diria o autor, “marcada por um inacabamento essencial que, por isso mesmo, pode se abrir para o mundo” (DELEUZE apud LIMA, 2009, p. 227).

As formas de cuidado desta clínica se operam através de movimentos, ações e práticas desenvolvidas na coletividade, de modo a tecer encontros que acolham o sofrimento humano e potencializem a vida. Nesses encontros, fazeres diversos são compartilhados, combinados e recombinaados, de modo a engendrar momentos de criação e de acontecimento da vida. A isto denominei clínica; mas também isto poderia se chamar arte.

Nesta pesquisa, essas noções se encontram e dialogam em todo o percurso, confundem-se. Os processos de criação aqui empreendidos surgem ao mesmo tempo que uma experiência clínica é vivida e criada. A confusão acontece porque a criação artística e a tessitura da clínica se relacionam tanto com a experiência onírica, como imbricam-se com a vida. Desse modo, a experiência clínica foi entendida como operação que envolve um gesto de cuidado de si e, ao mesmo tempo, como um ato de criação. Ela abrange as práticas experimentadas em minha trajetória como terapeuta

² O início do estudo dos sonhos se deu em 2014, na ocasião do processo de criação do Trabalho de Conclusão de Curso em Artes Plásticas (ECA-USP), processo abordado no Capítulo 4.2. Metaescrita: cartografia de um processo de criação.

ocupacional e artista plástica, e estas inscrevem fazeres artísticos, estéticos e clínicos na zona de interface entre as artes e a clínica.

A noção de sonho concebida neste trabalho, portanto, carrega este caráter híbrido, de gesto clínico e gesto criativo. Como dito anteriormente, o sonho foi compreendido como movimento de um tempo metamórfico e de criação de acontecimentos novos, constituindo uma experiência estética³ e criativa, além de clínica. Desse modo, o meu impulso inicial foi o de me aprofundar na experiência onírica enquanto gesto de cuidado e refletir sobre decorrentes formas de registro possíveis dessas experiências, onde arte e clínica coexistem.

O segundo impulso diz respeito à construção de um território de criação que pudesse operar como linhas de fuga às almas que sonham, isto é, rotas alternativas à da morte, da captura e da escravização impostas pela máquina capitalística dominante (ROLNIK, 2016). Este outro plano do mesmo projeto foi sendo percebido no próprio fazer da pesquisa, sobretudo quando esta tangenciou uma dimensão coletiva – quando se vislumbrou um lugar de encontro para várias almas que sonham no decorrer da narrativa. A ampliação do trabalho para essa dimensão coletiva do sonho me aproximou de questões de ordem social, como a reflexão acerca da qualidade dos espaços de dormir na cidade, do direito ao sono e ao repouso e do sonhar como resistência frente ao modo de vida capitalista.

Algumas das perguntas sobre as quais me debrucei ao longo da pesquisa foram: o que é o sonho e como é concebido em diferentes referenciais? Que artistas, criadores, autores fizeram trabalhos a partir de suas relações com os sonhos? Como desenvolveram os seus métodos e técnicas para acessar os conteúdos inconscientes? Como trabalharam na relação com os sonhos, o que criaram?

Assim, os objetivos principais da pesquisa foram: explorar e estudar algumas noções de sonho, conceitos diversos entre si, com a esperança de que essa mistura

³ Loureiro (2003) afirma em seu artigo “Sobre as variações de estética em Freud” que a Arte e a Estética são campos distintos e que a linguagem corrente legitima o uso de “estética” como sinônimo de teoria da arte. Ela cita que “na acepção ampla para a qual todas essas correntes confluem, a Estética é tanto filosofia do Belo como filosofia da Arte. Precisamos, no entanto, distinguir entre Estética e Filosofia da Arte. A rigor, o domínio dos fenômenos estéticos não está circunscrito pela Arte, embora encontre nesta a sua manifestação mais adequada (...). Mas, por outro lado, a Arte excede, de muito, os limites das avaliações estéticas. Modo de ação produtiva do homem, ela é fenômeno social e parte da cultura. (NUNES, 1989, apud LOUREIRO, 2003). Optamos por seguir – tal qual a autora – os estudiosos que enfatizam a diferença entre os dois campos, ainda que a noções de arte e qualidade estética possam se confundir ao longo deste trabalho.

pudesse abrir a reflexão em torno da temática sem pretender esgotá-la ou limitá-la; conhecer artistas e obras produzidas na relação com o universo onírico; cartografar meus processos de criação a partir dos sonhos e, sobretudo, experimentar e habitar estados oníricos.

No percurso de tessitura de uma linguagem que estruturasse esta narrativa, o sonho foi pensado conceitualmente e plasticamente. A pesquisa teórico-conceitual (a qual chamei de trama onírica) se deu a partir de diferentes fontes bibliográficas, no estudo de textos que enfocam o assunto (Freud, Ailton Krenak, Sidarta Ribeiro, dentre outros) e na pesquisa do termo em dicionários (linguístico, psicanalítico, filosófico). O trabalho adquiriu, desse modo, uma abordagem transdisciplinar e polifônica. A reflexão caminhou no sentido de se pensar o sonho como gesto criativo e de explorar como é possível dar continuidade ao processo de criação a partir de seu acontecimento: que formas de registros é possível empreender? De que qualidades artísticas estes registros estão imbuídos? Nesse processo procurei desviar de espessuras representativas dos sonhos e de qualquer viés interpretativo.

A breve conceituação do sonho se deu em zonas de sensibilidades – dimensões clínica, criativa, coletiva e poética dos sonhos – que atravessam em maior ou menor intensidade cada um dos autores, artistas ou grupos apresentados. Estes acabaram sendo relacionados a uma ou outra dimensão apenas como um modo de aproximação e abordagem.

A narrativa envolveu, por fim, um conjunto de figuras, imagens de obras de artistas que encontrei no decorrer da pesquisa e de registros de minha criação artística na interface com a clínica a partir de sonhos próprios e de outras pessoas. Esse processo de criação envolveu a coleta de sonhos, meus e de outros (através das cartas aos sonhadores), a partir dos quais se desenvolveu uma criação plástica na forma de imagens, textos e objetos: cartas, diários, escritos, objetos de cerâmica, camas, fotografias, desenhos, pinturas, ilustrações e um livro. Os sonhos de terceiros coletados foram inseridos anonimamente e também foram compreendidos como processos de criação compartilhados à pesquisa.

O problema que a princípio se colocava na região do sonhar, das qualidades expressivas dos sonhos e dos sonhadores, daquilo que acontece em sonho e/ou a partir dele, multiplicou-se em novas questões essenciais que se somaram às perguntas

fundantes da pesquisa: como seria possível criar uma escrita livre e singular em âmbito acadêmico? Como integrar as diferentes partes e temporalidades da própria pesquisa? Todas essas indagações me lançaram à busca de uma escrita poética e visual que pudesse fazer uma costura para abarcar as diferentes formas e temporalidades do material que brotava da pesquisa.

A artista-performer e psicanalista Grada Kilomba, em sua tese de doutorado “Memórias da Plantação” (2019), traz uma valiosa reflexão referente à centralidade dominante do pensamento europeu no âmbito acadêmico, que impossibilitou por séculos a inscrição de vozes marginais do negro/a, do/a indígena, da mulher, do poeta, dentre tantas vozes marginais e marginalizadas. Neste contexto contemporâneo em que finalmente se tem acesso a bibliografias como a de Kilomba, torna-se possível refletir acerca da importância da presença de vozes plurais e da urgência de serem criadas novas linguagens, capazes de instaurar uma “produção de conhecimento emancipatório alternativo”, como coloca a autora. A alma que sonha se identifica com o lugar de fala marginal que deseja e necessita se emancipar de qualquer lugar de opressão, para que esta narrativa possa se apropriar de seu lugar de origem: as margens. Essa narrativa se faz a partir das margens e dos limiares entre o sonho e a vigília e busca um diálogo com sistemas hegemônicos – acadêmico, político, do capitalismo 24/7. A inserção desta pesquisa nessas estruturas e sistemas – que, em sua maioria, insistem em positivar o conhecimento –, visa questionar e transformar as mesmas a partir do diálogo, sem no entanto se curvar a elas, inspirada nas ideias da artista.

É urgente intervir nesses cenários despossuídos de criação, nas estruturas e sistemas onde a poesia, a arte, o sonho e as vozes minoritárias sobrevivem asfixiadas. Mas como tornar possível pensar, escrever e criar a partir dos sonhos aí? Com quais vozes? “Parece-me que não há nada de mais urgente do que começarmos a criar uma nova linguagem. Um vocabulário no qual possamos todas/xs/os nos encontrar, na condição humana”, diz Grada Kilomba.

A estase do tempo e a temporalidade 24/7

Retomo as palavras de Blanchot acerca do viver uma abolição do tempo, uma estase temporal, na configuração de um espaço imaginário onde a arte encontra e dispõe seus recursos, ao qual associei o espaço e tempo oníricos, como contraposição à temporalidade 24/7 apresentada por Jonathan Crary. Em seu livro “24/7 – Capitalismo tardio e os fins do sono” (2016), o autor expõe a tendência do capitalismo a tudo colonizar e instrumentalizar, indicando que “existem agora pouquíssimos interlúdios significativos na existência humana (com a exceção colossal do sono) que não tenham sido permeados ou apropriados pelo tempo de trabalho, pelo consumo ou pelo marketing” (CRARY, 2016).

O horror na tese de Crary residiria no fato de que mesmo o sono, esse último reduto do ser humano contra a produtividade capitalista, vem sendo progressivamente atacado, invadido, cerceado: na atualidade o governo norte-americano financia extensamente pesquisas científicas que buscam a fórmula para criar o “homem sem sono”, capaz de trabalhar e consumir sob a lógica 24/7 – 24 horas por dia durante os 7 dias da semana — ou seja, ininterruptamente, como pseudo-máquinas humanas, pseudo-robôs.

Trata-se de um panorama vertiginoso de um mundo cuja lógica não se prende mais a limites de tempo e espaço, funcionando incessantemente sob uma lógica para a qual o próprio ser humano é um empecilho. Em contextos de guerras, de onde surgem as principais tecnologias voltadas à manipulação de territórios e às estratégias de controle que posteriormente são incorporadas à vida cotidiana e massiva, a privação do sono é uma prática recorrente e banalizada de tortura. O autor cita um método da prisão de Guantánamo onde se explicitaram tais procedimentos: encarcerados em celas sem janelas, os presos ficaram impedidos do contato com a luz natural do dia, com a noção da noite e do vento, com a exterioridade. Além disso, ficaram privados de estímulos sensoriais e da possibilidade de relação com outros, permanecendo vendados, assim mantidos sob um regime de privação de sono por dias. É evidente o protesto empreendido por Crary em todo o seu escrito. Ele aponta que estas técnicas e procedimentos são pensados para induzir o outro a estados abjetos de submissão, num

processo de fabricação de um mundo que exclui radicalmente a possibilidade de cuidado, atenção ou consolo. A negação do sono, enfatiza o autor, é uma desapropriação violenta do eu por forças externas, é o aniquilamento calculado do indivíduo.

Para além desses contextos-limites, o tempo 24/7 vigora há décadas em outras instituições no mundo, mas só recentemente esse regime se evidencia na configuração da identidade pessoal e social, reorganizada para se conformar à operação ininterrupta dos mercados, das redes de informação e outros sistemas (CRARY, 2016). O tempo 24/7 se apresenta quase imperceptível, justamente porque não cessa, não pausa; nas palavras do autor, trata-se de um modelo não social, pois se configura com desempenho de máquina – “É um tempo de indiferença, ao qual a fragilidade da vida humana é cada vez mais inadequada, e onde o sono não é necessário nem inevitável” (CRARY, 2016, p. 19).

Nesse modo de operar, o sono se torna uma experiência desvinculada da natureza e da necessidade. O sono passa a ser uma função controlada, variável, tratada em termos instrumentais e fisiológicos. Crary aponta que no contexto contemporâneo cresce o número de pessoas que acordam uma ou mais vezes durante a noite para consultar suas mensagens de celular ou acessar seus dados, associando tal fenômeno a uma expressão recorrente e aparentemente banal inspirada nas máquinas, a função “sleep mode”. Ele afirma que

a ideia de um aparelho em modo de consumo reduzido e de prontidão transforma o sentido mais amplo do sono em mera condição adiada ou diminuída de operacionalidade e acesso. Ela supera a lógica do desligado/ligado, de maneira que nada está de fato “desligado” e nunca há um estado real de repouso (CRARY, 2016, p. 23).

Assim, o regime 24/7, essa zona de insensibilidade e de amnésia, mina as noções de dia e noite, claro e escuro, ação e repouso, impedindo a possibilidade de experiência. Vitruvianas de lojas que não se desligam de madrugada, ofertando constantemente seus produtos numa dinâmica de captura e ilusão; espaços virtuais que seduzem o usuário insone, pela infinitude de sorrisos e alegrias e aplicativos à disposição. A pretensa homogeneidade do presente, afirma Crary, é um efeito da

luminosidade fraudulenta que pretende se estender a tudo e se antecipar a todo mistério ou ao desconhecido.

Se há alguns anos o sonho ainda era visto como uma zona impassível de ser ocupada pelo capitalismo, o autor demonstra, através da análise da cultura de massas, que o sonho se tornaria algo passível de ser entendido por critérios de rentabilidade. É como se no imaginário popular já estivesse consolidado o desejo de eliminar aquilo que o autor considera a última barreira para a expansão capitalista, o sono e o descanso. O capitalismo se movimenta no sentido de colonizar mais essas esferas da vida, do sono e do sonho, articulando e inculcando o desejo sobre-humano de ser constantemente resistente, capaz de trabalho incessante, produtividade e prestígio social (pois a dimensão 24/7 se instaura como um ideal a ser praticado e consumido em detrimento da própria vida). Períodos de sono mais flexíveis e reduzidos não possibilitariam uma liberdade pessoal maior e a organização da própria vida de acordo com necessidades individuais? Menos sono não permitiria mais oportunidades de viver a vida ao máximo? – são algumas das questões levantadas por Crary, frente ao paradigma neoliberal globalista, em que dormir é, acima de tudo, para os fracos (CRARY, 2016).

Também Félix Guattari e Antônio Negri contribuem na elucidação de como as organizações capitalistas conjugaram seus esforços para disseminar sobre o planeta uma enorme “máquina de escravização da vida humana” em todos os seus aspectos: tanto os do trabalho como os da infância, do amor e da vida, tanto os da razão como os do sonho e da arte (NEGRI, 2017).

Em “Quarar a alma”, Suely Rolnik trata dos estados de crueldade e privação do sono aos quais ficam submetidas pessoas em situação de rua em contextos urbanos, a partir da obra de Rivane Neuenschwander. Aqueles que dormem no chão vivenciam em seus corpos a dura experiência do desamparo e evidenciam aspectos falhos do sistema que deveria garantir sua proteção.

Dormir ao relento de uma tensa cidade, em qualquer lugar, de qualquer jeito – provavelmente um dos momentos mais ásperos na vida de um morador de rua. É a privação do ritual que uma vez por dia instaura uma pausa na realidade e forma um nicho mental, protegido do mundo, suas exigências, suas tormentas. Da casa burguesa à tenda nômade, varia o ritual singular através do qual um

cenário deste tipo toma corpo a cada noite, mas seja qual for sua configuração ele sempre existe. Quando deixa de acontecer é a crueldade de estar lançado no mundo sem trégua, perigo sempre eminente, tensão de um estado infundável de alerta, desassossego (ROLNIK, s/d).

Tal crueldade pode ainda ser agravada se tratando de uma criança que perdeu ou sequer chegou a ter “a garantia da proteção amorosa do adulto”, ingrediente fundamental para formar a proteção amorosa de si mesmo (ROLNIK, s/d). É nesse contexto que procura intervir a artista Rivane Neuenschwander junto a um grupo de meninos em situação de rua na Bahia, por meio de uma obra desenvolvida em quatro etapas. A primeira etapa consistia em desenhar a si mesmo em um boneco de pano, uma espécie de autorretrato, fazendo em seguida uma sessão de fotos de cada um junto ao boneco – a estratégia consistia em possibilitar minimamente um acesso a si mesmo, para que cada um pudesse acessar “seu lugar em trânsito no sonho”. A segunda etapa, segundo Rolnik, consistiu em solicitar aos garotos que trouxessem uma roupa de cama velha composta de três peças para serem trocadas por um jogo novo, completo e todo branco, como uma tela em branco, espaço onde viriam a realizar suas obras.

No lençol de cima, cada um escreve e, em seguida, borda o próprio nome, com ou sem sobrenome; no lençol de baixo, cada um desenha ou escreve um sonho ou pedaço de sonho, passado ou atual, um desejo, uma fantasia, procurando ocupar toda a extensão do lençol. Uma vez inscritos nomes e sonhos, os lençóis são cuidadosamente dobrados, deixando à vista, no lençol de cima, o nome e, no de baixo, um fragmento de sonho (ROLNIK, s/d).

O que Rivane propôs foi a reativação do sonhar e da memória do sonho, tão tolhidos naquelas existências. A terceira etapa da obra consistiu em gravar o próprio nome em uma pedra de sabão de coco, fazendo-se sulcos escavados com palito de dente. Assim, evidencia-se mais uma vez o gesto de habitar o “mais íntimo dos territórios”, o lugar da reativação da memória e da identidade. A quarta e última etapa avançou sobre as memórias amargas de suas existências, associadas aos lençóis velhos, aos quais os meninos foram convidados a lavar na beira do mar, como se fazia antigamente em beiras de rio. Nas bacias de alumínio, eles ensaboam, esfregam e

quaram as roupas de cama velhas. Estendidos sobre pedregulhos, os lençóis são observados por cada um, em contemplação das paisagens que acabaram de empreender.

Desdobrar e redobrar a memória, reativar a memória doce, a sensação fugaz de um território se fazendo na alma, o prazer e o sonho, contra os efeitos colaterais da memória amarga de uma alma desde sempre prisioneira, privada do próprio direito ao descanso, sem o qual não há sonho, diz Rolnik.

Diante de cenários aprisionadores impostos pelos sistemas dominantes, o espaço do sonho enquanto abertura para as estases temporais e devires criativos é uma das liberdades que se deseja garantir. Resgatar a poesia dos hábitos cotidianos é, aqui, inseparável do resgate da dignidade humana, essencial na transformação dos cenários de exclusão e desqualificação; reativar a potência criadora da vida, ainda que em gestos minoritários, quase invisíveis.

Walter Benjamin já nos alertara sobre a dificuldade de se registrar as experiências vividas em tempos de terror – da alarmante pobreza de experiência à situação dos que procuram devorar tudo até exaurirem-se. Diz o autor: “ao cansaço segue-se o sonho, e não é raro que o sonho compense a tristeza e o desânimo do dia, realizando a existência inteiramente simples e absolutamente grandiosa que não pode ser realizada durante o dia, por falta de forças” (BENJAMIN, 1987, p. 3).

Em mundos como o nosso, que se mostram pobres de experiências e apropriações pelos sentidos, em que operam dinâmicas violentas, brutais, opressoras, a busca do contato com o universo onírico e sua decorrente expressão através de criações artísticas é compreendida como um gesto clínico, ético, estético e político. Octavio Paz diz que o sonho, a imaginação, o desejo posto como exercício concreto de liberdade é capaz de alargar a sensibilidade, instaurar a poesia e engendrar, diante da caótica e maquínica situação contemporânea, rupturas e rearranjos do real (PAZ, 2017).

(((Tudo o que dorme é criança de novo)))



Fig.30. Charlotte Ager, 2020

“Tudo o que dorme é criança de novo. Talvez porque no sono não se possa fazer mal, e se não dá conta da vida, o maior criminoso, o mais fechado egoísta é sagrado, por uma magia natural, enquanto dorme. Entre matar quem dorme e matar uma criança não conheço diferença que se sinta.

Ora as costas deste homem dormem. Todo ele, que caminha adiante de mim com passada igual a minha, dorme. Vai inconsciente. Vive inconsciente. Dorme, porque todos dormimos. Toda a vida é um sonho. Ninguém sabe o que faz, ninguém sabe o que quer, ninguém sabe o que sabe. Dormimos a vida, eternas crianças do Destino. Por isso sinto, se penso com esta sensação, uma ternura informe e imensa por toda a humanidade infantil, por toda a vida social dormente, por todos, por tudo.” **(Fernando Pessoa, Livro do Desassossego, texto 70).**

2. Do desenvolvimento da narrativa-rede e o método cartográfico

la calmamente tecendo fios, permeada pelas palavras e pelos afetos que estavam circulando naquele momento. Gostaram muito quando pontuamos que não se tratava de uma rede onde precisamos nos inserir e nos adaptar. Se viram dentro de uma rede que já acontece, uma rede abundante, forte e viva, que segue criando
(Eduardo Passos, Virginia Kastrup)

Abre-se na vida de quem encontra o acaso, como na de quem encontra 'verdadeiramente' uma imagem, uma lacuna imperceptível que o obriga a renunciar à luz tranquila e à linguagem usual, para manter-se sob a fascinação de uma outra claridade e em relação com a dimensão de uma outra língua
(Maurice Blanchot)

Cartografias: registro da criação de mundos

Encontrei no método cartográfico a possibilidade de acompanhar os passos dos processos de criação com os sonhos e da própria pesquisa, na medida em que foram se fazendo ao longo do tempo. Assim, foi possível cartografar as minhas etapas de estudos e criações textuais e plásticas em suas errâncias e desvios. Em “Pistas do método da cartografia” (2009), os autores destacam a importância da prática, de ir a campo, lançar-se na água, experimentar dispositivos, habitar um território, afinar a atenção, deslocar pontos de vista e praticar a escrita, sempre levando em conta a produção coletiva do conhecimento (PASSOS; KASTRUP, 2009). Sobre a produção a partir do campo, eles enfatizam o desenvolvimento de um diário de anotações e a imersão na experiência, de onde deve partir a escrita para que se possa falar do vivido:

A escrita do relato não deve ser um mero registro de informações que se julga importantes. Longe de ser um momento burocrático, sua elaboração requer até mesmo um certo recolhimento, cujo objetivo é possibilitar um retorno à experiência do campo, para que se possa então falar de dentro da experiência e não de fora, ou seja, sobre a experiência. Há uma processualidade na própria escrita (PASSOS; KASTRUP, 2009, p. 71).

Mas o que esses autores denominam experiência? O plano da experiência seria um mergulho nos acontecimentos da pesquisa onde se agencia sujeito e objeto, teoria e prática, num mesmo plano de produção ou de coemergência (PASSOS; KASTRUP, 2009). A cartografia como método de pesquisa consiste, portanto, no traçado desse

plano da experiência, tessitura de um mapa, justamente porque nele nada se decalca, não há um único sentido para a sua experimentação nem uma mesma entrada. São múltiplas as entradas em uma cartografia. Defender que toda pesquisa é intervenção exige do cartógrafo um mergulho no plano da experiência, lá onde conhecer e fazer se tornam inseparáveis (PASSOS; KASTRUP, 2009). Para Suely Rolnik (1989), é tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, de modo que a pesquisadora-cartógrafa mergulhe nas intensidades de seu tempo e, atenta às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias.

Para tanto, Ferracini et al. (2014) compreendem que as atividades artísticas e a experimentação dos limites do corpo guardam, em relação ao plano da produção de conhecimento, superposições e dobras que têm como fundamento agenciamentos que se realizam nos “encontros intercessores”, na abertura ao sensual e material que nos apresentam. Neste sentido, a arte, a clínica e a pesquisa são, antes de tudo, meios para criar e viver mundos.

O desenvolvimento da pesquisa parte de um processo aparentemente individual e, aos poucos, incorpora uma dimensão claramente coletiva, polifônica, plural, na medida em que o texto é capaz de expressar outros textos, falas e diálogos que emergem do trabalho de pesquisa a partir de uma coleta de sonhos de outras pessoas. Essas “falas” se explicitam nos capítulos 3.3. Dimensão coletiva do sonho – Sonhos na pandemia e 4.2. Carta aos sonhadores, onde são apresentados os textos de sonhos recebidos.

Assim, dizem os autores, toda experiência cartográfica acompanha processos, mais do que representa estados de coisas; intervém na realidade, mais do que a interpreta; monta dispositivos, mais do que atribui a eles qualquer natureza; dissolve o ponto de vista dos observadores, mais do que centraliza o conhecimento em uma perspectiva identitária e pessoal. O método cartográfico implica, portanto, também na aposta ético-política em um modo de dizer que expresse processos de mudança de si e do mundo (PASSOS; KASTRUP, 2009).

Narrativa-rede e o encontro de linguagens

Em diversos momentos da pesquisa, sobretudo no início da escrita, encontrei dificuldade de compreender como poderia escrever, de modo que fluísse como sentia que já acontecia com a minha produção plástica. Qual seria a escrita possível deste trabalho? Para quem escrevo, afinal? O que é tocar camadas indizíveis da experiência com os sonhos? Para que dizer de minha própria obra? Sua aparição já não diz por si só? Muitas questões emergiram e todas culminavam nesse impasse de como encontrar palavras que acompanhassem e narrassem a experiência dos sonhos e dos registros por meio de desenhos, ilustrações, objetos, caligrafias, gestos criativos inaugurados antes do início da pesquisa de mestrado. Algumas obras surgiram durante o seu desenvolvimento – as cartas aos sonhadores e sonhadoras, as fotografias e os objetos de cerâmica. De qualquer modo, foi necessário o desenvolvimento de uma linguagem para dizer das diversas faces deste processo de criação, o que envolveu um trabalho de maturação e de busca de referências que me ajudassem a sair da sensação de empoçamento, paralisia ou descrédito na minha própria palavra.

Penso que o encontro com a literatura – num intenso trabalho de nutrição através da leitura de diversas obras literárias ao longo sobretudo dos anos de 2019 e 2020 – e as orientações individuais e coletivas junto ao GOLE⁴, possibilitaram um verdadeiro plano de sustentação de minha escrita. Ali, apresentamos textos, trechos de cada uma das pesquisas das participantes do grupo, às vezes recém-saídos do forno e generosamente acolhidos pelas colegas. Realizamos discussões a fim de trazer contribuições, referências e de compreender o trabalho em desenvolvimento umas das outras. Essa possibilidade de diálogo em orientação e das leituras de ficção criou em mim um ritmo de leitura e de interlocução, o que possibilitou conseqüentemente uma maior fluidez na leitura da bibliografia levantada na pesquisa. Finalmente a minha escrita foi criando pernas.

O inusitado encontro com “O livro por vir” de Maurice Blanchot (2013) nesse percurso me trouxe muitos presentes, noções que também me ajudaram a escrever e a pensar o sonho e de onde a minha escrita poderia partir. Foram alguns desses

⁴ Grupo de Orientação, Leitura e Escrita, coordenado pela Profa. Dra. Elizabeth Lima.

presentes: a sua percepção sobre estase temporal, a força dos encontros literários e a sua noção de narrativa. Para ele,

a narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer, acontecimento ainda por vir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar, também ela, realizar-se (BLANCHOT, 2013, p. 8).

A narrativa-rede foi se tecendo, então, a partir desse pensamento, da narrativa como esse fazer-sentir a matéria do sonho, como esse possibilitar o seu estado, instaurá-lo. A narrativa do sonho, a partir de Blanchot, seria não o relato dos sonhos, mas o próprio acontecimento-sonho, isto é, o próprio sonhar. Vi-me então implicada com o acesso a esse acontecimento, de modo que a narrativa e o próprio sonho pudessem se realizar. A narrativa proposta por Blanchot seria uma aproximação a um acontecimento “sempre ainda por vir, sempre já passado, sempre presente num começo tão abrupto que nos corta a respiração, e no entanto, abrindo-se como a volta e o reconhecimento eterno” (BLANCHOT, 2013, p. 13).

Para acompanhar e registrar o fluxo de ideias, pensamentos, desenhos e referências que iam aparecendo, além dos próprios sonhos, produzi muitos diários no decorrer da pesquisa. Esses diários aconteceram no formato de cadernos com textos e imagens, mas também tiveram como suporte o celular. Nomeei esses lugares de diários de sonhos e diários da pesquisa.

Nos diários de sonhos (**fig.12**) faço os registros dos meus sonhos em uma escrita mais “bruta”, assim que acontecem ou momentos depois. Procuo registrar logo ao acordar ou enquanto me lembro, assim que possível, anotando principalmente aqueles sonhos que mais me chamaram a atenção, que possuem intensidades que me mobilizam a trabalhar com elas. Tornaram-se os diários-base de toda a criação plástica e incluem cadernos no formato A5, o bloco de notas do celular e o gravador de voz.

Os diários da pesquisa (**fig.13**) foram os espaços onde anotei tudo o que me atravessava referente à dissertação, o que estava lendo, referências, anotações de ideias, reflexões, esboços de desenhos, mapas, possibilidades, planos de atividades acerca do processo de pesquisa e encontros – aulas e orientações. Utilizei ao longo do período seis cadernos: dois maiores para o registro livre de ideias e fluxos, e outros

quatro menores para as anotações das disciplinas realizadas e orientações grupais e individuais.

Blanchot abre passagens para a compreensão do diário e da narrativa como espaços diferentes. O primeiro pode ser pensado como lugar do acontecimento do “real”, daquilo que pode ser verificado, vivido e escrito no dia em que acontece ou até mesmo quando nada acontece. Ele o distingue da narrativa, que trata, por sua vez, daquilo que não pode ser verificado, daquilo que não pode ser objeto de uma constatação. A narrativa é, assim, entendida como um “lugar da imantação” (BLANCHOT, 2013, p. 271), onde “narra-se o que não se pode relatar. Narra-se o que é demasiadamente real para não arruinar as condições da realidade comedida que é a nossa”. Em “queda livre” ao espaço da narrativa, “espaço que é também o da paixão e da noite” (BLANCHOT, 2013, p. 272), encontrei-me, enfim, tecendo esta narrativa-rede, para narrar sonhos, o “demasiadamente real”, a partir de fios de ditos com fios de não-ditos – tanto daquilo do que não foi possível escrever, como daquilo que é indizível. Por isso a narrativa-rede repousa na ideia do inacabamento essencial da obra, do limite que existe ao tentar contar dos acontecimentos com essa qualidade de experiência.

A narrativa-rede foi constituída de um capítulo inicial 0, o marco zero de onde parte toda a pesquisa, inundado de imagens das criações plásticas que produzi ao longo do período de trabalho. No capítulo 1, a alma que sonha se expressa e evoca a necessidade de um espaço acolhedor para que os sonhos brotem. É na relação entre a clínica e a arte que se torna possível a criação das redes – estas tramas carinhosas e resistentes que pescam sonhos, imantam imagens, palavras, encontros, em conexão com os ares da noite.

O capítulo 3 reúne diferentes fios que compõem uma trama sensível na reflexão do que é o sonho, a partir de diferentes vozes. Uma colagem transdisciplinar e polifônica que expressa passagens e promove um encontro talvez inusitado entre psicanalistas, indígenas e artistas, no reforço do valor que a discussão sobre os sonhos adquiriu nos dias atuais no contexto pandêmico.

O capítulo 4 buscou aprofundar a relação entre arte e sonho, trazendo pinceladas da experiência surrealista e cartografando os meus movimentos de coleta de sonhos de terceiros e de criação a partir dos sonhos, nas linguagens encontradas

para cada instante criador. Os suportes pesquisados inauguraram experiências, como a criação dos objetos de cerâmica, os desenhos, as fotografias; busquei explicar nesse capítulo como foi chegar em cada um desses processos e como fui dando continuidade a eles, por meio das séries de obras plásticas. Nomeei de “metaescrita” esse recorte apresentado no capítulo 4.2 para narrar o processo de criação a partir dos sonhos. Essa seria a escrita da própria escrita, sendo a primeira escrita aquela anotação mais bruta (dos sonhos e as próprias obras plásticas); e uma segunda camada, de escrita da escrita, foi se fazendo durante o próprio processo de acontecimento da primeira, formando um conjunto de diferentes qualidades de registros realizados concomitantemente aos movimentos, sonhos e obras.

Por fim, o capítulo 5, momento de repouso, reflete acerca das experiências da narrativa-rede e da construção do olhar, em constante aprendizado e mutação. Intercaladas aos capítulos, introduzi seis (((Vinheta onírica))), relações de textos e imagens poéticas que criam pausas para o respiro, para um espreguiçar-se, um cochilo. Foram encontros preciosos que inspiraram aberturas e criaram passagens.

O texto é também experiência criativa e parte de todo o processo de acontecimentos, não ocorrendo a posteriori, em uma suposta separação de “pesquisa de campo” ou “práticas” do momento de escrita, e por isso é cartográfica. O apanhado dessas diversas escritas constituem um olhar sobre a própria criação, fazendo-se tessitura, narrativa-rede, texto-imagem, na tentativa de se fazer acessar o plano da experiência.

(((Queda livre)))



Fig.31. Leonilson, s/ título, 1988.

*“[Queda livre] É como se olhar em uma cachoeira. Compreender que o dia tem que ser assumido e que é preciso responsabilidade em todas as atitudes que serão tomadas. Isto às vezes é complicado, pois há que se juntar sonhos, o real, o irreal, o que você quer, o que você enxerga e o qu/*e não enxerga.” (José Leonilson).*

3. Fios da trama onírica

O sonho tende a ficar esquecido, não visto, relegado a lugar nenhum no contexto contemporâneo regido pelos valores capitalistas⁵. Quantas pessoas acordam de manhã e contam seus sonhos a seus familiares? Em que medida consideram seus sonhos em suas vidas cotidianas, ainda que para si mesmos? O sonho não é comumente discutido na escola ou no trabalho e a perda da capacidade de sonhar – não a perda da característica biológica em si, comum a todos os seres humanos, mas a sua desvalorização na contemporaneidade pela vida urbana – teria íntima relação com a dificuldade de imaginar as consequências de nossos atos, uma vez que o sonho pode ser entendido como um simulador de situações possíveis, na tentativa de devolver uma dimensão oracular à experiência e compreensão do sonho (RIBEIRO, 2019). Se a sociedade se torna incapaz de criar surrealidades, planos de sensibilidades que abrem para atos imaginários, devaneios, fantasias, errâncias, ela corre o risco de ficar capturada a uma realidade unidirecional, propensa a fatalidades. O sonho teria, desse ponto de vista, a capacidade de criar realidades outras.

No livro "O oráculo da noite" (2019) o neurologista brasileiro Sidarta Ribeiro trata da importância do sonho em diversas civilizações, como a egípcia, a grega e a ameríndia a partir de uma perspectiva de recuperação de narrativas literárias e históricas ao redor do mundo. Ribeiro coloca que a experiência humana, desde que se tem registro histórico, trata de sonhos – inclusive a história da humanidade teria sido marcada pela valorização do sonho, mais do que ocorre nas sociedades atuais – e suas abordagens ao longo da história são múltiplas e seculares.

Há notáveis documentos que indicam o acontecimento de sonhos proféticos ou oraculares, tema que já foi central em diversas culturas e povos desde a Mesopotâmia, Grécia, Roma, Síria, Babilônia, onde os reis e imperadores se guiavam pelos sonhos para exercerem suas políticas. Em toda a Antiguidade os sonhos teriam sido importantes: na vida de Confúcio, de Maomé, de Cristo, de Buda; e no decorrer dessas incursões por diferentes períodos e personagens, o autor nos conta histórias, como

⁵ Uma possível ressalva para uma negligência contemporânea, de um modo geral, do sono e do sonho, teria ocorrido no contexto de pandemia da Covid-19 nos anos de 2020 e 2021, em que a discussão da importância do sonho se expandiu. Diversos grupos de pesquisa, dentre eles o do Sidarta Ribeiro, que já realizavam estudos há anos, puderam ter suas pesquisas acerca do sonho na coletividade mais difundidas e reconhecidas.

essa dos antigos que se deixavam guiar pelos sonhos a partir das influências de Hipnos, Morfeu e os Oneiros.

Hipnos, o deus grego do sono, é irmão gêmeo de Tântatos, o deus da morte, ambos filhos da deusa Nix, a Noite. Transitório e em geral prazeroso, Hipnos é profundamente necessário à saúde mental e física de qualquer pessoa. Algo muito diferente acontece durante o curioso estado de viver para dentro a que chamamos sonho. Ali reina Morfeu, que dá forma aos sonhos. Irmão de Hipnos segundo o poeta grego Hesíodo, ou filho de Hipnos segundo o poeta romano Ovídio, Morfeu leva aos reis mensagens dos deuses e lidera uma multidão de irmãos, os Oneiros. Esses espíritos de asas escuras emergem a cada noite através de dois portões, um feito de chifre e outro de marfim, como morcegos em revoada. Quando cruzam o portão de chifre - que, quando adelgado, é transparente como o véu que recobre a verdade -, geram sonhos proféticos de origem divina. Quando passam pelo portão de marfim - sempre opaco mesmo quando reduzido a espessura mínima -, provocam sonhos enganadores ou desprovidos de sentido (RIBEIRO, 2019, p. 14).

Há uma abordagem mítica nessa referência antiga que conta a origem dos sonhos, o caminho ao sonho como um mito, qualidade que destoa da noção científica que viria a predominar a partir do século XIX. O sonho como oráculo ou, no mínimo, fonte de inspiração para diversos autores, foi também um evento recorrente na Idade Média de Santo Agostinho, Martinho Lutero e São Tomás de Aquino, visto que eles consideraram seus sonhos em escritos e trabalhos. Também Descartes, na criação de seu método que funda a geometria analítica e a ciência, teria tido como base um sonho à beira do rio Danúbio, onde um anjo teria lhe dito que a natureza seria compreendida através da medida. Residiria aí uma suposta contradição, em que a ciência, basicamente dedutiva, teria tido marcos evolutivos através de sonhos. Há outros exemplos de sonhos que teriam contribuído com novas formulações: a tabela periódica teria surgido num sonho de Dmitri Mendeleiev e o princípio do LSD teria se revelado a Albert Hoffman.

Os modos de sonhar variam de acordo com a cultura da qual provêm e dependem das práticas cotidianas e formas de vida desses contextos, bem como suas formas de registro e disseminação. Por exemplo, em culturas ancestrais as práticas de sonhos foram transmitidas e transformadas de geração a geração, muitas vezes através

da oralidade e variam amplamente nos modos de compartilhamento e ritualísticas no interior de suas coletividades. Nos contextos urbanos modernos e contemporâneos, o sonho tem sido trabalhado em âmbito analítico, de modo singular e subjetivo. Talvez seja possível pensar em uma revalorização do compartilhamento do sonho no contexto da pandemia de Covid-19, em que importantes figuras de referência no assunto puderam discutir em *lives* a importância do sonhar na coletividade.

3.1. A palavra sonho

Há diferentes significações para a palavra sonho nos próprios dicionários da língua portuguesa, dos quais retirei duas. De acordo com o dicionário online Houaiss:

Sonho *s.m.* Ação ou efeito de sonhar, de reunir no pensamento, na mente, imagens, ideias, pensamentos etc., que aparecem no decorrer do sono.

[Por Extensão] Anseio ou vontade permanente, viva e constante: o sonho dele é ser cantor. [Por Extensão] Ideias disparatadas e sem coerência; imaginação sem lógica; devaneio: escondia-se nos sonhos e fugia da realidade. [Por Extensão] Planejamento sem nexos; vontade absurda; fantasia. [Figurado] Algo ou alguém excessivamente bonito: a cidade era um sonho. Ideia que uma pessoa ou grupo almeja com veemência e paixão. [Culinária] Tipo de doce circular polvilhado com açúcar que, feito com ovos, leite e farinha de trigo, é frito em gordura. Etimologia (origem da palavra sonho). Do latim *somnium*.ii.

Em outra definição, do dicionário online Priberam, é possível perceber semelhanças e algumas diferenças sutis quanto ao significado do sonho:

so·nho |ô|

(latim *somnium*, -ii)

s.m.

1. Conjunto de ideias e de imagens que se apresentam ao espírito durante o sono.
2. [Figurado] Utopia; imaginação sem fundamento; fantasia; devaneio; ilusão; felicidade; que dura pouco; esperanças vãs; ideias quiméricas.
3. [Culinária] Bolinho muito fofo, de farinha e ovos, frito e depois geralmente passado por calda de açúcar ou polvilhado com açúcar e canela.
4. [Brasil] [Culinária] Bolo esférico, frito e geralmente recheado com creme. (Equivalente no português do Brasil: bola de berlim.)

so·nhar

verbo intransitivo

1. Ter um sonho ou sonhos.
2. Fantasiar; devanear.
3. Ter ideia fixa.
4. Cuidar em.

5. Pensar com insistência em.

Palavras relacionadas: sonhado, devanear, entressonhar, oniro-, entressonho, oniroide, rêverie.

Ambas as definições tratam das ideias e imagens que aparecem no decorrer do sono, mas enquanto na primeira estas ocorrem “na mente” e incluem os pensamentos, curiosamente, na segunda, apresentam-se “ao espírito”. Também aparece em comum às duas a noção de fantasia, devaneio, imaginação sem lógica, ideia ou vontade fixa, veemente ou que persiste, além do alimento doce. Na segunda definição, sonhar aparece na relação de “cuidar em”. É interessante observar também que a aproximação de sonho com o pensamento também aparece na noção de sonho dos indígenas xavante apresentada posteriormente, mas, para eles, *rosawéré*, sonhar, teria os outros sentidos do conhecer, saber, ver, ouvir e contemplar o plano espiritual (FUSCALDO, 2011).

No dicionário analógico, a palavra sonho aparece vinculada à imaginação, junto a uma extensa concatenação de palavras ou analogias, das quais selecionei algumas:

Imaginação, originalidade, invenção, criação, inventiva, engenho, ideação, arquitetura, fantasia, mente, pensamento, inspiração, presunção, verve, onirismo; imaginação ardente/ousada/fecunda/profícua/irrequieta/impressionável/viva/fértil/brilhante/exaltada/ativa/enérgica/escaldante/en-genhosa/inventiva/impetuosa; capricho, **sonhada fantasia**, afiguração, prefiguração, cisma, ilusão de alma, criação do espírito, ideologia, frenesi, êxtase, romantismo, romancismo, romanticismo, utopia, **sonho**, idílio, **doce sonho de poeta**, alucinação, miragem, ideal, idealidade, idealismo, concepção, idealização, cogitação, excogitação, contensão do espírito, **páramos dos sonhos, regiões dos devaneios**; asas/voos/surtos da fantasia; voo/elevação do espírito; visão, quimera, nugacidade, devaneio, engano, capricho, ficção, mito, lenda, fantasmagoria, sombra, superstições, minhocas, fantasia imaginativa, fantasma, avejão, romance, extravagância, ente de razão, **pesadelo**, castelo no ar, arquitetura da imaginação, viagem à lua, obra de ficção (romance), ilusão (erro). (AZEVEDO, 2010, p. 222, grifos meus).

Nota-se a partir desse conjunto as analogias possíveis entre sonho e criação/invenção, através da aproximação de termos como "originalidade", "invenção", "criação", "inventiva", "arquitetado", "inspiração", "ilusão de alma" e "criação do

espírito". Também aparecem aproximações do sonho e da imaginação com termos literários, como "ficção", "mito", "obra de ficção" e "romance".

Já no Dicionário de Filosofia de Nicola Abbagnano (2012), o sonho é apresentado de maneira aprofundada, sob as óticas psicológica, psicanalítica e filosófica.

SONHO (gr. ἐνύπτιον; lat. *Somnium*; in. *Dream*; fr. *Rêve*; al. *Traum*; it. *Sogno*). Ação da imaginação durante o sono. Esta é a definição já proposta por Platão (*Tim.*, 45) e Aristóteles (*De somniis* 1, 459 a 15), sendo também adotada pela psicologia moderna; nesta, dá origem a uma série de problemas que escapam completamente à alçada da filosofia (...). Freud e os psicanalistas interpretaram o S. de maneira *funcionalista*, ao tentarem determinar sua função na vida do homem. Segundo Freud, o S. "é um meio de suprimir as excitações (psíquicas) que perturbem o sono, supressão essa realizada através de satisfações alucinatórias" (*Intr. à la psychanalyse*, 1932, p.151). O que encontra realização simbólica no S. na maioria das vezes são desejos proibidos, inibidos pela censura, que, portanto, sofrem uma elaboração radical, cabendo ao psicólogo interpretá-la (ibid, pp. 189, 234). Essa teoria de Freud foi muito discutida, e não parece apta a explicar todas as espécies de S. ou todos os seus aspectos; apesar disso, foi a única a propor o problema da funcionalidade do S., vale dizer, da função que ele exerce na economia da vida psíquica (ABBAGNANO, 2012, p. 1087).

Após essa súmula, Abbagnano discorre sobre alguns pensadores que deram atenção ao sonho para "mostrar a incerteza na discriminação entre ele e a vigília, utilizando-o como elemento de dúvida teórica" (ABBAGNANO, 2012, p. 1087). Platão, por exemplo, dizia que nada nos impede de crer que as conversas que mantemos no instante presente possam ocorrer em sonho, e a semelhança das sensações no sonho e na vigília é algo maravilhoso. Nesse sentido, continuava o filósofo, o tempo durante o qual dormimos é igual ao tempo em que ficamos acordados, e em ambos "a nossa alma afirma que só as opiniões que tem naquele momento são verdadeiras; desse modo, por igual espaço de tempo dizemos que são verdadeiras ora estas, ora aquelas, e defendemos umas e outras com a mesma energia" (PLATÃO, *Teet.*, 158c apud ABBAGNANO, 2012).

Nos séculos XVII e XVIII esse tema foi repetido por poetas e filósofos, dentre eles Shakespeare: "somos feitos da mesma substância de que são feitos os sonhos, e

nossa curta existência está contida no período de um sono” (SHAKESPEARE, *Tempest*, ato IV, cena 1 apud ABBAGNANO, 2012). Schopenhauer também dizia:

A vida e os sonhos são páginas de um mesmo livro. A leitura contínua chama-se vida real. Mas quando o tempo habitual de leitura (o dia) chega ao fim e vem a hora de descansar, então às vezes continuamos, fracamente, sem ordem e conexão, a folhear aqui e acolá algumas páginas: às vezes é uma página já lida, muitas outras vezes uma outra ainda desconhecida, mas sempre do mesmo livro (SCHOPENHAUER, *Doe Welt*, I,5 apud ABBAGNANO, 2012, p. 1088).

Essas passagens inserem o sonho em outro plano de acontecimentos, não apenas àqueles vinculados à ideia ou pensamento, mas de experiências sensoriais que se confundem com a própria vida de vigília.

Acrescento a essa reflexão uma passagem acerca do uso do termo *sonho* no singular a partir de uma compreensão do sonho enquanto fenômeno humano, presente no catálogo da exposição “El surrealismo y el sueño”:

A decisão de falar, em espanhol, o sonho no singular, e não como é mais usual de *os sonhos*, no plural, e de seguir esse critério no título da exposição, tem uma motivação conceitual, filosófica. Parto da concepção de *o sonho* como um *campo unitário da experiência humana*, que, esse sim, se manifesta de formas plurais e diversas. Mas todas essas manifestações do sonhar são “espécies” diferentes de um único “gênero”, um território consistente da vida, comum a todos os seres humanos: em maior ou menor medida *todos sonhamos*, e esse território se distingue do que vivemos na vida desperta, na vigília. Também me interessa assinalar que esse sentido *singular* do sonho é predominante em francês e, portanto, nas abordagens do surrealismo, e igualmente em alemão. Uma tradução literal do título da obra referencial de Sigmund Freud *Die Traumdeutung* seria *A interpretação do sonho*, em vez de *A interpretação dos sonhos* (JIMÉNEZ, 2014, p. 16).

(((Lugares de sono bom)))



Fig.32. Isidro Ferrer, *Sonhos de Helena* (detalhe), 2020.

“Não me diga que dormi nessa cadeira a noite inteira. (...) Por que não me acordou?’ ‘Acordei. Chamei você duas ou três vezes. Desisti por volta da meia-noite e aí achei que você tinha saído para algum lugar’.

Ele se pôs em pé, esperando que as costas reagissem. Mas não reagiram. Nem um estalo, nem uma junta endurecida em parte alguma. Na verdade, sentia-se descansado. Algumas coisas são assim, pensou ele, lugares de sono bom. A base de certas árvores aqui e ali; um cais, um banco, um barco a remo uma vez, um monte de feno no geral, nem sempre a cama, e aqui, agora, uma cadeira de balanço, o que era estranho porque, em sua experiência, móveis eram o pior lugar para um bom sono.”
(Toni Morrison, “Amada”, 2011).

3.2. Dimensão clínica do sonho

As diferentes formas de sonhar exploradas ao longo da pesquisa constituem práticas de cuidado. Tal dimensão clínica foi entendida, portanto, como uma qualidade inerente ao sonhar e relacionada a alguns pontos levantados pelos autores estudados, dos indígenas aos psicanalistas: nos primeiros, em como os sonhos evocam caminhos e modos de cuidado com a própria floresta, natureza-mãe e provedora da vida dos que a habitam. Cuidar da floresta reverbera em ações de cuidado com a própria comunidade que se nutre de todos os seus recursos. Nos segundos, uma das funções do sonho enquanto movimento que ocorre durante o sono é o de “guardar” o sono, como diz Freud, além de possibilitar um movimento restaurador da psique.

Essas qualidades de preservação e restauração contidas no sonho freudiano serão enfocadas nesta passagem acerca da dimensão clínica dos sonhos. Porém, essa e as demais dimensões dos sonhos que serão apresentadas na sequência (dimensões coletiva e poética) também estão contidas em todos os tipos de sonhos. Elas são compreendidas como planos intrínsecos e coexistentes da experiência onírica e portanto não se trata de pensar um sonho que seja mais "clínico" ou mais "poético do que outro", pois todos possuem tais qualidades. A atribuição dos conteúdos nas esferas de sentido – por exemplo, o sonho em Freud e em Jung alocado na dimensão clínica dos sonhos e as experiências indígenas apresentadas na dimensão coletiva – foi apenas um modo encontrado de organização e reflexão dos conteúdos.

Sonhar do divã

O sonho foi para Freud “o caminho por excelência da descoberta do inconsciente” (LAPLANCHE; PONTALIS, 2016, p. 236). Freud se debruçou sobre o universo onírico até o limite do seu umbigo; sua compreensão do sonho como uma via de acesso a conteúdos reprimidos e recalçados inaugurou a clínica psicanalítica, com a utilização da técnica de interpretação dos sonhos e da associação-livre⁶.

O sonho como caminho investigativo a ser perscrutado e o método interpretativo são os pontos cardeais de “A interpretação dos sonhos”, publicada em 1900, na qual é apresentada a primeira tópica freudiana e os conceitos de inconsciente⁷, pré-consciente e consciente. Nessa fase de sua obra, Freud empreendeu a constituição de um método que visa tornar consciente os conflitos inconscientes. Trata, segundo Paulo Endo e Edson Sousa⁸, da verdadeira descoberta de um método de trabalho capaz de expor o inconsciente, reconhecendo suas determinações e

⁶ O método de interpretar um sonho, segundo Freud, consiste em indicar o “seu sentido”, isto é, “substituí-lo por alguma coisa que se encaixe como um elo de mesmo peso e de mesmo valor no encadeamento de nossas ações psíquicas” (FREUD, 1900, p. 117). O intuito inicial da criação do método de interpretação dos sonhos por Freud era a compreensão e decorrente alívio dos sintomas de pacientes histéricas. O sonho aconteceria como parte do processo de dissolução de certas formações psicopatológicas, como as fobias histéricas, ideias obsessivas etc. Para tanto, faz-se necessária uma certa preparação psíquica do paciente de modo que ele possa se auto-observar, uma postura reflexiva que se esforça por diminuir a auto-crítica ou censura: “para a finalidade de se auto-observar com a atenção concentrada, é proveitoso que ele assuma uma posição de repouso e feche os olhos; é preciso impor-lhe expressamente a renúncia à crítica dos pensamentos observados. (...) levar tudo em conta e comunicar o que lhe vai pela mente, sem se deixar levar a reprimir ideias porque lhe parecem sem importância ou desligadas do tema ou ainda absurdas. Ele deve se comportar de maneira inteiramente imparcial em relação a suas ideias, pois, caso não consiga encontrar a solução que busca para os sonhos, a ideia obsessiva, etc., a responsável por isso será justamente a crítica” (idem, p. 122).

A técnica de interpretação freudiana não ficaria reservada ao sonho, pois aplica-se às outras produções do inconsciente como os atos falhos, sintomas etc. Laplanche e Pontalis (2016) afirmam que poderíamos caracterizar a psicanálise pela própria interpretação, isto é, pela evidência do sentido latente de um material. O objetivo último da interpretação é encontrar o desejo inconsciente e a fantasia em que este toma corpo.

⁷ “No sentido “tópico”, inconsciente designa um dos sistemas definidos por Freud no quadro da sua primeira teoria do aparelho psíquico. É constituído por conteúdos recalçados aos quais foi recusado o acesso ao sistema pré-consciente-consciente pela ação do recalque. Podemos resumir do seguinte modo as características do inconsciente como sistema (ou lcs): a) os seus conteúdos são representantes das “pulsões”; b) estes “conteúdos” são regidos pelos mecanismos específicos do processo primário, principalmente a condensação e o deslocamento; c) fortemente investidos pela energia pulsional, procuram retornar à consciência e à ação (retorno do recalçado), mas só podem ter acesso ao sistema Pcs-Cs nas formações de compromisso, depois de terem sido submetidos às deformações da censura; d) são, mais especialmente, desejos da infância que conhecem uma fixação no Inconsciente” (LAPLANCHE; PONTALIS, 2016, p. 235).

⁸ Esses autores assinam a introdução da edição da L&M Pocket, “A interpretação dos sonhos” (2015), com tradução de Renato Zwick, edição utilizada nesta pesquisa.

interferindo em seus efeitos. O trabalho com os sonhos necessita de interpretação para a captura de seus nexos inconscientes, de modo que o desejo inconsciente possa ser revelado, a energia psíquica recalcada possa fluir e o tratamento acontecer.

Também no prefácio da mesma edição (FREUD, 2015), Tania Rivera afirma que a ideia de Freud de escrever um livro sobre sonhos data de maio de 1887, pouco antes do autor iniciar o que ele chama de “autoanálise”, realizada por meio da interpretação de seus próprios sonhos, entre os anos de 1895-99. Além disso, ela introduz as ideias centrais que serão apresentadas na obra, como a noção de que o sonho pode ser interpretado, e sua interpretação mostra que ele consiste em uma realização de desejo; o sonho não é um fenômeno acessório ou aleatório, mas um importante e complexo trabalho psíquico; o mistério das distorções ou disfarces dos conteúdos oníricos; a noção do sonho como um “pictograma”, isto é, uma escrita em imagens, como um rébus, uma charada em que se põe em jogo a linguagem, decompondo o signo de maneira a desdobrá-lo em uma notável plurivocidade e assim colocar em questão a dimensão da significação. Ela afirma:

a linguagem, no trabalho do sonho e na interpretação que visa a refazê-lo, é densa, literal e cheia de nós e “umbigos”, pontos cegos que desafiam e vão além da significação para nos atingir como verdadeiros acontecimentos, exatamente como na poesia e na arte (RIVERA, 2015, p. XXVI).

Já de início é possível notar a complexidade do sonho, mistério inesgotável, sobre o qual Freud enfatiza que “todo sonho tem pelo menos um ponto que é insondável, um umbigo, por assim dizer, que o liga ao desconhecido” (FREUD, 2015, p. 131). Assim, o trabalho de interpretação não seria capaz de esgotar o sonho, apenas possibilitar acesso a certas camadas de sentido, de modo que outros sentidos ocultos permaneceriam preservados, enigmáticos.

Ao introduzir a afirmação de que o sonho é uma realização de desejo⁹, Freud dá ênfase ao fato de que o sonho trata de um fenômeno psíquico de plena validade, tal qual um instrumento musical tocado por um instrumentista, ou seja, uma música

⁹ A concepção freudiana do desejo se refere especialmente ao desejo inconsciente, ligado sobretudo a signos infantis indestrutíveis, embora também estejam incluídos o desejo de dormir e desejos pré-conscientes. Freud formulou um conflito que existiria entre desejos opostos, entre o desejo consciente e inconsciente, que operariam por vezes simultaneamente (LAPLANCHE; PONTALIS, 2016).

repleta de sentido, e não sons desarmônicos absurdos e aleatórios¹⁰. O conteúdo onírico latente ou inconsciente, mediante os mecanismos de distorção onírica, tomaria formas ou representações¹¹ que viriam a ser manifestas na consciência. Isso aconteceria porque o sonhador resistiria ao conteúdo latente, caracterizado por desejos inconscientes. A resistência seria uma tendência defensiva da consciência para evitar entrar em contato com tais desejos, operando no sentido de mantê-los recalçados¹².

Ao apresentar o material e as fontes do sonho – fontes infantis, fontes somáticas e restos diurnos recentes vividos em momentos precedentes e próximos ao sonhar – Freud introduz a noção de que o trabalho do sonho transforma em uma unidade todas as incitações oníricas presentes ao mesmo tempo. Ele afirma que "o sonho parece ser uma reação a tudo aquilo que se encontra simultaneamente presente como atual na psique que dorme" (FREUD, 2015, p. 250), sendo uma coleção de restos psíquicos e de traços mnemônicos (relativos a períodos precoces da experiência psíquica), à qual atribuiríamos um caráter de atualidade que seria psicologicamente indeterminável. Esse trabalho estaria a serviço da preservação do sono, prevenindo o despertar, por isso Freud afirmou que "o sonho é guardião do sono, e não o seu perturbador" (FREUD, 2015, p. 256). O próprio desejo de dormir deve ser levado em consideração enquanto desejo junto a outros desejos inconscientes; todo sonho bem-sucedido seria, assim, uma realização de desejo.

A tarefa de interpretação e análise consistiria em pesquisar os processos que levaram os pensamentos oníricos latentes a se transformarem em conteúdo onírico manifesto¹³, na compreensão do sonho como um enigma a ser desvendado. Nessa

¹⁰ A ideia de que os sonhos não passavam de aleatoriedades, alucinações ou lapsos nervosos, foi recorrente nas bibliografias da expressa maioria dos antecessores científicos de Freud.

¹¹ O termo "representação" corresponde ao termo clássico em filosofia e em psicologia para designar "aquilo que representa, o que forma o conteúdo concreto de um ato de pensamento" e "em especial a reprodução de uma percepção anterior" (LAPLANCHE; PONTALIS, 2016).

¹² Creio ser importante distinguir dois mecanismos que se confundem, a repressão e o recalque. Em psicanálise, a repressão seria uma operação psíquica que tende a suprimir conscientemente uma ideia ou um afeto cujo conteúdo é desagradável, mantendo tais conteúdos no pré-consciente. O recalque designa o processo que visa a manter no inconsciente todas as ideias e representações ligadas às pulsões e cuja realização, produtora do prazer, afetaria o equilíbrio do funcionamento psicológico do indivíduo, transformando-o em fonte de desprazer. Tal definição foi diversas vezes modificada por Freud, que considerou que o recalque é constitutivo do núcleo original do inconsciente (ROUDINESCO, 1998).

¹³ Ressalto que os termos empregados por Freud para caracterizar os materiais conscientes, pré-conscientes e inconscientes do sonho possuem essa diferença sutil em sua caracterização: para os materiais conscientes e pré-conscientes, ele utiliza o termo "conteúdo onírico manifesto" ou "conteúdo

investigação, evidenciam-se os complexos trabalhos de condensação, deslocamento e os recursos figurativos do sonho.

A condensação seria uma relação entre os pensamentos oníricos latentes e o conteúdo onírico manifesto na qual se produziriam, nessa passagem, “pessoas coletivas” ou “pessoas mistas” ou formação de novas unidades, estruturas mistas de elementos, e, como resultado, teríamos imagens cômicas e neologismos curiosos, quando se trata de uma condensação nas palavras. Segundo Freud, o sonho ou conteúdo manifesto seria “curto, pobre e lacônico se comparado à extensão e à riqueza dos pensamentos oníricos” (FREUD, 2015, p. 301).

O trabalho de deslocamento seria a operação, por necessidade de distorcer um conteúdo representativo intolerável, a substituição (ou deslocamento) de uma representação por outra representação que encobriria o desejo inconsciente. Freud observa que “os elementos que se destacam como componentes essenciais no conteúdo onírico de forma alguma representam o mesmo papel nos pensamentos oníricos” (FREUD, 2015, p. 328), e, da mesma forma, também pode se afirmar o contrário, aquilo que compõe o conteúdo essencial dos pensamentos oníricos não necessariamente aparece no sonho. Assim, o sonho seria “diversamente centrado”, isto é, seu conteúdo onírico manifesto seria ordenado em torno de elementos centrais diferentes daqueles dos pensamentos oníricos latentes.

Os recursos figurativos consistiriam em expressões ou figurações presentes no sonho que evidenciariam relações lógicas provenientes dos pensamentos oníricos, mas que teriam sido “aniquiladas” ou distorcidas pelo trabalho do sonho, tornando-o confuso, aparentemente sem nexos. Freud faz uma breve analogia entre a qualidade de expressão do material onírico e a pintura, no que diz respeito a essa transmissão lógica:

Se falta ao sonho essa capacidade de expressão [*de recursos figurativos para essas relações lógicas*], isso deve ser por consequência do material psíquico do qual ele é elaborado. As artes figurativas – a pintura e a escultura – experimentam uma restrição semelhante quando comparadas à poesia, que pode servir da fala; também nesse caso, a razão da incapacidade se encontra no material mediante cuja elaboração ambas as artes almejam exprimir alguma coisa. Antes de chegar a conhecer as leis da expressão válidas para

onírico”, e para os materiais inconscientes, “pensamento onírico latente” ou somente “pensamento onírico”.

ela, a pintura ainda se esforçava por compensar essa desvantagem. Em quadros antigos, pendiam pequenas etiquetas da boca das pessoas retratadas, trazendo por escrito a fala que o pintor desesperava em figurar em imagens (FREUD, 2015, p. 335).

Freud explicita nesse contexto sua predileção pela palavra, como se até o pintor “desesperasse” por figurar em verbos conteúdos ou nexos; no entanto, em seguida o autor procura relativizar as “capacidades” de expressão desses mesmos recursos figurativos:

Porém, assim como a pintura finalmente conseguiu expressar de outra maneira que não por etiquetas esvoaçantes pelo menos a intenção de fala das pessoas figuradas – ternura, ameaça, advertência e similares –, assim também foi possível ao sonho levar em consideração algumas das relações lógicas entre os seus pensamentos oníricos por meio de uma correspondente modificação da figuração onírica que lhe é característica (FREUD, 2015, p. 336).

Com isso, ele coloca a pergunta: por meio de que recursos o trabalho do sonho consegue indicar as relações, difíceis de figurar, no material onírico? Relações que equivalem a determinadas conjunções, sem as quais – ele exemplifica – não podemos compreender orações nem discursos, como: “quando”, “por que”, “como”, “embora”, “ou – ou”, “assim como”. E então Freud se dedica a demonstrar, um a um, esses elementos responsáveis pelo nexo do sonho, caracterizando-os como recursos figurativos que criam “simultaneidade”, “relações causais”, “oposição e contradição” e “semelhança e concordância”. Vemos que o material onírico para Freud é como um idioma ou uma forma de linguagem enigmática que expressaria distorcidamente os pensamentos oníricos latentes, que, por sua vez, necessitariam de interpretação para a captura de seus nexos – uma decodificação. Ele cita uma semelhança entre essa capacidade figurativa do conteúdo onírico manifesto e a escrita hieroglífica, que não se destina a ser pronunciada por si mesma, mas serve para esclarecer outro símbolo.

Percebemos como a palavra, o verbo, o pensamento lógico e a capacidade elaborativa aparecem, nesse momento de criação do método freudiano, em sua primazia, visível também em sua relação com a literatura. Freud se lançou no campo onírico a fim de buscar os inesgotáveis sentidos que emergem do sonho. Esses, uma

vez acessados e elaborados em análise, tenderiam a transformar o sujeito, expandindo as possibilidades representativas do “eu” e sua capacidade para a vida.

A essas passagens acrescentam-se algumas definições de dicionários psicanalíticos. No “Vocabulário de Psicanálise”, há uma definição freudiana para “sonhos diurnos” e se refere aos devaneios, estados de vigília em que se formam enredos imaginários semelhantes aos sonhos noturnos (onde operariam mecanismos idênticos para sua formação, constituindo-se também realizações de desejo), mas a diferença residiria no predomínio da elaboração secundária¹⁴ (LAPLANCHE; PONTALIS, 2016, p. 492). No “Dicionário de psicanálise”, Elisabeth Roudinesco define sonho:

Fenômeno psíquico que se produz durante o sono, o sonho é predominantemente constituído por imagens e representações cujo aparecimento e ordenação escapam ao controle consciente do sonhador. Por extensão, em especial a partir do século XVIII, o termo designa também uma atividade consciente que consiste em imaginar situações cujo desenrolar desconhece as limitações da realidade material e social. Nesse sentido, a palavra sonho é sinônima de visão, devaneio, idealização ou fantasia, em suas acepções mais corriqueiras.

Sigmund Freud foi o primeiro a conceber um método de interpretação dos sonhos baseado não em referências estranhas ao sonhador, mas nas livres associações que este pode fazer, uma vez desperto, a partir do relato do seu sonho (ROUDINESCO, 1998, p. 722).

Roudinesco também aborda o sonho no seu “Dicionário amoroso da psicanálise” (2019), situando-o entre a clínica psicanalítica, as artes e a filosofia. Nessa passagem, coloca que o sonho, enquanto fenômeno universal, foi desde a noite dos tempos objetos de múltiplas investigações fundadas na vontade de descobrir sua chave, uma chave dos sonhos válida para o conjunto das civilizações: considerado

¹⁴ Os processos primário e secundário consistem em dois modos de funcionamento do aparelho psíquico, sendo o processo primário a possibilidade de escoamento livre da energia psíquica de modo a passar sem barreiras de uma representação para outra segundo os mecanismos de deslocamento e de condensação, tendendo a reinvestir plenamente as representações ligadas às vivências de satisfação constitutivas do desejo. No caso do processo secundário, a energia começa por estar “ligada” antes de se escoar de forma controlada, as representações são investidas de uma maneira mais estável, a satisfação é adiada, permitindo assim experiências mentais que põem à prova os diferentes caminhos possíveis de satisfação. A oposição entre processo primário e processo secundário é correlativa da oposição entre princípio de prazer e princípio de realidade (LAPLANCHE; PONTALIS, 2016).

como uma visão advinda do além, signo premonitório, profecia, oráculo, adivinhação... entre outras acepções, em semelhança à dimensão oracular de Sidarta Ribeiro.

No pensamento ocidental, é antes a alma do sonhador que não cessa de suscitar inúmeras interrogações, reflete Roudinesco. Ela também coloca ênfase que a obra freudiana reata com a ideia antiga de destino, até de adivinhação, de modo que Freud teria afirmado que, ao mesmo tempo que os sonhos têm uma significação precisa, eles se ligam a um ônfalo, a um ponto obscuro e inanalizável, que deixaria em suspenso uma possibilidade de interpretação demasiado unívoca. O autor estabeleceu o sistema de interpretação, um sentido que deve ser reconstruído pelo próprio sujeito em função de sua própria história e em referência a uma teoria racional do psiquismo. Com isso, Freud renova a tradição dos cientistas sonhadores que, em todos os tempos, levaram a sério essa segunda via, fosse para se inspirarem nela, fosse pelo simples prazer de se descobrirem outros que não quem pensavam ser (ROUDINESCO, 2019). Parece-me um alargamento interessante da inequívoca cientificidade da obra freudiana em direção a uma abordagem mais enigmática.

Sonho é também criação

O trabalho onírico seria, segundo Freud, como vimos, um processo psíquico complexo, no qual os pensamentos latentes compostos de resíduos diurnos seriam peculiarmente condensados, deformados mediante o deslocamento de intensidades psíquicas, arranjados para representação em imagens, até sua formação em sonho manifesto (FREUD, 2011). No entanto, tal concepção não considera a psique do sujeito como essencialmente criativa, pois aponta mecanismos psíquicos representativos, que evocariam desejos recalcados e restos diurnos, sempre passados e já presentes no inconsciente. Em texto escrito em 1923 para conceituar o que seria psicanálise, Freud chegou a afirmar que seria incorreto atribuir um caráter criativo ao sonho, sem considerar como criação a própria produção da composição entre os elementos presentes na memória.

Há aqui uma tensão que atravessa o trabalho freudiano e que foi explorada pela pesquisadora e musicista Inês Loureiro. Em sua pesquisa sobre o pensamento estético presente na obra freudiana, a autora aponta que Freud compreendeu as atividades artísticas e intelectuais como as principais atividades sublimatórias¹⁵. O trabalho do artista, segundo essa análise da sublimação em Freud, seria uma “repetição originária”, onde a imaginação não chegaria a ser criadora, inventiva (KOHFMAN apud LOUREIRO, 1994).

Nesse sentido, como no trabalho do sonho, a constituição de uma obra envolveria elementos já existentes; o artista não criaria, não inventaria, apenas re-comporia e reuniria esses elementos já existentes e que estavam separados uns dos outros, de modo que não existiria criação. Para Loureiro, “desde que se postule uma estrutura subjacente de caráter universal (Édipo), fica difícil admitir a possibilidade do totalmente inédito” (LOUREIRO, 1994, p. 105). Esse é, para a pesquisadora, um limite do pensamento estético freudiano, que também atinge a discussão da relação entre

¹⁵ Sublimação é o processo postulado por Freud para explicar atividades humanas sem qualquer relação aparente com a sexualidade, mas que encontrariam seu elemento propulsor na força da pulsão sexual. (...) Diz-se que a pulsão é sublimada na medida em que é derivada para um novo alvo não sexual ou em que visa objetos socialmente valorizados (LAPLANCHE, PONTALIS, apud LOUREIRO, 1994). O gesto criativo do artista foi, em geral, compreendido por Freud nesse viés. Loureiro ressalta ainda que a aparente simplicidade no conceito de sublimação encobre a complexidade do termo.

trabalho onírico e processo de criação. No entanto, a pesquisadora sugere um valioso contraponto a tais noções freudianas, ao afirmar que

a obra não se reduz à simples colagem de materiais já disponíveis, nem à simples reunião de ideias já pensadas: ela institui uma figura nova, no limite mínimo pela seleção destes e de não-outros elementos, e no limite máximo fazendo surgir uma nova configuração do pensável, do factível ou do representável... (MEZAN apud LOUREIRO, 1994, p. 106).

Dialogando com concepções estéticas contemporâneas, mas sem abandonar a perspectiva psicanalítica, a autora contribui, ainda, com um aprofundamento do problema da “possibilidade do novo”, ao questionar se não seria necessário sair do âmbito das declarações freudianas para dar conta da questão do problema do novo. Em outras palavras, a criação artística seria passível de ser explicável através dos mecanismos psicanalíticos? Como esse novo é criado, quais os meios de engendramento do inédito? (LOUREIRO, 1994).

Para abordar os fenômenos da criação na atividade onírica será preciso enfrentar esses problemas. Como pensar o sonho enquanto experiência, criação e invenção? Como a criação do novo estaria presente na atividade onírica? Para tentar tocar, mesmo que tangencialmente, essas questões e enfatizar a presença da atividade criadora no conjunto de cada obra e de cada sonho, convidei para o diálogo outros autores e autoras da psicanálise. Autores/as cujos pensamentos habitam uma zona comum de diálogo entre as artes e a clínica: Jean-Bertrand Pontalis, escritor e psicanalista; Marion Milner, psicanalista e pintora; Christopher Bollas, psicanalista e escritor; Jung, clínico e criador do “Livro Vermelho”. Estes autores-artistas se debruçaram em algum grau sobre alguns destes pontos: o sonho enquanto experiência, a aproximação com a experiência estética e a obra de arte e o sonho como criação e invenção do novo. Sem desconsiderar as bases do “pai da psicanálise”, eles atribuíram novas camadas de sentido ao seu pensamento.

Christopher Bollas afirma que, para Freud, o sonho é uma organização emblemática de véus articulada pelo inconsciente, sendo a tarefa da psicanálise ler o discurso do sonho, traduzindo o seu enunciado em palavra. Tal noção clássica do sonho o caracterizaria apenas como uma via para outra coisa (o acesso aos conteúdos

inconscientes), o que, para o autor, resultou, infelizmente, em uma negligência do sonho enquanto experiência vivida (BOLLAS, 2015). Bollas considera o sonho uma ficção construída por uma estética única, em caráter de experiência que não se baseia apenas nas representações instintivas, mas no que o autor acredita serem as memórias do ego¹⁶, de modo que este ego cumpriria uma função criativa e idiomática ao rerepresentar as memórias no sonho. Note que o autor fala em rerepresentação, ao invés de representação.

Além disso, ele traz uma analogia do sonhador enquanto um objeto dentro de um “teatro fantástico”, de modo que o sujeito que sonha é “objeto do ego”, e não o diretor teatral. Em suas palavras: “podemos dizer que, como o sujeito é o objeto de transformação do ego no teatro da memória e do desejo, o ego é responsável por um personagem que interpreta o papel do self no teatro recorrente do sonho” (BOLLAS, 2015, p. 100). Em muitos de nossos sonhos, ainda que possamos momentaneamente desfrutar da ilusão de dirigir o evento do sonho, reconhecemos que estamos dentro de um drama que tem uma desconcertante lógica própria, ele explica.

Bollas também ressalta que uma das realizações estéticas do trabalho do sonho é seu contexto, o estabelecimento de um ambiente composto de imagens, que leva o sonhador à experiência do sonho, sendo importante diferenciar duas instâncias do sonho, o texto (a instância à qual Freud restringiu sua análise) e o seu contexto (o acontecimento da experiência onírica, ou o que Bollas chamou de teatro).

Segundo o autor, o texto do sonho seria a transcrição feita pelo sujeito desperto da experiência onírica para a linguagem, um conto narrado de uma experiência dramática. Quando o sujeito vivencia o contexto do sonho, pode-se dizer que está submetido a uma estética onírica, na qual o ego organiza o lugar onde o “Outro” fala, um ambiente fantástico, que será favorável ou desfavorável ao desejo do sujeito (BOLLAS, 2015).

Essas camadas manifestas teriam em si formas próprias, singulares e criativas, e constituiriam também a experiência onírica. A experiência onírica não permaneceria assim restrita às suas camadas latentes que necessitam de interpretação, mas também

¹⁶ A noção de ego em Bollas se refere aos “processos organizadores inconscientes determinados por uma estrutura mental que evolui da disposição herdada do bebê e da dialética entre esse caráter intrínseco da criança e da lógica do sistema de cuidados parentais. O ego precede em muito a chegada do sujeito” (BOLLAS, 2015, p. 99).

teriam valor aquelas camadas manifestas, expressas, em suas qualidades estéticas e temáticas. A escuta do sonho poderia ser pensada menos como uma investigação necessariamente interpretativa dos materiais latentes distorcidos, e mais como uma aproximação ao que se manifesta, como uma apreciação de um material que foi concebido, mistura do inédito com materiais reminiscetes, como um gesto de criação.

Frayze-Pereira apresenta uma psicanálise compatível com esta concepção, que não seria aquela fornecedora de modelos interpretativos, ou a repetição ao infinito daquilo que teoricamente já se sabe, mas um modo de pensar capaz de instaurar o novo (FRAYZE-PEREIRA, 2008). Nesse sentido, ao analisar a relação entre a arte e a clínica psicanalítica e ocupar-se com a instauração do novo, Frayze-Pereira coloca mais uma pergunta:

seria possível escapar dos constrangimentos impostos por um enquadre teórico preestabelecido que levaria o intérprete, enquanto espectador, a perder de vista a singularidade tanto da obra de arte quanto do paciente? (...) Seria possível ao crítico, apoiado na psicanálise, evitar o risco de reduzir o novo, apresentado pela obra, à condição de mera ilustração de conceitos consagrados? (FRAYZE-PEREIRA, 2008, p. 422).

O gesto do analista, assim como o do público frente à obra de arte, estaria em tentar se abrir ao trabalho do artista – encarnado na obra –, e se deixar interpelar por ele para atingir, “paradoxalmente, uma via de acesso à própria psicanálise como saber que se revela experiência interminável da interrogação” (FRAYZE-PEREIRA, 2008, p. 422). Nesse sentido, o artista oferece ao analista, através das linguagens artísticas, a experiência de “um pensamento encarnado”, que seria a potência da obra de arte, sempre ambígua e lacunar e capaz de suscitar um trabalho de reflexão. A obra de arte, sob esse ponto de vista, em sua “indeterminação originária”, encontra sua destinação para o outro. Segundo o autor, é um trabalho que não se fixa em um único polo, sujeito ou objeto, mas se movimenta sempre no entre dois, assim como na clínica, de modo que experiência e pensamento se interpenetram, referem-se reciprocamente como vasos comunicantes. Frayze-Pereira conclui: “esta é uma perspectiva que permite ao psicanalista aproximar-se clinicamente do paciente com atitude estética, semelhante à

adotada para a apreciação da arte, bem como aproximar-se criticamente desta com atitude clínica” (FRAYZE-PEREIRA, 2008, p. 423).

Pontalis, por sua vez, convida a pensar uma “pluralidade de espaços psíquicos” no que concerne ao lugar do sonho e à constituição da própria psique. Para ele, a “psique seria, em essência, a mãe em nós, aquilo que, da mãe, cuida da criança, com a condição de deixar claro que a criança cria sua mãe ao menos tanto quanto ela a cria” (PONTALIS, 2005, p. 61). O espaço psíquico seria o lugar de expressão do sonho, compreendido, por sua vez, como algo da ordem do “experenciar”, uma mobilidade dentro do psiquismo que possuiria estreita correlação com a criatividade e que se manifestaria em princípio imagetivamente: “o sonho é o que torna visível, dá seu lugar de visível ao *déjà-vu*, que se tornou invisível” (PONTALIS, 2005, p. 41). O autor prossegue:

Mesmo renovando-a totalmente, Freud se situa na tradição das diversas mânticas, populares ou sagradas, destina sonho ao sentido e, em certa medida, desconsidera o sonho enquanto experiência: experiência intersubjetiva na análise, na qual o sonho é trazido para o analista, ao mesmo tempo oferecido e guardado, dizendo e calando (PONTALIS, 2005, p. 33).

O autor também faz refletir sobre a potência imaginária do sonho, sobre a qual ocorreria uma substituição pela linguagem verbal: “assassinato, talvez, substituição com certeza. Mas essa substituição já está em andamento bem antes de haver interpretação verbal: o próprio sonho já é interpretação, tradução e o que ele figura já está inscrito, captado” (PONTALIS, 2005, p. 51). Encontro, aqui, mais uma consideração às camadas manifestas do sonho, valorizando suas formas, imagens e experiências, independentemente da existência do trabalho interpretativo.

“A loucura suprimida do homem são” (1991), única obra traduzida para o português de Marion Milner, mostrou-se uma referência potente para pensar a relação entre o sonho e o fazer artístico. Milner relata ali uma relação peculiar com os sonhos que é destacada pelo próprio Pontalis:

Quando dr. Pontalis solicitou-me que contribuísse para a discussão, sua justificativa para o convite era o modo bastante pessoal de eu usar os sonhos, conforme descrito em meu último livro a respeito de

um paciente que fazia desenhos livres (...). Pedi que me desse exemplos do que ele queria dizer. Ele me escreveu de volta citando o que eu havia dito no livro, a respeito de dois sonhos de pacientes; no seu ponto de vista, ele dizia que eu não havia considerado o sonho como mensagem ou texto a ser decifrado, nem tampouco como um compromisso entre desejos reprimidos e os mecanismos de defesa do ego, mas como testemunha de um estado de ser, a rigor, como uma tentativa de simbolização, mais uma linguagem simbólica a ser decodificada, e como isso permite trabalhar com o conteúdo latente manifesto sem considerá-lo necessariamente como distorção do conteúdo (MILNER, 1991, p. 271).

Sua compreensão do sonho como “testemunha de um estado de ser” que não implica necessariamente em interpretação de conteúdos distorcidos é valiosa, coloca luz não sobre um texto a ser decifrado, mas sobre as linguagens ali criadas. Milner enfatiza em seus livros, que são diários da autora, a importância do “registro estético da experiência” (DEVITO, 2015, p. 50). Devito nos auxilia a compreender a importância de tais registros na tradução e análise desses diários:

Muitas vezes, Marion assinalou que pensava por meio de imagens, o que tornava difícil aceitar a leitura mais recorrente do tema, presente na psicanálise, cuja tendência era abordá-las em associação ao processo primário, à realização de desejos e ao pensamento alucinatório. Embora considerasse essa vertente importante e significativa, não era, para Milner, a única perspectiva possível. Isso fez com que atribuísse um papel preponderante à produção imagética, ao sonhar e ao fantasiar, vislumbrando, assim, uma função criativa e poética na constituição e no desenvolvimento psíquico do ser humano (DEVITO, 2015, p. 60).

Pensar por imagens muitas vezes é qualidade do pensamento artístico e também do sonho. Milner nos ajuda, neste percurso, a compreender e adentrar no campo da dimensão poética do psiquismo humano:

Nessa perspectiva, o sonho, por exemplo, não seria só realização de desejo, mas também uma composição poética de uma determinada experiência do indivíduo, por meio do qual ele procura tornar essa experiência parte de si. Para isso, é preciso familiarizar-se com a linguagem simbólica e poética do imaginário (DEVITO, 2015, p. 64).

O sonho enquanto composição poética e estética e como uma experiência do sujeito são os fios basais da narrativa-rede que aqui se tece. Fios que entrelaçam a estrutura desse texto, bem como a proposição de criação a partir dos sonhos, como formas de registro capazes de criar maneiras de se relacionar e de se familiarizar com tal “linguagem simbólica e poética do imaginário”, como propõe Milner. A este processo de criação no mínimo duplo, que ocorreria no sonhar e no seu decorrente registro, se adensa uma camada clínica que consiste justamente no acontecimento e desenrolar das próprias experiências no sonho.

Devito (2015) afirma que, para Marion Milner, os desenhos livres são descritos como “um tipo de sonho”, no sentido mais próximo do “sonho resultante do sono e diferente dos devaneios e fantasias, em que só surge aquilo que é esperado e pré-concebido – em um encontro de mente e corpo através de uma ação expressiva” (DEVITO, 2015, p. 41). No sonhar e no desenhar, cria-se algo inesperado, conteúdos e expressões não concebíveis em estados de vigília.

O psicanalista Christian Dunker¹⁷ define os sonhos como nossa produção própria e insubstituível, que não sabemos como criamos. Só se sabe de sua matéria-prima, a vida social ordinária, com seus restos diurnos e pendências cotidianas, e somos surpreendidos pelos enigmas e estranhezas que eles causam em nós. Eles são como uma obra de arte, uma artesanaria que o sonhador cria com sua memória, imaginação e desejo, afirma Dunker. Para ele, interpretar o sonho não seria traduzir o seu sentido, mas reconstruir os caminhos pelos quais ele foi se fazendo. Nesse sentido, fazer um registro do sonho, escrito, imagético, sonoro, pode ser uma forma criada para tentar reconstruir os caminhos do sonho, recriar cenários e possibilidades de acesso, indo novamente de encontro com o que apareceu. Trata-se de observar a obra de arte ou artesanaria (o sonho) e recriar a partir dela, dando prosseguimento ao processo de criação.

Carl Gustav Jung também pensou o sonho como criação de materiais novos, na noção de que o sonhador “produz símbolos¹⁸, inconsciente e espontaneamente, na

¹⁷ Na apresentação de "Sonhos no Terceiro Reich" (2017), de Charlotte Beradt, livro que será abordado no subcapítulo 3.3. Dimensão coletiva do sonho - Sonhos na modernidade.

¹⁸ Símbolo, para Jung, é um termo, um nome ou uma imagem que possui conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. Assim, uma palavra ou imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto imediato, tendo um aspecto inconsciente mais amplo, que nunca é precisamente definido ou explicado (JUNG, 2016).

forma de sonhos” (JUNG, 2016, p. 21). No entanto, sua referência de compreensão desse funcionamento psíquico não seria a da criação artística ou da invenção intencional da pessoa que sonha, e sim do desenvolvimento orgânico de uma flor ou de uma planta que germina. Afirma o autor:

os símbolos do sonho são, na sua maioria, manifestações de uma parte da psique que escapa ao controle do consciente (...). Não há diferença de princípios entre o crescimento orgânico e o crescimento psíquico. Assim como uma planta produz flores, a psique cria os seus símbolos. E todo o sonho é uma evidência desse processo (JUNG, 2016, p. 78).

Suas noções de sonho, símbolo, inconsciente e arquétipo e suas incursões artísticas no “Livro Vermelho” trazem novas luzes às questões do sonho e da criação. Para Jung, a função geral dos sonhos é a de tentar restabelecer a balança psicológica do sujeito, de modo que o material onírico reconstituiria o seu equilíbrio psíquico, por meio de compensações que ocorreriam na psique. Para o equilíbrio mental e fisiológico, ele diz, o consciente e o inconsciente devem estar completamente interligados, a fim de que possam se mover em linhas paralelas. Se eles se separassem um do outro ou se dissociam, ocorreriam distúrbios psicológicos.

Os sonhos, através do envio de símbolos oníricos, seriam mensageiros indispensáveis da parte instintiva da mente humana para a sua parte racional (consciente) e a sua interpretação ajudaria a fazer compreender a “esquecida linguagem dos instintos” (JUNG, 2016, p. 60). O inconsciente, nessa concepção, não seria aquele do recalque freudiano, seria constituído de conteúdos inéditos, onde imagens simbólicas e pensamentos inteiramente novos podem surgir, ideias e pensamentos que nunca foram conscientes. Em suas palavras:

desejo apenas assinalar que a capacidade da nossa psique de produzir esse material novo é particularmente significativa quando se trata do simbolismo do sonho, pois a minha experiência provou-me, repetidamente, que as imagens e as ideias contidas no sonho não podem ser explicadas apenas em termos de memória; expressam pensamentos novos que ainda não chegaram ao limiar da consciência (JUNG, 2016, p. 42).

Ao expressar as imagens simbólicas no sonho, o inconsciente possuiria uma “vontade própria” na apresentação de tais imagens. A interpretação, segundo ele, deveria ser realizada a partir dessas imagens e pensamentos que se tornam acessíveis, sem que se force associações que desviem demais do texto já expresso. A via para o entendimento dos sonhos seria o estudo dos mitos e símbolos primitivos, aos quais Jung atribuiu um valor basal, ao compreender que os sonhos acontecem com a emergência espontânea de símbolos, ora particulares, ora coletivos e primitivos. O inconsciente guardaria tais características que fazem parte de uma mente original, a que ele denomina “psique primitiva”. Os símbolos que surgem nos sonhos se referem às características primitivas, muitas vezes na forma de representações arquetípicas.

Nessa concepção, o inconsciente tomaria deliberações instintivamente e os arquétipos também seriam dotados de iniciativas próprias e de uma energia peculiar. Tendo essa espécie de vida própria, os arquétipos podem interferir em determinadas situações de acordo com seus próprios impulsos, trazendo à consciência conteúdos em seu estilo simbólico que muitas vezes podem modificar as intenções conscientes e até perturbá-las. Jung afirmou ser cético em relação àquela definição freudiana do sonho como guardião do sono, afirmando que os sonhos estão, na verdade, muitas vezes perturbando o sono (JUNG, 2016).

O “Livro Vermelho” ou *Liber Novus* é uma obra singular que materializa um processo criação de Jung em experiências com os sonhos e visões. As visões também eram experimentações de acesso ao inconsciente, porém em vigília, as quais ele denominou de “fantasias”. Desenvolvido de 1914 e 1930, o Livro Vermelho não era uma atividade peculiar ou idiossincrática, em vez disso, ela indica as intersecções entre a experimentação artística e a psicológica com a qual tantos indivíduos estiveram engajados naquela época (JUNG, 2015).

O registro de todos os seus experimentos foi primeiramente realizado nos “Livros Negros”, que consistiram em escritos para uso pessoal. Depois, essas anotações foram reescritas em uma caligrafia artesanal e inseridas junto de suas pinturas, apresentadas então em uma forma de livro ilustrado ou códex a ser publicado.

O “Livro Vermelho” se apresenta, portanto, nesse plano de visualidade sensível, no qual podemos entrar em contato com uma faceta artística de Jung que não é tão conhecida. E, ao mesmo tempo, o livro se desdobra também como expressão de seu

processo investigativo, conhecido como período de confronto com o inconsciente ou autoexperimentação (JUNG, 2015). O método criado para acessar os conteúdos inconscientes foi denominado imaginação ativa, que seria um processo de se manter em estado de atenção e escuta na tentativa de registrar visões, imagens, sons. Essas fantasias eram conteúdos inconscientes que surgiam no estado de vigília, sendo imagens de qualidade diferente da dos sonhos. Jung encorajava seus pacientes a embarcar em processos semelhantes de autoexperimentação:

O objetivo era permitir à fantasia agir livremente, sem afastar-se do afeto inicial, num livre processo associativo (...) Fazer isso podia ter um efeito vivificante. Os indivíduos podiam desenhar, pintar ou esculpir, dependendo de suas propensões (JUNG, p. 48, 2015).

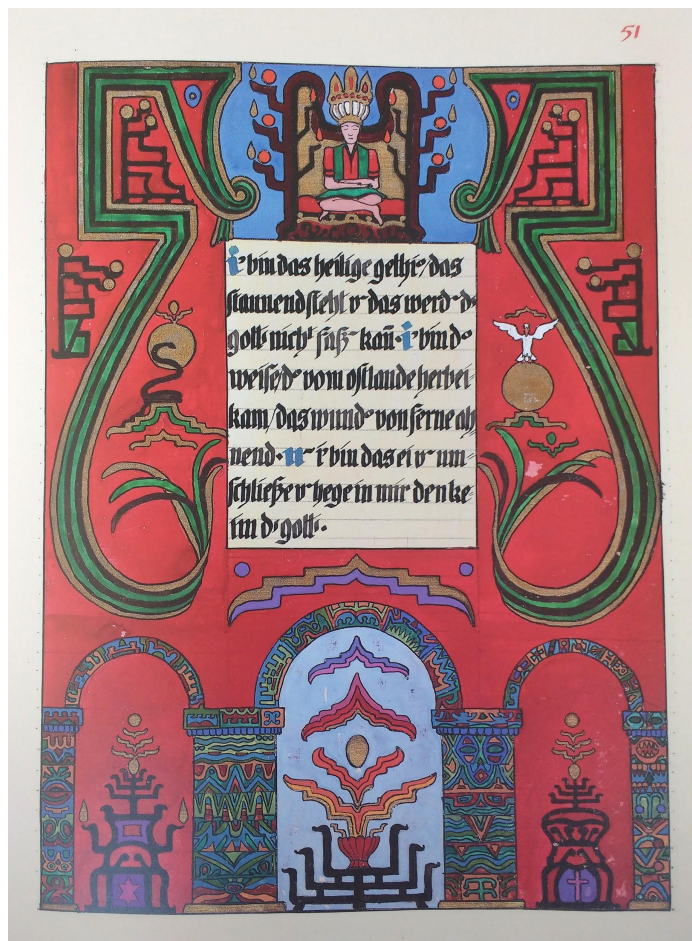


Fig.33. Carl Jung, “Livro Vermelho”, 2009.

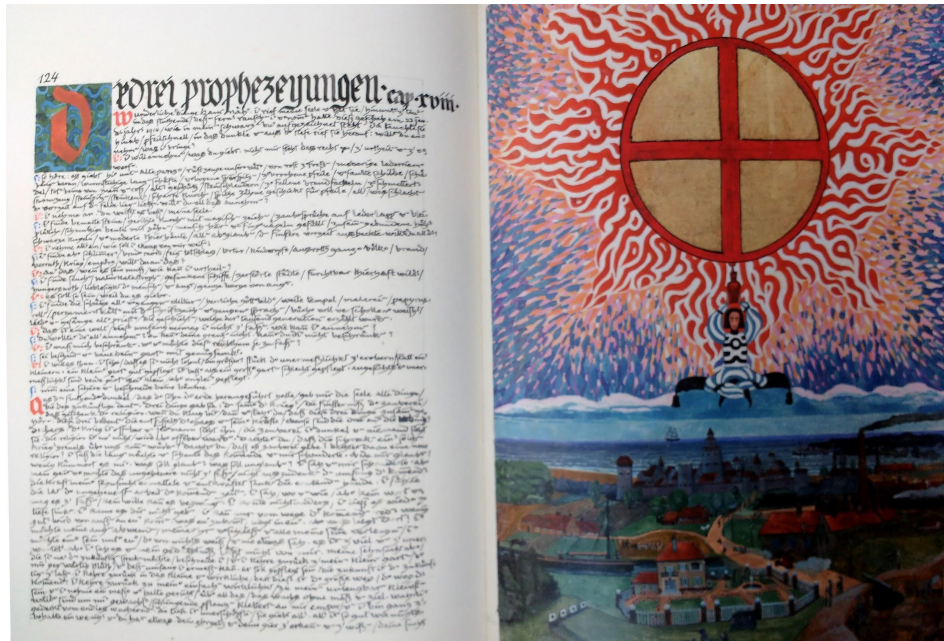


Fig.34. Carl Jung, “Livro Vermelho”, 2009.

Ao ilustrar seus sonhos e criar manuscritos ao longo de dezesseis anos, Jung expressou um cuidado extraordinário com o processo de sonhar e de fantasiar. Ele se entregou profunda e cotidianamente às experiências inconscientes para colher imagens e narrativas que dali brotaram. Ao organizar esses registros na forma do Livro Vermelho, Jung possibilitou o acesso do público tanto à sua coleção de imagens e textos, quanto ao desenvolvimento desse processo de criação inspirador e singular.

Por fim, a noção de inconsciente em Suely Rolnik (2016) expressa o inconsciente criativo buscado nesta pesquisa e abre passagem para um caminho na continuidade destes estudos: “ele [o *inconsciente*] é o próprio movimento de desterritorialização, produzindo devires inéditos, múltiplos e imprevisíveis; ele é a própria busca de matéria de expressão, substância a ser fabricada, maneiras de inventar o mundo” (ROLNIK, 2016, p. 53).

Às memórias do vivido incorporam-se partes inéditas. Paisagens, contextos e cenários singulares são compostos e engendrados pelo passado, pelo novo e pelo por vir, revelando a capacidade criativa do sonho.

O sono, solo onírico

Sono que deslinda a meada enredada das preocupações, [o sono é] o banho reparador do trabalho doloroso, bálsamo das almas feridas, o segundo prato na mesa da grande Natureza, o principal alimento do festim da vida.
(William Shakespeare)

O que se passa à noite? – indaga Blanchot – e novamente ele ilumina com sua lamparina noturna formas obscuras de tempos misteriosos: da criação à morte, da noite ao sonho. À noite, em geral, dormimos, ele diz, e o sono transforma esse momento em possibilidade. O sono seria um ato de fidelidade e de união:

Confio-me aos grandes ritmos naturais, às leis, à estabilidade da ordem: o meu sono é a realização dessa confiança, a afirmação dessa fé. É uma amarração, no sentido patético do termo: não como Ulisses amarrado ao mastro por laços de que eu quereria em seguida desvencilhar-me, mas por um entendimento que exprime o acordo sensual da minha cabeça com o travesseiro, do meu corpo com a paz e a felicidade da cama (BLANCHOT, 2011, p. 290).

O sono seria o gesto de se retirar da imensidão e da inquietude do mundo, mas uma retirada que seja capaz, ao mesmo tempo, de permitir se dar ao mundo, e ali manter-se em segurança, na verdade segura de um lugar limitado, firmemente circunscrito (BLANCHOT, 2011). O sono seria esse interesse absoluto pelo assegurar-se do mundo a partir desse limite, apossando-se dele com força o bastante para que ali se permaneça, se assente e se repouse. O sonâmbulo, nesse sentido, seria o mau dormidor, aquele que dorme mal justamente por não encontrar sua posição, por não encontrar repouso no sono. "Adormecido, ele está, porém, sem lugar e, pode-se dizer, sem fé" (BLANCHOT, 2011, p. 291). Blanchot reflete, assim, sobre a confiança intrínseca ao sono.

É verdade que, no sono, parece que me fecho em mim, numa atitude que recorda a felicidade ignorante da primeira infância. Isso pode ser, mas, no entanto, não é a mim só que me confio, não me apoio contra mim mesmo, mas contra o mundo que se tornou em mim a estreiteza e o limite do meu repouso (BLANCHOT, 2011, p. 291).

Confiar o corpo ao mundo, assim como o bebê que adormece no colo da mãe, com maior ou menor resistência, sono que só surge no corpo nutrido que pode se entregar, relaxar e sentir segurança e acolhimento. Antes dos espaços da cama, do quarto, da casa e do mundo, o bebê tem como referência de ambiente o útero, e em seguida, o colo materno, espaços vitais de formação e repouso do ser.

Nayra Ganhito, em "Dormir nos braços da mãe: a primeira guardiã do sono" (2002), expõe que o estudo do dormir é um complemento fundamental da teoria dos sonhos, pois a perspectiva freudiana, forjada a partir da preocupação de compreender a formação dos sintomas neuróticos, desconsiderou as vicissitudes envolvidas no processo do adormecimento e, além disso, afirma o fato de que o dormir possibilita o sonhar, o que pode nos levar a considerar o sono também como o "guardião do sonho" (GANHITO, 2002). Segundo ela, Freud elegeu o sonho como modelo de toda formação inconsciente e concebeu um sujeito psíquico sonhador, marcado pelos mecanismos neuróticos de funcionamento, deixando em suspenso a questão das pré-condições para o sono.

Assim, continua a autora, o fato de que o sono passe, na obra freudiana, a ser compreendido como um retorno ao narcisismo primário, remete-nos ao campo das primeiras relações com um outro materno, fundador de um desejo de dormir. "O bebê não adormece sozinho, é 'adormecido' – acalentado, embalado, sugestionado – por um outro materno" (GANHITO, 2002, p. 68). Ela coloca também que as relações primordiais mãe-bebê passaram ao primeiro plano nos trabalhos psicanalíticos pós-freudianos sobre o sono e o adormecer. Sobre o gesto materno de fazer o bebê dormir, Ganhito afirma:

A capacidade do bebê adormecer e conservar seu sono – e, sobretudo, para que o dormir possa ser vivido como experiência de bem-estar e repouso revigorante, que paulatinamente se constitui como suporte para o engendramento dos sonhos – é fundada nesta relação. Por isso, a psicossomática complementou a fórmula freudiana: a mãe é a primeira guardiã do sono, antes dos sonhos advirem. Isto significa que ela desempenha inicialmente a função mais tarde substituída pelos sonhos, ocupando o lugar do sistema de pára-excitações que o bebê ainda não desenvolveu, filtrando

excitações externas e internas (dela e do bebê) (GANHITO, 2002, p. 70).

O adormecimento do bebê se dá, portanto, no escuro do ambiente, afirma Ganhito, mas também no escuro da intimidade da mãe, das motivações inconscientes que a levam a sonhar – para ele e por ele. Esses movimentos que se articulam ao desejo da mãe prefigurariam a própria capacidade de sonhar do bebê. Para o pequeno sujeito, complementa a autora, fechar os olhos periodicamente para a realidade da presença concreta da mãe descortina pouco a pouco a possibilidade de tornar visível esse outro mundo figurável, que é o mundo onírico (GANHITO, 2002).

Para além da complexa relação mãe-bebê, é também basal refletir acerca do cuidado com o espaço de dormir da vida madura. Tal cuidado implica nas salvaguardas do lar, ambiências físicas e emocionais, limites e apoios¹⁹. Que qualidades de espaços, silêncios, vazios, faltas envolvem o dormir?



Fig.35. Vincent Van Gogh, “Quarto de Vincent em Arles”, pintura a óleo, 1888.

¹⁹ Caberia aqui uma retomada da citação da Suely Rolnik sobre a artista Rivane Neuenschwander em "Quarar a alma" (apresentada no Capítulo 1. A alma que sonha, p. 48), na qual ela fala sobre a crueldade de dormir ao relento de uma tensa cidade, de qualquer jeito.

Sobre essa obra, afirma Martin (2012): “iluminado pela luz da manhã e protegido do mundo exterior, o quarto do artista em Arles pretendia ser um local de ‘descanso inviolável’” (MARTIN, 2012, p. 598). Van Gogh descreveu a pintura de seu quarto em Arles, França, onde estava a realizar um “descanso forçado” por exaustão. Escreveu em uma carta ao seu irmão Theo:

desta vez é simplesmente o meu quarto, aqui é a cor que faz tudo, e conferindo, pela sua simplificação, um estilo mais grandioso às coisas, é sugestivo aqui de descanso ou de sono em geral. Numa palavra, olhar para a imagem deveria descansar o cérebro, ou melhor a imaginação (VAN GOGH, 1888, apud MARTIN, 2012, p. 598).

O quarto pode ser um local de sossego, distanciado das pressões e atividades da vida cotidiana. Ali, uma pessoa pode estar mais próxima de si, tirar a roupa, dormir e sonhar, talvez fazer amor ou simplesmente descansar e recuperar-se das pressões do mundo exterior. Mas o quarto pode também estar associado à exposição, pesadelo, medo do escuro e da visita sobrenatural. O quarto pode albergar a cama do doente e o leito de morte (MARTIN, 2012).

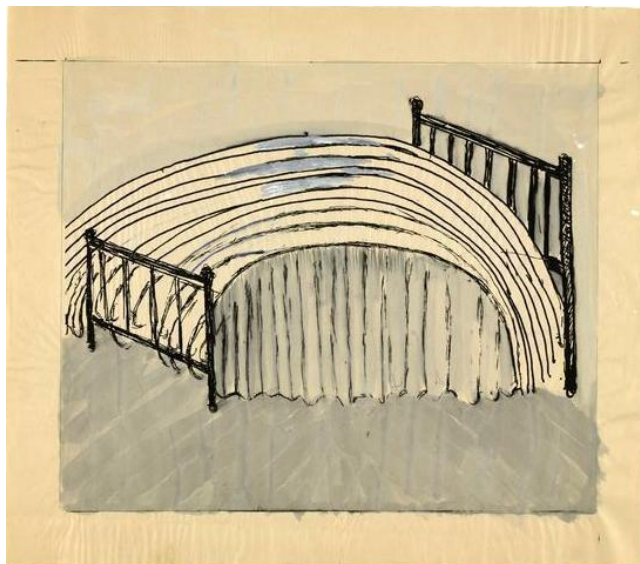


Fig.36. Louise Bourgeois, “Bed”, 1997.

Também o espaço do quarto pode evocar mistérios femininos, da sedução e da geração. A palavra "bed" (cama) tem uma conotação semântica com "dig" (cavar)

enquanto buraco ou vala para estar deitado ou terra macia para se deitar (MARTIN, 2012). Faço alusões ao buraco que o cachorro cava para se enrolar e dormir, e à cova na terra, na relação entre o dormir e o morrer, podendo também aludir às pequenas mortes cotidianas. Martin também fala desta qualidade de morte:

Nos ritmos do dormir e do acordar ou na rendição sexual, há uma continuidade rítmica de morte e renascimento simbólico. Assim, de manhã a pessoa levanta-se do espaço horizontal de dormir e de sonhar, veste-se e faz a cama, fechando a noite do quarto para entrar no mundo vertical do dia (MARTIN, 2012, p. 598).

E então, o momento do despertar. Ao sair do sono, a existência vigilante se reafirma e se abre em novas possibilidades errantes, de tal modo que pela manhã o novo possa acolher o ser e um novo dia possa começar (BLANCHOT, 2011).

(((Fotografias da rede)))



Fig.37. Claudia Andujar, fotografia da exposição “A luta Yanomami”, IMS, 2018.



Fig.38. Claudia Andujar, fotografia da exposição “A luta Yanomami”, IMS, 2018.

O Encanto do Catrimani (1971-77)

“Em dezembro de 1971, [a fotógrafa] Claudia Andujar e George Love pousaram pela primeira vez na bacia do rio Catrimani, em Roraima. Ficaram quatro dias, sem imaginar o impacto que a viagem teria.

Até 1977, Andujar voltou inúmeras vezes à área Yanomami do Catrimani para desenvolver seu projeto (...). Nas primeiras viagens, Andujar acompanhou o cotidiano Yanomami, que registrou com certa neutralidade jornalística.

*Com o tempo, mais à vontade entre os novos amigos, aproximou-se dos grupos familiares e aprofundou-se na mata. Participou das longas expedições de caça coletiva, quando grupos inteiros acampam na floresta para prover os alimentos das festas. Também passou a experimentar. Espalhou vaselina nas bordas da lente da câmera para criar distorções na imagem. Com filme infravermelho, usado na época em pesquisas topográficas aéreas, incandesceu a mata e reforçou o clima onírico.” **(Texto da exposição de fotografias de Claudia Andujar: “A Luta Yanomami”, IMS, 2018).***

3.3. Dimensão coletiva do sonho

Sonhos da floresta

O sonho é um plano de acontecimento que por si só nos une enquanto prática coletiva comum, ao ser experimentado por todas as pessoas desde a infância imemorial. A experiência onírica cotidiana pode ficar mantida para si (esquecida, lembrada) sem ser compartilhada, permanecendo guardada, mais ou menos intocada. De outro modo, o sonho pode vir a ser revisitado com o outro e com grupos, podendo constituir rodas de sonhos e outras ritualísticas coletivas a depender do contexto e das práticas culturais e sociais do sonhador.

A prática do sonho nas culturas indígenas são experiências coletivas e transcendentais, de profunda conexão com a natureza. Na tentativa de me aproximar do relato de tais práticas, pesquisei algumas noções acerca do sonho destes grupos indígenas: a aldeia Krenak, através dos livros e vídeos de Ailton Krenak, o povo Yanomami, a partir de relatos de Davi Kopenawa e uma parte da comunidade Xavante estudada por Arthur Iraçu Amaral Fuscaldo em sua dissertação de mestrado.

Esses relatos configuram experiências oníricas diversas, pois cada grupo possui um conjunto de práticas singulares a partir dos sonhos, ritualísticas experimentadas pelos corpos iniciados e experientes, num processo de transmissão dos saberes através da vivência. É devido a esse caráter de experiência vivida que Kopenawa diz que sua gente não anota as sabedorias xamânicas em “peles de papel”, pois não podem ser traduzidas e ensinadas em livros. Ainda assim, a aproximação a algumas ideias descritas por esses autores constituíram fibras orgânicas valiosas, porque trouxeram vitalidade, alteridade²⁰ e complexidade à trama onírica aqui tecida.

Em "Os índios do Brasil", Julio Cezar Melatti coloca que o modo de entrar em contato com o sobrenatural varia muito de uma sociedade para outra, e que em geral os "agentes religiosos" que recebem o nome de xamãs²¹ realizam essa tarefa, podendo

²⁰ Chama-me a atenção que as obras acerca dos povos indígenas citadas foram publicadas nesta última década, a saber: Fuscaldo (2011), Melatti (2014), Kopenawa (2016), Krenak (2019), "Claudia Andujar e a Luta Yanomami" (2019), a obra do Sidarta Ribeiro (2019) que se dedica a pensar o sonhos dos ameríndios, e as diversas conversas, entrevistas e *lives* realizadas no contexto da pandemia da Covid-19 no ano de 2020, nas quais também me baseei.

²¹ Segundo o autor, os termos "pajé" e "pajelança" são usados como sinônimos de "xamã" e "xamanismo".

exercer ou não outras atividades que envolvem processos de cura, como médico-feiticeiro (MELATTI, 2014). Afirma o autor que o que caracteriza o xamã é poder gozar de um estado de êxtase, durante o qual ou sua alma se retira para longe do corpo, percorrendo lugares distantes, ou nele se encarna um espírito estranho. Assim, o xamã pode ser ou um viajante ou um possesso. No caso do xamã viajante, enquanto sua alma se afasta para visitar o mundo do além, seu corpo apresenta diminuição anormal das funções vitais, que vai até a perda da consciência e o enrijecimento dos membros. No caso do xamã possesso, quando o espírito estranho se une à sua alma e entra em seu corpo, este se mostra agitado, convulso, movimentando-se de modo esquisito, manifestando saber e poder fora do comum (BALDUS apud MELATTI, 2014, p. 199). Em algumas aldeias, estes intermediários entre os vivos e o sobrenatural são iniciados por meio de sonhos de acontecimentos futuros. Os sonhos são importantes desde as primeiras etapas de vida dos jovens.

Um jovem que esteja passando pelo rito pubertário pode pedir a um parente que venha a sua cela de reclusão, após todos terem se recolhido para dormir, para que lhe conte relatos, narrativas que podem lhe motivar sonhos, algo muito importante para quem está nessa etapa da vida. Visitantes vindos de outras aldeias, cuja língua é próxima, também criam narrativas. Os contadores de histórias mais hábeis, além de serem pessoas de idade, são aqueles versados em habilidades musicais, pois parece que a musicalidade está relacionada ao gosto pela expressão verbal, tendo-as ouvido de grandes mestres do passado (MELATTI, 2014).

O acontecimento do sonho se dá nesta teia de ações e rituais: desde os relatos elaborados que se tecem no espaço de dormir do jovem em reclusão em seu rito de passagem para incitar-lhe sonhos que o ajudem a se nutrir nesse processo de aprendizado, até as ritualísticas xamânicas pelos corpos mais sábios, que mesclam palavras, narrativas, música, viagens e encontro com entidades espirituais.

Em conversa com Sidarta Ribeiro em 2020²², o escritor e professor indígena Kaka Werá apresenta algumas noções sobre o que seria a realidade para os povos indígenas brasileiros. Ele coloca que nessas tradições indígenas a existência se desenrola em alguns planos: o "mundo do alto", o "mundo do meio" e o "mundo de

²² O debate online "A vida é sonho" com Kaká Werá e Sidarta Ribeiro ocorreu na Biblioteca Mário de Andrade em 22/05/2020, durante a pandemia da Covid-19.

baixo", este último equivaleria ao que é considerado pelos "brancos" como a suposta realidade. Para os indígenas a vida seria o próprio sonho e o habitar o mundo do meio é que consiste na verdadeira realidade, como se o corpo dormisse para a possibilidade de uma alma desperta. Assim, só existiria uma "grande consciência", de modo que a consciência individual seria ilusória. A conexão com essa consciência única seria um processo inconsciente, aproximada por Werá da noção junguiana de inconsciente coletivo. Tal concepção é importante na tentativa de compreensão de certos trânsitos oníricos específicos dos xamãs, descritos por alguns autores.

No livro "Ideias para adiar o fim do mundo" (2019), Ailton Krenak, líder indígena na comunidade Krenak residente na região do vale do rio Doce, traz uma bonita concepção do sonho enquanto um espaço de formação, o lugar de uma prática que é percebida em diferentes culturas, a que ele chama de instituição sonho. Ele não se refere ao sonhar enquanto experiência onírica cotidiana, mas como um lugar de onde é possível buscar orientações para as ações e escolhas do dia a dia. Assim, Krenak faz referência ao sonho como uma espécie de caminho de formação onde diferentes povos cultivam certas tradições de aprendizado, de autoconhecimento e de conhecimento da vida, e da aplicação desse conhecimento (aprendido através dos sonhos) na interação com as pessoas e com o mundo. Ele diz que se trata de uma disciplina relacionada à formação dos povos e à cosmovisão. Alguns xamãs ou mágicos habitam esses lugares ou fazem passagem por eles. São muitos tipos de sonhos, diz Krenak, e somente alguns sonhos são proféticos, ficando a cargo e conhecimento dos pajés, e há outros sonhos que são acessados pelos demais indígenas, sonhos que muitas vezes não se distinguem da vida cotidiana.

Reflete, ainda, que o sonho pode ser uma experiência transcendente no qual o casulo humano implode, abrindo-se para outras visões da vida não limitada, lugares de conexão com o mundo que partilhamos com outros seres vivos, mas que adquirem uma potência diferente, um lugar outro, no qual podemos habitar além dessa terra dura, como ele expõe. Talvez, conclui Krenak, o sonho seja uma outra palavra para o que se costuma chamar natureza, daí a importância do cultivo deste caminho de formação, da iniciação no caminho dos sonhos, do cultivo de uma tradição para sonhar (KRENAK, 2019).

Na conversa entre Ailton Krenak, Sidarta Ribeiro e Carolina Pires (2020)²³ sobre os sonhos e o contexto da pandemia da Covid-19, Krenak cita um evento ocorrido há quarenta anos, no qual um pajé anunciou um sonho seu aos “sobrinhos” da aldeia, os rapazes mais jovens, no qual ele havia feito contato com os espíritos dos bichos da mata que estavam bravos com os humanos pelo fato deles não estarem cuidando devidamente dos animais da floresta. Esse sonho indicava uma perspectiva de ação para a comunidade e anunciava o agravamento da problemática ecológica por vir.

Na introdução de “A queda do céu” de Davi Kopenawa e Bruce Albert, Eduardo Viveiros de Castro apresenta o livro do seguinte modo:

Este é um livro sobre o Brasil, sobre um Brasil — decerto, ele é ostensivamente “sobre” a trajetória existencial de Davi Kopenawa, em que o pensador e ativista político yanomami, falando a um antropólogo francês, discorre sobre a cultura ancestral e a história recente de seu povo (situado tanto em terras venezuelanas quanto em brasileiras), *explica a origem mítica e a dinâmica invisível do mundo*, além de descrever as características monstruosas da civilização ocidental como um todo e de prever um futuro funesto para o planeta (KOPENAWA, 2015, p. 12).

Nessa obra, a partir de sua visão de xamã, Davi Kopenawa apresenta uma noção de sonho bastante aprofundada encontrada nestes dois capítulos: “Sonhar a floresta” e “As flores do sonho”. Ele explica que os sonhos, aprendizado restrito a alguns homens da comunidade, são possibilitados pelo uso de certas substâncias naturais e teriam uma função de contato com os espíritos da floresta, que transmitem conhecimentos transcendentais. Em suas palavras:

Quero que meus filhos, seus filhos e os filhos de seus filhos possam nela viver em paz, como nossos antigos antes de nós. Esse é todo o meu pensamento e meu trabalho. Sou xamã e vejo todas essas coisas bebendo *yãkoana* e no meu sonho. Meus espíritos *xapiri* nunca ficam quietos. Viajam sem descanso para terras distantes, para além do céu e do mundo debaixo da terra. Voltam de lá para me dar suas palavras e me avisar sobre o que viram. É através de suas palavras que sou capaz de compreender todas as coisas da floresta. Os xamãs, como eu disse, não dormem como os demais homens. De dia, bebem o pó de *yãkoana* e fazem dançar seus espíritos diante de todos. À noite,

²³ A conversa de nome “Sonhos para adiar o fim do mundo” ocorreu junto ao ciclo de conversas “Festival na Janela” organizado pela Companhia das Letras em 24/05/2020.

porém, os *xapiri* continuam dando-lhes a ouvir seus cantos no tempo do sonho. Saciados de *yãkoana*, não param nunca de se deslocar e seus pais, em estado de fantasma, viajam por intermédio deles. É desse modo que os xamãs conseguem sonhar com as terras devastadas que cercam a nossa floresta e com a ebulição das fumaças de epidemia que surgem delas. Só os *xapiri* nos tornam realmente sabidos, porque quando dançam para nós suas imagens ampliam nosso pensamento. De modo que se eu não tivesse me tornado xamã, jamais saberia como fazer para defender a floresta (KOPENAWA, 2015, p. 332, grifos meus).

O “tempo do sonho” é evocado de maneira sagrada, seu valor transcende as realizações do sujeito que sonha, é colocado como instrumento de transcendência espiritual a serviço da coletividade no movimento de preservação da vida na floresta. Acerca da impossibilidade de registro dessas experiências e práticas, Kopenawa explica que estas lhe foram transmitidas pelos antigos e pelos espíritos *xapiri*.

Somos outra gente. É com a *yãkoana* e com os espíritos da floresta que aprendemos. Morremos bebendo o pó da árvore *yãkoana hi*, para que os *xapiri* levem nossa imagem para longe. Assim podemos ver terras muito distantes, subir para o peito do céu ou descer ao mundo subterrâneo. Trazemos palavras desconhecidas desses lugares, para que os habitantes de nossa casa possam ouvi-las. Esse é nosso modo de ficar sabedor, desde sempre. Não é possível desenhar as palavras dos espíritos para ensiná-las, pois são inumeráveis e não têm fim. Não daria em nada querer escrevê-las todas. Quando os brancos estudam, cravam seu olhar em velhos desenhos de palavras. Depois relatam seu conteúdo uns aos outros. Não veem nem ouvem eles mesmos as imagens dos seres do primeiro tempo, por isso não podem conhecê-las de fato. Nós, ao contrário, sem caneta nem peles de papel, viramos fantasmas com a *yãkoana* para ir muito longe, contemplar a imagem dos seres no tempo do sonho. Então, os *xapiri* nos ensinam suas palavras e é desse modo que nosso pensamento pode se expandir em todas as direções. Sem nos juntarmos com nossos antigos para beber *yãkoana* e sem fazermos descer os espíritos da floresta, não poderíamos aprender nada (KOPENAWA, 2015, p. 459).

Adiante, ele complementa:

Nós, Yanomami, quando queremos conhecer as coisas, esforçamo-nos para vê-las no sonho. Esse é o modo nosso de ganhar conhecimento. Foi, portanto, seguindo esse costume que também eu aprendi a ver. Meus antigos não me fizeram apenas repetir suas

palavras. Fizeram-me beber *yãkoana* e permitiram que eu mesmo contemplasse a dança dos espíritos no tempo do sonho (KOPENAWA, 2015, p. 465).

É precioso o relato de Kopenawa acerca do modo de transmissão do conhecimento, cuja preservação não tem outra via senão a manutenção da vida da própria floresta; o sonho, segundo essa visão, é um modo muito profundo de relação com os espíritos da mata e de aprendizado.

Kopenawa faz distinções entre essa prática xamânica e os sonhos dos “brancos”, que não se tornam xamãs porque teriam uma vida “cheia de vertigem”, pois não adoram a imagem de seus antigos, adornando-as com penas ou miçangas e, quando dormem, só veem no sonho o que os cerca durante o dia. Eles não sabem sonhar de verdade, pois os espíritos não levam sua imagem durante o sono. Os xamãs, ao contrário, são capazes de sonhar muito longe (KOPENAWA, 2015). As cordas das redes dos yanomami, conta Kopenawa, seriam como antenas por onde o sonho dos *xapiri* desceriam até eles, diretamente, e sem elas, os *xapiri* deslizariam para longe e não poderiam entrar em seus corpos e seres. Por isso seus sonhos são rápidos, diz, como imagens de televisão vindas de terras distantes. Sonham desse jeito desde sempre, porque cresceram caçando e habitando a floresta. Já os “brancos”

dormem deitados perto do chão, em camas, nas quais se agitam com desconforto. Seu sono é ruim e seu sonho tarda a vir. E quando afinal chega, nunca vai longe e acaba muito depressa. Não há dúvida de que eles têm muitas antenas e rádios em suas cidades, mas estes servem apenas para escutar a si mesmos. Seu saber não vai além das palavras que dirigem uns aos outros em todos os lugares onde vivem. As palavras dos xamãs são diferentes. Elas vêm de muito longe e falam de coisas desconhecidas pelas pessoas comuns. Os brancos, que não bebem *yãkoana* e não fazem dançar os espíritos, as ignoram. Não são capazes de ver *Hutukarari*, o espírito do céu, nem *Xiwãriipo*, o do caos. Tampouco veem as imagens dos ancestrais animais *yarori*, nem as dos espíritos da floresta, *urihinari*. *Omama* não lhes ensinou nada disso. Seu pensamento fica esfumado porque eles dormem amontoados uns em cima dos outros em seus prédios, no meio dos motores e das máquinas. Nós somos outros. Quando nossos olhos, durante o dia, morrem com o pó de *yãkoana*, à noite dormimos em estado de fantasma. Assim que adormecemos, os *xapiri* começam a descer em nossa direção (KOPENAWA, 2015, p. 461).

Descrevendo mais minuciosamente os sonhos do xamã, ele conta sobre uma espécie de flutuação ou voo para além da floresta até os “caminhos de luz do *xapiri*”, experiências de forte alusão espiritual. Para quem não as vive, esses sonhos se apresentam como imagens de teor mítico, mas para Kopenawa são narrativas concretas, palpáveis e vividas em seu corpo transformado em "fantasma".

Seus cantos misturados ressoam de repente na noite, como os gritos estridentes dos bandos de papagaios nas árvores. E logo percebemos, na escuridão, seus inúmeros caminhos luminosos enredados se aproximando, cintilantes como o brilho da lua. Então começamos a responder a seus chamados e, assim, seu valor de sonho chega a nós. Nosso corpo permanece deitado na rede, mas nossa imagem e nosso sopro de vida voam com eles. A floresta se afasta rapidamente. Logo não vemos mais suas árvores e nos sentimos flutuando sobre um enorme vazio, como num avião. Voamos em sonho, para muito longe de nossa casa e de nossa terra, pelos caminhos de luz dos *xapiri*. De lá pode-se ver todas as coisas do céu, da floresta e das águas que os nossos antigos viram antes de nós. O dia dos espíritos é nossa noite, é por isso que eles se apossam de nós durante o sono, sem sabermos. É esse, como eu disse, nosso modo de estudar. Nós, xamãs, possuímos dentro de nós o valor de sonho dos espíritos. São eles que nos permitem sonhar tão longe. Por isso suas imagens não param de dançar perto de nós quando dormimos. Bebendo *yãkoana*, não cochilamos à toa. Sempre estamos prontos para sonhar. Tornados fantasmas, percorremos sem trégua terras distantes, fazendo amizade com os *xapiri* de seus habitantes. É assim que os xamãs sonham!

(KOPENAWA, 2015, p. 466).

O autor diz que tais imagens permanecem nítidas e sempre retornam em pensamento, as palavras dos espíritos que acompanham as imagens também ficam dentro deles, não se perdem jamais. Depois, os xamãs yanomami fazem com que essas palavras vindas do valor de sonho dos espíritos sejam ouvidas pelas pessoas de sua casa. Kopenawa afirmou também ter tido a necessidade em comunicá-las aos "brancos" com o intuito de fazer sua defesa das florestas.

A escuta dos sonhos também é valorizada nas práticas tradicionais dos xavantes do grupo a'uwe, conforme conta Arthur Iraçu Amaral Fuscaldo (2011) em sua

dissertação de mestrado “Rowapari Danho're: sonhar e pegar cantos no xamanismo a'uwe”, realizado no Instituto de Artes da UNESP.

O sonho é vivido nessa aldeia como material coletivo usado para orientações no dia a dia, através de um espaço de cultivo dos sonhos, no qual a prática do canto e da narrativa desses cantos são as formas expressivas manifestas dos sonhos, trabalhadas pelo grupo após o sonhar. Os sonhos nesse grupo aparecem na forma de canto e de narrativas, as quais o pesquisador coletou, transcreveu e traduziu, em parceria com um morador da comunidade.

Nesse contexto, nota-se que o sonho é apreciado em múltiplas dimensões: como material que auxilia na vida prática e nas decisões a serem tomadas (cosmovisão), como arte (cantos), como transmissão de mitos, de sabedoria (dos mais sábios aos iniciados, num valioso processo educacional e formativo) e como manifestação do espírito em práticas de espiritualidade. O sonho ocupa, assim, um lugar de grande valor que promove ligação entre as pessoas e que mantém vivas as tradições e suas práticas.

Fuscaldo aponta um desses usos do sonho na tomada de importantes decisões na comunidade, que implicaram inclusive a sua própria sobrevivência diante de ataques de povos inimigos:

Após diversos encontros conflituosos e violentos, em 1949, quando a melhor estratégia naquele estado de guerra foi receber amigavelmente pessoas do povo *warazu* (como chamam os não-indígenas), assim fizeram. Para a tomada de decisões estratégicas como essa, certamente os sonhos contribuíram, antes e depois do contato. O líder Ahöpöwe Xavante ficou conhecido por, depois de ter sonhos que indicavam que deveria estabelecer boas relações com os *warazu*, organizar a ida de alguns meninos para morar com famílias não-indígenas, na cidade, e, assim, conhecer melhor o mundo dos “brancos”, para depois voltarem, contar aos outros e intermediar as relações com aquele povo (FUSCALDO, 2011, p. 12).

O autor registra algumas de suas impressões nas suas visitas às aldeias, considerando notável a independência e autonomia das crianças, os nomes e cantos trazidos dos sonhos, os relatos de encontros com povos-espíritos, a importância das caçadas e o modo acolhedor com os visitantes. Dentre essas anotações, ele fala sobre

“pesquisar sonhando”, procedimento que também procurei adotar em meu processo de trabalho:

A convivência com as pessoas da aldeia me estimulou a estar mais atento também aos meus próprios sonhos. Eles me perguntavam, no dia a dia, se eu estava sonhando e o que eu estava sonhando. A partir de suas orientações, os sonhos puderam ser também momentos de aprendizado e pesquisa. As conversas sobre experiências oníricas, minhas e deles, atuaram como fator de aproximação, construção de relação afetiva e de conhecimento. Os homens a’uwe com os quais convivi se dispuseram com entusiasmo a me ensinar sobre seus sonhos, mitos e espíritos, inclusive, a partir dos meus próprios sonhos. Por isso, ao longo desta dissertação, além das transcrições-traduições de relatos de sonhos a’uwe transcrevi também trechos de conversas sobre sonhos que tive e que impulsionaram explicações, relatos e orientações por parte de meus anfitriões, no que se refere a aprender a ser um bom sonhador (FUSCALDO, 2011, p. 25).

Fuscaldo ressalta que as mulheres dessa comunidade também desenvolvem a prática de aprender com os sonhos, mas tais práticas femininas seriam distintas das masculinas estudadas pelo pesquisador, portanto a atividade de pegar cantos nos sonhos seria atribuição prioritariamente masculina.

O processo de aprender a ser um bom sonhador não seria privilégio de alguns, todos podem aprender as práticas do sonhar, vinculadas a diferentes formas de utilização de folhas e madeiras e a procedimentos realizados antes, durante e depois dos sonhos. Mas alguns se iniciam no processo demonstrando mais aptidão no sonhar, de modo que no ritual de iniciação espiritual que ocorre aproximadamente a cada quinze anos, eventualmente algum rapaz se destaca por começar a ter muitos sonhos significativos. Se alguém de fato cumpre o papel social de contribuir para a comunidade por ser um “bom sonhador”, então pode vir a ser chamado de *rosawere’wa*, que pode ser traduzido como sonhador ou aquele que sonha (FUSCALDO, 2011).

Acerca das canções que surgem nos sonhos dos xavantes a’uwe, Fuscaldo afirma que são os espíritos²⁴,

²⁴ Viveiros de Castro, ao tratar da concepção de espírito entre certas etnias, esclarece que os conceitos amazônicos de "espírito" não designam tanto uma classe ou gênero de seres quanto uma certa relação

almas de mortos e animais que cantam grande parte das músicas que os a'uwe pegam nos sonhos. Pode-se dizer que suas práticas são, entre outras coisas, parte de um modo de construir e conceber conhecimento e música. Para tentar demonstrar um pouco do contexto xamânico no qual se dão as atividades onírico-musicais a'uwe, tentarei a seguir descrever o que me foi possível compreender acerca das concepções cosmológicas que ali permeiam e embasam as interações dos humanos com animais e espíritos (FUSCALDO, 2011, p. 43).

O pesquisador evoca, assim, o “espírito-imagem-som-experiência-relação-signos” dos xavantes a'uwe, tanto na transcrição de letras das narrativas dos cantos presentes em sua dissertação, como no sentido da palavra sonho para esse povo:

Na língua xavante, as palavras que designam “sonho” e “sonhar” têm muita proximidade com as que designam pensamento, conhecimento, saber, ver e ouvir. (...) A palavra *rowapari* é usada para designar os cantos sonhados: *rowapari danho're*. Vale notar que “*wapari*”, sem o prefixo “*ro*”, é traduzida como escutar, ouvir, de forma que “*rowapari danho're*”, poderia ser entendido também como “canto ouvido”, mas ouvido no sonho. A mais utilizada para designar sonho nos relatos e conversas que ouvi foi *rosawéré*, que também pode significar visão. É interessante notar sua semelhança com as palavras *rosa'rata* (ou *rotsarada*) que significa “pensar”, “cogitar” ou “contemplar” e, principalmente, *rosa're* (ou *rosa'rese*), glosada como “saber, conhecer”. Provavelmente não é mera coincidência o fato de que todas têm a mesma parte inicial (*rosa*), afinal, todas estão relacionadas a atividades cognitivas ou, de outro ponto de vista, espirituais; enfim, todas relacionadas a conhecimento (LACHNITT, 2003, apud FUSCALDO, 2011, p. 72).

O autor ainda coloca que várias das palavras que se referem à experiência onírica – ou experiência de conhecimento, em suas palavras – fazem referência também a atividades sensitivas: visão e audição. Sonhar (*rosawéré*) seria, nesse

de vizinhança obscura entre o humano e o não-humano. Um espírito, na Amazônia indígena, é menos assim uma coisa que uma imagem, menos uma espécie que uma experiência, menos um termo que uma relação, menos um objeto que um evento, menos uma figura representativa transcendente que um signo do fundo universal imanente – o fundo que vem à tona no xamanismo, no sonho e na alucinação, quando o humano e o não-humano, o visível e o invisível trocam de lugar (VIVEIROS de CASTRO, 2006, apud FUSCALDO, 2011).

sentido, parte fundamental da experiência de conhecer/saber e refletiria a concepção deste grupo de um modo particular de construção de conhecimento no qual experiências oníricas e não oníricas agem em interação e complementaridade. Por meio dos sonhos, ele diz, aprende-se nomes para batizar os filhos, remédios para curar doenças, lugares onde encontrar a caça, músicas, entre outros ensinamentos e experiências que podem interferir diretamente nas ações e decisões cotidianas.

As palavras que se referem à experiência onírica se vinculam, como visto, a ouvir, ver e conhecer, o sonho é relacionado às ideias de conhecimento, aprendizado, visão e prática musical. Para todos esses grupos indígenas estudados, o sonho como transcendência e transmissão dos saberes só pode acontecer no plano da coletividade, como modo essencial de preservação da vida na floresta.

Sonhos da modernidade

O conjunto de sonhos coletados pela jornalista e crítica teatral Charlotte Beradt no contexto alemão de ascensão do nazismo só pôde ser publicado anos depois por motivos óbvios, como “Sonhos no Terceiro Reich”. Além de tornar acessível um pensamento onírico coletivo comum daquele contexto, com temáticas recorrentes influenciadas por aquela situação de opressão, a obra contribuiu com esta pesquisa pelo modo como a autora aborda os sonhos sem o intuito de análise clínica, trazendo trechos dos relatos dos sonhos de maneira ao mesmo tempo documental e como relato vivo a ser apreciado²⁵.

Beradt apresenta um conjunto de relatos de sonhos, selecionados dentre trezentos sonhos coletados de pessoas que viviam na Alemanha entre os anos de 1933 e 1939. De família judia, a autora pertencia a uma tradição do pensamento alemão voltada para a crítica do cotidiano e para a retomada da arte como modelo de transformação social, desempenhando importante papel no processo de desnazificação da cultura alemã (BERADT, 2017).

Dunker afirma no prefácio da obra que a intuição de Beradt de colecionar, guardar e organizar sonhos desse período foi algo brilhante, uma vez que se trata de um momento histórico de extremo antagonismo ao desejo. Afirma também o psicanalista que o desejo é um objeto político por excelência, por isso os meios de comunicação em massa são um recurso recorrente nas estratégias de manipulação dos regimes totalitários, que se utilizam de imagens apelativas e ideias infantis. Grande parte dos sonhos retratados tratam do tema do uso, controle e restrição da palavra, que teria relação com a ruptura da possibilidade de expressão e do fluxo do desejo.

De modo geral, os sonhos tratam de relações humanas perturbadas pelo meio em que tais pessoas viviam. Beradt os considera como sonhos quase conscientes, dado que os panos de fundo se mostraram visíveis, claros, sem fachadas ocultas. A partir destes, ela diz, ninguém precisa estabelecer para o sonhador as relações entre

²⁵ Após a leitura desse livro, deixei-me inspirar por tal abordagem e busquei trazer mais a “voz” dos sonhadores e sonhadoras preservando os seus textos originais para apreciação e alocando-os em conjunto, de modo a estabelecer diálogos a partir das séries de relatos (esses textos encontram-se nos capítulos 3.3. Dimensão coletiva do sonho - Sonhos na pandemia e 4.2. Metaescrita: cartografia de um processo de criação - Carta aos sonhadores e sonhadoras).

incidência do sonho e existência, ele mesmo faz isso enquanto sonha. Expõe também que metáforas surgidas nos sonhos tinham proximidade com o que se desenrolava na realidade, uma vez que aquele contexto em si, era habitado de surrealidades e terror.

Afirma a autora:

Nesses sonhos – sob pano de fundo de um ambiente que está se deformando e de valores que estão se dissolvendo - temos uma realidade irreal, uma mistura de reflexões e associações, detalhes racionais introduzidos em contextos fantásticos (...), o subterrâneo e o abissal na vida cotidiana. Não é de admirar que isso pareça com a arte moderna em todas as suas formas, visto o papel desempenhado pelo sonho, ou mesmo o pesadelo, como recurso artístico do nosso século (BERADT, 2017, p. 40).

Humilhação pública por um agente autoritário, coerção, sufocamento do espaço público, sentimento de culpa, hesitação, tentativa de refúgio, *nonsense*, imposição dos meios de comunicação em massa, desumanização, mudez, medo, paralisia e atrofiamento do corpo, imposição ideológica da supremacia racial, despersonalização, submissão, perda de identidade, reação, resistência ativa, reações e contragolpes são algumas das temáticas encontradas nos sonhos.

Como é possível observar das temáticas e também nos títulos dos capítulos que os agrupam e apresentam os sonhos, há tanto sonhos em que aparecem diversos sentimentos de medo e paralisia, em que pareceu impossível aos sonhadores esboçarem linhas de fuga e de ação, como sonhos em que as ações foram o de alinhamento ao totalitarismo. A autora coloca que a submissão ao regime apareceu tanto como um desejo velado ou de modo passivo em alguns sonhos, marcado por declarações como “não dá para fazer nada” ou “nada disso adianta”, como também apareceu de modo mais explícito em desejos expressos pelos sonhadores, “quando o caminho da resistência se tornou pedregoso demais” (BERADT, 2017, p. 135).

Há também os sonhos em que apareceu uma posição de resistência ativa, cujos gestos esboçados pelos sonhadores explicitam uma vontade de mudança. Cito um breve sonho: “cada noite, esforço-me incessantemente para remover a suástica da bandeira nazista, o que me deixa orgulhosa e feliz, mas, quando chega a manhã, lá está ela de volta, costurada na bandeira” (BERADT, 2017, p. 109).

Beradt verificou que quanto maior a força de resistência moral e política do indivíduo, menos absurdos e mais positivos se tornam seus sonhos. Aos sonhadores dessa categoria de resistência, a autora faz uma distinção das categorias de sonhos anteriores, pois nota que tais sonhadores não se degradaram, não se deixaram sofrer distorções.

No posfácio da obra, o historiador Reinhart Koselleck afirma ser justamente durante o sono, quando a pessoa parece estar só consigo mesma, que ela é atacada. Por isso ela desenvolve estratégias de alívio, na tentativa de elaborar o vivido, na maioria das vezes experiências cotidianas vividas como ameaça.

Koselleck aponta também para o caráter ficcional da obra, pois, depois de registrados, os sonhos podem ser pensados como textos ficcionais, de modo que podem ser classificados em três grupos de sonhos: aqueles que trazem meras imagens, os que apresentam citações e os sonhos de ação, sendo estes últimos os predominantes. Em sua estrutura interior, trata-se frequentemente de histórias curtas, com início e fim, que se aproximam, na visão do historiador, a passagens de poetas e escritores contemporâneos como Kafka ou Beckett. “Ninguém poderá negar que as curtas histórias sonhadas têm uma qualidade poética. Elas guardam semelhanças com a poesia que, falando de modo aristotélico, não conta o que aconteceu, mas, sobretudo, o que poderia acontecer” (BERADT, 2017, p. 174), afirma. Várias das histórias contadas sonharam um destino ou encaminhamento para as situações de opressão, estratégias oníricas que poderiam ser julgadas como impossíveis, mas, de certo modo, afirma Koselleck, anteciparam o que era empiricamente improvável.

Sonhos na pandemia²⁶



Fig.39. Nico Vascellari, "In Dark Times We Must Dream With Open Eyes", bandeira, 150 x 90cm, 2020.

Em 2020 o mundo passou por transformações drásticas diante da Covid-19. Em um curto período de tempo, vimos como a máquina capitalística, supostamente irrefreável, passou por abalos significativos e como diversos setores da economia foram forçados a frear ou reduzir suas produções.

A primeira lição do coronavírus é também a mais espantosa. De fato, ficou provado que é possível, em questão de semanas, suspender, em todo o mundo e ao mesmo tempo, um sistema econômico que até agora nos diziam ser impossível desacelerar ou redirecionar (LATOIR, 2020, p. 2).

O coronavírus impôs ao mundo necessárias transformações no cotidiano, modificando certos hábitos e ritmos de vida. Frente à situação-limite de milhares de mortes diárias, internações hospitalares incessantes e constante ameaça de contágio, a maior parte dos países adotaram a política de isolamento social e experimentaram em alguma medida novos hábitos de higiene, restrição dos encontros sociais, alterações econômicas e políticas.

²⁶ Tanto a ideia de inserir este subcapítulo como o seu título surgiram no Grupo de Orientação Leitura e Escrita (GOLE).

No Brasil, antes da eclosão da pandemia, já era evidente uma crise político-sanitária, mas esta atingiu tonalidades ainda mais sombrias: a atuação de uma política negacionista, no descompromisso ético com a vida. Na contramão das medidas de prevenção e cuidado da Organização Mundial de Saúde, os leitos públicos e privados excederam seu limite, exacerbando o projeto de sucateamento do SUS pela ordem neoliberal. Sem os equipamentos e o suporte necessários, o cuidado e o repouso ficam impossibilitados, assim como a restauração da vida e a possibilidade de sonhar.

Nesse contexto, foi nítida a intensificação da discussão em torno dos sonhos, a incidência de *lives* e divulgação de pesquisas que tratam da importância do sonhar na coletividade. O sonho, espaço de refúgio diante de um cotidiano exausto das medidas de prevenção e higienização, quando dedicado ao cuidado de si e dos outros, ora é revalorizado como espaço onde se torna possível encontrar, jantar junto, viajar e se libertar das máscaras de proteção, ora é sufocado por noites mal dormidas, diante do cenário do contágio e do luto.

Como sonhar mediante aos ataques dos próprios governantes, na medida em que não seguem e não estabelecem medidas de prevenção da propagação do vírus, endossados por aqueles que os apoiam? Ataques empreendidos especialmente à população pobre, negra, indígena, louca e adoecida, e que prejudica a sociedade como um todo, numa desvalorização da vida e do “mundo comum” (LIMA, 2019). Se antes da pandemia já carecíamos de encontros, vida ativa e criação de obras assim como fala a autora, no sentido político e coletivo de construção do mundo comum, vimos nossas capacidades ainda mais limitadas diante do isolamento físico imposto pela Covid-19, situação agravada pela política brasileira. Lima afirma que

o isolamento aniquila o poder público e a capacidade de cada um, levando à deterioração da esfera pública; o desenraizamento desagrega a vida cotidiana e destrói a rede de relações, tornando palpável a experiência de não pertencer ao mundo comum, não ter nele um lugar (...) E, é preciso nunca esquecer, a presença generalizada, no corpo coletivo, de experiências de isolamento e desenraizamento, foi o que tornou possível a emergência de regimes totalitários (LIMA, 2019, p. 99).

A condição de isolamento e os variados afetos (medo, impotência, raiva frente à situação) determinaram ações e hábitos cotidianos, como a capacidade de dormir e sonhar, e introduziram temáticas comuns ao sonhar coletivo. Houve relatos de pessoas que passaram a sonhar mais, em parte talvez por estarem fazendo mais contato com sua própria interioridade (da casa, de si mesmas), e talvez pelo contexto político-social brasileiro comum²⁷, ao qual diferentes sonhos fazem menções. Os sonhos revelam movimentos frente a tantos impedimentos, elaboram e atualizam cenários e ações. Eis alguns dos sonhos coletados²⁸:

Hoje sonhei com lugares e pessoas habituais mas já mantinha distanciamento social delas. Quando apareciam outras pessoas, também já não cumprimentava. Lembro também de andar na rua e pensar “estou furando a quarentena, mas pelo menos a rua está vazia”.

Estou andando sozinha na rua à noite e me dou conta de que não estou usando a máscara (de proteção ao vírus) e a maioria das pessoas na rua está usando, fujo pela lateral evitando os aglomerados de jovens e corro dali, com uma sensação de descuido.

Entrávamos em um supermercado e as prateleiras estavam completamente vazias. Após percorrê-lo, encontrava somente algumas cestas básicas em um canto, mas algumas estavam violadas e faltantes. Pegamos uma e vamos até o único funcionário que está ali no fundo do supermercado (não havia ninguém no caixa), mas ele diz que não estava mais fazendo entregas nem passaria os produtos, e somos obrigados a desistir da cesta básica e ir embora.

Nota-se nessas passagens o sentimento de solidão: andar sozinha, não poder cumprimentar as pessoas, funcionário trabalhando sozinho no supermercado e se

²⁷ Neste subcapítulo os sonhos coletados foram todos de brasileiros e brasileiras residentes no país.

²⁸ Destaquei em itálico todos os relatos de sonho coletados e/ou poemas que façam alusão ao universo onírico. Algumas dessas citações terão os autores e autoras explicitado/as, quando se tratarem de referências bibliográficas já publicadas e seus nomes em negrito acompanharão o fragmento. As demais serão mantidas em anônimo, preservando-se a intimidade das pessoas que aceitaram compartilhar seus sonhos e contribuir com a pesquisa, conforme foi combinado na ocasião de meu convite. Procurei preservar a escrita do texto original o mais fiel possível, mas às vezes foi necessário intervir com correções ortográficas pontuais e eventuais cortes, mas cuidando para se preservar o conteúdo e manter a mensagem central. Essas observações também se atribuem aos sonhos apresentados no subcapítulo 4.2. Metaescrita: Cartografia de um processo de criação - Cartas aos sonhadores e sonhadoras.

recusando a fazer todas as tarefas que são exigidas naquele espaço; também a sensação de vazio (rua vazia, prateleiras vazias) e situações de falta (falta de máscara, de sentimento de cuidado, de alimentos e ingredientes básicos à vida, falta também de melhores condições de trabalho – o funcionário parece exausto).

Outros sonhos parecem expressar certos gestos, proposições ou soluções, que se forem lidos sem considerar o contexto atual de pandemia, poderiam fazer menos sentido ou receberiam outras leituras, portanto ganharam significado quando contextualizados.

Sonhei que estava num espaço comercial, com clima de casa mas era um mercado. Via um grande amontoado de dinheiro, como em filmes norte-americanos, uma pilha de vários blocos de notas de dinheiro e alguém colocava uma granada que explodia todo o espaço. Depois colocavam outra granada e saímos correndo pela porta dos fundos.

Tive um sonho que me trouxe muita paz, me deixou realmente tranquilo. Foi um sonho muito acolhedor, tudo acabava para mim, não haviam mais preocupações. Agora não lembro exatamente se eu enfiei a faca no meu coração ou se no sonho eu tinha a lembrança de ter fincado a faca no meu coração, o que lembro claramente é de tirar a faca calmamente do meu peito e de ter feito isso pois se ela continuasse ali eu poderia ser salvo, ela poderia estar impedindo uma hemorragia, então a retirei para não ter salvação. Era uma faca bem grande e afiada, com a ponta aguda e um cabo de aço inox. (...) Sentia o sangue quente borbulhando em minha boca, o que não me deixava falar muito, ali eu sabia que felizmente não teria volta, não havia o que fazer e eu teria o meu descanso. Quando todas as minhas forças se foram, acordei do sonho. Não estava triste, na verdade estava bem leve. Pelo que me lembre, em toda a minha vida esse é o primeiro sonho em que eu morro.

Esses relatos foram partilhados como sonhos que destinam os afetos a uma solução, como gestos de liberdade e alívio. No primeiro sonho, a explosão do dinheiro foi entendida pela sonhadora como alusão ao sistema capitalista e sua extinção; o segundo sonho, a morte foi referida como possibilidade de descanso das preocupações e tensões.

Novamente a questão da preocupação com a falta de tranquilidade e de cuidado com a população aparece, como mostra o seguinte sonho:

Estava na casa de um casal de colegas e me sento ao piano para tocar uma música para seus filhos. Paraliso pois percebo que não tinham as teclas pretas. A cada oitava, só havia uma única tecla preta: o dó sustenido, o que me incomodava profundamente, porque as músicas que iriam ser tocadas precisavam das notas pretas (sonho ocorrido no noite do assassinato do garoto negro João Pedro Mattos Pinto, de 14 anos, em 19 de maio de 2020).

Decorrido mais de um ano da pandemia no Brasil, as mortes diárias ultrapassaram a marca de 530.000 pessoas, destoando do cenário de muitos países que conseguiram destinar outras ações no combate ao coronavírus. Diante de tal pesadelo, encontrei alguns sonhos de resistência, nos quais ora surge alguma possibilidade de mudança, ora aparece um cenário apocalíptico:

Sonho que uma colega de profissão se candidata à presidência do Brasil. Vejo sua foto numa máquina de votar, em um novo sistema virtual de votação recém-criado, e mudo de opção para votar nela.

Sonhei que o que restou da humanidade estava confinado em duas grandes torres ligadas por uma ponte. Lá fora, dois godzillas gigantes ameaçavam atacar quem saísse.

Mas também nesta pesquisa me deparei com a ausência de sonho. Tanto da ausência de conteúdos referentes explicitamente à pandemia, de modo que o sonhador prosseguiu sonhando mas sem perceber alusões ao contexto, como da incapacidade de dormir e portanto de sonhar. Também encontrei relatos de ausência de sonhos no sentido de não conseguir projetar e imaginar futuros.

Fernanda Torres, atriz e escritora brasileira, narra a incapacidade de sonhar em seu duplo sentido: o sonho da noite bem dormida, e o sonhar acordada, espaço de imaginação de um futuro. No início das medidas de isolamento social no Brasil, ela escreveu:

Tem sido assim. Três da madrugada, desperto de um sono sem sonho e a cabeça dá de girar. Colapso hospitalar, econômico e político; violência, desabastecimento e caos social. O alarmante contágio das sociedades carentes. Mortes em série, de familiares, de amigos, de quem nunca vi, morte, morte, morte... Espanto a sinistrose com um gole d'água e evoco Morfeu. (...) Leio pouco e não escrevo. Parei de decorar "Adão e Eva" que estrearia no teatro em julho. Não haverá teatro tão cedo, nem cinema e nem concertos. É preciso esperar até que a tão desmerecida ciência freie o micróbio com remédio ou vacina. (...) Não projeto o futuro. Não há futuro imaginável. E há um certo mistério nessa vida sem planos, nesses dias que não são mais do que dias (TORRES, 2020).

Em sua EZTETYKA DO SONHO (1971), Glauber Rocha indicava a necessidade de um movimento de arte revolucionário que deveria ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suportasse viver nesta realidade absurda. Como exemplo de superação desta realidade, ele cita Jorge Luis Borges, dizendo que este escreveu as mais liberadoras irrealidades de nosso tempo. Sua estética é a do sonho, diz Glauber Rocha.

O irracionalismo liberador parece estar intimamente relacionado com os ideias surrealistas²⁹, o qual seria a mais forte arma da arte revolucionária, de modo que tal liberação, mesmo nos encontros da violência provocada pelo sistema, significaria sempre negar a violência em nome de uma comunidade fundada pelo sentido do amor ilimitado entre as pessoas.

A obra de arte revolucionária deveria não só atuar de modo imediatamente político como também promover a especulação filosófica, criando uma estética do eterno movimento humano rumo à sua integração cósmica. A existência descontínua desta arte revolucionária no Terceiro Mundo se deve fundamentalmente às repressões do racionalismo. A ruptura com os racionalismos colonizadores é a única saída. As vanguardas do pensamento não podem mais se dar ao sucesso inútil de responder à razão opressiva com a razão revolucionária. A revolução é a anti-razão que comunica as tensões e rebeliões do mais irracional de todos os fenômenos que é a pobreza (ROCHA, 1971).

²⁹ Abordadas no capítulo 4.1. O exercício concreto de liberdade dos surrealistas.

Diante de tantos direitos renegados, esse agudo manifesto permanece tão atual como certas problemáticas brasileiras. O sonho é o único direito que não se pode proibir, afirma Glauber Rocha. E o que nos falta, caminho que nos cabe afirmar, é o da libertação de toda a razão opressiva e do fortalecimento da capacidade ancestral de sonhar junto à coletividade.

3.4. Dimensão poética do sonho

*"Mas o que é isso, poesia.
Muita resposta vaga
já foi dada a essa pergunta
Pois eu não sei e não sei e me agarro a isso
como a uma tábua de salvação"
(Wisława Szymborska)*

Sonhar, como já exposto, seria por si só um processo de criação de imagens e narrativas e a consideração das formas imagéticas, simbólicas e plásticas do sonho o aproximam da obra de arte e da poesia, aproximando também, o sonhador do artista. Para Nietzsche:

A bela aparência dos mundos do sonho, em cuja produção todo homem é um artista completo, é a condição prévia de toda arte plástica, e (...) da poesia. Usufruímos da compreensão imediata da figura; todas as formas nos falam, nada é indiferente, nenhuma é inútil (NIETZSCHE, 1886, p. 18).

Nietzsche imagina o sonho como material de criação "condição prévia de toda arte plástica e da poesia" e, ao mesmo tempo, como obra de arte "em cuja produção todo homem é um artista completo", repleta de formas a serem estudadas e valorizadas no processo de criação. Também Tania Rivera pensa o sonho nessa dimensão poética, ao expressar que tanto no sonho como na poesia há um acontecimento, uma transformação:

Todo sonho tem algo de poesia, e toda poesia, toda arte, talvez se aproxime do sonho, nesse sentido. O primeiro é radicalmente singular, enquanto os demais formam um campo que se define pelo compartilhamento de uma transformação da linguagem capaz de alterar o homem e o mundo. Em ambos, ocorre algo, se explicita um acontecimento em geral sorrateiro (RIVERA, 2015, p. XXVI).

Ao pensar a dimensão poética do sonho, encontrei-me imersa nas formas de narrar e na literatura, deparando-me com autores e autoras que trazem o sonho no plano de sua obra, e também como elemento de inspiração e pesquisa.

Jorge Luis Borges orbita o universo do sonho e do pesadelo em sua literatura. Além das obras de ficção fantástica, abordou o tema na conferência “La pesadilla” (1980), registrada em livro e também organizou um compêndio de sonhos traduzido para o português intitulado “Livro dos sonhos” (1976), que reúne textos de diversas personalidades ao longo da história, provavelmente extraídos do estudo de sua extensa biblioteca.

No capítulo referente à conferência, Borges traz a dimensão poética do sonho, ao aproximá-lo da ficção literária. Ele diz que o exame dos sonhos nos oferece uma dificuldade especial, já que estes não podem ser examinados diretamente: só podemos falar de uma memória dos sonhos e não dos sonhos propriamente. Um autor do século XVIII, Thomas Browne, teria dito que nossa memória dos sonhos seria mais pobre do que a “esplêndida realidade”, mas Borges inverte a questão ao considerar que após ter os sonhos é possível melhorá-los. Ele afirma que “melhoramos os sonhos: se pensamos que o sonho é uma obra de ficção (eu creio que é), possivelmente continuamos a fazer fábulas quando acordamos e quando, depois, os contamos” (BORGES, 1980, p. 36)³⁰.

Adiante, Borges fala da ideia de não-distinção dos estados de vigília e de sonho, confusão que seria comum nos “selvagens e nas crianças”. Um sobrinho seu em torno dos cinco anos lhe contava sonhos todas as manhãs; em uma delas, seu sobrinho lhe teria dito: “sonhei à noite que estava perdido em um bosque, tinha medo, mas cheguei a um lugar claro e havia uma casa branca, de madeira, com uma escada que dava volta para um corredor e adiante uma porta, por onde saiu você”. Então conta que seu sobrinho parou bruscamente e completou: “diga-me, o que você estava fazendo nessa casinha?”. Assim concluiu o autor que para o “selvagem” e para a criança o sonho e a vigília correm em um único plano, onde os sonhos são um episódio da vigília, e acrescenta que “para os poetas e os místicos, não é impossível que toda vigília seja um sonho” (BORGES, 1980, p. 38).

Ao final do capítulo, o autor apresenta o pesadelo, que para ele seria, antes de tudo, a sensação de horror. Ele coloca que nossa vigília, abundante de momentos

³⁰ Tradução minha.

terríveis, nos oprime: a morte de alguém querido, uma situação de abandono, dentre outros motivos de tristeza, porém, o pesadelo seria algo diferente desses fatos, pois teria um horror peculiar. Borges conclui que os sonhos são uma obra estética, quiçá a mais antiga das expressões estéticas, tomando uma forma estranhamente dramática, já que nela somos “o teatro, o espectador, os atores, a fábula” (BORGES, 1980, p. 53). Ele enfatiza, por fim, a possibilidade de continuar o sonho ao contar a ficção que foi vivida, continuando a fazer fábula, em sua qualidade de obra artística.

É interessante observar como Borges ora aproxima os sonhos a gêneros literários – ficção, poesia – ora os considera obras estéticas, entre as quais podemos pensar as obras plásticas e as dramáticas, como o teatro mencionado pelo autor e também por Bollas³¹. De fato, o sonho enquanto experiência ou acontecimento carrega essas qualidades imagéticas, sensoriais e narrativas, que o psicanalista chamou de construção de um teatro fantástico. Essas narrativas podem ser construídas com imagens, textos, diálogos, palavras, registradas posteriormente pelo sonhador na vigília, seja pela via escrita ou oral, podendo ser contadas para alguém, ou ainda, simplesmente memorizadas.

No decorrer do processo de pesquisa me perguntei diversas vezes se poderia chamar os textos dos sonhos coletados de "poéticos". As ideias de Omar Khouri contribuíram com essa reflexão:

Retomando a questão POESIA: é poesia toda forma de organização sógnica com certo grau de complexidade que, visando a um fim estético, traz consigo uma carga conceitual, própria do mundo das palavras. É poesia tudo aquilo que o poeta quer que o seja [parafraseando Mário de Andrade quanto (des)definiu CONTO]; pelo simples fato de ele ser poeta, suas faturas serão poemas. Voltando à questão POESIA/OLHO: há três formas principais de visualidade na poesia: 1. Aquela evocada pelas palavras (a projeção de uma imagem na retina da mente – “fanopéia”, Pound). 2. A emprestada ao poema, necessariamente, pelo registro da escrita. 3. A visualidade que entra como um propósito do fazedor, que explora os recursos da escrita, do desenho, da cor etc. Ela comparece tanto nos poemas figurativos como nas verdadeiras fusões de códigos. E a poesia que aqui se situa não teme as mais avançadas tecnologias; transita pelos vários meios; poesia aberta às possibilidades-mil do hoje (KHOURI, 2011, p. 20).

³¹ No subcapítulo 3.2: Dimensão clínica do sonho, p.81.

Aqui também o autor pensa a poesia em relação à visualidade, em uma expressão que se dá pelas palavras e/ou pelas imagens. O exercício de coleta de sonhos, a inscrição deles na pesquisa e a reescrita em outras formas (datiloscritos, caligrafias oníricas) constituiu um modo de ampliar ainda mais a qualidade poética que esses escritos já continham, expandindo-se no plano da visualidade.

O espaço do sonho, tal como da poesia, seria aquele do acontecimento sorrateiro, em que tantas vezes somos transportados para outros tempos e sensibilidades. Para Blanchot,

A presença da poesia está por vir: ela vem para além do futuro e não cessa de vir quando está ali. Uma outra dimensão temporal, diferente daquela de que o tempo do mundo nos faz mestres, está em jogo suas palavras, quando estas põem a descoberto, pela escansão rítmica do ser, espaço de seu desdobramento. Nada de certo aí se anuncia. Aquele que se apega à certeza, ou mesmo às formas inferiores da probabilidade, não está caminhando em direção ao "horizonte", assim como não é o companheiro de viagem do pensamento cantante (BLANCHOT, 2013, p. 352).

O autor reflete em outra passagem que não só a poesia se faz em jogo para libertar o "pensamento cantante", mas toda arte: a arte, em suas palavras, é a consciência cantante, saber, música, meditação da totalidade das artes e, ainda mais, de todo oculto nesse todo, celebração meio estética, meio religiosa, em que o todo se joga e é posto em jogo, num divertimento soberano (BLANCHOT, 2013, p. 268). O sonho me parece também esse dispor-se em jogo, em que o sonhador medita acerca do oculto presente no todo. Wislawa Symborska também associa a poesia ao jogo, ao afirmar que ela é, foi e será jogo: "Sabem disso as crianças. Por que os adultos esquecem?" (PENZANI, 2021). Também é de Symborska o pensamento de que "o poeta pensa com imagens".

A partir de Blanchot e Symborska, compreendi então o sonho como um jogo poético, um jogo de buscar a expressão entre a palavra e a imagem, entre o narrado e o oculto. Por meio da criação poética, a manifestação formal criada não cessa os mistérios e promove no sonhador um deslocamento, um acontecimento, uma transformação. O sonhador é, então, mais ou menos inconsciente, criador de

“visualidade”, nas palavras de Khouri: aquele “que explora os recursos da escrita, do desenho, da cor” (KHOURI, 2011, p. 20).

Há que se destacar novamente o papel daquele que acompanha o sonhador na narrativa de suas experiências: o analista, o terapeuta, o ouvinte, o espectador ou o leitor da “obra estética”, a comunidade, no caso dos grupos indígenas e em outras experiências de compartilhamento, encontros que inclusive muitas vezes possibilitam a lembrança do sonho e o contar para alguém a narrativa, sustentando o percurso de pesquisa com os sonhos.

Encontrei duas experiências valiosas sobre os modos de contar uma história, com base nos sonhos, nos conteúdos inconscientes e na possibilidade de criação de ficções. A escritora Gabriela Aguerre possui um método próprio de registro e catalogação de centenas de sonhos e a artista multimídia e psicanalista Grada Kilomba reflete a necessidade de reinventar a linguagem para além das clássicas, de modo a ser possível contar sua própria história.

Uruguaiana e brasileira naturalizada, Gabriela Aguerre, escritora do romance “Quarto branco”, de 2019, começou a levar mais a sério as anotações de seus sonhos em um diário no ano de 2010³². Em aproximadamente dez anos, coletou mais de 700 sonhos. O interesse por essas anotações, ela diz, é algo restrito, no sentido de não considerar um material para ser publicado, pois sua compreensão deste material é de que se trata de algo muito íntimo, de modo que ela pretende transformar o conteúdo em “alguma coisa”.

Ela analisa os próprios sonhos, traça sequências, nota que há histórias que se interrompem e outras que continuam, procura ver como o real repercute no sonho e como este dialoga de volta com o real. A anotação dos sonhos de manhã cedo é sua atividade quase diária, a depender de quando o sonho acontece ou é lembrado, consistindo em uma prática de escrita, algo que a mantém em contato com a “pequena narrativa”, pois ela não apenas registra o sonho para não se esquecer, mas afirma escrever uma narrativa do que aconteceu no sonho. Primeiro ela anota “atabalhoadamente” no celular ou no computador, dependendo de qual dispositivo estiver ao seu alcance, depois escreve a mão. Todos os sonhos ficam reunidos em um grande arquivo, onde às vezes faz buscas, às vezes cataloga, pinta sonhos de cores

³² Informações extraídas da entrevista com Gabriela Aguerre, canal Bondelê, 26 de julho de 2019.

diferentes e em alguns períodos avalia quantas vezes determinado tema apareceu. “É uma substância com a qual eu converso e isso me alimenta também”, completa.

Em um trecho do “Quarto branco”, aparece outra reflexão sobre a relação com os sonhos.

E então vêm os sonhos, que muitas vezes anoto em papéis soltos, folhas de sulfite cortadas ao meio, e depois essas anotações tomam cadernetas junto a desenhos e esquemas na minha própria tradução polissensorial.

Coleciono essas narrativas, que desfilo demoradamente durante as sessões de análise que frequento todas as semanas, algumas vezes duas vezes, e me rendem assombros, estranhos: então essa moça descontrolada dirigindo sem freios e atropelando outra moça na beira da estrada... Então essas duas sou eu? Eu posso ser as duas ao mesmo tempo (AGUERRE, 2019, p. 43).

Grada Kilomba³³ discorre sobre seu processo de criação em "Memórias da plantação" (2019) e na conversa à Pinacoteca de São Paulo (2020)³⁴, ao refletir como a imagem surge a partir do seu trabalho de texto e como as relações entre as diferentes linguagens com as quais ela trabalha se dão. Kilomba afirmou que "as imagens sempre estiveram lá", isto é, não surgiram a partir ou depois de seus escritos, ainda que sua tendência seja a de tentar começar com a linguagem escrita. No entanto, como considera sua escrita "muito visual", Kilomba afirma que esse trânsito entre a palavra e a imagem ocorre automaticamente – a imagem formando a palavra e a palavra formando imagens. A articulação com a psicanálise em seus trabalhos vem de sua formação freudiana. Ela coloca que

o inconsciente é a linguagem da arte e da literatura, nós trabalhamos com as imagens, com as associações, com as metáforas, com emoções que podem ser completamente ilógicas conscientemente, mas que são lógicas no inconsciente, [emoções] que falam de dor, que falam de medos, que falam de ansiedades, intensidades que estão espremidas e vão passar da escrita para a imagem e para a

³³ Nascida em Lisboa, residente em Berlim, Grada Kilomba é afrodescendente, artista, performer, escritora e psicanalista. Também recorri a ela no capítulo 1 - A alma que sonha.

³⁴ Live realizada pela Pinacoteca de São Paulo com Grada Kilomba e Jochen Volz em 06/06/2020.

performance, e para a fotografia, para a coreografia, de uma forma muito coerente (KILOMBA, 2020).

Seu trabalho, atravessado por muitas disciplinas (performance, poesia, política, narrativa, psicanálise), tem um caráter fortemente experimental, funcionando como um “laboratório” em que é preciso experimentar novas linguagens e se reinventar constantemente. Kilomba percebe que isso cria uma confusão no público/receptor que muitas vezes não sabe definir sua obra. A artista considera muito difícil contar a história que ela deseja transmitir usando as disciplinas tradicionais ou as línguas europeias, porque essas muitas vezes são compostas por imagens e vocabulários violentos, daí a ênfase na sua necessidade de inventar novas linguagens. “Nós não podemos contar nossas histórias com as linguagens clássicas”, afirma.

Ao ser perguntada sobre o título de sua exposição, "Heroínas, pássaros e monstros" (2020), Kilomba conta que trabalha muito com os sonhos, e muitas vezes os títulos das suas obras aparecem em seus sonhos antes. Ela diz:

a maior parte do trabalho que eu faço realmente aparece durante os sonhos. Eu tenho um livro, um caderninho ao lado da minha cama, e eu às vezes acordo à noite e eu escrevo e volto a dormir de novo. E este título apareceu durante vários anos (...). Então é um trabalho, no fundo, que eu tenho estado a fazer durante três ou quatro anos (...). E depois todas estas imagens e todas estas narrativas aparecem do inconsciente, a mensagem, as palavras-chave do que é o teu trabalho (KILOMBA, 2020).

Recorrer ao sonho para ali encontrar palavras, sonoridades, imagens, sentidos, e a partir dos recursos possíveis, prosseguir criando. Libertar o “pensamento cantante”. No caso da obra de Grada Kilomba, trata-se da criação de formas de libertar os sujeitos da lógica dominante, e esta libertação viria na conquista de uma voz própria, através do sonhar e da experimentação artística, coletiva e política.

Busquei refletir sobre a potência poética inerente aos sonhos e a decorrente possibilidade de inventar formas de registrá-los para dar continuidade à poesia. Espero ter conseguido mostrar como meu pensamento discorreu sobre as dimensões clínica, criativa e coletiva intrínsecas ao sonho, e como estas não se separam de sua qualidade poética.

4. Entre o sonho e a criação

(((Sonho profético)))



Fig.40. S/ autor, s/d. Quintal da casa do artista com suas esculturas.

Zé Bezerra vive no sertão do interior pernambucano, dentro do vale do Catimbau. É conhecido por sua arte em madeira na forma de esculturas, pelas composições musicais e pela presença performática. Os troncos mortos que passam por suas mãos recobram vida: transformam-se em tatus, bacuraus, cavalos, serpentes, sertanejos e outros seres. Já foi reconhecido por galeristas e turistas de todos os cantos do país. O quintal em torno de sua casa de barro é povoado por estas obras.

Nas épocas de maiores dificuldades, ele e sua família comiam mandioca e outras raízes, maxixe e farinha, somente quando tinham sorte, um cordeiro na brasa. A fome era muita e a comida pouca. Tinha que caçar.

Certo dia Zé Bezerra teve um sonho. Uma profecia? Dormiu em uma rede pendurada entre dois tocos de madeira, num domingo para uma segunda, e sonhou que nascia um homem perto de uma cachoeira, com um lenço branco que cobria a cabeça. O homem disse a Bezerra algo que Bezerra ainda não sabia: que ele era um artista.

Depois disso, Zé Bezerra entrou na mata como era de seu costume, porém estava tomado por algo novo: sentiu a inspiração chegando. Em suas caminhadas mato adentro, começou a criar relação com madeiras, troncos e pedaços caídos, material do seu trabalho, onde faz incisões com suas ferramentas. Procura pelas peças de madeira, quando encontra, vira e revira o pedaço, até reconhecer que bicho pode vir dali. As pessoas começaram a admirar e fazer visitas ao artista, que, além das esculturas, toca canções em sua zabumba ou no berimbau artesanal feito com chaleiras, madeiras e uma corda metálica.

4.1. O exercício concreto de liberdade dos surrealistas

Portanto, a questão será tirar partido do inconsciente: não tanto analisar metodicamente seus “conteúdos” e as “redes”, mas se apropriar, imitar até, nos textos-sonho, seu modo de expressão. (Jean-Berrand Pontalis)

O escritor Octavio Paz (2017), em uma conferência proferida no México em 1954 de nome “Estrela de três pontas: o Surrealismo”, para compor o ciclo “Os grandes temas de nosso tempo”, reflete como o movimento do grupo surrealista permanecera vivo em seu projeto libertário, ainda que tenha sido considerado ultrapassado por “severos críticos, coveiros de profissão”. O “cadáver vivo” surrealista, para o autor, perpassa os tempos e sobrevive porque ultrapassa o significado das obras que foram produzidas pelo movimento, uma vez que não se constituiu como uma escola, nem como um partido político, uma religião ou uma poética propriamente dita, apesar de, segundo Paz, “um de seus postulados essenciais ser de ordem poética: o poder liberador da inspiração” (PAZ, 2017, p. 44). O Surrealismo seria, para ele, uma atitude do espírito humano.

Como três astros que cruzam seus raios para formar uma única estrela, a Estrela d’Alva de André Breton, Octavio Paz fala de três elementos que formam a luz surrealista: a liberdade, o amor e a poesia. Cada um deles se refletiria sobre o outro e neles o movimento se basearia para fazer sua “rebelião”: sustentar o empreendimento revolucionário que pretendia transformar a realidade, questionando os valores da sociedade racionalista e cristã. No entanto, os surrealistas partiam não de uma teoria ou doutrina de liberdade, mas de um exercício concreto de liberdade, isto é, “pôr em ação a livre disposição do homem em um corpo a corpo com o real” (PAZ, 2017). O homem, ser que imagina e sonha e deseja, é o ser capaz de transformar o universo em imagem e desejo; as imagens do sonho proporcionariam certos arquétipos para a subversão da realidade, e não apenas o sonho, mas outros estados análogos como a loucura e o devaneio diurno, capazes de provocar rupturas e rearranjos do real. O autor, com base nos questionamentos dos surrealistas, coloca uma pergunta fundamental: “o que ocorre com o sujeito quando o mundo se torna maleável pelo desejo, escapa das noções utilitárias e se entrega à subjetividade?” (PAZ, 2017, p. 49).

A “ideia de utilidade”, segundo Paz, seria a degradação moderna da noção de “bem” – valores onde os homens, a natureza e as coisas seriam boas ou más –, nesse sentido, os entes e objetos que constituem o mundo se tornaram para a sociedade coisas “úteis, não usáveis ou nocivas”:

Nada escapa a essa ideia do mundo como um vasto utensílio: nem a natureza, nem os homens, nem a própria mulher: tudo é um para..., todos somos instrumentos. E aqueles que, no alto da pirâmide social, manejam essa enorme e ruínosa maquinaria também são utensílios, também são ferramentas que se movem maquinamente (PAZ, 2017, p. 46).

O anticristianismo dos surrealistas procederia, segundo Paz, da recusa a ver o mundo como um conjunto de coisas boas ou más, e, do mesmo modo, os artistas se negavam a enxergar a realidade como um conglomerado de coisas úteis ou nocivas, daí seu anticapitalismo. As ideias de moral e utilidade lhes eram estranhas. E finalmente, os surrealistas tampouco consideravam o mundo à maneira do cientista tradicional puro, isto é, como um objeto ou um grupo de objetos destituídos de valor, desprendidos do espectador: na empreitada surrealista, “o objeto se subjetiva”. O autor completa:

Derrubado pelo humor e recriado pela imaginação, o mundo não se apresenta mais como um “horizonte de utensílios”, mas como um campo magnético. Tudo está vivo: tudo fala e faz sinais; os objetos e as palavras se unem ou se separam de acordo com certas chamadas misteriosas (...). Espaço e tempo voltam a ser o que foram para os primitivos: uma realidade viva dotada de poderes nefastos ou benéficos, algo, em suma, concreto e qualitativo, não uma simples extensão mensurável³⁵ (PAZ, 2017, p. 49).

Na busca de resolver a velha oposição entre eu e o mundo, interior e exterior, os artistas criam objetos que são interiores e exteriores ao mesmo tempo e se lançam a uma nova experiência: a poesia coletiva. Mas os surrealistas, afirma Paz, não querem só participar de criações poéticas, desejam converter essa participação em uma nova forma de criação, através de métodos de criação, jogos poéticos e plásticos, “todos

³⁵ No capítulo 3.4 - Dimensão poética do sonho, vimos em Borges uma ideia semelhante a esta – de uma temporalidade e espacialidade especiais dos primitivos. Também Nietzsche tocou em tal questão, ao colocar que “todas as formas nos falam, nada é indiferente, nenhuma é inútil”.

destinados a fazer surgir, por meio do choque de duas ou mais vontades poéticas, a imagem deslumbrante” (PAZ, 2017, p. 53).

Automatismo psíquico, escrita automática, encontros ritualísticos que evocavam o estado onírico, vontade de uma renovação poética e social: estes são os elementos fundamentais que acabariam conduzindo a formação do grupo surrealista em 1924. Naquele ano, Breton nos indaga: “não cabe acaso empregar também o sonho para resolver os problemas fundamentais da vida?” (JIMÉNEZ³⁶, 2014, p. 20). Sua definição de sonho parece denotar uma plenitude da experiência humana, pois o sonho seria o âmbito da plena satisfação humana, tudo seria possível no sonho: “o espírito do homem que sonha fica plenamente satisfeito com o que sonha. A angustiante incógnita da possibilidade deixa de se formular. Mate, vá mais rápido, ame o quanto você quiser” (JIMÉNEZ, 2014, p. 21).

Breton e Soupault escreveram e publicaram textos em 1919 em “Littérature”, sob o título de “Les Champs Magnétiques”, os quais, cinco anos antes da formação do grupo e da criação do Manifesto surrealista, podem ser qualificados como a primeira obra surrealista (ADES, 1991). Embora tenham iniciado com esse marco literário, os surrealistas se implicaram em uma diversidade de expressões e linguagens ao longo das décadas de 1920 e 30, abrangendo, além de literatura, também pintura, cinema, fotografia e artes gráficas. Ainda que Briony et al. (1998) ressaltem o caráter heterogêneo desse movimento, também destacam muitos elementos que aproximam vários artistas em seu interior.

Esses trabalhos tinham em comum o desejo de revelar o inconsciente no ato da criação artística e desfazer as concepções reinantes de ordem e realidade, inspirados em conceitos da psicanálise freudiana que começava a interessar teóricos e artistas na França naquele período. O interesse era o de chocar, através de obras que valorizavam a loucura, o erótico, o bizarro, o conteúdo inconsciente da atividade mental, a crítica à ordem social existente na cultura dominante, vista por eles como repressiva (BRIONY et al., 1998).

O interesse no diálogo com o pensamento psicanalítico consistia na possibilidade de elaborar procedimentos que permitissem a expressão de processos inconscientes e a construção de imagens que se aproximassem das imagens oníricas.

³⁶ Tradução minha.

Pontalis (2005) indica uma diferença significativa entre as perspectivas de Freud e dos artistas surrealistas a respeito dos sonhos e do funcionamento inconsciente. Ainda que esses artistas se inspirassem em conceitos da psicanálise, em Freud se notaria um método de trabalho que, embora apaixonado pelos sonhos, era prudente, “singularmente laborioso” e de interesse científico. No trabalho surrealista, por outro lado, se verificariam violentas incursões selvagens para o inconsciente marcadas por um “voluntarismo, um ativismo encarniçado”:

O que a meu ver interessa os surrealistas no sonho é acima de tudo sua capacidade, a cada noite renovada, de garantir ligações entre os pontos mais distantes do tempo, os registros sensoriais mais diversos, as figuras mais heterogêneas, cenas provenientes de todos os teatros, que autorizam uma realização simultânea de desejos contrários. Nele, as palavras estão libertadas da coisa, as coisas livres das garras da palavra (PONTALIS, 2005, p. 67).

Durante esse processo de pesquisa, Breton tentou articulações com Freud, indo ao encontro dele e propondo publicações conjuntas, as quais Freud recusou, mantendo-se distante, aliás, de todo o projeto surrealista. Freud teria escrito que uma coletânea de sonhos, sem as associações que lhe são acrescentadas, sem o conhecimento das circunstâncias em que o sonho teve lugar, tal coletânea não significaria nada para ele, e mal conseguiria imaginar o que poderia querer dizer para os outros (BRIONY et al., 1998). Interessante notar que Lacan parece ter afirmado que foi através do surrealismo, e não da literatura médica, que ele descobrira a importância de Freud. Essa resposta de Freud chama a atenção para o seu principal objetivo do estudo dos sonhos – o desenvolvimento do método de interpretação – e talvez a insignificância, em sua pesquisa, do sonho por si só.

O “Manifesto surrealista”, de 1924, baseado nestas concepções e nas experiências de anos anteriores dos artistas, anunciava, no entanto, algo totalmente novo. Afirmava abranger todo o espectro da atividade humana, com o objetivo de explorar a psique, englobando áreas até então negligenciadas da vida, como o sonho e o inconsciente. Porém, a despeito da homenagem prestada a Freud, é evidente que o uso que eles fizeram de suas técnicas de livre associação e interpretação de sonhos foi abertamente oposto às intenções da técnica psicanalítica. Os artistas encorajavam a

libertação dos desejos indisciplinados do ser humano e não estavam interessados propriamente na interpretação dos sonhos, contentando-se em deixar que eles se sustentassem por si mesmos (ADES, 1991). O manifesto continha a seguinte definição:

Surrealismo. s.m. Puro automatismo psíquico, através do qual se pretende expressar, verbalmente ou por escrito, o verdadeiro funcionamento do pensamento. O pensamento ditado na ausência de todo o controle exercido pela razão, e à margem de qualquer preocupação estética ou moral (ADES, 1991, p. 94).

Um extenso trecho do manifesto é dedicado à imagem surrealista. A metáfora é recorrente na Imaginação humana, mas esse potencial só pode ser realizado se for dado ao inconsciente plena liberdade de ação. Então, as mais impressionantes imagens ocorrem espontaneamente (ADES, 1991). Os surrealistas sublinharam que o automatismo revelava a verdadeira natureza individual de quem quer que o praticasse, de um modo mais completo do que em qualquer de suas criações conscientes, sendo o meio perfeito para alcançar e desvendar o inconsciente.

Max Ernst realizou experimentos com a técnica do *frottage*, descrevendo-a como “o verdadeiro equivalente do que já é conhecido pelo termo escrita automática”, fazendo uma série de desenhos onde colocava uma folha de papel sobre uma superfície de madeira, de tábuas de assoalho, e friccionava o grafite para fazer aparecer as texturas. “Olhando atentamente para os desenhos assim obtidos... surpreendeu-me a súbita intensificação de minhas capacidades de visão e a sucessão alucinatória de imagens contraditórias umas às outras”, disse o artista (ADES, 1991, p. 93). Diante do método, o autor assiste como “espectador ao nascimento de sua obra”, extrapolando o controle e desviando das questões de gosto e habilidade artísticas.

Para Joan Miró, o automatismo iria oferecer uma direção nova para seus trabalhos, que vinha se utilizando de um estilo representacional. “Começo a pintar”, disse Miró, “e, enquanto pinto, o quadro começa a afirmar-se ou a sugerir-se sob o meu pincel. Enquanto trabalho, a forma começa assinalando uma mulher, um pássaro... A primeira fase é livre, inconsciente. “Mas”, acrescentou, “a segunda fase é cuidadosamente calculada”. Miró pintou obras em que o automatismo é dominante, como “O Nascimento do Mundo”, de 1925, em que ele começou espalhando aguada

"de maneira aleatória" com uma esponja ou com trapos sobre aniação com uma leve imprimadura, e desenvolveu subsequentemente improvisando linhas e chapadas de cor. Não era apenas uma maior liberdade técnica que o surrealismo oferecia a Miró, através do automatismo, mas a liberdade para explorar desinibidamente seus sonhos e fantasias de infância (ADES, 1991, p. 95).

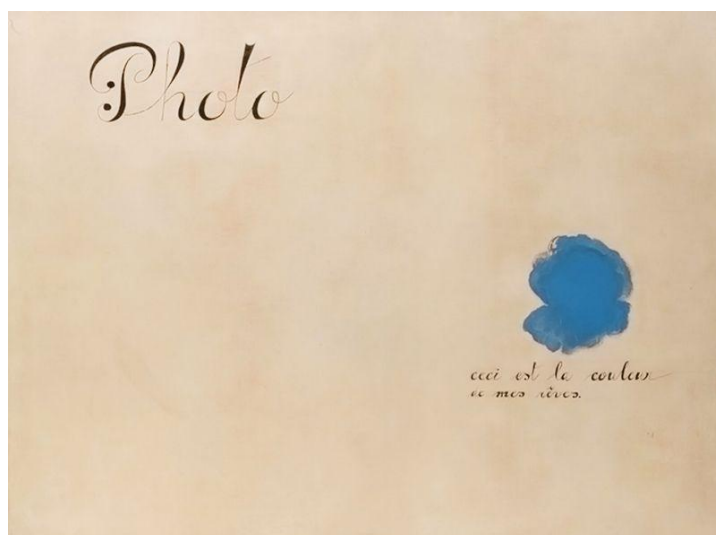


Fig.41. Joan Miró, “Ceci est la couleur de mes rêves”, pintura, 1925.

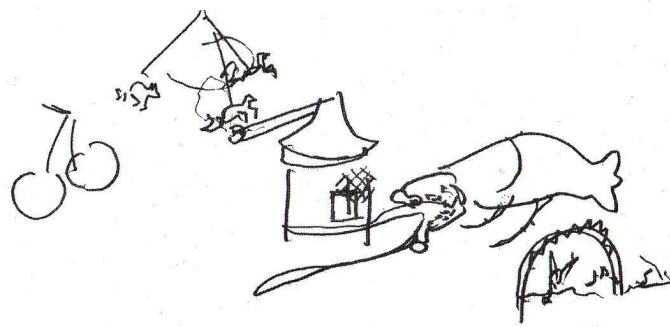
“Esta é a cor dos meus sonhos” é, segundo Jiménez, uma obra muito original de Miró, que levanta a questão se ela é, de fato, uma pintura. A relação entre o texto – à primeira vista inocente e improvisado, quando na verdade uma caligrafia muito elegante e cuidada – e a mancha informe de pigmento azul em uma tela vazia é enigmática, difícil de interpretar (JIMÉNEZ, 2014). Prossegue o autor:

As palavras dominam a pintura e, embora o artista geralmente incluía inscrições em suas pinturas desse período – batizadas pelo artista como poemas-pinturas – raramente são impostas com tanta ênfase. A pintura é antes de mais nada um desafio ao conceito de representação. Tudo parece questionado: fotografia, pintura, sonhos e automatismo. Não estamos tratando aqui das primorosas lavagens de pigmento azul que inundam outras obras da época. E, no entanto, não é arte conceitual, mas uma criação pictórica que atinge amplamente seu objetivo. É também uma resposta original e não desprovida de humor aos debates que então ocuparam os surrealistas, debates sobre o sonho e seu papel naquilo que começam

a ver como o verdadeiro problema da pintura: como representá-lo (JIMÉNEZ, 2014, p. 77).

Nesse jogo entre palavra e imagem, Miró parece criar uma brincadeira em torno daquilo que é difícil de tocar ou irrepresentável, como a cor de seus sonhos ou mesmo uma imagem onírica, e faz refletir sobre os recursos do verbo e do desenho: até onde conseguem chegar? Que sensações são capazes de criar e como encostam no sonho? Jiménez coloca que Miró rabiscava palavras, como nomes de cores, nos desenhos que fazia em seus cadernos, às vezes apenas a palavra "sim" quando decidia que ia trabalhar naquela ideia. O artista começou a incluir palavras nas próprias pinturas no verão de 1924; foi, disse ele, o único período em que a primeira coisa que veio à mente foram as palavras. É bem possível que essas pinturas-poemas tenham origem na relação estreita que ele manteve com os escritores surrealistas. A sua apaixonada rejeição ao realismo coincidiu com o desafio dos surrealistas ao que se entendia pelo "real", desafio em que a questão do sonho tinha uma presença importante (JIMÉNEZ, 2014, p. 89).

Encontrei uma outra interessante relação entre palavra e imagem em um desenho de André Breton, produzido três semanas antes de sua morte. Esta imagem compõe uma série de desenhos animados ou automáticos a partir de um princípio de transformação de um objeto inicial, modificando-se desenho a desenho, processo de criação também utilizado por outros artistas. Porém Breton enfatiza, em sua linha sinuosa, a continuidade da linha numa figura, como um jogo: cada forma antecedente serve como motivo dinâmico e analógico para a forma seguinte (JIMÉNEZ, 2014).



Cematoulampie

St. Cirq da Popul, 9 septembre 1966
4/3.

Cerisesmanigetourellelangoustepiège

Fig.42. André Breton, “Cerezastiovivotorretalangostatrapa”, desenho, 1966.

Breton cria uma legenda a essa obra na forma de uma palavra-serpente, “Cerezastiovivotorretalangostatrapa”, a fusão das seguintes imagens: 1. o triângulo de duas cerejas unidas pelo canto dá origem ao cone de um carrossel; 2. a rotação do carrossel torna-o uma torre de tanque; 3. a torre, com seu barril, gera uma longa lagosta que dá origem a uma armadilha para animais, com seus dentes de antenas; 4. o arco da serra (JIMÉNEZ, 2014). A escrita também surge como desenho, expressando uma provocação que evoca mecanismos oníricos. Porém em Breton, o desenho é tão ágil e simples que mais se assemelha à escrita, na linha que vai se fazendo continuamente sobre o papel. A confusão criada através da ligação das palavras em uma linha contínua é algo que também busquei com minha Caligrafia onírica.

A distinção entre o recurso do automatismo e a evocação dos sonhos foi por vezes marcada pelo grupo surrealista em seções separadas de trabalho, ora dedicadas a textos automáticos e ora à narração de sonhos. Tais recursos não se aplicam rigidamente à pintura surrealista: os artistas Arp, Miró e Ernst, por exemplo, misturaram ambas as práticas, não só em sua obra como um todo, mas dentro do mesmo quadro. As pinturas, relevos e esculturas de Hans Arp têm afinidades com o automatismo e os sonhos: ele refere-se a seus trabalhos como "obras plásticas sonhadas", sua morfologia flexível presta-se naturalmente a trocadilhos visuais, como a

mão que também é um garfo, os botões que também são seios, que proliferaram em suas obras dos anos 1920, quando esteve em estreito contato com os surrealistas. A categoria de obras surrealistas que ficou conhecida como pintura onírica foi aquela em que predominava uma técnica ilusionística; não tendo que ser necessariamente registros de sonhos. As telas de Yves Tanguy, por exemplo, possuem uma qualidade onírica, mas não são registros de sonhos, são, antes, explorações de paisagens íntimas (ADES, 1991).

Ades aponta que ainda que as telas de Salvador Dalí sejam perturbadoras, elas não são tão verdadeiramente transgressoras quanto as de René Magritte, capazes, estas, de questionar nossos pressupostos acerca do mundo, acerca das relações entre um objeto pintado e um objeto real. As analogias que o artista cria entre diferentes figuras desconexas tem um efeito de justaposição e imprevisibilidade, “que tem o efeito de um lento estopim”. Magritte executou muitas variações em torno dessas ideias ilusionistas, criando tramas confusas de significados, por meio de um estilo “deliberadamente inexpressivo” (ADES, 1991, p. 97).



Fig.43. René Magritte, “Interpretação dos sonhos”, pintura, 1927.

Novamente a palavra aparece associada à imagem, recurso visual que Magritte utiliza para construir um paralelismo narrativo lúdico. A palavra desconstrói a narrativa figurativa, trazendo uma outra camada de leitura, embaralhando os significados, confundindo-nos, tal como na atmosfera onírica.

Meret Elizabeth Oppenheim foi outra importante artista surrealista, frequentadora de reuniões com André Breton, Marcel Duchamp, Max Ernst, Man Ray, apesar de que muitas vezes foi menos citada que os demais. Sua obra também atravessou diversas linguagens e abrangeu pinturas, objetos, fotografias e escritos na forma de poemas. A artista também trabalhou como modelo em diversas fotos icônicas de Man Ray. “Objeto: desjejum em pele”, de 1936, (**fig.44**), foi sua obra mais famosa e se expressa como um objeto surrealista ambíguo: uma xícara e uma colher sobre um pires cobertos de pele de gazela chinesa. Assim, tal objeto absurdo, que remete ao estranhamento e até ao fetichismo, mostra-se, por um lado, como um objeto banal e cotidiano e, por outro, confunde a expectativa de quem olha, cria um fascínio, evoca uma experiência multisensorial.



Fig.44. Meret Oppenheim, “Objeto: desjejum em pele”, 1936.

Algo que poderia ser banal, é reencantado.

Os artistas surrealistas conseguiram compor um caldeirão revolucionário, de cunho político e libertário, na expressão, por meio de linguagens tão diversas, de uma sensibilidade poética nas práticas artísticas com o sonho.

O surrealismo não é, nunca foi e nunca será uma escola literária ou um grupo de artistas; trata-se, propriamente, de um movimento de revolta do espírito e uma tentativa eminentemente subversiva de reencantamento do mundo, isto é, de restabelecer no coração da vida humana os momentos “encantados” apagados pela civilização burguesa: a poesia, a paixão, o amor louco, a imaginação, a magia, o mito, o maravilhoso, a revolta, a utopia. Ou, se assim preferirmos, é um protesto contra a racionalidade limitada, a política mercantilista, a lógica mesquinha e o realismo rasteiro da sociedade capitalista industrial, além de uma aspiração utópica e revolucionária de “mudar de vida”. É uma aventura ao mesmo tempo intelectual e passional, política e mágica, poética e onírica, que começou em 1924, mas que está longe de ter dito suas últimas palavras (LOWY, 2018, p. 13).

A ligação entre a imagem e o sonho realizada pelos artistas surrealistas foi crucial, porque sonhar é uma atividade visual eminentemente plástica: sonhamos com os olhos, vemos o que sonhamos. Assim, o sonho, a imagem, são compreendidos como componentes centrais da vida, olhados e cultivados sob a lente da paixão, da criação de vida. “Viver é sonhar” (JIMÉNEZ, 2013, p. 53).

4.2. Metaescrita: cartografia de um processo de criação

Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura - o objeto - que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incommunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência.
(Michel Seuphor)

No capítulo 2 - Do desenvolvimento da narrativa-rede e o método cartográfico - abordei como foi basal e inspirador me encontrar com alguns autores e autoras da literatura para dar conta de habitar a linguagem escrita, um dos desejos desta pesquisa. No entanto, no momento de escrever mais especificamente sobre o meu processo de criação a partir dos sonhos, o impasse se recolocou. Como escrever do que talvez já foi dito – aqui no caso pela obra plástica?

Em “Uma introdução à Mrs Dalloway”, Virginia Woolf disse que

é difícil, talvez impossível, para um autor, dizer qualquer coisa sobre o seu próprio trabalho. Tudo o que tem a dizer foi dito tão completa e satisfatoriamente quanto possível no interior do livro em si. Se não conseguiu tornar seu significado claro aí, é muito pouco provável que o consiga nas poucas páginas de um prefácio ou posfácio (WOOLF, 2017, p. 199).

Dizer sobre sua própria criação às vezes parece impossível, como afirma Woolf, então, por que se enveredar pela escrita acerca de suas próprias obras? Como tocar o não-dito? O que a palavra é capaz de inaugurar, junto da obra plástica? Escrita que se faz criativamente assim como a obra em curso, e não separada dela, a palavra fazendo parte do corpo da obra, como propõe Clarice Lispector em “Água viva”. Ela diz:

estou consciente de que tudo o que sei não posso dizer, só sei pintando ou pronunciando sílabas cegas de sentido. E se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo, estou em luta com a vibração última (LISPECTOR, 2019, p. 29).

A pintora³⁷ de “Água viva” complementa: “ao escrever não posso fabricar como na pintura, quando fabrico artesanalmente uma cor. Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra” (LISPECTOR, 2019, p. 29). Na relação entre as partes, o corpo da obra se constrói. Escrita feita pelo corpo da pesquisadora e expressão de sua obra, esta que já disse algo ao vir ao mundo.

A constituição do espaço do ateliê, no ano de 2019, também configurou parte significativa deste movimento criador. A instalação de uma rede no espaço, dispor as obras nas paredes e estantes para visualizar o conjunto, a possibilidade dos fazeres em um ambiente de maior liberdade e concentração. A abertura de um livro. O tempo artesanal do ateliê amplia a qualidade dos gestos. Memórias, fotos, objetos, lembranças de viagens, visitas ao espaço, diálogos, cochilos... Movimentos de habitação e criação.

O conjunto ou corpo de obras foi apresentado no capítulo 0. Inundações e se deu em séries: Cartas aos sonhadores e sonhadoras; Caligrafia onírica; Datiloscritos; Livro Rosa; Objetos de cerâmica, Fotografias sonolentas e Camas. Esses trabalhos tiveram o sonho como elemento fundante da criação e/ou como tema. Não foram constituídas em uma ordem, mas de maneira intercalada, ora fazia obras de uma série, ora de outra, durante o período de 2015 a 2021³⁸. As séries se interpenetram, em constante diálogo. Inúmeras referências de outros artistas inspiraram e nutriram o processo, dentre as quais destaquei somente algumas, inseridas ao longo deste capítulo.

Foi, portanto, na tentativa de escrever sobre o meu processo de criação enquanto ele se fazia, que surgiu uma metaescrita, escrita da própria escrita. Apresentarei a seguir o processo de criação de cada uma dessas séries de obras. A

³⁷ Em seu cotidiano, Clarice Lispector também pintava em certas ocasiões, mas neste “antilivro” a narradora se considera mais uma pintora do que escritora.

³⁸ É difícil precisar quando dei início a uma pesquisa com os sonhos e sobretudo com as camas, encontrando em desenhos da infância algumas amostras de aproximações com essa temática. Porém, um estudo mais sistemático e consciente com os sonhos se deu ao longo de 2014 durante o processo de trabalho de conclusão de curso na minha segunda graduação em Artes Plásticas (TCC CAP-USP), sob orientação do Prof. Dr. Marco Buti. Coletei sonhos próprios naquele ano e produzi a instalação “Casa-beliche, livros moles e paninhos”, 2014, contendo: uma beliche que usei em meu cotidiano remoto, futons (cobertores japoneses), dois livros ilustrados de pano com sonhos intitulados “Livros moles”, inseridos na beliche e algumas pinturas e bordados sobre tecido.

leitura pode ser acompanhada de uma visita ao capítulo O. Inundações, onde constam todos esses trabalhos.

Cartas aos sonhadores e sonhadoras

*Quando a sensação-sonho encontra a cena-palavra,
algo na consciência se aquieta. A carta do inconsciente chega,
sou eu mesma, o envelope sendo aberto com a alegria
de saber-se destinatário certo. (Gabriela Aguerre)*

A ideia de enviar uma carta para convidar pessoas a enviarem seus sonhos à pesquisa surgiu assistindo ao filme “O zero não é o vazio”, de 2005, no qual um artista psicótico realiza repetidas vezes o gesto criativo de escrever um bilhete junto da assinatura feminina Orlanda depositando-os, em seguida, em caixas de correio que vai escolhendo ao longo de sua caminhada nas ruas da cidade. Essa cena contribuiu para o encontro de uma forma de ampliar o trabalho com os sonhos para essa dimensão coletiva, o uso de cartas ou bilhetes a pessoas conhecidas e desconhecidas.

Outra referência que influenciou a tessitura das cartas foram as fotomontagens da alemã Grete Stern publicadas na revista feminina “Idílio”, a partir de sonhos enviados pelas leitoras da revista. Radicada na Argentina desde 1936, pelo exílio, até a sua morte, a fotógrafa criou, entre 1948-51, fotomontagens que ilustraram a seção “A psicanálise vai ajudá-la” dessa revista argentina. A seção propunha o desafio de que as leitoras enviassem cartas nas quais contassem seus sonhos, analisados posteriormente por dois editores.

A partir dessa análise, Grete Stern criava ilustrações através de um processo técnico bastante refinado e programado, no qual utilizava fragmentos de fotografias: trabalhando a partir de cópias destes pedaços, os ampliava e reduzia, fazendo novas reproduções e rearranjos até que chegasse ao produto final. Segundo a artista, se a análise tem raízes na prática freudiana e junguiana, as fotomontagens estão encravadas na forte tradição do expressionismo, do dadaísmo e do surrealismo (STERN, 2009).

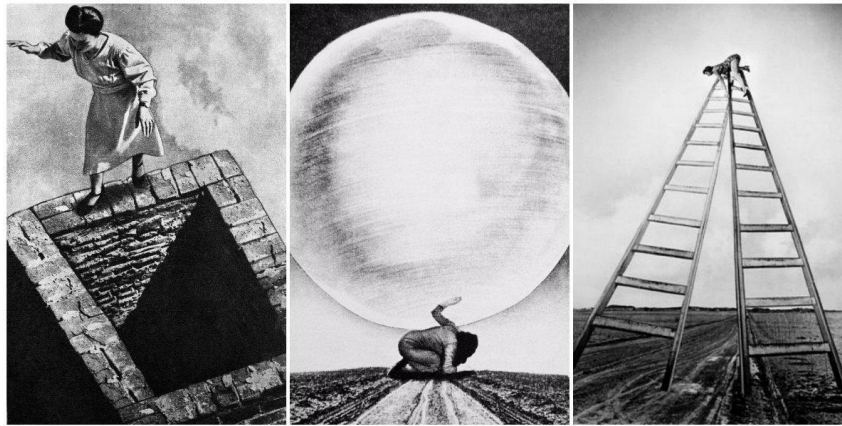


Fig.45. Grete Stern, “Sonho nº 42: Sem título”, da série “Os sonhos sobre perigo”, Revista *Idílio*, 1949.

Décadas antes da tecnologia digital permitir a manipulação de fotografias sem deixar rastros perceptíveis, na busca por aproximar o simulacro do real, Grete Stern usou a fotomontagem para obter o efeito contrário: o de criar imagens oníricas que, artifício exposto, investiam em uma miscelânea imaginária (STERN, 2009).

A série de Cartas aos sonhadores e sonhadoras foi o elemento disparador da mudança de enfoque da pesquisa de um caráter mais pessoal, restrito à biografia da pesquisadora, para um enfoque coletivo. A criação e envio das cartas e as decorrentes respostas das pessoas compuseram a coleta de sonhos.

Como em nenhum momento tive o intuito de fazer interpretações ou ilustrações no sentido representativo, como fazia Grete Stern junto da *Idílio*, pesquisei várias formas de desenhar a partir do sonho. Mas para além do plano imagético através do desenho, pintura e ilustração – linguagens em que eu já vinha me debruçando antes do mestrado –, durante a pesquisa, as formas de trabalho com o sonho se multiplicaram: surgiram os manuscritos e datiloscritos independentes da relação com alguma imagem e também as fotografias e os objetos.

Fui observando que cada sonho pedia um determinado tratamento, e o trabalho plástico envolveu também essa aproximação com o texto, em descobrir, junto ao registro narrativo do sonho, qual seria a melhor linguagem para trabalhar. Assim, os sonhos foram trabalhados ora imageticamente, ora em sua dimensão textual e às vezes na relação texto-imagem. Seja citando os textos na pesquisa, seja na forma de um

manuscrito ou datiloscrito, busquei preservar ao máximo as palavras originais, do modo como me foram enviadas.

As cartas foram redigidas artesanalmente em máquina de escrever (**fig.10**)³⁹ e o convite virtual, conjunto de seis imagens, primeiramente foram produzidos com colagem, desenho e guache e, num segundo momento, foram digitalizados e publicados na internet (**fig.11**). Percebi nesses fazeres, sobretudo das cartas artesanais, uma exigência no tempo de execução que acabou dificultando a sua continuidade. Era muito demorado fazer cada uma das cartas, uma vez que recusei o uso do xerox e não defini propriamente uma carta-modelo/padrão, de modo que cada carta acabou sendo única. Além disso, a maioria delas continha o desenho de algum sonho e/ou uma poesia. O convite virtual veio como um reforço às cartas, na medida que percebi a temporalidade lenta de sua criação, na tentativa de alcançar uma maior quantidade de pessoas. De fato, o que aconteceu ao final deste processo é que obtive muitos retornos e recebimento de sonhos a partir do convite virtual, inclusive podendo acontecer o recebimento de sonhos de pessoas desconhecidas. Também compõem esse conjunto de sonhos coletados os sonhos encontrados em livros de literatura e outras mídias.

Coletei os sonhos no período de 2018 a 2021. As pessoas foram convidadas a enviarem seus sonhos (ou sonhos de terceiros que os autorizassem) por e-mail ou outras maneiras que preferissem: em mãos, manuscritos, gravações de áudio, por meio de textos, sons e/ou imagens. Foi informado aos sonhadores nas cartas e convite que os sonhos poderiam ser publicados nesta pesquisa parcial ou inteiramente, em caráter anônimo e sem qualquer viés interpretativo no sentido de analisar seu conteúdo. O que interessou à pesquisa foi o caráter poético dos registros e o contato com a pluralidade de vozes.

Assim, a coleta de sonhos aconteceu por meio deste conjunto de procedimentos: o processo de coleta dos meus sonhos pessoais, o envio das cartas e convite aos sonhadores e sonhadoras e o decorrente recebimento dos sonhos enviados por estas pessoas à pesquisa, bem como o encontro de sonhos retirados de bibliografias estudadas e consultadas. Todos esses sonhos se misturaram de algum modo ao longo da pesquisa, interessada em falar da experiência onírica, e não apenas da experiência onírica da pesquisadora. Mantive identificados somente os sonhos

³⁹ Capítulo 0. Inundações.

retirados de bibliografias de referência da pesquisa, como sonhos retirados de obras literárias, por exemplo.

Foi possível reunir os sonhos coletados em agrupamentos de sentido ou temas, sem o intuito de atribuir-lhes significações ou interpretações, como já dito, mas para se fazer notar alguns temas recorrentes do universo onírico, localizados nos sonhos de diferentes procedências. Foram estes: *Sonhos com corpos; Sonhos com dentes; Sonhos sobre morte-vida-renascimento; Sonhos sobre maternidade, bebês e crianças; Sonhos com animais ou seres misturados (anjo, animal híbrido); Sonhos com arquiteturas e espaços (físicos, psíquicos); Sonhos com cores; Sonhos de conflito, combate, cura e Sonhos com água.*

Alguns sonhos claramente se encaixariam em duas ou mais categorias temáticas, por exemplo: um sonho que contém a figura central de um animal e ao mesmo tempo trata de uma situação de combate e conflito. Outro exemplo, o sonho de Leonilson, fala do sentimento de medo e da presença de uma criatura “pan”, de modo que o sonho poderia ser considerado na temática *animais ou seres imaginários (híbridos, anjos)*, porém foi apresentado em *arquiteturas (físicas, psíquicas)* dada a ênfase do artista nas portas e fechaduras as quais se vê trancado e na cena da figura pan tocando as grades da janela tal qual uma harpa.

Esses agrupamentos serão apresentados a seguir, um a um, com os textos dos sonhadores e sonhadoras. Escritos de uma qualidade poética sensível, estes serão acompanhados eventualmente de imagens de artistas que não necessariamente trabalharam a partir da temática do sonho, mas que a meu ver, compõem e endossam a visualidade onírica já suscitada pelas palavras de cada sonhador/a.

Sonhos com corpos



Fig.46. Marc Chagall, "Inspiration", litografia, 32 x 25 cm, 1963.

Sonhei que olhava para os meus pés e os pelos estavam gigantes (tipo 15 cm).

*São em horas como essa
de aguda densidade noturna
que seu corpo pede desalinho
e lhe invade nos dedos a urgência de quebrar os copos d'água
com uma força que lhe valha a alma derramada
no entanto recua
matéria bruta que é
e segue
em vertiginoso desvôo
feito pássaro sem fôlego
sem chão onde bater*

Num sonho de volta à floresta, caminho sobre um chão irregular e flexível que me acolhe sem deixar de impulsionar. Piso um líquido vermelho que parece um pigmento vegetal mas tem cheiro animal. Percebo que sangrar é natural mas começo a correr desesperada. O sangue parece não vir de dentro de mim. (...) Ainda dentro do sonho, vejo meu corpo sendo

carregado até uma aldeia por mulheres com cara de leão. Não sei se viva ou morta. Elas me pintam com carvão e jenipapo, depois me sentam. Uma serpente circunda meu corpo como se eu fosse um tronco, com suas escamas em formato de triângulo sobre minha pelve. Sem me assustar, desliza para o pescoço e repousa sobre minha cicatriz, de onde parece sussurrar que há coisas que não são de saber e que todos nós somos seres também de morrer. Percebo que Deus pode ser representado também à imagem e semelhança da mulher. Meus pais dançam dentro de mim, frente a um rio que deságua no mar. Sangue e carvão sabem ser cíclicos. (Lucila Mantovani)

Esses sonhos apareceram como possibilidades de olhar para o próprio corpo, tatear-se, perceber-se. Expressam sensações, intensidades e gestos (“a urgência de quebrar os copos d’água”; “começo a correr desesperada”). Vozes que emanam das vísceras, da matéria bruta e delicada, do corpo.

Saltei de paraplanador e a sensação era de que descia muito devagar. Parecia que eles eram menores do que o normal, pareciam sacolas.

*Uma mulher grávida está coberta de pássaro
uma roupa-fantasia de pássaro.
Máscara fantasia de bicho,
por dentro guarda e esconde
mulher.*

Outros sonhos apresentaram o corpo com elementos acoplados a ele (como o paraplanador, as vestes de pássaro), mas que fazem sentir que constituem a própria imagem corporal. Os corpos de Chagall também parecem emergir do universo onírico: flutuam e se movimentam pelo espaço criando a bela sensação de uma coexistência de muitos tempos: passado (infância), presente e futuro.

Sonhos com dentes

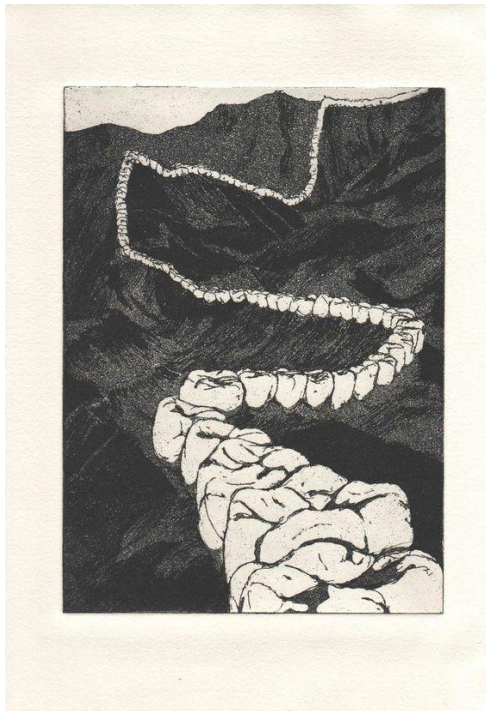


Fig.47. Jean-Philippe Paumier, “Somewhere I can't breathe”, gravura, s/d;

Esta categoria poderia ser pensada como uma ramificação dos *Sonhos com corpos*, sobretudo o primeiro sonho desta série, que trata de dentes de outros objetos em relação ao corpo. Mas sonhos com dentes foram recorrentes nos relatos e se destacaram.

Sonhei que um pente se quebrava/desfazia na minha cabeça e eu ficava tirando os pedaços do pente e em outro sonho um garfo quebrava na minha mão (não os dentes, mas o cabo), tudo tem dente.

Sonho com dentes que começam a se esfarelar, pedaços de dente, dente em pó. Vou segurando na mão, ficando desesperada... Decido juntar tudo pra levar ao dentista, mesmo sabendo que ele não está cuidando muito bem. Mostro a pessoas próximas, achando horrível que os dentes estão fracos e estراçalhados.

Sinto minha prótese caindo, mexo e o dente que a sustenta (dente do siso) e percebo que está mole. Então cai a prótese e, junto, cai uma maçaneta de

porta prateada. Fico com o siso, que não caiu, e dois buracos de dente, decido ficar assim, com os buracos.

*Nesta noite, por exemplo, sonhei que perdi todos os dentes: algo da minha força que se vai. Pode ser um a um, sem dor, apenas amolecendo e caindo. Pode ser surpreendentemente: passando a língua e sentindo que faltam. Pode ser em arrancadas. Pode ser engasgando já com um molar que escorrega para a epiglote. **(Gabriela Aguerre)***

Sonhos onde fragilidades e receios escapam, centrados na aflitiva imagem da quebra do dente. A gravura de Paumier, por sua vez, expressa um monumento onírico de dentes, longilíneo e resistente.

Sonhos sobre morte-vida-renascimento



Fig.48. Denilson Baniwa, 1. “Hilo - Nada que é dourado permanece”, 2. “Amaáka/(Coivara)”, 3. “Terra preta de índio”, (detalhes), 2020.

Os sonhos aqui apresentados me chamaram a atenção pela intensidade que advém da situação de morte ou quase-morte no sonho. As obras do ativista indígena Denilson Baniwa me parecem também tratar dos ciclos de morte-vida-renascimento. São um conjunto de trabalhos que falam da temporalidade e do perecimento dos acervos de arte nos espaços museológicos e institucionais. A primeira parte, na qual o artista planta uma série de mudinhas no estacionamento da Pinacoteca de São Paulo, trata da efemeridade da obra de arte naquele espaço, além de fazer refletir sobre as práticas ancestrais indígenas de cultivo de plantas medicinais. A segunda parte apresenta cinzas em frascos de vidro que remetem ao acervo incendiado do Museu Nacional do Rio de Janeiro, ao mesmo tempo que aborda os diversos tipos de queimadas realizadas na floresta. E na terceira parte, o artista traz novas sementes para tempos vindouros.

A morte nos sonhos é retratada em situações diversas, envenenamento, míssil nuclear, e até mesmo por poder sonhar a vida após algum morrer. O ciclo de morte-vida-renascimento aparece mais de uma vez relacionado às figuras de avô e avó:

Sonhei esta manhã com um espaço de velório, um salão com portas de vidro e um jardim gramado na parte de fora. Meu avô em terno preto segurava um grande buquê de flores coloridas, então vejo um bebê ali dentro do buquê. Era um ritual de morte e vida e renascimento.

Uma velha (que no fundo era minha vó) me olhava e quando viu minhas tatuagens disse que eu estava morta. Ela subiu a escada da academia e eu subi atrás dela. Ela entrou na academia e eu não. Pelo vidro da janela ela me via e eu fingi que desaparecia para ela achar que eu era mesmo um fantasma.

A aparição do veneno também foi recorrente:

Eles

*Ela se virou e disse
De olhos bem fechados:
"Eles fabricaram venenos"
"Eles" quem? Perguntei
Virou-se com calma
Para o lado dos seus sonhos
Sem resposta
(Sebastião Uchoa Leite)*

- Por que não podemos mais nos ver?

- Por que não dá. - ele diz.

Então me oferece sucrilhos que só mais tarde descubro ser veneno. Ele me faz comer e come também. Era como se quisesse matar a nós dois já que não poderíamos ficar juntos. Quando vomito o que comi, descubro sobre o veneno.

Outros sonhos, mais dinâmicos, narram ações das personagens em torno da ameaça de morte e aniquilamento:

Estamos no terraço a céu aberto de um prédio, de repente vejo vir um míssil gigante, talvez dos EUA, e ele me diz: "já era tudo!", o míssil cai bem no centro do prédio e perto de nós e explode... na explosão vamos para o ar, num vácuo branco e esfumacento, olho-o e tento gritar "eu te amo" mas a voz já não sai, penso que tudo iria acabar e fico segundos sentindo o universo acabando. Porém meu corpo volta pro chão, ou o que restou dele, e

me vejo caída no chão. Levanto, procuro-o mas não o encontro. Acho que perdi também a fala, saio dali num sofrimento intenso, mas depois me ocorre que talvez ele esteja vivo também em algum outro lugar. Após caminhar bastante, vejo-me num espaço cavernoso de meditação com tons de terra, como se fosse tudo o que me restou. Não tenho as roupas certas mas me sento ali junto das pessoas para meditar e de meu ser sai um grito.

Estava nesta casa enorme, era uma mansão com vários andares.

Eu era a pretendente de casar. Meu sogro entrava no sonho mas não me lembro das circunstâncias. Daí foi decidido que eu deveria morrer. De repente estava com um rasgo enorme na minha coxa esquerda, do lado de fora. Pude ver o músculo querendo pular para fora. Fiquei assim, esperando morrer.

Estava no térreo da casa, no centro onde dava para ver os corrimãos das escadas e andares acima. Em um momento jogaram corpos do último andar, somente um me acertou em cheio. Doeu muito. Mas nada, eu não morria.

Nisso pensei em sair da casa, porque se sobrevivesse poderia viver. Saí da casa e sobrevivi.

Depois voltei, mas não só... com aliados.

Mesmo em suas diferenças e singularidades, certos sonhos expressam alguma sensação vizinha, como, por exemplo, a ideia presente nestes dois últimos sonhos de que a pessoa iria morrer, ou seja, a consciência da iminência de uma situação ameaçadora, mas a morte ou não aconteceu ou ela sobreviveu à ideia de morte, das quais se decorre uma sensação de sobrevivência, de continuidade.

Sonhos sobre maternidade, bebês e crianças



Fig.49. Frida Kahlo, “O hospital Henry Ford ou a Cama voadora”, óleo sobre metal, 30,5 x 38 cm, 1932.

Foram encontrados diversos sonhos em que apareciam tanto imagens de mulheres grávidas, como de bebês em diferentes estágios do desenvolvimento a crianças mais crescidas, e, em alguns, a dolorosa imagem de bebês e a relação com a morte, como na pintura de Frida Kahlo. Em todos esses sonhos, a noção de maternidade e/ou uma reflexão em torno do cuidado de bebês e crianças foi central.

Sonho de uma mulher grávida.

Era um menino. Uma criança. Com uma deficiência que deixava seu corpo fechado em si mesmo, corcunda, parecendo ainda um feto... Mas andava, com um olhar assustado sempre para baixo. Reconhecia perigo por todos os lados. Era negro e franzino. Vestia roupas largas que escondiam seu corpo e quase arrastavam no chão. Tinha um nome, eu sei mas não me lembro (me lembrou o Moacir arte bruta. Moacir é um artista que vive na Vila de São Jorge na Chapada dos Veadeiros).

Se tinha um lugar onde ele se sentia bem era em cima de uma corda bamba. O meu guri. Eu sabia. Mas não podia. Ele não podia. Estávamos em um prédio velho que tinha um vão no centro. Ele não cabia.

Homens com roupas escuras corriam atrás dele e queriam pegá-lo para impedir que ele fizesse o que ele gostava e que não podia. Ele apenas fugia. E, de repente, seu olhar encontrou o meu. Eu já o olhava faz tempo. E aí ele correu para um abraço. Ele correu para mim. E eu o peguei no colo, como se

pudesse protegê-lo de tudo, coloquei-o na corda bamba e disse: vai lá! Ele sorriu. E foi. O equilibrista.

Era o único que eu podia oferecer a ele: andar num fio, na linha tênue que é a vida.

Ali, ele se equilibrava e até seu olhar era diferente. Ele estava em casa e ninguém podia alcançá-lo.

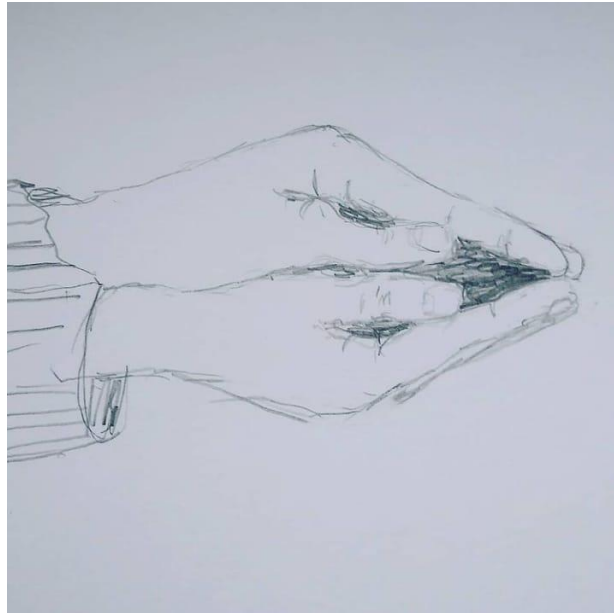
Tenho um sonho recorrente que é a imagem de estar segurando um bebê no colo (que normalmente não é meu, é de outra pessoa) e sem querer deixá-lo cair no chão... a sensação é sempre muito angustiante e aflitiva.

Esta noite amanheceu com uma menina em seu colo.

O quarto era iluminado só pela luz da janela, da aurora. As camas, as paredes, os lençóis, até as peles, tudo aparecia em tons arenosos e claros.

As figuras da simbiose encontravam-se em outro cômodo, uma sala preenchida de outras cores, mantendo a intimidade daquela preservada. Grudadas em um colo triplo, essas figuras se abraçavam com força, sobretudo a mulher e seu filho. Ela abraçava o filho, que segurava, por sua vez, a bebê, envoltos por si mesmos e pelo encantamento com o novo: o novo adormecia, de braços, como um cãozinho. Mas ela não, segurava sozinha a menina no reduto do quarto. Não porque se sentisse sozinha, pois, ainda que não fosse mãe, e que nenhuma delas fosse a mãe desse bebê, era capaz de estar só. E então ela estava só.

Retirou papéis cheios de desenhos que encobriam a cama e abriu espaço. Primeiro a deitou ali. Depois pegou-a e colocou sobre seu próprio corpo nu, sobre o peito, abaixo da saboneteira. Naquele instante exato é ela quem cuida do pálido sabonetezinho, ela quem oferece o ser, ela que é o leito onde finalmente repousa a vida.



Sonhei que protegia, entre as mãos, um bebê do perigo.
(Gabriela Sacchetto)

Nessas passagens de sonhos, as narrativas falam tanto de situações de desafios na relação com um outro, como também do acolhimento caloroso de certas crianças, oferecendo-lhes uma sustentação à continuidade da vida. Um desenho de mãos que protegem: delicadas linhas criam um espaço, uma abertura. As personagens Nnu Ego da nigeriana Buchi Emecheta e Crisóstomo de Valter Hugo Mãe também puderam sonhar gestos de cuidado.

Resgato uma criança japonesa de uma grande poça de lama. Ela estava lá imóvel. Limpo-a, dou banho, levo-a para a escola. Ela é alegre, falante e esperta.

*Nnu Ego sonhou que estava vendo um menininho de cerca de três meses de idade abandonado junto a um riacho. Ficava pensando por qual razão a criança estaria abandonada daquele jeito. Metade do corpo do bebê estava coberto de lama, a outra metade de muco que escorria de seu nariz e de sua boca. Ela estremeceu quando se aproximou para recolhê-lo. Era muito escuro, tinha a cor de azeviche de seu pai, mas era gorducho e estava extremamente sujo. Ela não pensou duas vezes: pegou o bebê e resolveu lavá-lo no regato para depois esperar a chegada da mãe dele. A mãe não chegava, e Nnu Ego sonhou que o dependurava nas costas, já que o menino estava sonolento. **(Buchi Emecheta)***

Abriu sua porta e arriscou sorrir. Imaginou, assim como num sonho, que uma criança abandonada poderia estar passando e quisesse entrar. Sonhou que um filho mais demorado poderia enfim descobrir o caminho para sua casa e ocupar o seu lugar no sofá onde o boneco de pano permanecia com um sorriso tão alegre mas indiferente, um sorriso feito de botões vermelhos.
(Valter Hugo Mãe)

Também nesse conjunto, considereii sonhos que apresentaram uma relação entre bebês e morte, instantes de intensidade, dor e beleza.

*Pego um táxi e de dentro do carro vejo um bebê recém-nascido no asfalto.
Fico em dúvida se está vivo ou morto.
Está morto e seco. Choro, choro muito.
- Moço, quem fez isso com o bebezinho?!*

Vou contar um sonho muito preciso. Que me foi acalanto em uma época dilacerante.... O bebê de uma amiga amada passou por um processo de adoecimento rápido e intenso... Fui visitá-lo na UTI... No dia seguinte sonhei que ele estava sentado na cama da UTI, rindo e cheio de vida... Me abraçou cheio de amor e disse que estava tudo bem... No dia seguinte ele faleceu... Algo dolorosamente belo...

A qualidade poética dos relatos é sensível, por vezes dolorosa; novamente imagens de sonhos diferentes se encontram num comum, como por exemplo nas cenas das crianças dentro da lama, posteriormente retiradas dali para serem cuidadas.

Sonhos com animais ou seres misturados (anjo, animal híbrido)



Fig.50. Qazwini, “Wonders of Creatures and the Marvels of Creation” (‘Aja’ib al-Makhluqat wa Ghara’ib al-Mawjudat), século XVI.

Sonhei que estava no shopping e passei pela vitrine do petshop e como estava frio eles colocaram roupinha nos hamsters.

Sonho que eu tenho um cachorro preto, ele é grande e doce. Não lembro se tem nome. Posteriormente, a mesma pessoa sonha: Tenho uma cachorra, Conceição, branca e troncada.



*Sonhei que te cavalgava, leão-rei.
Em ouro e escarlata
Te conduzia pela eternidade
À minha casa. (Hilda Hilst)*

Às figuras de animais inofensivos e adoráveis se contrapõem animais ameaçadores como a espécie de aranha que propaga vírus e a feroz chita branca.

O sonho da Aranha era como se eu estivesse em uma sociedade presa em um ambiente, sem chances de fugir para outra cidade, como se estivéssemos todos em um navio. Começou a surgir uma espécie de aranha que, ao picar alguém, a vítima começaria a espumar pela boca e tentar atacar outras pessoas, propagando o vírus dessa aranha. Durante todo o resto do sonho, eu estava entrando em quartos aleatórios, impedindo que a aranha me pegasse.

Passamos por um portãozinho branco - na hora eu sinto que me lembro desse lugar, mas depois de acordar me soa inédito - que dá para um terreno gramado retangular e comprido. De repente vejo uma chita branca com pintas pretas, ela começa a correr muito veloz em nossas direções. Dá um medo, ela persegue meu irmão, que percebe que o bicho quer comer partes de sua roupa.

O próximo sonho foi inserido aqui pela peculiaridade da figura marcante do anjo, mas até poderia ter sido inserido na categoria *morte-vida-renascimento*. O anjo pode ser pensado como uma mistura de espécies de animais: animal humano + animal com asas. E os sonhos que o seguem também apresentam seres híbridos:

Sonhei com um lugar muito bonito e aberto, onde havia um penhasco. Quando caí no penhasco me foram dadas as opções de escolher entre ser salvo ou virar tipo um anjo que salvava as pessoas que caíam nesse mesmo penhasco. E o mesmo acontecia com todos que ali caíam...

Uma espécie de ave gigante e lilás (pato + avestruz + ganso) apareceu na sala, como quem entrava do quintal e ficava a me observar.

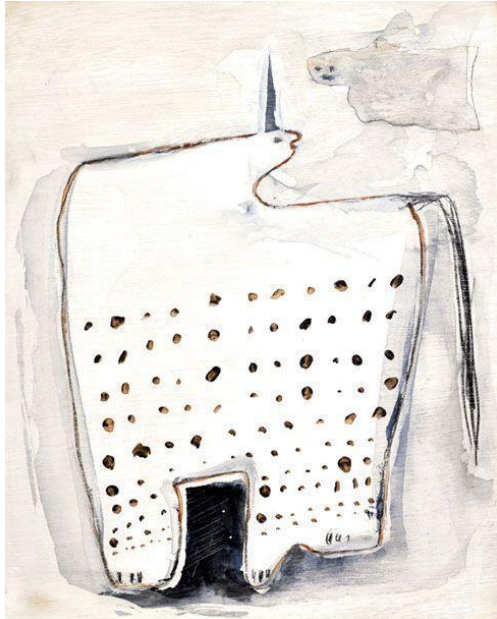
Sonhei com um ser de terninho com cabeça de nozes



*Um peixe raro de asas
As águas altas
Um aguado de malva
Sonhando o Nada. (Hilda Hilst)*

Cada um desses sonhos com animais evocam imagens que parecem palpáveis, quando não mágicas e fantásticas, assim como nas maravilhosas ilustrações de Qazwini e de Hilda Hilst.

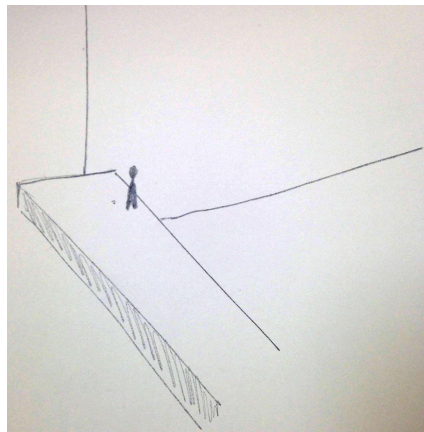
Sonhos com arquiteturas e espaços (físicos, psíquicos)



Fig,51. Kosuke Ajiro, 9 dreams - 1, 2013.

Quando era mais nova, entre 10 a uns 14 anos, costumava sonhar com o mesmo sonho diversas vezes. Cheguei a sonhar umas 4 ou 5 vezes e sempre me via em terceira pessoa. Era sempre um lugar vazio e gigantesco onde eu estava aí sozinha e parecia uma formiguinha em meio a essa imensidão. Hoje descrevo o lugar como um espaço modernista, porém na época que sonhava era como um espaço com concretos geométricos. É curioso que estava nesse lugar sozinha mas não sentia nenhum tipo de medo, era mais uma curiosidade de saber o que acontecia nesse espaço tão grande e um pouco de dúvida para saber onde era esse lugar ou mundo.

Deixei esse desenho que é o pouco que me lembro. Não retrata exatamente o espaço que via, mas dá uma ideia



Estamos almoçando no terreno baldio cheio de mato da casa da infância (a aparência é diferente, mas sei que estou lá). (...) Eu desço no subsolo de um prédio no qual sinto que estou na escola, mas que visualmente é como um shopping. Pergunto pra uma moça se eles tem achados e perdidos, e depois não lembro se isso se desenrola. Eu continuo andando pelo terreno baldio de minha cidade, e pergunto pro A.: "quando você postou nas redes sociais as fotos das minhas action figures (bonequinhos)?" pois estou desconfiado de que isso tenha influenciado no furto. Ele diz "foi agora". Daí me dou conta de que talvez o furto na verdade deve ter sido por causa da Festa Junina que teve ali no terreno baldio antes, uma festa tipo universitária na qual eu sei que estavam muitas pessoas. Eu continuo andando pelo terreno, que agora é a cidade universitária, um campo verde bem aberto, e estou procurando meu colchão/cama. (...) A cidade universitária porém é muito grande. Encontro o meu amigo R. M. que me diz "melhor você ficar em casa, é muito arriscado se expor nessa pandemia".

O conjunto de sonhos com arquitetura e outros espaços descrevem lugares onde se encontram os sonhadores, seja de um modo relativamente tranquilo, seja de maneira amedrontadora. Alguns locais, ou conjunto de espaços, parecem dimensionar uma determinada condição existencial do/a personagem, como nos dois primeiros sonhos. No primeiro, a pessoa se descreve como "formiguinha" diante de um grande espaço; no segundo, a variedade de paisagens parece mostrar uma pessoa em trânsito por diferentes localidades e tempos, na procura por seus objetos furtados. No mesmo sonho, transita pela infância, adolescência, vida universitária, redes sociais... um cenário parece se transformar em outro, assim como se dilata o tempo.

Nos seguintes sonhos, espaços labirínticos aparecem mais de uma vez:

Estava num casarão à espera de uma primeira consulta com um novo analista. Quando sou chamada, não encontro de jeito nenhum a sala, procuro pelo andar inteiro e também no segundo andar, olho os nomes que tem em cada porta, numa procura vertiginosa.

Eu sonhei que estava internado. Estava num lugar que eu não conheço, tinha pessoas que eu não conhecia. Só que eu não conseguia sair daquele lugar. Um lugar horrível. O local era todo bege. As pessoas estavam como múmias. Meus olhos estavam virados. Por mais que eu falasse, as pessoas não acreditavam em mim. Como se fosse um labirinto o lugar. Medo generalizado. Tudo rodeado de muro.

*Me carrego para dentro do apartamento, mofado e empoeirado e, num colchão no chão, adormeço pelada. É minha primeira noite no 33 e minha mãe está sendo operada. Dentro de um sonho, encontro o sexo dela (e não o meu) entre minhas pernas. Algo se rompe e um líquido escorre. Paredes mudam de direção. Quartos se abrem em salas, cozinhas. E nenhuma é minha. Banheiros se multiplicam. Há gemidos pelos corredores. Em labirintos apertados, somente portas fechadas. Sinto a cama molhada. Delírio? Febre? Me pego suando frio. Sentindo medo de perdê-la. **(Lucila Mantovani)***

*É a segunda vez que eu sonho
que eu tenho medo
duma pessoa que vive livre assim fora
ele vive fora de casa
e é completamente lírico
é um pan*

*e toda vez vejo ele se aproximando
mas eu fecho a porta
vou fechando fechadura por fechadura,
trincos, tudo
e eu sei que ele é completamente inofensivo
quero dizer, eu não sei nada,
eu nem sei porque eu fecho tanto as portas
mas eu fico horas fechando as fechaduras
e as portas*

*e ele fica tocando as grades das janelas
tipo uma harpa
eu não consigo encarar
eu não consigo nem pensar nisso
(José Leonilson)*

Portas, corredores, andares, muros, trincos... figuras que descrevem ambientes internos e externos, evocam afetos e intensidades, com sentidos e tonalidades singulares em cada sonho.

*Sonhos recorrentes fecham portas na minha cara, mas a profundidade da vida está afundada com precisão na palma da minha mão. **(Lucila Mantovani)***

Segue aí um sonho (...), aquele que ela havia contado mas que se repetia e marcou [a sonhadora].. Começa assim...Em uma estrada que subia, ela ia de carro, sem saber com quem, depois de uma curva avistava uma casa no meio de um gramado. A casa chamava a atenção porque havia uma porta de madeira e vidro. Lá dentro tinha uma sala grande e algumas pessoas (homens e mulheres) que ela não identificou, mas tinha um senhor que usava chapéu. As pessoas se movimentavam na casa e depois havia uma outra porta que dava para a cozinha.

Vou até a casa, onde morei um dia, buscar coisas do filho que ficaram por lá. Entro e vou catando os brinquedos espalhados pelo chão. Aos poucos percebo que a casa está toda mudada: mais ampla e com muitas aberturas. Paredes foram derrubadas: o verde, a brisa, o cheiro de mato entram pelos vãos, pelas brechas. No fundo da casa, depois de passar por um largo corredor de amplas janelas, há um quarto (sem paredes) cheio de caixas e livros e cadernos e folhas de papel escritas. Começo a procurar um papel em branco porque quero escrever uma carta. Mas todos os papéis estão preenchidos. Olho para tudo como um grande tesouro e começo a pensar quem vai organizar todo esse material. Em meio a montanha de papéis, roubo uma folha com uma poesia. Mas meu intento de escrever não se resolve. Não há folhas em branco e começo a escrever numa embalagem de plástico, mas quando termino, vejo que as letras se apagaram. Em outra tentativa, escrevo nas bordas de uma caixa, mas minha letra está incompreensível. Enfim, vou embora sem deixar nenhuma mensagem. Tudo parece já estar dito no próprio sonho e ali está a potência de invenção de outros possíveis...

Fechamentos, aberturas, espaços dentro e fora compõem cenários onde o/a sonhador/a se desloca, observa transformações, se depara com desafios, inscreve possibilidades. A beleza das descrições se dá sobretudo pela palavra, matéria escolhida para materializar o registro, mas também um desenho descreve a experiência onírica.

Sonhos com cores



Fig.52. Vania Mignone, s/ título, s/d.

Estava em um show do Elton John, ele estava no centro do teatro, usando uns óculos de lentes amarelas muito brilhantes, aquela luz refletia em todo o espaço do teatro e tudo ficou amarelo. Todos ficaram impressionados com a luz, foi muito forte.

*Sonhei que você estava com a cara toda pintada
de pontinhos brancos
pontinhos azuis
e você não me amava mais.*

Na casa-consultório muito branca se encontrava o paciente negro, à espera, sentado no sofá preto da sala. Sua terapeuta também estava lá, viam-se juntos, sentados à deriva.

Outros sonhos em conjuntos anteriores apresentaram cores – a chita branca que passa por um portãozinho também branco; o líquido vermelho pelo qual a sonhadora pisa na floresta; porém aqui as cores parecem se destacar ainda mais, sendo talvez o contraste entre as cores ou o destaque sobre a cor o elemento central do sonho.

Sonhos de conflito, combate, cura

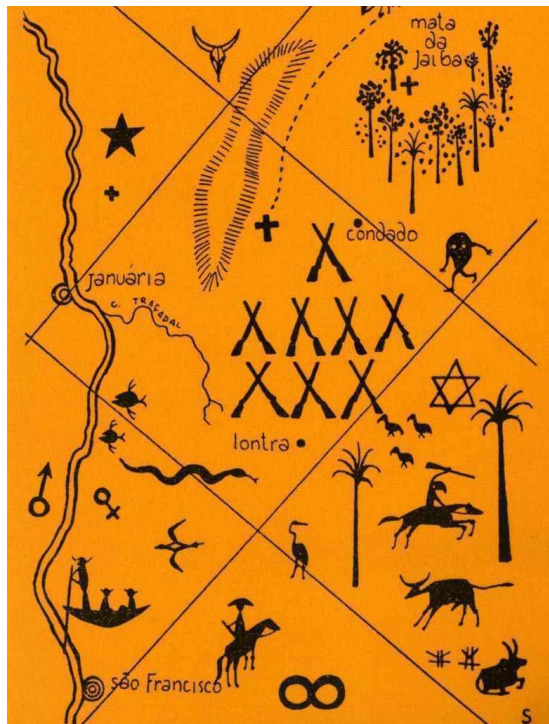


Fig.53. Poty Lazzarotto, detalhe do mapa para a segunda edição de "Grande sertão: veredas", 1958.

Este conjunto evoca cenas em que foram necessárias tomar certas atitudes diante de algum conflito. A ideia do termo “cura” surgiu inclusive de um dos versos de um sonho-poema: “*todos precisam / Uma hora ou outra / Se deixar curar*”.

Estávamos na década de 60, 70, em plena ditadura italiana e aconteciam coisas horríveis na rua (tiroteios, bombardeio) e eu não aguentava essa sensação. Tentava ficar recolhida num sofá.

O avião subia um morro, na natureza, numa pista de pouso improvisada naquele mato, e a F. no controle deixava o avião sair um pouco do rumo, atropelando um mato com flores e capim alto. Eu assumia o controle e direcionava o avião pra pista, de grama curta. Na parte de cima do Morro era o ponto de parada do avião, e ali eu entendia como seria possível decolar de lá. Era necessário dropar com o avião morro abaixo e aproveitar a velocidade para decolar no tranco.

Tudo era meio arriscado mas possível. Eu punha um pouco (muito?) de dúvida nas aspirações humanas.

*Sei que vivemos dias para ver e esquecer
Já não me lembro
do gosto dos domingos
em que envelhecíamos sem contrato
e podíamos lançar
entre os lábios vazados das árvores
nossas confissões terrenas ao vento
feito chão buscando pertença no céu
Sei bem que apenas a navalha do descrédito
tem nos conferido um rosto
mas me ouça
não podemos ser para sempre
essa carne que se atira contra a faca
pois, no fundo sabemos, pequena
que todos precisam
Uma hora ou outra
Se deixar curar*

Tenho um sonho recorrente e que me acompanha desde a infância. Nele eu estou em um situação do cotidiano (falando com amigos, numa sala de aula, no meio do shopping, fazendo compras) e de repente minha mãe aparece, me xinga e me bate na frente de todos. Me sentindo muito humilhada, quase sempre, acordo chorando. Aos 38 anos, chamo de marco libertador, durante o sonho ela levanta a mão pra me bater e eu lhe seguro a mão dizendo que não, nunca mais aquilo aconteceria novamente... Estou com 42.

Mapas imaginados, sonhados, percorridos. Errâncias e criação de caminhos alternativos àqueles que poderiam levar ao pesadelo. Aos embates e conflitos: rotas de fuga, tomadas de decisão, contornos.

Sonhos com água



Fig.54. Madalena Hashimoto, "Narrativas de infâncias", livro de 30 páginas, 35 x 700 cm, 1995 - 2005.

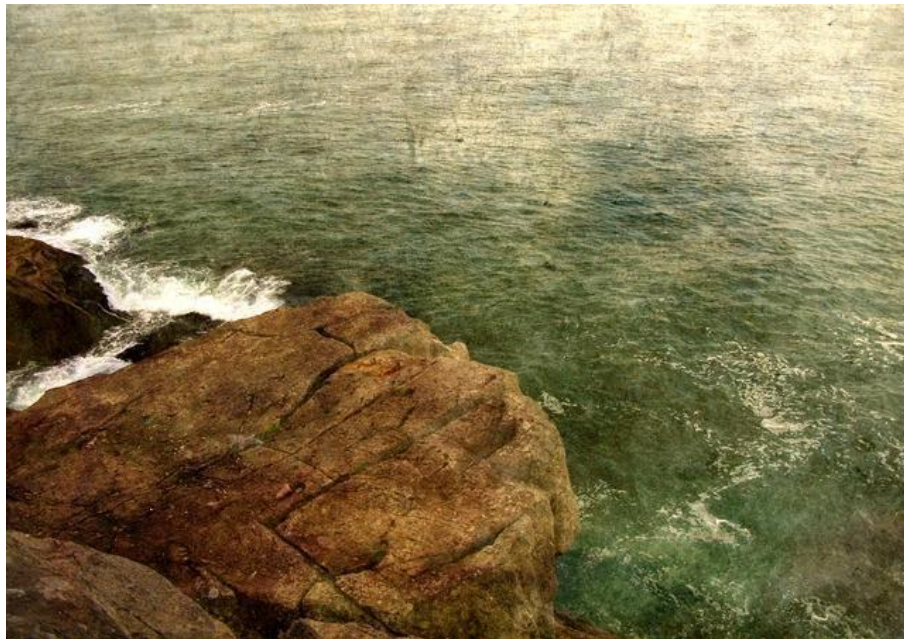


Fig.55. Felipe Vernizzi, "Sonhos recorrentes", fotografia, s/d.

A temática ou aparição da água em espaços diversos – praia, mar, piscina, suor, enxurradas – foi talvez a mais recorrente dentre os sonhos coletados. É interessante notar como para cada sonhador/a a água adquire uma consistência e um sentido diferente.

Sonhei que a gente pagava as coisas que a gente queria comprar com um paninho encharcado de suor, e aí a gente torcia esse paninho e em vez de pagar com dinheiro a gente pagava com gotas de suor.

Chegando na entrada da casa estrangeira, um chuveiro estiloso feito de cano colorido solta uma água suja, parecia lama ou xixi de lontra.

As piscinas de pedra eram rasas e estavam sem água; caem do pé grandes frutas alaranjadas; penso que lá no fundo haverá uma parte funda onde será possível nadar.

Sonho que estou num ônibus com B, o ônibus desce uma rua íngreme com morros de terra e alguns prédios brancos. Há várias idosas nesse ônibus e começam a vir umas ondas de água fortes, esverdeadas, descendo pela rua. De repente vem um feixe de água atrás do ônibus e nos acerta, quebra a janela de trás e a água entra com tudo dentro do ônibus. Ficamos no meio da água e me preocupo se B está bem. Saímos do ônibus com dificuldade, pois não está parando nos pontos, mas conseguimos descer pela porta de trás.

Sonhei de manhã que estava na praia e montanha que já estive em outros sonhos, duas ou três vezes, a praia com ondas que começam a crescer cada vez maior até que vira um maremoto.

O mar com ondas gigantes avançando pra nós e meu pai dirigindo a kombi pra fugir das ondas.

Sonhei que eu estava na praia. Provavelmente como criança ou como um homem pequeno, a água mal passava do meu tornozelo. De repente, acho que qual uma onda, a água me ultrapassa, sinto meu corpo coberto pela água, sendo levado. Mas o inusitado é que eu respiro embaixo d'água. Sou

levado para a areia e saio do mar. Alegre por ter presenciado essa subida de maré. Estou com mais pessoas e só não lembro quem são. Vou para outro lugar. Volto para praia, só que ela não está lá, estou num salão. Não há areia, é um piso e eu me pergunto: onde está a praia que estava aqui, da qual eu quase me afoguei? E alguém me sopra: use o controle remoto. E eu uso o controle remoto e percebo que tem uma TV gigante, quase como uma tela de cinema e a praia está lá, na tela, com as ondas. Ela não preenche todo o espaço. E eu me pergunto: mas eu senti esse preenchimento, como pode ser essa pequena tela - o mar? E eu ou alguém começa a ampliar esta tela com os dedos, como num tablet, e ela preenche toda a tela como um cinema imax. E a praia está lá. E eu tenho a sensação de que: ah! agora a praia está lá. Agora a praia está aqui.

*Dentro do mar a vida se move lentamente. Posso ouvi-lo da minha cama e quando sonho, atravesso-o como um abraço. Imagino as águas distantes e profundas. Imagino toda a volta da correnteza e o movimento das ondas. Quando o mar traz um pedaço de árvore até a beira da praia é como se ele recomencesse uma nova paisagem. A areia envolve o que recebe do mar. Sua eterna confiança é fruto do amor. Galhos, bichos mortos, algas, sacos plásticos. A areia recebe e envolve. Deve saber que o encontro não se muda e o percurso cuida de todas as coisas. Já para o mar, o percurso é o próprio encontro. E no alto da noite ele avança até a praia movendo tudo, trazendo e levando. O sal preenche a espera. E dentro do sonho eu escuto que no coração da paisagem moram todos os encontros levados pelo mar. **(Felipe Vernizzi)***

*Quais teriam sido seus desejos e afetos não fossem eles domesticados? Mergulhei num sono profundo. No dia seguinte, os desenhos no meu corpo acordaram num tom de azul mais escuro. Recordo ter sonhado ser água. Fazer parte do leito de um rio que, ao correr, ia mudando de nome. **(Lucila Mantovani)***

*Sonho: Me vi nua, enorme. Eu era a paisagem, o continente, o mundo. Em torno do meu púbis, pequenos homens construíram uma barragem. Barragem de contenção ou grande lago para todos nele mergulharem. Sonho: Estou fazendo minhas experiências com os plásticos dentro do oceano. A água era o elemento que preenchia todo o vazio do espaço. Acordo e choro todo o oceano. **(Lygia Clark)***

Essa variedade de sonhos, embora ocultada a maioria de seus contextos de origem, trouxeram à pesquisa uma complexidade, ampliando significativamente a rede de imagens, símbolos e temas, no diálogo com obras de artistas que associei livremente aos textos. O conjunto de *Sonhos na pandemia*, apresentado no capítulo 3.3 - Dimensão coletiva do sonho, também fez parte desse processo de coleta de sonhos, mas foram mantidos em separado pois se tratou de uma manifestação peculiar deste momento vivido em coletividade, a pandemia da Covid-19, especificamente no contexto pesadelar brasileiro.

Os agrupamentos em temas comuns foram possíveis a partir do encontro com os sonhos de outras pessoas, cujos textos sintetizam poeticamente experiências singulares e endossam o caldo onírico coletivo. Por fim, evoco o percurso que o sonho fez do espaço do sonhador até à pesquisadora: inicialmente a pessoa teve o sonho, conseguiu se lembrar, em algum momento o anotou, às vezes escrevendo o sonho mais de uma vez, sabendo que seria publicado, aceitou o convite de me enviar e assim o fez, mediante um processo de escolhas de qual sonho publicar e das palavras que iria utilizar para expressá-lo. Essas etapas compõem um gesto criativo, desde o sonhar até o envio, gesto que necessitou de uma confiança na entrega do material à destinatária. Juntas, as vozes do universo onírico ecoam, conversam, contam histórias, como uma chuva poética.



Fig.56. Claudia Andujar, fotografia da exposição “A luta Yanomami”, IMS, 2018.

Caligrafia onírica⁴⁰

A necessidade da criação de uma caligrafia própria para o registro dos sonhos se deu após a apresentação do meu TCC no CAP-USP em 2014⁴¹; naquela ocasião, sonhos próprios foram manuscritos em um dos “Livros moles” de pano com letras legíveis, em uma caligrafia cursiva convencional, o que criou uma situação subjetiva de constrangimento. Esse inesperado evento suscitou um desejo de que eu tivesse usado uma caligrafia secreta, que velasse o conteúdo do texto e dificultasse a leitura.

Um processo de estudo da caligrafia onírica se deu desde então, a partir de 2015, com esse intuito de desacelerar e complexificar a leitura do texto, transformá-lo em enigma, envolvê-lo em uma outra camada de mistério para além daquele que possivelmente já está contido no sonho, torná-lo, quando possível, ininteligível. Busquei expressar, através da caligrafia, uma aura nebulosa e uma sensação de estranhamento que muitas vezes o sonho manifesta, e percebi que com a caligrafia criada, atingi, talvez concomitantemente, tonalidades familiares e estrangeiras.

Creio que as inspirações mais evidentes para essa criação foram as caligrafias chinesa e japonesa, em suas construções na forma de ideogramas, que evidenciam o caráter pictórico das letras e palavras, ressaltadas quando pintadas com tinta sumi, tradicionalmente utilizada na arte shodô.



Fig.57. Hideyo Isoda, s/ título, s/d. Shodô realizado pela minha avó da palavra Yume (Sonho, em japonês).

⁴⁰ Fig.14 a 17; 21, 22 e 26 a 29.

⁴¹ Trabalho já citado em nota no início deste capítulo, nota 38, p. 152.

Qualquer caligrafia ou letra, de qualquer idioma, consiste num desenho próprio e portanto possui a dupla qualidade de constituir palavra e imagem, porém, os ideogramas chineses e japoneses se dão em um plano espacial diverso da sequência linear da escrita de origem românica ou latina. Em oposição aos sentidos da nossa caligrafia ocidental latina/romana, a caligrafia onírica também acontece de cima para baixo (no sentido vertical) e da direita para a esquerda, como as caligrafias orientais muitas vezes discorrem. Além disso, a caligrafia onírica não possui quebra da linha entre as palavras, apenas um espaçamento entre as palavras através da linha que continua, características que se tornam empecilhos para a leitura. Também passei a utilizar tinta sumi para pintar a caligrafia onírica, que considerei de aspecto mais leve do que o nanquim. Junto de um pincel fino, venho pintando sobre diferentes tipos de papéis e experimentando também outras superfícies (como em tecidos ou nos pratos de porcelana).

Outras inspirações que permearam o processo foram alguns livros manuscritos medievais, encontrados na internet, como “Wonders of Creatures and the Marvels of Creation” (‘Aja’ib al-Makhluqat wa Ghara’ib al-Mawjudat) de Qazwini, manuscrito árabe com 253 pinturas datado do século XVI e “Voynich manuscript”, manuscrito sobre pergaminho de vitelo misterioso e não decodificado, cujo autor também é desconhecido, encontrado no século XII.

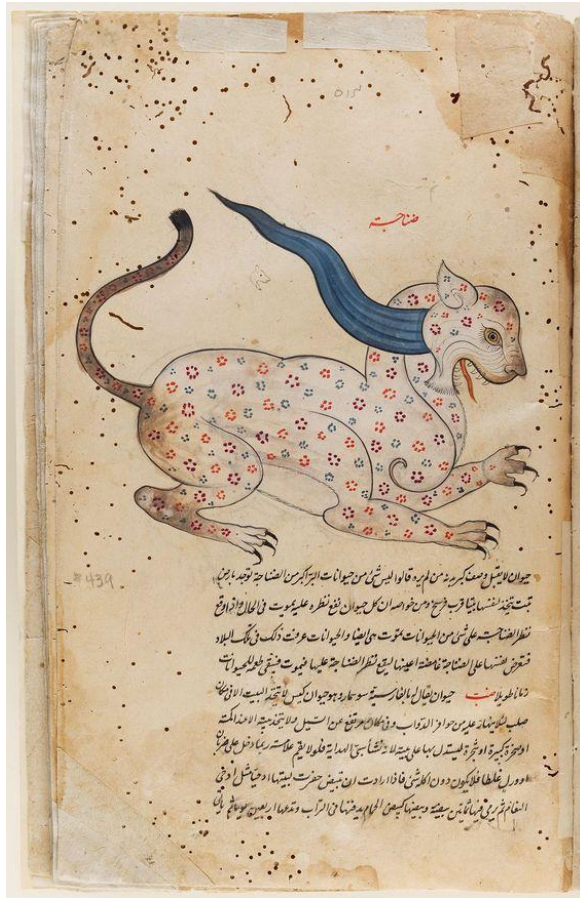


Fig.58. Qazwini, “Wonders of Creatures and the Marvels of Creation” (‘Aja’ib al-Makhluqat wa Gharā’ib al-Mawjudat), século XVI.



Fig.59. S/ autor, “Voynich manuscript”, século XII.

O primeiro manuscrito me é ilegível pelo meu desconhecimento do idioma árabe, o que cria, por esse motivo estrangeiro, a atmosfera de uma caligrafia ininteligível. Esse caráter mais inacessível foi o que eu busquei ao criar a Caligrafia onírica. No segundo manuscrito, porém, subsiste a especificidade que o torna único: os manuscritos Voynich são famosos por sua ininteligibilidade e qualidade secreta, sua caligrafia permaneceu não decifrada ao longo dos séculos, com muitas especulações de pesquisadores acerca do significado do texto, para além da aparência de um livro de botânica ou enciclopédia.

Encontrei em cada uma a aura de mistério e não-decodificação presente no sonho, com referências importantes de imagens mágicas, criaturas fantásticas, como a mulher-peixe do manuscrito de Qazwini (**fig.50**), além das valiosas incursões caligráficas. A relação do texto com a imagem presente nesses livros medievais já me encantava, mas pude aprofundar minha relação com as caligrafias, compreendidas nessas culturas e nessas obras como desenho ou pintura que fazem parte da construção pictórica.

Creio que esta pesquisa e sua influência na criação da caligrafia onírica imprimiu uma atmosfera de um tempo mais lento na imagem-escrita e quem sabe, uma qualidade que remete ao antigo, conforme pretendi ao criar o Livro Rosa, inspirado também no “Livro Vermelho” de Jung. Um livro com aparência de um outro tempo, com inspiração nessas obras com qualidades estéticas medievais.

Percebi que a caligrafia onírica poderia ser pensada também como uma espécie de caligrama, no sentido que propõe Foucault (2016), em que a palavra pintada pode aparecer e compor com o espaço pictórico, e também adquirir ela sozinha uma independência e um protagonismo de ocupar e ser a própria pintura, uma tela inteira com as caligrafias. O caligrama seria essa escrita, de difícil leitura, ao mesmo tempo que desenho e pintura. A partir de questões suscitadas por desenhos e pinturas do cachimbo de Magritte, Foucault trouxe a noção do caligrama e seu caráter ambíguo, capaz de ser palavra e imagem ao mesmo tempo. Em suas palavras:

O caligrama (...) se serve dessa propriedade das letras que consiste em valer ao mesmo tempo como elementos lineares que se pode dispor no espaço e

como sinais que se deve desenrolar segundo o encadeamento único da substância sonora. Sinal, a letra permite fixar as palavras; linha, ela permite figurar a coisa. Assim, o caligrama pretende apagar ludicamente as mais velhas oposições de nossa civilização alfabética: mostrar e nomear; figurar e dizer; reproduzir e articular; imitar e significar; olhar e ler (FOUCAULT, 2016, p. 24).

Num primeiro momento, quando do surgimento da caligrafia, desenhava-a sempre associada a uma ilustração, em diários ou cadernos de desenho. Posteriormente a caligrafia adquiriu essa autonomia de caligrama e passou a ocupar inteiramente uma folha de papel ou um prato de porcelana, nessa qualidade simultânea de palavra e imagem.

Datiloscritos⁴²

Os datiloscritos são experimentações com a máquina de escrever: anotação de algum sonho, prática de redigir as palavras de alguém, recriação formal do sonho recebido. Ao mesmo tempo que é uma maneira de reler o texto, estudá-lo e “escutá-lo” em outro espaço e suporte – a máquina e o papel. Aqui, o plano de cuidado com as palavras opera em sintonia com a legibilidade, diferentemente da caligrafia onírica. Os datiloscritos querem se fazer ler, ainda que possam apresentar rasuras ou falhas características da máquina antiga.

Dei início ao trabalho de datilografar sonhos no início da pesquisa de mestrado, quando adquiri uma máquina, mas só conheci este nome – datiloscritos – quando foram publicados os de Clarice Lispector na versão comemorativa do livro “Água viva” (2020) pelo centenário da escritora, com diversas imagens de seu processo de criação. Foi valioso encontrar essas imagens-textos, muito próximas da visualidade que procurava com os meus registros, embora os de Lispector apresentem uma qualidade de texto inacabado, em processo, com diversas rasuras e revisões (**fig.60**).

Outra importante referência desse processo de criação de escrita dos sonhos, foi o livro “Sonhos de dez noites” (1900), do japonês Natsume Sôseki. Ler os sonhos como obra literária isenta de ilustrações possibilitou uma temporalidade própria para adentrar cada passagem, cada um dos dez sonhos, na compreensão de que a dimensão textual do sonho pode valer por si só, sem necessitar da imagem.

Carregados de poesia, afetos e imaginação, os sonhos são apresentados pelo autor na forma de um diário, ao mesmo tempo que essas narrativas parecem contos, ou ainda, mitos. Quatro dos dez sonhos começam com a frase “Konna yume o mita...” que pode ser traduzido por *Sonhei o seguinte sonho... ou Tive um sonho assim...*, os quais o autor chama de noites (“Primeira noite”, “Segunda noite” etc.). Essa frase inicial remete à anotação de diário, a uma confissão ou registro pessoal e marca uma estrutura de repetição, atribuindo ao conjunto de contos um ritmo cíclico. Além da reflexão acerca das possibilidades de registros textuais, essa obra também serviu como inspiração na criação de dois pratos de cerâmica, apresentados adiante.

⁴² Fig.23, 24 e 25.

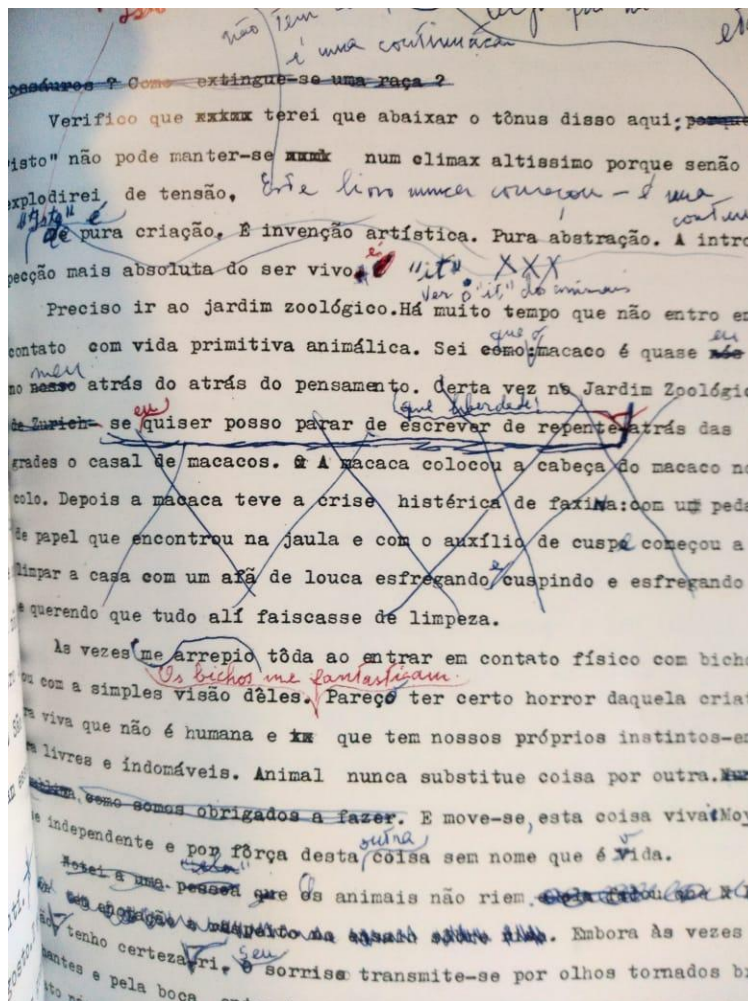


Fig.60. Clarice Lispector, datiloscrito com anotações da autora, posfácio de “Água viva”, 2020.

Assim, foram sendo feitos diversos registros textuais, de sonhos próprios e de terceiros, tanto com a caligrafia onírica como na forma de datiloscritos, de modo a dar ênfase ao texto e criando uma nova forma de registrar. Esse modo difere daquele da relação entre texto e imagem do livro medieval, buscada no Livro Rosa, em que a ilustração é tão evidente quando a palavra, ambos habitando o papel em uma coexistência dialógica. Nesses trabalhos o texto prescindiu da imagem e quis focar a potência textual. Já enfatizei, no entanto, a dimensão imagética que a palavra ou caligrafia contém – a palavra como desenho – mas, ainda assim, nessas obras em que a caligrafia se encontra só, o valor do texto é privilegiado como único produtor de sentido. A palavra, com sua forma específica, protagoniza a obra.

Livro Rosa⁴³

O Livro Rosa é um caderno de dimensões 21 x 29,5 cm (formato fechado), que contém textos e ilustrações/pinturas, sendo cada dupla de páginas ocupada por um sonho. Este trabalho teve início antes do período do mestrado, com duas tentativas anteriores, em 2016, que acabaram sendo interrompidas. Foi somente na terceira versão, um terceiro caderno iniciado em 2018 com capa de cor rosa, que o livro começou a ganhar corpo e continuidade. Livremente inspirado no “Livro vermelho”⁴⁴ (fig.33 e 34) e nos códex medievais (fig.58 e 59), o Livro Rosa está apenas começando sua jornada, pois entre 2018 e meados de 2021 foram realizadas 15 pinturas, totalizando 30 páginas, e o livro possui cerca de 140 páginas.

Diferentemente dos diários de sonhos (fig.12) – como já dito, cadernos usados no cotidiano para os primeiros registros após acordar, anotações mais cruas, brutas, escritas a lápis e com desenhos que são na maioria das vezes rabiscos –, no Livro Rosa há uma seleção de quais sonhos irei registrar com a caligrafia onírica e com ilustrações/pinturas. Desse modo, realizo um mergulho mais demorado naquele sonho, dando continuidade à elaboração dos conteúdos a serem apresentados. O processo implica no aprofundamento e lapidação no modo de apresentar, e uma preocupação com o conjunto (fundo, figura e texto). Aqui há uma relação fundamental entre o texto – que muitas vezes se modifica do texto bruto da primeira anotação, passando a ser mais sintético e poético –, a caligrafia onírica e a imagem. A imagem pode ser pensada tanto como ilustração, quanto pintura.

O sentido de leitura do livro foi feito à maneira japonesa, isto é, iniciando-se da direita para a esquerda, ao contrário do nosso sentido de leitura convencional. A capa se dá, portanto, onde seria nossa costureira contracapa, e a caligrafia onírica acompanha tal fluxo de leitura – pois, como já dito, ela também acontece nesse sentido, da direita para a esquerda.

⁴³ Fig.26 a 29.

⁴⁴ Esta obra junguiana foi apresentada no capítulo 3.2. Dimensão clínica do sonho - Sonho é também criação. É possível dizer que o encantamento com o “Livro Vermelho” de Jung foi tão intenso que não apenas inspirou a criação do Livro Rosa, como intensificou a própria vontade de me aprofundar no universo onírico, culminando nesta pesquisa de mestrado. O encontro com essa obra ocorreu em 2015, no mesmo ano em que a caligrafia onírica começava a ser criada.

Início a dupla de páginas pintando uma cor para o fundo, com camadas de tinta guache, para depois fazer o desenho a lápis ou pintar direto com tinta. A caligrafia onírica em geral é feita por último e é pintada por cima do guache. A criação dessas relações entre texto e imagem requer um processo intenso de elaboração, e cada dupla de imagens criada demora dias para ficar pronta. Muitas imagens permanecem propositalmente inacabadas, em processo. O aspecto de soltura e borramento tanto das ilustrações como da caligrafia, é algo que venho buscando desde o início e que continua a ser pesquisado. A pintura mais borrada tenta acontecer como um desvio da representação realista, embora eu encontre dificuldade em alcançar essa fluidez. A ilustração não representa ou percorre literalmente a imagem do sonho vivido, até porque, ao tentar fazê-lo, ela mais parece querer escorrer do que se deixar retratar, num jogo fugaz e impossível. O trabalho de criação busca criar uma experiência outra, na qual o ato da pintura possibilita planos de elaboração, evocação da memória e camadas de materialidade.

Objetos de cerâmica

A série de objetos de cerâmica teve início no período da pesquisa. Devido à pandemia, a prática foi interrompida, pois não pude dar continuidade às aulas de cerâmica⁴⁵. No entanto, no curto período de tempo de aproximadamente um ano que realizei as primeiras peças, pude sentir uma potência nesse fazer que constituiu um outro modo de chegar na matéria do sonho, pela forma tridimensional, corporal e talvez mais orgânica. Ao modelar a xícara-pássaro, o corpo do bebezinho morto, ou mesmo um dente, a busca pela forma era dedicada e o objeto parecia ir aos poucos ganhando vida, respirando, mesmo que não fosse semelhante ao real, do ponto de vista da anatomia ou da representação. Aqui também busquei desviar da ideia de representar a imagem do sonho: certamente o objeto modelado evoca aspectos do sonhado, mas independentemente da semelhança, o processo de tatear a matéria em busca dos elementos do sonho é que ganhou relevo e centralidade.

Com exceção dos pratos, essas peças (**fig.18, 19 e 20**) foram pensadas como protótipos ou estudos, com o intuito de experimentar o material e poder visualizar se alcançaria o objetivo imaginado. O “Estudo para bebê morto”, por exemplo, foi feito em miniatura, cuja ideia inicial era a de tentar refazer em uma versão um pouco maior e fotografá-lo sobre um asfalto na rua, tal qual apareceu em sonho. Só o trabalho empreendido na miniatura foi o suficiente para compreender que eu não passaria da etapa de estudo...

A ideia de transformar o objeto xícara-pássaro do sonho em uma peça de cerâmica foi imaginada muitos anos antes, mas foi necessário um tempo até o início do aprendizado, nas aulas de cerâmica. No sonho, a xícara-pássaro era também de cerâmica, porém revestida de pelos por fora, detalhe que não percorri tão literalmente. Tempos depois de ter materializado esse primeiro estudo, encontrei a obra de Meret Oppenheim (**fig.44**), surpresa pela mesma relação estabelecida entre xícara e pelos.

⁴⁵ Considero que comecei o estudo da cerâmica em 2018, já na ocasião do mestrado, junto às ceramistas da *Casa Tripé*, ateliê de cerâmica, pois durante a graduação não havia me dedicado significativamente. O processo nesse ateliê foi experimental e a escolha do material dentre as diferentes argilas (shiro, porcelana, terracota, craft) ocorria de acordo com o que cada aluno pretendesse desenvolver. As técnicas foram sendo introduzidas e ensinadas na medida do que requeria determinado projeto, e a queima (processo de colocar as peças no forno de alta temperatura, em torno de 1000°C) foi feita pelas professoras. Embora o aprendizado tenha sido interrompido, as aulas e os encontros com todos os artistas ali presentes contribuíram muito com o processo de criação desta pesquisa.

A série de pratos de porcelana surgiu com a ideia de inscrever nos pratos trechos de sonhos, expandindo as possibilidades de suporte da caligrafia para além do papel. Utilizei porcelana em técnica manual, por isso cada prato possui um formato diferente do outro, ainda que sejam todos circulares. Até o momento foram criados três pratos com diferentes sonhos, sendo que o primeiro deles, já citado em “Datiloscritos”, contém um trecho de um sonho do escritor Natsume Sôseki:

(...) assim falou a mulher: - quando eu morrer, peço que me enterres numa cova aberta com a concha de uma madrepérola grande. Depois, marca o sepulcro com estilhaços de estrelas que caírem do céu. E fica à minha espera, junto dele (SÔSEKI, 1996, p. 14).

Inseri essa mesma passagem da Primeira noite com a caligrafia onírica no “Prato n.1: Sôseki” (**fig.15**); mas no prato optei por uma outra tradução, mais coloquial, encontrada na internet: “Depois que eu morrer, enterre-me. Cave um buraco com uma concha de madrepérola e marque meu túmulo com os pedaços das estrelas que caíram do céu” (S/autor, Blog Kafka na praia, 2013).

No “Prato n.2: carrossel” (**fig.16**) fiz um desenho de um carrossel-relógio que remete a uma cena do filme “Dez noites em sonho” (2007), filme inspirado na obra de Sôseki. No terceiro prato, “Prato n.3: ritual” (**fig.17**) inseri um sonho presente também em uma dupla do Livro Rosa. Completei o registro com uma pequena mancha de cor rósea, feita com underglaze.

Quando me vejo hoje fazendo pratos de porcelana com pedaços de sonhos, penso que talvez esteja recriando uma certa experiência estética da infância, imprimindo nas peças camadas de poesia. Localizo em memórias vivas um gosto por xícaras, pratos, jarras e louças desde criança. A memória evoca louças de porcelana simples, às vezes até toscas, nas prateleiras dos supermercados de minha infância. Era uma prática cotidiana parar em frente às prateleiras de louças enquanto meu pai podia sumir com o carrinho a fazer compras enquanto eu permanecia ali. Observava com zelo as peças dispostas sobre as extensas prateleiras, era como se me colocasse diante de objetos de arte, certas peças com esmaltes furta-cor sobre a porcelana branca. Talvez muitas das peças criadas – corpos, miniaturas, pratos, suportes e camas de espumas –, sejam recriações de uma infância e vida encantadas por experiências estéticas. Hoje estas ganham novas vestes e densidade.

Fotografias sonolentas⁴⁶

Esta série de fotografias foi realizada com a câmera instantânea Instax mini8, uma câmera simples, com poucos recursos, que, justamente por isso, cria alguns efeitos interessantes como o desfoque involuntário – caso da **(fig.2)**, em que a xícara-pássaro não só desfocou, como sem querer saiu descentralizada, por um erro do funcionamento do filme na máquina. As cores também possuem uma paleta própria, o que ao meu ver confere uma atmosfera antiga, por vezes desbotada. A questão da aparência da obra remeter a uma outra temporalidade, que reforcei aqui como aspecto “antigo”, foi recorrente no meu processo criativo, tanto na caligrafia onírica e Livro Rosa, inspirados nos manuscritos medievais e na caligrafia oriental, como nos datiloscritos. Na produção fotográfica, o recurso da câmera instantânea permitiu uma aproximação à temporalidade da foto analógica, no entanto, assim como no trabalho com os objetos de cerâmica, apenas iniciei uma possibilidade de caminho que merece aprofundamento, investigação e continuidade da pesquisa.

As demais fotografias que realizei durante a pesquisa – fotos das camas e demais objetos – foram feitas com celular. O intuito desses registros fotográficos não se deteve à criação de um espaço ou experiência propriamente oníricos, pois tiveram como tema, antes, o dormir. A primeira fotografia sonolenta **(fig.1)**, “Artista trabalhando”, foi inspirada por uma obra fotográfica de mesmo nome do artista Vito Acconci, a qual não consegui encontrar e visualizar, mas que tive o conhecimento durante a pesquisa. Foi bastante libertadora a ideia de que o momento de dormir e sonhar pode ser valioso como um trabalho, não naquele sentido capitalista de cercar o corpo e o sonho diante da corrida produtivista, mas de atribuir um valor central àquilo que já fazemos, e que não raro é negligenciado, como se o sono fosse um momento infrutífero ou menos importante. Não deixaria de destacar, contudo, a ironia que traz este artista, na contraposição da lógica do trabalho com a ideia de não fazer nada.

O **escorre-dor (fig.3)** é um escorredor de louças de cozinha que se tornou beliche, utilizado para acomodar o colchão de espuma, os travesseiros e os pratos de

⁴⁶ Fig.1 a 5.

cerâmica com os sonhos inscritos. As palavras da caligrafia onírica verticalmente se insinuam, como se fossem escorrer no colchão ou no corpo que adormece na cama logo abaixo. Os elementos convencionais da cozinha (prato de louça, espuma ou esponja de lavar louça) são transformados, como em sonho, em elementos fantasiosos, e se deslocam para o ambiente de dormir do quarto, na forma da beliche.

As camas precárias, presentes tanto nas fotografias sonolentas (**fig.4 e 5**) como também na Série Camas, foram objetos que fui encontrando no dia a dia que me remetiam à imagem da cama, como carrinhos de construção, carrinhos de supermercado, lixeiras na rua. Metaforicamente, evocam uma outra dimensão do dormir, ao relento das grandes cidades, das pessoas em situação de rua ou desprivilegiadas. Como se as fotografias fizessem indagar: que qualidades de sono e sonho são possíveis nas camas precárias?

Camas

Assim como os objetos de cerâmica, a imagem da cama é outro tema que me intriga desde a infância. No capítulo 3.2. Dimensão clínica do sonho - O sono, solo onírico, refleti sobre certas qualidades deste lugar e inseri as imagens da cama de Van Gogh (**fig.35**) e de Louise Bourgeois (**fig.36**). Também as imagens de Claudia Andujar enfocam certas camas, as redes indígenas (**fig.37 e 38**).

Encontrei outros tipos de camas que me inspiraram no processo de criação e que reforçaram a reflexão sobre os diferentes e contrastantes espaços de dormir possíveis.

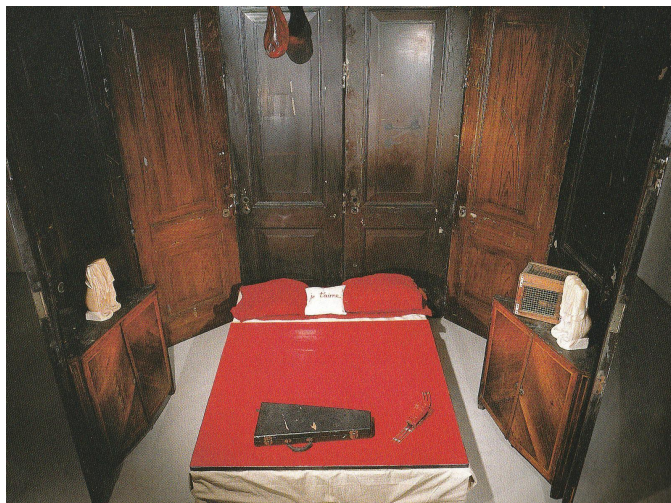


Fig.61. Louise Bourgeois, “Red room (Parents)”, madeira, metal, tecido, espelho, 1994.



Fig.62. Bispo do Rosário, “Cama de Romeu e Julieta”, s/d



Fig.63. Guga Ferraz, “Cidade-dormitório”, instalação de camas (beliche) do lado de fora da galeria, RJ, 2007.



Fig.64. Guga Ferraz, “Cidade-dormitório”, instalação, 2007.



Fig.65. Hélio Oiticica, “Ninhos”, 1970, 29ª Bienal de São Paulo, 2010.



Fig.66. Henrique Oliveira, "Condensação", colchões, 1,98 x 1,58 x 2m, 2012.



Fig.67. Henrique Oliveira, "Condensação", colchões, 2012.

Além da já citada obra de Louise Bourgeois, na forma de desenho, há outras instalações da artista que tem a cama como elemento central. Estas criam espaços de repouso com tecidos, madeira, metais, convites a um habitar misterioso e onírico (**fig.61**). São lugares da intimidade, mas não necessariamente do silêncio – dentre os objetos cuidadosamente colocados sobre a cama, a maleta evoca um instrumento musical -, e o título da obra, "Pais", nos transporta para a cama de casal e o ato amoroso. Além disso, a artista fala da angústia da insônia, em sua série "Insomnia drawings", refletindo sobre o

estado da ausência de sono e como reivindicação do acolhimento. Acerca de um desenho da insônia, afirma Bourgeois:

O meu trabalho tem a ver com uma defesa contra o fervor. As pessoas estão sempre com pressa. (...) Há uma espécie de fervor que não tem sentido. Este desenho é um apelo à meditação... Sou uma insone, então para mim o estado de adormecer é o paraíso. (...) Meus desenhos são uma espécie de balanço ou carícia e uma tentativa de encontrar a paz. Ritmo pacífico. Como embalar um bebê para dormir (Blog Accordion file, 2010).

Muitas de suas obras remetem à importância do adormecer e do acolhimento maternal. A cama como evocação do colo materno; a relação sexual entre os corpos, que acontece na intimidade da cama. Também a instalação de Bispo do Rosário remete à alcova amorosa (**fig.62**). As cordas coloridas, a colcha e o véu que compõem a cama instauram uma aura ritualística e onírica, como um grande navio dos amantes a navegar, tal qual outros belos navios que o artista bordou. Uma cama preciosa, mítica, que guarda, como diz Blanchot, o acontecimento por vir.

Por outro lado, a obra “Cidade-dormitório” do artista Guga Ferraz (**fig.63 e 64**), trata da realidade da falta de acolhimento de muitos corpos urbanos. Uma grande beliche de vários andares foi instalada ao lado de fora da galeria para acolher pessoas em situação de rua e transeuntes que a visitassem. Sem o conhecimento prévio desta obra, pinte sobre tecido a “Decaliche” (**fig.9**), camas empilhadas à semelhança de uma beliche, porém de dez andares. Essa pintura também se baseou na lógica do acesso coletivo ao repouso, em imaginar mais espaço para os corpos, a um grupo ou coletividade, e não como um lugar individual e privado. Assim como as xícaras com pelos e resguardadas as singularidades e proporções de cada trabalho, esta foi uma outra feliz coincidência de ideias. Ou seriam sonhos em comum? Além da Decaliche e do encontro das obras de Guga Ferraz, as fotos do cesto de lixo na rua (**fig.7**) e da “Cama-caixa” (**fig.8**), constituíram formas de se pensar as camas precárias existentes na cidade, como um alerta ao direito de dormir em segurança e à dimensão coletiva e social desta questão.

Também Hélio Oiticica, em “Ninhos” (**fig.65**), possibilita ao público que participe da obra, no convite ao lúdico, ao repouso, transformando a obra em acontecimento coletivo. O artista criou diferentes instalações para a interação, mergulho e experimentação dos corpos.

Na obra de Henrique Oliveira há uma clara referência a elementos oníricos, como na instalação “Condensação” (fig.66 e 67). A obra é composta por um bloco de onze colchões justapostos na posição vertical cujos interiores foram escavados e o estofamento retirado foi agrupado na forma de uma nuvem que flutua dentro da cavidade do bloco. Além de aludir ao fenômeno físico da condensação do vapor d’água em nuvens de chuva, o título da obra se refere também ao termo usado por Freud para nomear um processo psíquico comum nas narrativas oníricas de seus pacientes – processo através do qual uma única imagem aparece carregada de uma pluralidade de significações simultâneas e misturas entre si.

Canguçu (2014) destaca um trabalho da artista norte-americana Laurie Anderson onde ela escolheu determinados lugares públicos, considerados desconfortáveis para dormir, a fim de adormecer e verificar como se davam os sonhos nesses locais. A “Série sonho institucional” (1972-73) consistiu nessa experiência e nos decorrentes registros fotográficos e relatos escritos. Fez-se necessário um preparo prévio, o de deixar seu corpo um dia antes bastante exausto para que pudesse adormecer naquelas condições (CANGUÇU, 2014). Conta Anderson:

Eu decidi dormir em vários lugares públicos para ver se o lugar influenciava nos meus sonhos. Escolhi lugares como banheiros públicos, um banco de parque, uma biblioteca pública. Tentava ficar o mais cansada possível, e então dormia. Originalmente, eu quis fazer isso porque estava interessada em tabus. Dormir em lugares públicos não é aconselhável, embora não seja ilegal; parece violar um contrato social tácito que requer consciência. Pessoas que estão inconscientes evidentemente estão muito vulneráveis. Também eu achei que esses lugares públicos seriam muito desconfortáveis e que havia uma grande probabilidade de esse desconforto influenciar meus sonhos (ANDERSON, 2011, p. 61).

De forma singular, a artista também toca na questão da imersão do corpo em relação ao espaço público, no entanto, buscando especificamente uma experiência limite no dormir e sonhar. No lugar do "ninho" ou das beliches do lado de fora da galeria, a artista utiliza como camas o chão da praia e o sofá do banheiro público, dentre outros:

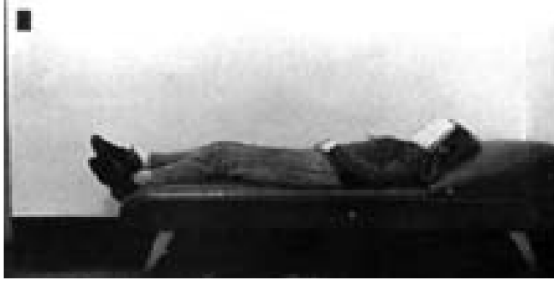


Fig.68. Laurie Anderson, "Série sonho institucional", fotografia preto e branco com texto, 1972-73.

Banheiro feminino / Biblioteca

Schermerhorn, Universidade de Columbia, 3 de abril de 1972

Deito-me no sofá de onde posso ver as mulheres entrando e saindo do banheiro, coloco meu caderno sobre o rosto e minhas lentes de contato sob a língua. Sonho que a biblioteca é um mercado a céu aberto e todas as estantes são bancadas cheias de vegetais (ANDERSON, 2011, p. 62).



Fig.69. Laurie Anderson, "Série sonho institucional", fotografia preto e branco com texto, 1972-73.

Coney Island, 14 de janeiro de 1973

Deito-me perto da água, cuja maré está baixa. Faz um frio de rachar e a areia está úmida. Coloco meu suéter de gola alta sobre meu rosto. Depois de alguns minutos, começo a relaxar e a perder consciência. Estou tentando dormir em diferentes lugares públicos para ver se o lugar pode impactar ou controlar meus sonhos. Neste momento, esta parece ser uma ideia maluca. Posso escutar a maré subindo. A água começa a cobrir meus pés gelados. Não tenho certeza se estou dormindo ou se estou acordada, então mantenho meus olhos cerrados. Depois de algumas horas, escuto um zumbido forte se aproximando. Parece que uma onda gigante se aproxima do litoral. Levanto-me e começo a correr. Um enorme helicóptero sobrevoa o local (ANDERSON, 2011, p. 61).

Os registros textuais e fotográficos de Anderson expressam de maneira hiperbólica a estranheza do universo onírico, pois, não obstante o sonho já conter em si essa qualidade, a artista buscou radicalizar a experiência do dormir, a fim de verificar o que ocorria. Não apenas seus sonhos alcançaram imagens interessantes, mas também as fotografias criadas parecem emergir do onírico.

A criação desse corpo de obras no âmbito da pesquisa de mestrado, sempre permeada do encontro com as diferentes referências artísticas, possibilitou o desenvolvimento de novas incursões plásticas. O trabalho com certas linguagens artísticas, como a ilustração, a pintura e a caligrafia, puderam ser continuadas com significativo aprofundamento. Outras linguagens, como a cerâmica – muito pouco explorada em minha trajetória –, a fotografia e a ênfase na dimensão textual, nutrida pela minha paixão pela literatura, puderam ser inauguradas neste período da pesquisa e almejam prosseguir viagem.

Considero que foi o próprio sonho e o curso das experiências de registro dos sonhos que inspiraram o uso desta ou daquela linguagem específica. Percebo que esses procedimentos sobre os quais me enveredei não foram definidos de antemão, de maneira racional ou planejada, mas puderam ser explorados na medida da instauração de um fluxo criativo no âmbito da pesquisa.

(((Sonho de um sonho)))

*Sonhei que estava sonhando
e que no meu sonho havia
um outro sonho esculpido.
Os três sonhos superpostos
Dir-se-iam apenas elos
de uma infundável cadeia
de mitos organizados
em derredor de um pobre eu.
Eu que, mal de mim! sonhava.*

*Sonhava que no meu sonho
retinha uma zona lúcida
para concretar o fluido
como abstrair o maciço.
Sonhava que estava alerta,
e mais do que alerta, lúdico,
e receptivo, e magnético,
e em torno a mim se dispunham
possibilidades claras,
e, plástico, o ouro do tempo
vinha cingir-me e dourar-me
para todo o sempre, para
um sempre que ambicionava
mas de todo o ser temia...
Ai de mim! que mal sonhava.*

(...)

*Sonhei que meu sonho vinha
como a realidade mesma.
Sonhei que o sonho se forma
não do que desejaríamos
ou de quanto silenciámos
em meio a ervas crescidas,
mas do que vigia e fulge
em cada ardente palavra
proferida sem malícia,
aberta como uma flor
se entreabre: radiosamente.*

*Sonhei que o sonho existia
não dentro, fora de nós,
e era tocá-lo e colhê-lo,
e sem demora sorvê-lo,
gastá-lo sem vão receio
de que um dia se gastara.
Sonhei certo espelho límpido
com a propriedade mágica
de refletir o melhor,
sem azedume ou frieza
por tudo que fosse obscuro,
mas antes o iluminado,
mansamente o convertendo
em fonte mesma de luz.
Obscuridade! Cansaço!
Oclusão de formas meigas!
Ó terra sobre diamantes!
Já vos libertais, sementes,
germinando à superfície
deste solo resgatado!*

(...)

(Carlos Drummond de Andrade)

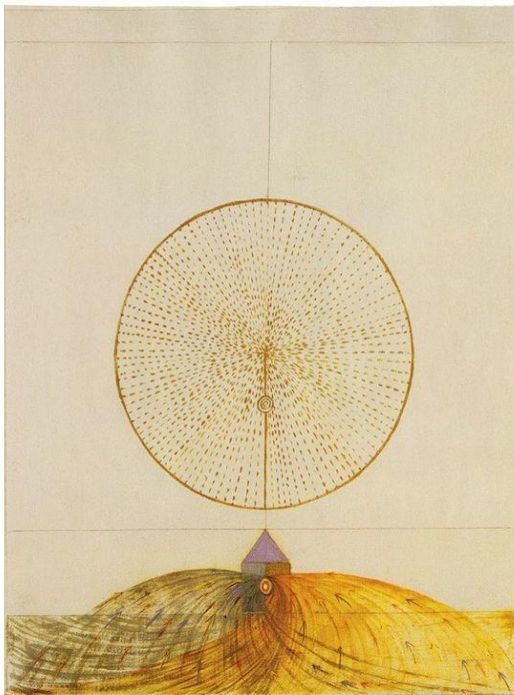


Fig.70. Hilma af Klimt, s/ título, s/d.

5. Repouso

Daí resulta que o sonho parece fazer surgir, em cada um, o ser dos primeiros tempos - e não somente a criança mas, para além, para o mais longínquo, o mítico, o vazio e o vago do anterior. (Maurice Blanchot)

O plano da narrativa buscou desviar de um trabalho descritivo que se tornasse um olhar separado, como um relatório póstumo às incursões pelo universo onírico. O desejo, por sua vez, foi o de instaurar o espaço do acontecimento: que a imersão neste trabalho – tanto para a pesquisadora, como para quem lê – pudesse ser um mergulho nas profundezas da noite, um flunar pelas intensidades e metamorfoses do tempo. Um se demorar, para olhar as paisagens e surpresas. Em outras passagens, um ritmo mais veloz se impôs, capaz de acompanhar as vicissitudes contemporâneas, como o cenário pandêmico. De modo que, neste processo de mergulho, a escrita destas incursões pudesse acontecer como parte da própria experiência, fazendo-se cartográfica.

Habitação do tempo metamórfico de Blanchot: a entrega ao sonho. Tempo este que é como o encontro das águas, onde as águas são ciclos passados e no entanto é sempre o novo por se fazer. Além deste, a narrativa-rede encontrou outras brechas que resistem ao modo de vida capitalista, experiências-fissuras, o que esse autor chamou de abolição do tempo, abertura de vazios, estase temporal, lugares de criação da arte e do sonho. A instauração dos momentos criadores neste percurso de trabalho me trouxe estas preciosas e deliciosas e raras sensações, de abolição do tempo e de esvaziamento. Foram poucos os momentos: a criação de alguma peça em especial, um instante posterior à criação, onde há quietude. Uma reflexão que me leva ao encontro de algo, um bom encontro. A leitura de "Água viva". Um sonho significativo.

A narrativa-rede também se fez como um convite aos sonhadores e sonhadoras, almas que sonham, a adentrar um plano comum de compartilhamento e resistência. O partilhar os sonhos como doação de sua poesia à pesquisa; e a resistência, pelo próprio gesto de sonhar: desacelerar, desplugar, pausar, lentificar os processos. É preciso ressensibilizar o corpo (LIMA, YASSUI, 2020), instaurar outros tempos, condizentes com a vida criativa, na ruptura da temporalidade 24/7.

Foi portanto imersa nessas novas temporalidades – metamórficas porque também me remetem ao passado, ao já conhecido, as experiências de abolição do tempo em minha infância do interior, nas madrugadas adentro cheias de criações nas férias –, e na possibilidade de reencontro com esses outros tempos que a criação da pesquisa pode acontecer.

Os variados fios encontrados no decorrer do trabalho tramaram um emaranhado polifônico e transdisciplinar, e trouxeram camadas de sentidos para o sonho: fios do inconsciente freudiano, fios da memória, fios da ancestralidade, fios das redes indígenas, fios míticos, fios de poesia... O caminho de estudos apresentado ao longo da dissertação foi justamente o percorrido no meu processo de estudos, percurso que considere necessário para a tessitura sempre inacabada de uma compreensão sobre os sonhos.

A cartografia desses encontros com os autores e suas obras – psicanalistas e outras referências clínicas, indígenas, artistas – mostrou uma construção de sentidos amplos acerca do sonho, de modo que, além das premissas já existentes no início da pesquisa – do sonho como gesto clínico da psique que sonha e de gesto criativo –, foi possível ampliar a compreensão para suas dimensões coletiva e poética. O estudo das obras que abordam o sonhar na coletividade, junto ao trabalho de coleta de sonhos de terceiros e na literatura, ajudaram-me a expandir a pesquisa nesse sentido, a ampliar o olhar para diferentes formas de sonhar e a formar pouco a pouco esse caldo onírico coletivo.

No início do estudo da dimensão clínica do sonho, empreendi uma investigação básica da obra freudiana com o intuito de, não apenas iniciar o seu estudo, mas também o de sustentar o pensamento do sonho enquanto criação do inédito. Naquele momento, não sabia se existiam autores que tratavam dessa questão e, felizmente, foi possível me deparar com um conjunto de obras. O Livro Vermelho de Jung foi o encontro que deu origem à própria ideia do mestrado e também inspirou a criação do Livro Rosa, estudos aos quais pretendo dar continuidade.

A aproximação a algumas tradições indígenas para o cultivo dos sonhos trouxe novos sentidos à pesquisa, ampliando não apenas a noção do sonho, mas do que pode ser o real, e de como o sonho pode ser um valor cultivado por um grupo, uma comunidade, conhecimento a ser cuidado e preservado, assim como a vida na floresta.

Alguns autores pensaram os sonhos em seu caráter ficcional, como uma obra de ficção, uma vez registrados. De fato, as narrativas de sonhos, não lidas aqui em um viés

interpretativo, foram apreciadas como fragmentos poéticos, registros de experiências compartilhadas. Retiradas de seus contextos de origem e muitas vezes apresentadas anonimamente, a força delas reside no próprio texto, na escolha das palavras ou imagens e nas relações que se estabelecem entre os diferentes textos, quando postos juntos, em diálogo. A criação poética seria o jogo de buscar a expressão entre a palavra e a imagem, entre o narrado e o oculto, numa manifestação formal que possibilita um deslocamento, um acontecimento, uma transformação.

A ampliação da compreensão do universo onírico, bem como das relações que pude estabelecer com os sonhos, possibilitaram a ressignificação de camadas existenciais, já que a vida acontece em grande medida enquanto dormimos. O sonho não apenas vivido como invenção de saídas imaginárias, mas como parte fundamental e concreta da vida cotidiana, porque ali reside um movimento de criação do novo, gerador de vida. “Buscar e inventar saídas para os impasses subjetivos que a vida e seus acontecimentos com seus acasos vão colocando para cada um de nós” (LIMA, YASUI, 2020).

Além das referências de autores acerca dos sonhos, o aprofundamento literário foi outro pilar essencial que a experiência do mestrado pode me proporcionar. O meu encontro com a literatura foi um espaço vital de reencantamento do mundo, sobretudo no contexto da pandemia de Covid-19, e um exercício valioso de escutas de outras narrativas, muitas das quais me auxiliaram a elaborar o momento histórico-político vivido. Essas leituras me ativaram, pude prosseguir criando, em muitos sentidos, especialmente a escrita.

Inclusive foi durante o desenvolvimento da dissertação que descobri um terceiro impulso ou desejo – a complementar aqueles dois impulsos iniciais da pesquisa, expressos no capítulo 1 (o de que o sonho é um gesto clínico de cuidado da psique sonhadora e de que se fazem necessárias criações oníricas como linhas de fuga ao aprisionamento capitalístico). Esse terceiro impulso era o da vontade de escrita. Por fim, muitas escritas se fizeram necessárias, escritas dentro de escritas. Antes, muitos sentidos outros já habitavam meus fazeres artísticos-plásticos, estes vinham se tecendo lentamente e puderam se aprofundar significativamente com o mestrado.

A possibilidade de continuidade à criação plástica a partir dos sonhos, através de seus registros em linguagens diversas, foi algo almejado nesta pesquisa e pode ganhar espaço, ampliar-se. Espero ter conseguido expressar a relação arte-clínica presente em meus processos de trabalho: as séries de obras não foram/não são apenas uma prática artística,

mas também clínica, e tal hibridização foi se tornando cada vez mais evidente no decorrer da pesquisa, talvez porque a própria pesquisa se estabelece nesta interface. As obras dos artistas encontrados fertilizaram reflexões sobre os modos de trabalho com os sonhos e também inspiraram criações novas. O desafio de escrever uma metaescrita não cessou com a finalização do mestrado, permitindo-me apresentá-la com a sensação de inacabamento e abertura. Esboço de outras continuidades...

O estudo do sonho foi, para mim, uma espécie de apropriação de uma dupla *matriz onírico-poética*. Matriz esta que, por um lado, inaugura e embasa uma clínica por vir; e também, matriz de minhas criações artísticas. Busca e invenção de partidas, pontos iniciáticos, originários... junto do "inventar as saídas" diante dos impasses da vida. Base de escrituras, de reencantamento.

Por fim, este trabalho procurou afirmar o direito e a importância do repouso.

Sobre os colchões possíveis, caixa-camas ou redes, a entrega ao contorno amoroso nos permite sonhar. A "artista trabalhando" adormeceu sob um véu onírico, o corpo cansado e a alma a sonhar a instauração de pausas e descansos que resistem ao desenfreado ritmo imposto pelo capital. O sonhar coletivo, composto de muitas vozes, fez-se exercício de afirmação de mundos. Abertura a outros mundos possíveis.

Ressignificação das possibilidades poéticas do existir...

Ao acontecimento destes processos de criação: suspensão das ações, para, quem sabe, uma nova abolição do tempo. Chegada ao vazio dos tempos.

6. Referências Bibliográficas

Livros

ABBAGNANO, N. "Dicionário de Filosofia" (Trad. Ivone C. Benedetti). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ADES, D. *Dada e Surrealismo*. In: STANGOS, N. "Conceitos da Arte Moderna". Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

ANDERSON, L. "I in U = Eu em Tu, volume 2". (Trad. Renato Rezende). Mag Mais Rede Cultural, Santana do Parnaíba, SP, 2011. (Catálogo da exposição realizada no centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo, 2010, e do Rio de Janeiro, 2011).

ANDRADE, C. D. "Nova reunião: 23 livros de poesia". São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANDRADE, E. "Desenhos e deslocamentos - memória e objetos próximos". Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019.

AZEVEDO, F. F. S. "Dicionário analógico da língua portuguesa". São Paulo: Lexicon, 2010.

BENJAMIN, W. *Experiência e pobreza*. In: "Obras escolhidas – Vol.1 Magia e técnica, arte e política". São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERADT, C. "Sonhos no Terceiro Reich". São Paulo: Três estrelas, 2017.

BLANCHOT, M. "Livro por vir". São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

_____. "O espaço literário". Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BONDER, N. "A alma imoral". Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

BOLLAS, C. "A sombra do objeto". Rio de Janeiro: Imago, 1992.

BORGES, J. L. *La pesadilla*. In: "Siete noches". San Lorenzo: Fondo de Cultura Económica, 1980.

_____. "Livro dos sonhos". São Paulo: Círculo do livro, 1976.

BOURGEOIS, L. "Louise Bourgeois: destruição do pai, reconstrução do pai". São Paulo: Cosac Naify, 2000.

_____. "Louise Bourgeois: o retorno do desejo proibido / escritos psicanalíticos". São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011.

_____. "Louise Bourgeois: The secret of the cells". Munique, Berlim, Londres, Nova Iorque: Prestel-Verlag, 2008.

BRIONY, F. (et al.). *Surrealismo, Mito e Psicanálise*. In: "Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entre-guerras". São Paulo: CosacNaify, 1998.

CASTRO, E. D. (et al.). *Atividades humanas e Terapia Ocupacional*. In: "Terapia Ocupacional no Brasil: fundamentos e perspectivas". São Paulo: Plexus Editora, 2001.

CLARK, L. "Lygia Clark: Textos de Ferreira Gullar, Mários Pedrosa e Lygia Clark". Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

CORDARO, M. H. "Madalena Hashimoto: Das dez mil faces". São Paulo: IMS, 2008.

CRARY, J. "24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono". São Paulo: Ubu editora, 2016.

DELEUZE, G. "Crítica e Clínica". São Paulo: Editora 34, 2014.

DEVITO, J. "Marion Milner e a clínica da criatividade: estilo, ética e técnica". Dissertação (mestrado). São Paulo, PUC-SP, 2015.

EMECHETA, B. "As alegrias da maternidade". Porto Alegre: Dublinense, 2018.

FERRACINI, R. (et al.). "Uma experiência de cartografia territorial do corpo em Arte". *Urdimento*, v. 1, n. 22, p. 219-232, julho, 2014.

FOUCAULT, M. "Isto não é um cachimbo". São Paulo, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

FRAYZE-PEREIRA, J. A. "Arte, Dor: Inquietudes entre estética e psicanálise". São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____. "Estética-Arte-Psicanálise (2008)". In: "Dimensões: Psicanálise. Brasil. São Paulo". São Paulo: Sociedade Brasileira de Psicanálise, 2012.

FREUD, S. "A interpretação dos sonhos". (Trad: Renato Zwick). Porto Alegre: L&M Pocket, 2015.

_____. "Obras completas". vol.13; vol.16. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, 2014.

FUSCALDO, A. I. A. "Rowapari Danho're: sonhar e pegar cantos no xamanismo a'uwe". Dissertação (mestrado). Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2011.

GANHITO, N. C. P. *Dormir nos braços da mãe: a primeira guardiã do sono*. In: "Psychê", ano VI, n. 10, p. 65-84. São Paulo, 2002.

HERRMANN, F. "O que é psicanálise: para iniciantes ou não...". São Paulo: Blucher, 2015.

- HILST, H. "Da poesia". São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- JÍMENEZ, J. "El surrealism e el sueño". Catálogo da exposição do Museu Thyssen-Bornemisza. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2014.
- JUNG, C. G. *Chegando ao inconsciente*. In: "O homem e seus símbolos". Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2016.
- _____. "O livro vermelho: edição sem ilustrações". Petrópolis: Vozes, 2015.
- _____. "The Red Book". New York: Norton & Company, 2009.
- KAHLO, F. "O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo". Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- KETTENMANN, A. "KAHLO". Colônia: Taschen, 2015.
- KILOMBA, G. "Memórias da plantação: episódios de racismo contemporâneo". Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- KOPENAWA, D.; ALBERT, B. "A queda do céu". São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KRENAK, A. "Ideias para adiar o fim do mundo". São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- LAPLANCHE, J. "Vocabulário da psicanálise". São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2016.
- LEITE, S. U. "Poesia completa". São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- LISPECTOR, C. "Água viva: Edição com manuscritos e ensaios inéditos". São Paulo: Rocco, 2019.
- _____. "A Paixão segundo GH". São Paulo: Rocco, 2009.
- LIMA, E. A. "Arte, clínica e loucura: território em mutação". São Paulo: Summus, FAPESP, 2009.
- _____. "Uma perspectiva ético-estético-política para as atividades em Terapia Ocupacional". In: SILVA, C. R. (Org.). "Atividades humanas e terapia Ocupacional". São Paulo: Hucitec, 2019.
- LOUREIRO, I. *A sublimação e o dom: obscuridades*. In: "A arte no pensamento de Freud: uma tentativa de sistematização da estética freudiana". Dissertação (mestrado). São Paulo, PUC, 1994.
- LOWY, M. "A estrela da manhã: Marxismo e Surrealismo". São Paulo: Boitempo, 2018.
- MÃE, V. H. "O filho de mil homens". São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

- MANTOVANI, L. L. "Com o corpo inteiro". São Paulo: Pólen, 2019.
- MARTIN, K. "O Livro dos símbolos". Colônia: Taschen, 2012.
- MELATTI, J. C. "Índios do Brasil". São Paulo: Edusp, 2014.
- MORRISON, T. "Amada". São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- NEGRI, A.; GUATTARI, F. "As verdades nômade: por novos espaços de liberdade". São Paulo: Autonomia literária, 2017.
- NIETZSCHE, F. "O nascimento da tragédia". São Paulo: Editora Escala, 2011.
- NOGUEIRA, T. (Org.). "Claudia Andujar: a luta Yanomami". Catálogo da exposição no Instituto Moreira Salles. São Paulo, IMS, 2019.
- PAZ, O. "A busca do presente e outros ensaios". Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2017.
- PASSOS, E.; KASTRUP, V. (Org.). "Pistas do método da cartografia: Pesquisa - intervenção e produção de subjetividade". Porto Alegre: Sulina, 2009.
- PONTALIS, J-B. "Entre o sonho e a dor". São Paulo: Ideias e letras, 2005.
- RIBEIRO, S. "Oráculo da noite". São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- RIVERA, T. *Prefácio: O sonho e o século*. In: FREUD, S. "A interpretação dos sonhos". Porto Alegre: L&M Pocket, 2015.
- ROLNIK, S. "Cartografia Sentimental" transformações contemporâneas do desejo". São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- ROSA, J. G. "Grande sertão: veredas". São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ROUDINESCO, E. "Dicionário de Psicanálise". Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- _____. "Dicionário amoroso de Psicanálise". Rio de Janeiro: Zahar, 2019.
- SCHWARTZ, J. (Org.). "Os sonhos de Grete Stern: fotomontagens". São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo / Museu Lasar Segall, 2009.
- SÔSEKI, N. "Sonhos de dez noites". (Trad: Antônio Nojiri). São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1996.
- STERN, G. "Os sonhos de Grete Stern: fotomontagens". Catálogo da exposição no Museu Lasar Segall e no Instituto Moreira Salles. São Paulo, Museu Lasar Segall, Imprensa Oficial, 2009.
- TORRES, F. *Insônia*. In: "Folha de São Paulo". 5 de abril de 2020.
- WOOLF, V. "Mrs Dalloway". Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2017.

Sites

Blog Accordion file. "Louise Bourgeois - Insomnia Drawings", 19/06/2010. (Acesso em 7 jul. 2021).

<http://accordionfile.blogspot.com/2010/06/louise-bourgeois-insomnia-drawings.htm>

|

Blog Kafka na praia. "O sonho da primeira noite - Natsume Sôseki". 17/09/2013. (Acesso em 7 jul. 2021).

<http://kafkanapraia.blogspot.com/2013/09/o-sonho-da-primeira-noite-natsume-sos-eki.html>

BRUM, E. "O futuro pós-coronavírus já está em disputa". In: Jornal eletrônico El País. (Acesso em 21 jul. 2021).

<https://brasil.elpais.com/opiniao/2020-04-08/o-futuro-pos-coronavirus-ja-esta-em-disputa.html>

Debate na Biblioteca Mário de Andrade: "A vida é sonho" com Kaká Werá e Sidarta Ribeiro, 22/05/2020. (Acesso em 6 jun. 2020).

<https://www.youtube.com/watch?v=PHckv5XgoaE>

Dicionário Houaiss online de português.

<https://www.dicio.com.br/houaiss/>

Dicionário Priberam.

<https://dicionario.priberam.org/>

Entrevista com Gabriela Aguerre, Bondelê, 26/07/2019. (Acesso em 19 mar. 2020).

<https://www.youtube.com/watch?v=Qlml41j1-o4>

Entrevista com Sidarta Ribeiro no Programa Roda Viva, TV Cultura, 06/01/2020. (Acesso em 25 mai. 2020).

[youtube.com/watch?v=E4pO_h3D6jU](https://www.youtube.com/watch?v=E4pO_h3D6jU)

Entrevista com Sidarta Ribeiro no Podcast Fim do mundo, 05/09/2019. (Acesso em 7 jul. 2021).

<https://www.youtube.com/watch?v=Ss-DOCWv-qc>

FERREIRA, Cláudio Augusto. "Dez noites de sonhos: (Con)texto e Adaptação Cinematográfica". São Paulo, ECA-USP, 2017. (Artigo). (Acesso em 19 mar. 2020).

www.academia.edu/32246789/Dez_Noites_de_Sonhos_Con_Texto_e_Adap-ta%C3%A7%C3%A3o_Cinematogr%C3%A1fica

KILOMBA, G. Live com Grada Kilomba e Jochen Volz à Pinacoteca de São Paulo, 06/06/2020. (Acesso em 7 jul. 2021).

<https://www.youtube.com/watch?v=XMMex7AsXck>

LATOURE, B. "Imaginar gestos que barrem o retorno da produção pré-crise". 29/03/2020. (Acesso em 7 jul. 2021).

<https://www.n-1edicoes.org/textos/28>

LIMA, E.; YASUI, S. "Esperança equilibrista: memórias de lutas e tempos sombrios". Conversa online realizada pelo curso de Psicologia da Unifio, 03/06/2020.

LOUREIRO, I. "Em busca de uma noção de experiência". 2015. (Artigo). (Acesso em 7 jul. 2021).

http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252015000100011

PENZANI, R. "20 Lições de escrita por Wislawa Szymborska", A Casa Tombada, 2021. (Acesso em 7 jul. 2021).

<https://acasatombada.com.br/livros-a-mao-20-licoes-de-escrita-por-wislawa-szymbo-rska-por-renata-penzani/>

QUEIROZ, L. M. "CRARY, Jonathan. 24/7 – Capitalismo tardio e os fins do sono. São Paulo: Cosac Naify, 2014". 2016. (Resenha). (Acesso em 7 jul. 2021).

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2016000300581

ROCHA, G. "Eztetyka Do Sonho". 1971. (Acesso em 7 jul. 2021).

http://memoriasdosubdesenvolvimento.blogspot.com/2007/06/esttica-do-sonho-manifesto-de-glauber_16.html

ROLNIK, S. "Quarar a alma". S/d. (Acesso em 7 jul. 2021).

http://www.caosmose.net/suelyrolnik/pdf/quarar_a_alma.pdf

Site do artista Henrique Oliveira. (Acesso em 7 jul. 2021).

<http://www.henriqueoliveira.com/>

Site do artista Felipe Vernizzi. (Acesso em 7 jul. 2021).

<https://www.felipevernizzi.com/>

Site do Prêmio PIPA. (Acesso em 7 jul. 2021).

<https://www.premiopipa.com/denilson-baniwa/>

Filmes

AKIO, J; KON, I; S. TAKASHI (et. al) (Dir.). "Yume Jûya". Nikkatsu, 2007. (110 min.).

MASAGÃO, M. "O zero não é o vazio". São Paulo, Um Minuto, Fundação Padre Anchieta e TV Cultura, 2005.

NADER, C. "A paixão de JL", Instituto Itaú Cultural, Já Filmes, 2014. (82 min).