

O que *deixar por dizer* quer dizer: o segredo na prática da pintura¹

What to leave unsaid means: the secret in the practice of painting

Lo que dejar sin decir significa decir: el secreto en la práctica de la pintura



José Manuel Resende

Universidade de Évora, Évora, Portugal

josemenator@gmail.com



José Maria Carvalho

Universidade de Évora, Évora, Portugal

carvalhoze10@hotmail.com

1

Resumo: Partindo de uma pesquisa etnográfica junto de um *atelier* de pintura que decorre numa instituição de apoio social e psiquiátrico, propõe-se uma reflexão sociológica em torno da noção de segredo. Sob orientação das sociologias pragmatistas e fenomenológicas, e enfocando o caso de um pintor abstrato, Bonifácio, entende-se o segredo como forma de sociação e experiência situada e relacional. Do estudo que se segue, perceber-se-á como a formação e manutenção do segredo assenta na relação que o pintor estabelece com as suas telas, abrindo para modalidades de subjetivação capacitantes que escasseiam na instituição. De um lado, o segredo é desencadeado pela relação de responsabilidade moral mantida entre o artista e a obra, desenhando-se assim um espaço de interioridade subjetiva, por outro lado, a tela é passível de usos táticos por parte do pintor, gerando um espaço intercalar

¹ Texto escrito em português de Portugal (PT). A pesquisa que dá corpo ao presente texto está inserida no âmbito de um projeto de doutoramento financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), cuja bolsa tem a referência 2020.07755.BD.

que lhe permite acomodar a sua singularidade nas sociabilidades estabelecidas.

Palavras-chave: segredo; subjetivação; artes; sociologia; pragmatismo.

Abstract: On the basis of ethnographic research at a painting atelier held in a social and psychiatric institution, we propose a sociological reflection on the notion of secrecy. Under the guidance of pragmatist and phenomenological sociologies, and focusing on the case of an abstract painter, Bonifácio, the notion of secrecy is understood as a form of sociation and a situated and relational experience. From the study that follows, it will be perceived how the formation and maintenance of secrecy is based on the relationship that the painter establishes with his canvases, opening up to enabling modalities of subjectivation that are scarce in the institution. On the one hand, the secret is triggered by the relationship of moral responsibility maintained between the artist and the artwork, thus designing a space of subjective interiority; on the other hand, the canvas is subject to tactical uses on the part of the painter, generating an intercalary space that allows him to accommodate his singularity in the established sociabilities.

Keywords: secret; subjectivation; arts; sociology; pragmatism.

Resumen: A partir de una investigación etnográfica con un taller de pintura que tiene lugar en una institución social y psiquiátrica, se propone una reflexión sociológica en torno a la noción de secreto. Bajo la guía de las sociologías pragmatistas y fenomenológicas, y centrándose en el caso de un pintor abstracto, Bonifacio, el secreto se entiende como una forma de sociación y experiencia situada y relacional. El siguiente estudio mostrará cómo la formación y el mantenimiento del secreto se basan en la relación que el pintor establece con sus lienzos, abriéndose a modalidades posibilitadoras de subjetivación escasas en la institución. Por un lado, el secreto se desencadena por la relación de responsabilidad moral

mantenida entre el artista y la obra, diseñando así un espacio de interioridad subjetiva; por otro, el lienzo es objeto de usos tácticos por parte del pintor, generando un espacio intercalado que le permite acomodar su singularidad en las sociabilidades establecidas.

Palabras Clave: secreto; subjetivación; arte; sociología; pragmatismo.

Data de recebimento: 08/07/2022

Data de aprovação: 23/01/2023

O caso de estudo

Partimos de um conjunto de anotações de diário de campo, recolhidas em pesquisa etnográfica² realizada no âmbito de um projeto de doutoramento, a propósito do qual acompanhámos as atividades artísticas desenvolvidas no Centro de Apoio Social do Pisão (doravante, "CASP")³, instituição com cerca de 350 residentes adultos/as em regime de internamento devido a patologia psiquiátrica e/ou *deficit* cognitivo. O CASP acolhe, pois, uma população em situação de vulnerabilidade, visando, além de assegurar as necessidades básicas de alimentação e higiene e de disponibilizar os cuidados clínicos e farmacológicos adequados, zelar pelo equilíbrio biopsicossocial dos seus residentes, favorecer os sentimentos de segurança, autoestima, autonomia e individualidade, assim como promover a sua reabilitação e reinserção na comunidade, quando possível. Uma das apostas do CASP com vista à prossecução destes intentos é o desenvolvimento de atividades ocupacionais e artísticas.

Neste contexto, debruçar-nos-emos sobre a prática da pintura, à qual se dedica, uma vez por semana, um grupo de cerca de 10 residentes, durante cerca de duas horas, e particularmente ao trabalho de Bonifácio⁴. Bonifácio é um pintor abstrato residente no CASP, português de origem cabo-verdiana, tem cerca de 50 anos e encontra-se institucionalizado há mais de 20 anos (em diversas instituições) devido a diagnóstico psiquiátrico de esquizofrenia, razão pela qual é medicado. Sempre participou no *atelier* do Pisão, tendo já participado em atividades de pintura nas instituições por onde foi passando. Em resultado da sua trajetória, já expôs inclusivamente algumas das suas telas fora da instituição.

2 Tendo por fito a compreensão da experiência criativa na prática artística em contexto institucional, a pesquisa etnográfica no CASP decorreu entre maio de 2020 e dezembro de 2021, com um período de interrupção de 3 meses devido às medidas restritivas implementadas em virtude da crise pandémica e que vedaram o acesso à instituição. Em todo o caso, a presença do pesquisador no terreno fez o total de aproximadamente 15 meses. A pesquisa consistiu na observação direta do dia-a-dia dos residentes no CASP, onde se incluí o *atelier* de pintura, e na condução de conversas informais com os mesmos e com funcionários/as. A frequência da observação começou por ser de 3 a 4 dias por semana em 2020, arco temporal em que o trabalho etnográfico começava pelas 9 horas da manhã e prolongava-se até às 17 horas. Em 2021, por seu turno, a presença no terreno foi sendo reduzida com o passar do tempo, concentrando-se as observações nas atividades artísticas. As anotações selecionadas no presente estudo remontam ao período compreendido entre 23/abr./2020 e 26/jun./2021.

3 Instituição situada na região da Grande Lisboa, pertencente ao Instituto da Segurança Social e gerida pela Santa Casa da Misericórdia.

4 Nome ficticiamente atribuído.

Segundo os dados produzidos, verificámos que, de modo mais ou menos explícito e ostensivo, Bonifácio envolve a sua obra numa aura de secretismo. Com efeito, em teorizações no domínio das artes são comumente associadas à criação artística as categorias de mistério e enigma, como se algo permanecesse obscuro e insondável nas obras. De resto, estudos sociológicos seminais nesta área procuraram justamente desmistificar este hermetismo atribuído à criação artística, remetendo a sua compreensão para fatores iminentemente sociais ou deslocando o ónus da análise para o funcionamento das instituições artísticas (BECKER, 2008; BOURDIEU, 1996, 2007; DIMAGGIO; USEEM, 1978). A verdade é que o segredo na/da atividade pictórica ressalta da pesquisa empírica, sendo esse o objeto de estudo do texto que apresentamos.

Seguem-se três secções. A primeira onde se revisitarão algumas abordagens sociológicas ao segredo para seguidamente afirmar a pertinência de uma perspetiva alicerçada nas sociologias pragmatistas e fenomenológicas. Segundo as mesmas, mais do que desmistificar o segredo, dissolvendo-o, cabe-nos compreender a manutenção da sua tensão irreduzível entre a revelação e a ocultação, encarando-a como forma de sociação experienciada pelos atores. O segredo, portanto, é agenciado no engajamento situado dos atores no curso da ação concreta, o que nos reconduzirá a pensar conjunta e articuladamente a relação de Bonifácio com o meio ambiente (designadamente, a tela), com os outros e consigo próprio.

As duas secções seguintes consistirão num exercício de leitura interpretativa dos dados empíricos à luz desta perspetiva. A segunda, principal, onde se registará o surgimento da forma-segredo no *atelier* de pintura, remetendo-a para a relação de Bonifácio com a sua obra e discutindo a tela enquanto *evento* irrepetível, subdeterminado, inesgotável e aberto. Veremos como a tela pintada está longe de constituir um conteúdo bem delimitado que se pudesse deter e esconder, mas que o seu carácter secreto advém, pelo contrário, da relação de *responsabilidade* insubstituível (DERRIDA, 2013) que o pintor com ela estabelece, na medida em que nela

prolonga o seu corpo por via do *gesto expressivo* de pintar. Neste sentido, a tela pintada mostrar-se-á uma *fonte* imprescindível à formação e preservação do segredo. Uma terceira secção, mais breve, reportará o segredo para as sociabilidades em que emerge, enfatizando como a tela, já não como evento senão como *objeto*, se presta a ser *suporte* de utilizações táticas locais e cirúrgicas (CERTEAU, 1994) por parte de Bonifácio, providenciando um espaço intercalar que permite ao pintor apresentar-se face a outrem sem correr o risco de ver a sua integridade ferida.

Subjacente às duas últimas secções está o objetivo de seguir as modalidades de subjetivação (relação de si a si) proporcionadas pelo segredo a quem o experiencia: como ele *separa* (raiz etimológica da palavra) o que deve ser sabido do que não deve, dividindo e articulando ao mesmo tempo os níveis experienciais da intimidade e da publicidade, inaugurando uma relação moral consigo próprio e com os outros e acabando assim por, de um lado, recortar o espaço da interiorização subjetivante (DERRIDA, 2013), de outro, permitir que Bonifácio acomode a sua singularidade no curso da ação. Num contexto institucional onde o quotidiano dos residentes é organizado por códigos e regras rígidas que estipulam e distribuem os horários, os lugares e as atividades, concluiremos que a prática artística, e o segredo nela envolvido, desenha para Bonifácio um espaço capacitante fora da articulação racional-verbal com o mundo (BREVIGLIERI, 2016), desenvolvendo em si o sentimento íntimo de ser capaz através da superação de provas de autonomia.

6

O segredo *qua* segredo: algumas orientações teóricas

Se é verdade que as interações repousam sobre um liame de reciprocidade que exige um conhecimento, por mais ínfimo que seja, a respeito da situação em que nos encontramos e dos outros participantes, de modo a dirigir-lhe um conjunto minimamente estável de expectativas (BERGER; LUCKMAN, 2007; BLUMER, 1969; GOFFMAN, 1983; MEAD, 2010), sabemos também desde Simmel (1906) que as sociabilidades, mas também a experiência e o (re)

conhecimento que se tem de si e do outro, comportam igualmente uma opacidade insanável (RENAULT, 2004). Com efeito, qualquer abordagem que se queira intersubjetiva se funda na postulação de um hiato entre os atores sociais, constantemente em vias de ser fechado, decerto, mas inultrapassável, sem o que cairíamos no solipsismo. A reciprocidade, enquanto promessa de uma resposta, exige um certo grau de ignorância a respeito do parceiro de interação. Esse desconhecimento nem sempre é um ato intencional de quem guarda algo que não revela ao outro. Por deferência (GOFFMAN, 1975) ou por outras razões, aquilo que não é patenteado nos diversos encontros com o outro é constitutivo das transações interativas que se desenrolam ao longo do tempo.

Ora, o decurso das sociabilidades e a coordenação conjunta do curso da ação carecem de *formas de sociação*, as quais transcendem, embora acomodando, os conteúdos individuais dos atores, os seus interesses e objetivos particulares, as suas pulsões e desejos (SIMMEL, 1910; SIMMEL; HUGHES, 1949). Estas formas, estritamente relacionais, *enquadram* as situações (GOFFMAN, 1974), selecionando os seus traços de relevância, fornecendo grelhas de inteligibilidade e permitindo a revisão da conduta, definindo assim o modo como os atores se engajam *i)* consigo mesmos, *ii)* com os outros e *iii)* com o meio ambiente (THÉVENOT, 2012). Tornar-se-á explícito que estes três eixos entrarão em permanente diálogo no texto que apresentamos acerca da forma-segredo no contexto de um *atelier* de pintura numa instituição de apoio social e psiquiátrico, correspondendo-lhes, respetivamente, *i)* as modalidades de subjetivação proporcionadas pelo segredo, *ii)* os manejos táticos situados de que é alvo e *iii)* o seu alicerce na relação com a tela pintada.

Sendo certo que todas as formas de sociação implicam a seleção de certos traços da situação, na medida em que são investidas pelos atores de uma dada maneira em detrimento de outras (THÉVENOT, 2012), sendo certo, ademais, que essa ocultação é a condição de uma efetiva coordenação do curso da ação, delimitando as possibilidades de envolvimento no mesmo,

o segredo, todavia, tem a particularidade de viver da *tensão* entre revelação e ocultação (BEIDELMAN, 1993; CRONIN, 2020): em rigor, na completa ocultação, não há segredo, tratando-se, não de algo secreto, mas ignorado, assim como não há segredo na total revelação, que consoma e dissolve a tensão de que se alimenta nas transações consigo mesmo e com os outros. É que não basta deter uma informação desconhecida dos outros para se estar perante um segredo (LINDSTORM, 2015): ele *necessita* de se dar a ver e a saber como aquilo que não se vê nem sabe (DERRIDA, 2013)⁵. O segredo é o fenómeno da opacidade *qua* opacidade: recolhe-se no instante em que se exhibe, mas para manifestar a própria não-manifestação (DERRIDA, 2013).

Que o segredo é, antes de mais, uma prática comunicativa que silencia falando e fala silenciando, isto é, que vive e morre no dizer e fazer (MANDERSON *et al.*, 2015), que é, além disso, um tipo de conhecimento, e não só de ignorância (NUTTAL; MBEMBE, 2015), atestam-no vários estudos: Kirshenblatt-Gimblett (1998) identificou o emprego de meta-signos, signos cindidos e signos assimétricos como modo de colocar em prática o segredo, Kermode (1979), por sua vez, sublinhou que o segredo é amiúde publicitado por via do uso da obscuridade e do choque semântico, Smart (2011), ainda, descreveu como o segredo é fabricado por via de insinuações, silêncios ou rumores.

Enquanto forma de sociação, o segredo é, portanto, neutro relativamente aos conteúdos mantidos sob reserva (VERMEIR; MARGÓCSY, 2012), valendo antes pelos modos como define e mantém os laços sociais (HARDON; POSEL, 2012; SIMMEL, 1906). Destarte, averiguamos como o segredo é vivido situacional e quotidianamente (PIOT, 1993), questionando-nos, não tanto por aquilo que ele oculta e cala, mas por o que ele faz fazer e falar (DESPRET, 2011). Cabe, pois, ao pesquisador pensar aquilo que se dá a ver como a não ver. Tanto do ponto de vista ético, onde

⁵ A abordagem de Derrida, servindo-nos de mote, mantém-se sitiada a um nível aporético, alheia aos contextos onde o segredo é experienciado em conjunto com os outros. Propomos, em contraste, um olhar sociológico de cariz pragmatista e fenomenológico da sua abordagem pós-estruturalista, enfatizando as situações empíricas onde os atores convocam o segredo, vivendo-o coletivamente e apoiados em suportes do ambiente externo em que a ação decorre, o que não deixará de produzir leituras conflitantes com as de Derrida.

pensamos dever evitar divulgar eventuais segredos desvelados (CARVALHO, 2018), mas também escrutiná-los e sondá-los indevidamente, adotando antes práticas ativas de não-saber (KONRAD, 2005), como do ponto de vista epistemológico, já que a revelação do segredo colocaria fim ao próprio segredo, sugerimos pensar o segredo como segredo. É comum pensar-se que este é melhor compreendido quando o seu conteúdo é desvendado, o que é, a nosso ver, um equívoco, já que é nesse mesmo instante que ele se desvanece, pese embora, e eis o paradoxo, ele só adquira tangibilidade nas interações mediante a sua (parcial) revelação.

É verdade que o grosso das abordagens sociológicas e antropológicas ao segredo o tem evitado perspetivar unicamente pelo ângulo da revelação. O segredo tem, pois, sido entendido como ferramenta de manutenção de um determinado privilégio e de exercício do poder (CHAKRAVARTY, 2012; MOORE, 2010), de criação de assimetrias e vantagens táticas (HARDON; POSEL, 2012; MANDERSON *et al.*, 2015), via estratégica de acumulação de capital simbólico (KERMODE, 1979), reflexo da estrutura social (REID; SKUSE, 2018), expressão das relações de poder (FAINZANG, 2002) ou objeto de gestão governativa (BIRCHALL, 2011; BOK, 1984). Por outro lado, o segredo tem sido visto como promotor da auto-preservação dos atores face a ameaças externas (TAUSSIG, 1999), recurso para resistir ao controlo social (MANDERSON *et al.*, 2015; ROSE, 1989), imunizador de julgamentos adversos (LASLETT, 1977) ou resposta defensiva para disfarçar diferenças corporais e evitar o estigma (GOFFMAN, 1975; HARDON; POSEL, 2012). Acontece que numas perspetivas como nas outras, a singularidade da forma-segredo é subordinada ora às estruturas sociais, e consequentes assimetrias na distribuição de poder, ora às intenções estratégicas dos atores sociais.

Estamos longe de pretender negar que o segredo seja passível de usos táticos, tampouco que o senso de os poder manter seja fundamental para a constituição do *self* (SIMMEL, 1906). Simplesmente, advogar que o segredo não se define, primeiramente, pelo seu conteúdo, não significa que ele seja uma forma

oca assimilável a qualquer cálculo estratégico, mais ou menos oportunista, com vista a retirar vantagem interessada das situações. Segundo pensamos, o segredo é, enquanto forma de sociação, irreduzível a uma qualquer intenção tática. Da mesma maneira, ao segredo não devem ser atribuídos aprioristicamente interesses individuais ou grupais, ganhos ou benefícios estratégicos fundamentados a montante. A tensão inerente ao segredo escapa à compreensão caso ele seja lido como um ecrã onde as relações de poder se encontram projetadas. Para que isso suceda, como reconhecemos que sucede seguindo a literatura citada, é necessário que o segredo prenda em si mesmo, ou, no dizer de Derrida (2013), antes de sequer se poder guardar um segredo, *está-se* no segredo, embora este estar dependa da ação situada que o preserva, indo, neste sentido, além de Derrida.

As abordagens mencionadas, mesmo que desposando uma análise do segredo para além dos seus conteúdos, tendo o mérito de demonstrar que não os há que sejam por natureza secretos (KIRSCH, 2015), acabam por pressupô-los de um modo que consideramos problemático. Segundo elas, as motivações para revelar e/ou esconder, total ou parcialmente, tal como os efeitos daí advenientes, ao invés de mantidos na tensão que caracteriza o segredo, pressupõem alguém que detém um conjunto de informações privilegiadas por contraposição a alguém que não o detém, mas deseja obter. Ou seja, mesmo que enfatizando os fundamentos e/ou efeitos sociais do segredo, é por intermédio do caráter *informativo* do seu conteúdo que avaliam o interesse ou benefício na revelação ou ocultação do segredo. Por nosso turno, subscrevemos que o segredo confere uma posição de excecionalidade àquele que pode decidir desvendá-lo (KIRSCH, 2015; SIMMEL, 1906), atraindo sobre si a curiosidade alheia; perfilhamos ainda a ideia de que o segredo instaura uma relação específica e assimétrica entre aquele que pode dizer e aquele que não pode, designada por Horn (2011) *secretum*, no entanto, pensamos que ambas as partes dessa relação não devem ser derivadas do conteúdo do mesmo, mas sim do seu

carácter formal. A pressuposição de que a curiosidade gerada pelo segredo decorre da natureza das informações que ele esconde, as quais teriam automaticamente associadas um ou vários atores interessados em conhecê-las, é denunciada por Kirsch (2015), que a apelida de “epistemofilia”. Uma vez que um dos polos da tensão em que o segredo se estriba é a revelação, segue-se que é a sua prática situada que gera, performativamente, ouvintes curiosos, e não o inverso.

Ora, a abordagem que pretendemos desenvolver, no quadro das sociologias pragmatistas e fenomenológicas, vê o segredo, não é demais repetir, como independente dos conteúdos resguardados. Os dados empíricos que apresentaremos de seguida mostrarão, inclusive, que o segredo pode operar sem que aquilo que ele reserva seja da ordem informativa. A esse título, Smart (2011), por exemplo, refere que nem sempre o segredo guarda factos ou informações bem definidas, mas também memórias frequentemente esbatidas e coletivamente fabricadas.

Salientemos que ter por fito o segredo enquanto forma de sociação não implica que incorramos nas críticas comumente endereçadas ao formalismo. Estas formas não são descarnadas, antes sendo o modo através do qual se experiencia e partilha qualitativamente a vida social. Assim, estudar o segredo enquanto forma é, antes de tudo, observar uma prática corporal, situada e relacional (HARDON; POSEL, 2012). Sendo primeiramente um modo de associar, o segredo é por nós encarado como implementador de uma economia moral (HARDON; POSEL, 2012) que, antes de pôr em jogo o conhecimento e a ignorância de algo, instaura o *direito* de dizer e de ouvir (BELLMAN, 1984), excedendo assim as dimensões do saber e do poder (PATOCKA, 2007).

Partindo do cariz *moral* do segredo, evitamos as suas versões informacional, individualista e externalista. Informacional porque consideramos que o segredo, mais do que definir-se pelos seus conteúdos informativos, caracteriza-se pela tensão revelação-ocultação; individualista pois pensamos que ele é um modo de associação que transborda a intencionalidade indivi-

dual (ou grupal); externalista visto que ele não é primordialmente determinado pela posse ou detenção, dando antes lugar a uma experiência. O que doravante se propõe é uma tentativa de demonstração da exequibilidade deste projeto, isto é, de tratar o segredo enquanto segredo, nas suas linhas formais, se bem que sempre locais, investidas em situações concretas por atores que se engajam em seu torno, atando e desatando a sua tensão, deslocando os seus limites, desfrutando e sofrendo disso. O segredo emerge e circula no seio das sociabilidades e interações, adquirindo modulações diversas, afetando diferentemente os atores (FAVRET-SAADA, 1981), colocando a sua face em causa perante os outros, mas também lhes concedendo prerrogativas e apoios para o desenrolar da ação. Não nos resta outra alternativa senão reenviar o segredo para as situações em que ele é experienciado, zelando pela observação da ecologia na qual ele tem lugar, ou seja, das ações e discursos dos atores *in situ*. Somente aqui, isto é, num dado contexto e perante os outros, as insinuações, os silêncios e os rumores, as reticências e as ambiguidades ganham significado, dando forma e carne ao segredo.

12

A tela como *fonte* do segredo

Começemos pela seguinte entrada do diário de campo:

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

O secretismo resulta evidente. Bonifácio dá por finalizada a tela com que estava a braços. Como habitualmente, após o término do trabalho, mostra-nos, assim como aos monitores da atividade, a sua obra, acompanhando a mostra de um discurso explicativo. Este discurso, regra geral, consiste no desvendamento das figuras constantes da tela, as quais surgem a partir de fragmentos, rugosidades, vestígios velados pela sobreposição das várias cores.

Ora, a certo momento, Bonifácio modifica repentinamente o seu registo. Mudança de postura: abandono da alternância regular do olhar entre a tela (objeto da mostra) e o pesquisador (objeto do ato de mostrar), fixação neste último, esboço de um sorriso ladino, insinuante, pondo termo à explicação e proferindo que há coisas a respeito da sua pintura que ele não pode dizer; alteração de semblante: transição de uma máscara concentrada e pensativa para um riso astuto; viés discursivo: deixa para trás a intenção representacional da palavra, através da qual visava restituir-nos o conteúdo figurativo escondido na tela abstrata, para interpelar diretamente o pesquisador, penetrando no campo da influência retórica, vinculando-o, mas, ao mesmo tempo, pondo-o à distância com um “não sei se está a compreender...”, fórmula que cria uma assimetria entre os interlocutores, condenando-nos a saber que há coisas que nunca saberemos; também mudança afetiva: da lisura e austeridade do tom da sua explicação, na senda de tornar a tela transparente, desliza para um registo mais jovial e lúdico, senão vejamos a troca de palavras final onde Bonifácio declara ser “surpresa” o que fará daí por uma semana, deixando o lastro da curiosidade. Juntos, estes elementos provocam uma nuance na situação, produzindo um núcleo de opacidade cujo acesso depende dele, densidade essa suscetível de nos instigar pela preciosidade não mostrada.

A ulterior reflexão acerca dos usos táticos do segredo já encontra aqui subsídios óbvios. Mas, antes disso, devemos perguntar-nos de onde vem esse “não poder dizer” inteiramente a tela pintada, e que, além disso, paradoxalmente se *diz* como “não poder dizer”. Tudo indica que a tela desempenha um papel capital

nesta invocação de um conteúdo que, não se oferecendo, *assombra* (DERRIDA, 2013). Com efeito, a tela pintada, enquadrada na conduta de Bonifácio, funciona como uma membrana que segrega o que se mostra e o que se esconde. O segredo está e não está na tela: a tela *exibe-o* escondendo-o, e é por isso Bonifácio sabe que a sua insinuação verbal, corporal e afetiva para a esfera do oculto não cairá num vazio, achando na tela respaldo. Mas também o *esconde* exibindo-o, de onde o seu à vontade em desenvolver raciocínios explicativos a seu respeito sem colocar em risco o segredo.

Debrucemo-nos sobre a relação que Bonifácio mantém com as suas obras e, a partir dela, com os outros:

Bonifácio conduz-me para uma posição mais distante da tela, verbalizando várias leituras da mesma (de perto e ao longe), salientando e nomeando diferentes figuras e formas conforme a distância e perspetiva. Diz-me ainda que, quando está na sala a fazer outros trabalhos, vai sempre olhando para a tela para ver se ainda pode fazer algo posteriormente (Diário de Campo, 5/jun./2020).

A conclusão da tela é uma questão empírica que está longe de ser evidente (RESENDE; CARVALHO, 2020). Esta incerteza quanto à delimitação do ato de pintar num início e fim levanta o véu da discussão que se faz necessária acerca dos conceitos de objeto e evento. Tudo leva a crer, segundo nos é dado a ver, que não só a tela não cessa de (potencialmente) produzir efeitos em Bonifácio, o que em nada invalidaria o seu estatuto de objeto atuante (LATOURE, 2012), mas também, e sobretudo, que esses efeitos são *incertos, imprevisíveis, reversíveis e inesgotáveis*.

Enquanto me explica o seu quadro, Bonifácio fá-lo com a espátula em punho. A espátula vai sendo deslocada ao longo da superfície da tela em função das suas explicações, servindo para apontar os detalhes que ele considera rele-

vantes. Mas não só. Durante a explicação, a espátula serve também para acrescentar coisas à tela, para espalhar um pouco mais de tinta, para demarcar mais nitidamente uma região, etc. À medida que vai explicando, Bonifácio vai pintando em função dessa mesma explicação, tal como à medida que vai pintando, vai integrando as modificações operadas na tela nas suas explicações verbais (Diário de Campo, 23/set./2020).

Bonifácio diz a respeito de uma certas manchas que ele colocou nas extremidades da tela que elas «nada significam». Após poucos minutos, e com o desenrolar da explicação, já me diz que aquelas manchas são «embriões humanos» (Diário de Campo, 3/jul./2020).

Note-se, em primeiro lugar, a reversibilidade da tela. Evidentemente que há telas que Bonifácio dá definitivamente por finalizadas. Mas devemos ter bem assente o propósito que nos norteia: não se trata tanto de saber se ele efetivamente interveio em telas já decretadas concluídas, mas se e como a tela torna possível tal procedimento, em primeiro lugar, e em segundo, como essa possibilidade, que temos vindo a constatar, proporciona as condições e a oportunidade para a emergência da forma-segredo. Ora, Bonifácio dá por concluído o trabalho. Senta-se com o pesquisador no intuito de o explicar. À medida que vai falando, restituindo as figuras que povoam a tela, ele vai intervindo na mesma. Em sentido inverso, à medida que vai alterando a superfície pintada, ajusta e calibra o seu discurso. Contudo, neste equilíbrio, aparentemente perfeito, entre os dois conjuntos semióticos, o verbal e o pictórico, surge um elemento disruptor que não deve passar em claro, tal é a nitidez com que sinaliza a sua não-correspondência. Quando, independentemente de o desmentir depois, Bonifácio afirma que certas manchas pintadas “não significam nada”, ele traz à liça a brecha insanável entre a palavra e a pintura. Há coisas na pintura irrecuperáveis para a linguagem verbal, e vice-versa.

O que isto nos diz é que a tela produz efeitos que, além de reversíveis, também são inesgotáveis, associado ao facto de a mesma manter uma inexcedível reserva de sentido, dada a impossibilidade, como na linguagem verbal, de delimitar unidades discretas e atómicas de significado pictórico (GIL, 2015). Com o avançar do presente texto, perceberemos, afinal, que o sentido se arrima nessa inexecuibilidade de descodificar a tela de uma vez para sempre. A tela recalitra, suscitando a interpretação, mas sem deixar de lhe entrepor uma resistência, já que, no limite, ela é passível de pura e simplesmente não “significar nada”. Em rigor, é por abrir para este fundo de opacidade que a tela clama por uma interpretação que, de cada vez, sem embargo o interesse das leituras significantes, não pode fazer mais senão restituir a opacidade enquanto tal. De onde o carácter imprevisível do encontro com a tela:

Logo de começo, a monitora pede aos vários participantes da sessão para assinarem as telas já concluídas. Bonifácio pega numa sua tela antiga e olha demoradamente para ela, girando-a, colocando-a em várias posições distintas, com um olhar investigador, parecendo, em certos momentos, surpreendido com o que vê, descobrindo motivos até então ignorados (Diário de Campo, 3/jul./2020).

Bonifácio *surpreende-se* com a sua pintura. O passar do tempo, aliado à variação de perspetiva, à distância e direção do olhar, aproximando-a e afastando-a, inclinando-a e endireitando-a, rodando-a, traduzem uma observação diligente, providenciando a Bonifácio dados até aí ignotos e desenhando no seu rosto traços de espanto. A transformação do olhar foi inequívoca: num instante, o olhar curioso, inquisidor e escrupuloso, sofre uma contração. Como é que a pintura segue o seu curso ao arrepio do pintor? Seja como for, implicará a existência de uma margem suficiente para que a tela possa surtir os seus efeitos. Não deixa de ser paradoxal que os mais intensos (e imprevisíveis) efeitos da tela sobrevenham no momento em que a mais laboriosa atividade e a

maior *passibilidade* se cruzam (HENNION, 2011). Esta recetividade concede a margem necessária para *deixar vir* os efeitos da tela. Por outro lado, é necessário, em simultâneo, um trabalho ativo de preparação, no caso de inquirição minuciosa, exploratória (AURAY, 2007), para que esses efeitos se despoletem. Ambas, passibilidade e atividade, não se anulam, antes potenciando-se mutuamente em prol da *fruição* da tela.

O fundo de opacidade que garante esta imprevisibilidade é visível, identicamente, na entrada diarística seguinte:

Bonifácio chama-me e pergunta o que vejo na sua tela. Diz-me que não tem «intenção de lhe mexer mais». Digo-lhe o que vejo. Ele escuta atentamente. Depois, pegando novamente na espátula, aplica-a na tela, enquanto isso perguntando-me: «então e se eu fizer assim?». Afinal, diz-me, a tela não está terminada. Partindo da minha leitura do seu trabalho, diz que irá fazer mais qualquer coisa na segunda-feira. Entretanto, chama a monitora para lhe perguntar o que ela vê na tela. A partir das duas leituras solicitadas, modifica ligeiramente aquilo que tinha programado fazer. (...). Já perto do final da sessão, Bonifácio lembra-se de virar a tela na vertical (que tinha sido pintada na horizontal). Explica-me o que vê nesta nova posição: um olho, com a retina, a íris. Já a monitora diz que vê uma cara, com uma coroa, uma máscara. Bonifácio, contente, diz que, efetivamente, também vê tudo isso, pelo que não mexerá mais na tela. Está concluída (Diário de Campo, 19/jun./2020).

Repare-se na proliferação de interpretações díspares. Da mesma maneira que Bonifácio se surpreende a si mesmo na apreciação das suas telas, também acontece surpreender-se perante aquilo que os outros veem. Em primeiro lugar, a mesma tela dá azo a três interpretações distintas (a do próprio Bonifácio, a da monitora e a do pesquisador). Em segundo lugar, Bonifácio está

disponível para escutar essas outras interpretações. Terceiro, essas interpretações são aceites e adotadas enquanto meio de direcionar a pintura. Quarto, essas mesmas interpretações, no caso concreto a da monitora, são inclusivamente adotadas. Quer isto dizer que o pintor, não só se compraz com o facto de haver várias leituras, demandando-as e sondando-as ativamente, como também as acolhe cortesmente e com boa vontade.

A tela, na relação que o pintor com ela estabelece, é, então, reversível, inesgotável, imprevisível e aberta. E é por isso que ela pode constituir *fonte* e *suporte* do segredo. Mas esta deriva que viemos fazendo acerca do lugar da tela em situação conduziu-nos à necessidade de problematizar a noção de objeto. Será a tela, a especificidade e natureza dos seus efeitos, adequadamente apreendida mediante a categoria de objeto? Talvez na qualidade de suporte do segredo, mas decerto que não quando percebemos que ela é também fonte do mesmo. Etimologicamente, *objectus* é aquilo que jaz a uma distância média, aquilo que é *posto diante*. Implicando um relacionamento, uma intencionalidade, seja de que natureza for, o objeto não é uma simples *coisa*. De resto, o objeto também não deverá ser confundido com a noção de *instrumento*, enquanto prolongamento técnico do corpo para a realização de tarefas determinadas. Neste quadro, a tela seria, parece evidente, um objeto, mais do que uma coisa ou um instrumento, já que, primeiro, ela é intencionada, escrutinada, interrogada, contrariamente à coisa, em segundo, ela, podendo ser tida como prolongamento do corpo, não se apraz ao uso, isto é, ao manuseio com vista à prática de uma tarefa definida ou à resolução de um dado problema.

Ora, o entrave na adoção do termo “objeto” prende-se com esse distanciamento médio, que, é nossa convicção, envia a análise da tela, já que apenas contempla parte do seu poder de afetar, privilegiando as visadas cognitivas ou os usos práticos em detrimento da sua fruição estética, da sua camada expressiva, bem como da sua carga moral. Noutras palavras, ver na tela um objeto, conforme entendido nas abordagens clássicas, é sobrelevar a rela-

ção que nela busca a transparência ou a eficácia, perdendo assim o rasto da experiência do segredo.

Sugerimos, portanto, ler a tela à luz da noção de *evento*, o que tem a vantagem de, como lembra Quéré (2006), evitar três esquemas predominantes nas ciências sociais que obnubilam a sua apreensão: *i)* o da motivação, segundo o qual os atores agem com base em interesses e motivações, *ii)* o da causalidade, segundo o qual o evento é um estado de coisas ou um facto causado, e *iii)* o da atribuição subjetiva, segundo o qual o evento é situado na ordem do sentido em termos de atribuição *post factum* do sujeito. Pensar a tela em termos de evento não anula, porém, o seu carácter objetal, apenas o complementa. Sem abdicar do seu estatuto de *alvo* de significação, através do qual a tela é individualizada, delimitada, integrada num contexto, explicada e tornada inteligível, a noção de evento permite concebê-la igualmente como *fonte* da significação, estatuto hermenêutico através do qual ela acarreta descontinuidades, ruturas, novidades inesperadas.

19

Bonifácio e a monitora veem coisas completamente diferentes na tela que ele pintou. Ele aceita bem esse facto e diz que cada pessoa verá uma coisa diferente, mas se se explicar bem o que se vê todos os outros verão o mesmo (Diário de Campo, 14/out./2020).

Como chegar a compreender que, por um lado, Bonifácio se veja ultrapassado pelo sentido da tela, surpreendendo-se perante ela, ouvindo e acolhendo interpretações alheias e, por outro lado, simultaneamente se reserve um núcleo de opacidade cujo acesso lhe pertence exclusivamente? Se ele é o primeiro a alterar as leituras que faz das suas próprias obras e a descobrir novidades inesperadas, se valoriza a escuta e adota as leituras sugeridas, nesta entrada diarística ele denota a ideia de que as várias interpretações, incluídas as dele, se *equivalem*. A interpretação está ao alcance de todos, já que uma boa explicação restitui a tela na sua

transparência. É este “explicar bem” que valida e certifica a interpretação como boa, na medida em que garante a sua comunicabilidade. Tendo por fito a descodificação e partilha o mais plenas possível, estamos, parece-nos, distantes do segredo.

Por nosso turno, temos por hipótese que o que se oculta na tela não é um *aquilo*, mas o próprio oculto *do* aquilo, isto é, não *algo* feito secreto, mas o *secretismo* de algo. Se assim for, não será então de estranhar que nem para o próprio Bonifácio o segredo seja representável. E, porém, o segredo é, mesmo que fora da esfera epistemológica e verbal, por ele *sabido*.

Apreendida através da noção de evento, problematiza-se a natureza do distanciamento entre a tela e o pintor, colocando em questão não apenas a unidade daquela enquanto objeto, mas identicamente a individualidade deste. A tela *ocorre* na medida em que afeta e acontece a alguém, que lhe responde e que volta a si, enquanto sujeito, precisamente por via do que lhe aconteceu. Não há evento que não desencadeie um processo de dupla-individualização (QUÉRÉ, 2011). Assim sendo, é um apetrecho central para estudar as modalidades de subjetivação. Uma vez que o engajamento na prática da pintura, como vimos, configura um volume (PIETTE, 2013) composto pelo ambiente externo (no caso, a tela), a relação com os outros e consigo mesmo, não podemos deixar de atentar, por ora, já não tanto para os efeitos situados da tela, como para a relação que o pintor estabelece consigo mesmo a partir dela.

Desenvolvamos a nossa hipótese a partir do seguinte episódio:

A Provedora da Santa Casa da Misericórdia virá visitar o recinto do CASP. Bonifácio, informado disso mesmo, revela à monitora a intenção de pintar e dedicar uma tela à Provedora. A monitora pergunta-lhe, então, como se vai chamar a tela, ao que ele responde que não sabe, pois também não sabe o que “vai sair dali” [referindo-se ao processo de pintura] (Diário de Campo, 9/set./2020).

Quando Bonifácio revela a intenção de pintar uma tela para doar à Provedora, ele não faz ideia do que vai pintar. O interesse desta pequena cena relatada é que evidencia e discerne o *gesto* de pintar dos conteúdos e motivos vertidos na tela. Bonifácio pode adiantar o seu propósito de endereçar e dedicar a tela à Provedora, sem saber ainda o que é que vai dedicar. Esse gesto de pintar é, em si mesmo, uma homenagem, de onde o seu caráter de *dádiva* (MAUSS, 1997), visto pintar *para* a Provedora. Aqui, não interessa tanto o *que* que se dá, que aliás ainda não é conhecido, sequer planeado, mas o ato de oferecer o próprio gesto. A tela, enquanto dádiva, não tendo ainda conteúdo determinado, vale enquanto gesto. Justamente por isso é que dissemos, algures, que o sentido da tela, mais do que a miríade de significações que se lhe atribui, é a impossibilidade de ser dita, isto é, o gesto que se diz a si mesmo no caminho para a determinação do conteúdo.

O gesto de pintar, decerto, não é dissociável dos conteúdos representados na tela (mesmo que abstratamente). Aquele inclina-se irresistivelmente para a determinação destes, sem o que ele não seria distinguível de um movimento convulsivo do corpo, nem tampouco poderia constituir um gesto de homenagem, o qual é carregado de simbolismo. Quer isto dizer que o gesto e os conteúdos se descobrem um por via do outro (RESENDE; CARVALHO, 2020). Mas a sua diferença é preservada, o que garante o secretismo do primeiro debaixo da exibição, por vezes fulgurante, dos segundos:

[Após expor-me os problemas com que se está a deparar na tela que está a pintar], digo-lhe que ele é que saberá a melhor maneira de os resolver. Nessa altura, ele responde-me que, no fundo, o que está a fazer é a “falar consigo mesmo”, revelando a necessidade de verbalizar junto de outrem. Acrescenta ainda: “ninguém sabe o que tenho na cabeça”, aludindo a que a última palavra no processo de pintar é sempre dele (Diário de Campo, 11/nov./2020).

Quando se lhe diz que é quem melhor está preparado para solucionar os problemas, ele considera-o óbvio, mas vê-se impedido a reforçar essa ideia, provavelmente porque não reconhecer ao pesquisador o direito de lhe outorgar esse privilégio. É evidente que é Bonifácio quem melhor saberá como prosseguir o seu trabalho. A exposição dos problemas pictóricos que o atormentavam não passou de um monólogo, pensamento em voz alta, parte do processo íntimo de criar. E tonifica a ideia, não vá o pesquisador pensar que pode alcançar inteiramente os desafios que ele enfrenta: “ninguém sabe o que tenho na cabeça”.

Bonifácio parece ter sentido que a indubitável evidência segundo a qual ele, e só ele, pode intervir diretamente na tela, foi abalada, na exata medida em que lê nas palavras do pesquisador uma concessão (indevida) que lhe é feita. Para ele, essa concessão, de escusada que é, levanta a suspeita. Da nossa perspectiva, estamos perante uma confirmação de que é o gesto de pintar que carrega a face opaca da tela, já que todos podem ensaiar explicações das telas de Bonifácio, inclusivamente poderão ser validadas e adotadas pelo próprio, mas ninguém pode intervir nas suas decisões criativas e expressivas.

Este secretismo em que o gesto de pintar é envolto, ou, se quisermos, esta impossibilidade que o mesmo mostra de sair da penumbra sem que possa deixar de se exhibir na tela pintada, merece algumas palavras:

Durante os trabalhos surge um residente que não pertence ao atelier de pintura. Bonifácio explica-me a sua tela a um canto quando se apercebe da presença deste elemento estranho. Nessa altura diz-me que não se sente confortável em falar nestas circunstâncias, pedindo ao residente recém-entrado para sair, inclusivamente chamando a monitora para o colocar lá fora. Depois de ele sair, pergunto-lhe se ele se incomodaria em expor os seus quadros [sabendo que ele já os expôs]. Ele responde-me que são

coisas diferentes, devido à personalização e intimidade do processo de criação, que é diferente do de exposição do trabalho final (Diário de Campo, 4/ago./2020).

Bonifácio diz sentir *desconforto*, o que julgamos estar estreitamente ligado ao espaço de reserva característico do segredo. Com efeito, a forma-segredo, como já mencionámos, não é predominantemente atinente ao conteúdo escondido, mas antes moral e normativa, referente ao *direito* de dizer e de ouvir. Há, realmente, algo ignorado pelos outros, contudo, esse algo não é objetivável mediante uma qualquer representação que não a própria obra, resultante direta do gesto pictórico. Por outro lado, esse saber privado torna-se secreto apenas satisfeita a condição de ser tensionado por uma gramática moral onde pontificam as injunções de não dizer, da discrição e parcimónia.

Dividindo os níveis pessoal e geral da experiência, o segredo, pelo modo como faz avistar o oculto, isto é, interditando-o, atrela uma injunção moral de reserva. Penetrar nesse espaço sem consentimento, seja por falta de tato ou deliberadamente, exerce uma violenta perturbação, gerando, nas palavras de Bonifácio, desconforto e incómodo. Estamos alinhados com o que Breviglieri (2009), acompanhando as intrusões nos regimes de ação proximais, denomina por *insuportável*. Ameaçado o segredo, até aí protetor de um espaço acautelado contra a obrigação de prestar contas ao outro, o prolongamento da situação nos termos em que se encontrava torna-se insustentável, requerendo uma mudança drástica, tal como se verifica no apuro manifestado por Bonifácio, que o leva, inclusivamente, a solicitar a ajuda da monitora.

Essa dimensão pessoal e singular do gesto de pintar é patente em conversa que, numa das sessões, o pesquisador entabulou com Bonifácio e onde este lhe diz que pintar é uma questão de “energia”, uma “luta” do artista consigo mesmo, e que pinta “o que sente cá dentro” (Diário de Campo, 26/jun./2021). Com efeito, assim é o gesto: energia interior movente, corporal e mental, em vias de se determinar, o que dá corpo a uma luta onde o

gesto do pintor se procura conservar *apesar* de se determinar materialmente na tela. O gesto é incessante, excessivo, logo nunca absolutamente refletido no resultado final. Por outro lado, o gesto é a sua condição. Esse é o duelo sem tréguas que Bonifácio trava no desejo de pintar o que sente.

O corpo, por via do gesto artístico, deixa de ser mero instrumento ao serviço de uma ideia ou de um interesse (JOAS, 1996), prolongando-se na obra de um modo expressivo (MADDALENA, 2015). Como reverso, a própria tela não é um simples objeto externo. É por isso que a relação de Bonifácio com as suas telas só secundariamente passa pela posse: há uma afetação mútua que a ultrapassa. Todavia, a tela, prolongando o corpo, aparta-se de Bonifácio, externaliza-se, dando margem para que possa haver uma *relação* entre ambos, mais do que uma fusão arrebatada. O ponto que gostaríamos de tornar explícito é o de que esse elo passa por o pintor *portar*, e não possuir, a sua obra (DERRIDA, 2005), já que a relação com ela se tece pelo gesto que reclama de si uma *responsabilidade* estritamente individual, exclusiva e insubstituível, secreta.

Esta responsabilidade, entenda-se, não se dirige a este ou aquele conteúdo secreto, esta ou aquela significação ou interpretação da tela, senão ao próprio gesto que traz à existência um evento único e irrepetível. Ou seja, o segredo releva da aliança singular e exclusiva com a tela, onde Bonifácio assume um lugar insubstituível. A forma-segredo, e a experiência que a consubstancia, não consiste primeiramente em esconder alguma coisa, mas em assumir e respeitar esse vínculo singular que expõe o pintor ao único (DERRIDA, 2013). Conforme habitualmente entendida, a responsabilidade passa pelo acesso à publicidade e à generalidade, pela prestação de contas e pela justificação perante outrem (GENARD, 1999). No entanto, como adverte Derrida (2013), se a responsabilidade, por um lado, requisita uma gramática que a regule e permita aos atores dar razões às suas ações, ela, por outro lado, não pode ser a simples aplicação de um saber pré-constituído e codificado, já que assim a possibilidade da decisão singular e insubstituível

que a responsabilidade exige perder-se-ia no domínio do conceito geral e da prescrição. Esta aporia da responsabilidade, reveladora da sua impossibilidade de ser determinada teoricamente, torna-a desigual a si mesma, sendo justamente desta dissimetria que o segredo nasce: está-se obrigado ao segredo, não porque há algo a esconder, mas porque não há nada a dizer sobre isso. O segredo é esta aliança de responsabilidade que não se sabe traduzir verbalmente, pois consiste no gesto de pintar.

Esta aceção de responsabilidade faz deslizar a situação de uma economia da troca para uma economia do *dom*. Se, na primeira, as obras de arte são passíveis de entrar no circuito económico da compra e venda, inserindo-se num regime de equivalências como objeto mercantil, isso tem por condição a segunda, mais apropriada para pensar a prática criativa e a relação do pintor com a sua obra. Como relatámos, Bonifácio oferece uma tela à Provedora sem que ainda saiba o que vai pintar. Trata-se, pois, de uma oferta sem objeto definido, alheia às normas de justiça ou contratuais inerentes à troca. Na economia da dádiva, note-se, o *dom* não é presentear com qualquer coisa secreta, inacessível: é o próprio ato de dar, o *dom*, que é o segredo, na medida em que vale, não como objeto de troca, mas como *testemunho* (DERRIDA, 2005) do gesto pictórico de Bonifácio. Se a tela se separa do pintor, objetivando expressivamente o seu corpo, isso não dá lugar a uma relação sujeito-objeto serena, mas a uma relação testemunhal. O segredo assenta nesta dissimetria instaurada por um laço de responsabilidade insubstituível, somente testemunhável, que impossibilita qualquer equivalência e mensuração, interrompendo a paridade e a justiça, e assim abrindo para o domínio da *graça* (NIETZSCHE, 1999).

Pensar as modalidades de subjetivação em torno da experiência da forma-segredo implica estar ciente desta sua dissimetria fundamental e, por conseguinte, da excecionalidade do lugar em que se encontra Bonifácio. Esta excecionalidade constitui uma forma particular de experiência que abre para a interioridade: é porque há secretismo que há intimidade, e não o inverso. Com

efeito, o espaço íntimo caracteriza-se pelo vetor de saída que sempre comporta e sem o qual a interioridade não é experienciada. A experiência da interioridade enquanto interioridade exige, como dissemos, a separação entre o interior e o exterior, processo executado pela forma-segredo, que, no mesmo passo, os articula. O segredo é, então, um princípio de individualização cujo *modus operandi* diferencia e destaca com base na revelação do oculto e na ocultação da revelação.

A tela como *suporte* do segredo

Retomemos a metáfora do engajamento no *atelier* como volume triádico: o gesto de pintar traz à existência uma tela que, como evento singular, conduz a que o pintor assuma perante ela uma relação de responsabilidade. Temos, portanto, que a relação com um elemento do ambiente externo, a tela, é indissociável da relação que Bonifácio entretém consigo mesmo, mas também da relação mantida com os outros, já que essa responsabilidade vota o pintor a uma economia da dádiva e do testemunho, dissimetria no seio da qual adquire uma posição de excecionalidade face aos restantes atores presentes. Antes de finalizar o presente texto, propomos um breve excurso quanto ao arraigamento da forma-segredo nas sociabilidades travadas no *atelier*, permitindo a Bonifácio ascender em generalidade no curso da ação, publicitando a sua obra e respetivo segredo, sem com isso deixar de acomodar a sua singularidade na situação.

O gesto expressivo que dá corpo à tela produz um efeito de singularização que dispara o segredo. Mas o aparecimento e a vigência da forma-segredo no *atelier* dependem da tensão, sempre frágil, entre revelação e ocultação, isto é, o reconhecimento da posição de excecionalidade do pintor implica que o oculto seja, ao mesmo tempo, mantido sob reserva e transparecido parcial ou potencialmente. Do manejo dessa tensão e do alcance de um equilíbrio minimamente estável decorre a possibilidade de *agenciar* o segredo, onde, aí sim, a tela funciona enquanto *suporte*. Todavia,

como se pretendeu esclarecer, o recurso tático ao segredo, para se efetivar, precisou que elaborássemos alguns traços experienciais do mesmo, com vista a compreender como pode o segredo, em primeiro, estabelecer, delimitar e regular o trânsito entre várias regiões e níveis da experiência, e em segundo lugar, desenvolver linhas de subjetivação ao longo das quais o pintor regressa da tela, de cada uma das vezes, por intermédio do gesto que é *responsável* pela sua existência.

Apresentemos dois episódios:

Bonifácio explica-me a tela, dizendo-me o que nela vê e questionando-me acerca do que eu vejo. Ulteriormente, solicita a presença da monitora e, comigo a seu lado, pergunta-lhe também a ela o que vê na tela. Durante a aproximação da monitora e ainda antes que ela chegasse junto de nós, Bonifácio havia-me pedido para não dizer nada do que ele já me havia contado acerca da tela (Diário de Campo, 23/abr./2020).

Bonifácio chama-me e às monitoras para falar sobre a sua tela. Quando chama uma delas, com quem, devido a comentários que durante o dia ele me havia confiado, não estava nos melhores termos, diz-lhe que é melhor vir ver agora porque, caso contrário, sem ouvi-lo explicar, não irá perceber tão bem o seu trabalho (Diário de Campo, 16/set./2020).

Em ambos os casos, viemos a descobrir, Bonifácio encontra-se com uma atitude hostil perante as monitoras. Trata-se de uma hostilidade de baixa intensidade, longe de pretender provocar o confronto direto. O procedimento é outro, mais insidioso. No primeiro caso, Bonifácio chama pela monitora, pede-me para não publicitar nada do que me havia acabado de dizer, e pergunta-lhe o que vê na tela. Impedindo de revelar a sua interpretação, Bonifácio

entretece um intrincado jogo cuja distribuição das peças adquire a seguinte arquitetura: *i)* ele, o pintor, elabora uma interpretação, que gentilmente partilha com o pesquisador e que sabe não ser conhecida de mais ninguém, *ii)* o pesquisador, que deve o conhecimento dessa interpretação a Bonifácio e que sabe que a monitora não sabe, *iii)* a monitora, que não sabe qual a interpretação nem sabe se o pesquisador a conhece. Ora, este arranjo desdobrado pelo simples pedido que Bonifácio faz ao pesquisador de não revelar, coloca-o no controlo da situação como aquele que simultaneamente sabe e que sabe que sabe, originando duas *provações*: *i)* submete o pesquisador a um teste de confiança, segundo o qual, apesar de deter o mesmo saber que Bonifácio, fica vinculado à vontade deste relativamente a esse saber, que deve respeitar sob pena de cair em descrédito, *ii)* sujeita a monitora a um teste de compreensão: conhecendo o pesquisador a interpretação do pintor, escutará inevitavelmente a da monitora por referência àquela, expondo-a enquanto intérprete perante o pesquisador.

Encontramo-nos, pois, perante um caso em que o azedume de Bonifácio encontra no segredo, tendo a tela como suporte, a maneira de adquirir uma posição de comando na situação, achando aí, nesses momentos, a segurança íntima de poder “dar as cartas”.

O segundo caso partilha várias semelhanças com o primeiro. Desde logo, aquele estado de hostilidade encapotada perante a monitora – que não é a mesma, frise-se. Depois, por via do seu vínculo com a tela, cujas características já vincámos na secção anterior, toma as rédeas da situação. Esse vínculo não assoma, deve dizer-se, explicitamente. Bonifácio não ostenta ser o dono da tela, expondo-a, pelo contrário, aos outros. O que faz é depender de si a revelação da interpretação mais credível das telas. Mas não só. Informando a monitora de que se não vier observar a tela “agora” não compreenderá “tão bem”, Bonifácio produz vários efeitos: *i)* torna-se o detentor da interpretação mais válida, promovendo uma plataforma de equivalência entre a mesma e a dos outros, equivalência essa desnivelada em favor da primeira, *ii)* administra os tempos da revelação, já que se a monitora não o for ouvir ago-

ra, ele deixa no ar a ameaça de não se dispor a repetir mais tarde, *iii*) essa halo ameaçador submete a monitora a um teste: ou ela vai ver a tela naquele momento, certificando a superioridade da interpretação de Bonifácio, ou ela se recusa a ir naquele momento, escolhendo voluntariamente o caminho da incompreensão, e assim correndo o risco de a sua conduta ser vista como uma desvalorização do trabalho do pintor. Bonifácio assume, pois, novamente o comando do curso da ação, acantonando a monitora a uma decisão que não pode deixar de manifestar um julgamento avaliativo da sua pintura.

Mas Bonifácio não fica completamente exposto a essa avaliação. Ele está protegido pelo segredo sobre o qual repousa o caráter privilegiado da sua interpretação. Esse secretismo, salientado pela revelação da hipótese da revelação, mantendo em *suspense* os ouvintes, atraindo-os a si, garante a Bonifácio que a ignorância em que se manterá a monitora caso se recuse a ir ouvi-lo naquele momento se deve, não à qualidade da tela e suas propriedades, mas ao facto de ela não o ter ouvido, abdicando de saber por desinteresse pessoal.

No par de casos citados, não é menos interessante notar que Bonifácio, nos manejos táticos que imprime ao segredo, não só testa as monitoras e o pesquisador como também se testa a si próprio, expectante de dar provas de reconhecer os diferentes níveis da experiência, do mais particular ao mais geral, e de ser hábil nas suas passagens. Se a manutenção do oculto e a possibilidade de revelação formam a tensão que mantém o segredo de pé; se, como vimos, Bonifácio joga com a revelação, abrindo e fechando as portas para o que esconde segundo formas, graus e intensidades variáveis, segue-se então que a eficácia desse jogo depende de que o próprio Bonifácio seja capaz de gerir o fluxo e o refluxo das suas ideias e emoções. Com efeito, a expectativa da revelação somente ocasiona os efeitos mencionados na condição de Bonifácio manter o *oculto* oculto, pelo menos durante um certo tempo. Esta manutenção pode ser lida como uma manifestação de controlo da separação entre as regiões mais proxi-

mais da experiência e sagesa na coordenação do seu trânsito e articulação. O oculto conserva-se na medida em que Bonifácio se autocontrola, verbal e corporalmente, oferecendo assim provas dadas de que é capaz de manter restrito aquilo que ele considera ser um saber secreto.

No contexto institucional do CASP, estas ocasiões podem ser vistas como *provas de autonomia*, as quais dependem, como facilmente se depreende, do modo como a forma-segredo configura um *espaço intercalar* (BREVIGLIERI, 2013) na prática artística. Trata-se de um limiar que, mais do que fronteira, é a região onde se descobrem equilíbrios dinâmicos entre os vários níveis da experiência. A tensão que define o segredo consubstancia um espaço quiasmático, que dispõe o interior e o exterior em diagonal, proporcionando dois movimentos à partida inversos: o transbordar do íntimo para o público e o recuo do público para o íntimo, moderando os riscos e minimizando as incertezas daí resultantes. Pela disposição em cruz da revelação-ocultação, a experiência do segredo permite regular o quociente de abertura e fechamento de modo seguro, facilitando que o pintor ascenda ao geral e se abra ao outro por via da sua obra sem abdicar da sua singularidade (THÉVENOT, 2017).

É enquanto pintor que Bonifácio assume uma posição excepcional, aí sendo reconhecido como detentor de um saber exclusivo. Esse secretismo, e espaço intercalar associado, sendo sempre tensionado pela possibilidade da revelação, engendra um *sentimento íntimo de ser capaz* em Bonifácio (BREVIGLIERI, 2012), sensação essa que justamente lhe confere as capacidades e habilidades tácticas reportadas.

Estamos no cerne do fenómeno da capacitação. Antes que uma qualquer capacidade seja exercida, há que ter o sentimento íntimo de se ser capaz de a exercer, o qual se situa aquém da articulação racional-verbal com o meio ambiente (BREVIGLIERI, 2016). Bonifácio, independentemente de estar efetivamente a pintar, não deixa de ser pintor. A formação da capacidade não passa única nem primordialmente pela aprendizagem do conhecimento técnico e da sua aplicação atual, mas pelo fomento desse sentimento,

que prevalece antes do início da prática e após o seu término, que concede a *possibilidade* do exercício da capacidade. É justamente por permanecer no domínio da potencialidade que Bonifácio pode *decidir não* passar à prática da pintura (AGAMBEN, 2013). O segredo contido na tela, isto é, a responsabilidade originada pelo carácter expressivo do gesto, afinal, talvez resida nesse *im-poder* que habita todo o poder, ou seja, o poder ativo de *não*. Sem esta presença espectral da virtualidade, onde a decisão se torna possível, o gesto de pintar seria repetição mecânica ou coerciva, fenómenos onde o segredo não tem lugar.

As modalidades de subjetivação que procurámos traçar a partir da forma-segredo, assentes na manutenção de uma reserva a respeito de algo oculto, associa-se inextricavelmente a quanto afirmamos acerca da capacitação. Note-se que a capacitação se define, especialmente, pela possibilidade de a capacidade não ser posta em prática, sendo essa possibilidade o que, rigorosamente, acorda o sentimento de se ser capaz. Ora, sentir-se capaz *de sem*, no entanto, atualizar essa capacidade, abre em Bonifácio uma fissura entre a prática efetiva da pintura, que se manifesta e dá a ver à luz do dia, e a possibilidade, igualmente ativa, de *preferir não*, reverso do exercício necessário da capacidade, que abre Bonifácio ao campo das potencialidades virtuais. A *ação criativa e expressiva*, distinta da simples reação, irrompe nesta possibilidade de não avançar, isto é, de avançar por este ou aquele trilho. Tal como é aqui que emerge a possibilidade de *pintar*, e não apenas embater com a ponta do pincel numa superfície lisa.

Destapar o que por ora se remata

Principiámos por confrontar a natureza paradoxal que o segredo contrapõe aos cientistas sociais, requerendo algumas precauções no que toca à postura epistemológica. O facto de se tratar de uma forma e de uma experiência singulares, animada pela tensão entre a revelação e a ocultação, força o pesquisador a resistir resolvê-la, por via de síntese, ou dissolve-la, por via da ab-

solutização de um dos termos do par. Mas para poder habitá-lo na tensão que lhe é própria, é necessário saber identificar a fronteira que, a cada momento, não só separa o que é mostrado do que é escondido, mas que dá a ver a separação enquanto tal, abrindo para o oculto *qua* oculto.

Caminhar sobre esta fronteira, sempre móvel, foi o nosso norte. Abdicando de desvelar o que os segredos escondiam, privilegiámos a apreensão dos seus traços formais e experienciais, partindo de descrições de situações concretas recolhidas em diário de campo. Pretendemos tê-lo feito, respaldados por aportes teóricos das sociologias pragmatistas e fenomenológicas, instruídos para observar a *prática* do segredo, isto é, aquilo que ele faz nas situações específicas em que os atores se envolvem na coordenação conjunta das suas ações, engajando-se com o mundo, com os outros e consigo mesmo. Como a sequência das ações se ordenam em torno, não de um conhecimento transparente, acessível e partilhável por todos os atores, mas do oculto, foi um dos objetivos visados.

Posto isto, fomo-nos apercebendo que a pintura, sob a forma material de tela, contém um duplo estatuto, o qual nos conduziu a rever a noção de objeto e a optar por adotar a de evento. Por um lado, a tela constitui um *objeto* nevrálgico para o curso da ação que, organizando-se em torno do segredo, o sustenta. Neste regime, a tela é alvo de um discurso onde a palavra procura valer como representação da tela, captando-a e restituindo-a, é objeto de explicação e de posse, passível de apropriação, não só por parte do contemplador, mas, e privilegiadamente, do próprio pintor, que faz dela um instrumento tático quando as situações assim o pedem, uma arma com a qual procura atingir sub-repticiamente as monitoras, colocando à prova a sua confiança, a sua dedicação, a sua solicitude, desmontando e revertendo o desnível institucionalmente consagrado entre monitor e residente.

Por outro lado, vimos que a tela contém uma carga hermenêutica própria, renovada a cada observação, inclusive a do próprio pintor. Neste outro regime, que denominamos por *evento*, a tela

constitui uma fonte inesgotável de sentido, sempre em centrifugação, mas ao preço de se traduzir e transformar, logo nunca inteiramente capturável. Não foi nossa intenção remeter com a expressão inesgotável para a gramática, em que tantas vezes se apoia ainda a produção discursiva sobre arte, do místico-transcendental e do mito da genialidade. A inesgotabilidade da tela, como foi nosso empenho mostrar, é o próprio gesto (LEROI-GOURHAN, 1964) que lhe dá existência e que individualiza a sua singularidade irrepetível e irreplicável: o segredo do pintor, ao mesmo tempo o mais guardado, já que irrecuperável, e o mais visível, cujo culmíneo é a própria tela. Sem esta tensão, aqui esticada ao máximo, que faz o gesto de pintar voltar-se ao mesmo tempo para o oculto e para a possibilidade da revelação, nenhuma apropriação da tela seria possível, já que o seu sentido encontrar-se-ia impedido, ou por ser totalmente evidente ao encontro do olhar, ou por ser absurdo, inexpressivo. Precisamente por se tratar do gesto, o segredo, aqui, não se caracteriza primeiramente pelo seu teor epistemológico, mas moral e normativo. O gesto institui uma relação, não de apropriação, posse ou uso, que releva da divisão entre aquele que se apropria e o apropriado, mas de responsabilidade. O pintor não representa o mundo na tela, nem nela se vê representado. O que acontece é que ele é responsável, doravante, pela parte do mundo que é a tela. Esta responsabilidade não se traduz em injunções moralistas graváveis na pedra, mas na criação de um laço único e insubstituível, abrindo um espaço de interioridade através do qual ele se subjetiva *perante* a tela.

Nesta senda, contra aqueles que, na linha de uma retórica senso-comunal largamente disseminada, argumentam que “dizer tudo” é meio caminho andado para a cura, em particular de patologias mentais, mas também para a melhoria da qualidade de vida e do bem-estar no geral, postulando o imperativo da transparência (LUPTON, 1997; PAXTON, 2002), tencionámos deslocar a questão do segredo para as situações concretas em que ele aparece, aí apercebendo-nos que ele pode constituir uma forma de acomodação da subjetividade singular no curso da ação. Ocupando uma

posição excepcional por via do segredo, colocado debaixo dos holofotes, se bem que a partir do que se esconde, o pintor prova-se e testa-se a si mesmo no seu autodomínio, controlo e equilíbrio perante os responsáveis institucionais. A pintura, como sobressaiu no caso de Bonifácio, oferece possibilidades de subjetivação capacitantes, as quais, o mais das vezes, se acham bloqueadas na vida quotidiana no CASP.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **A potência do pensamento**. Lisboa: Relógio de Água, 2013.

AURAY, Nicolas. Les agrandissements politiques de la jeunesse. Jeu, internet et citoyenneté. *In*: BREVIGLIERI, M., CICCHELLI, V. (eds.). **Adolescences méditerranéennes. L'espace public à petits pas**. Paris: L'Harmattan, 2007. p.113-126.

BECKER, Howard. **Art Worlds**. Berkeley: University of California Press, 2008.

BEIDELMAN, Thomas. **Secrecy and Society: The Paradox of Knowing and the Knowing of Paradox**. Michigan: University of Michigan Library, 1993.

BELLMAN, Beryl Larry. **The Language of Secrecy**. New Brunswick: Rutgers University Press, 1984.

BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento**. Petrópolis: Vozes, 2007.

BIRCHALL, Clare. Introduction to 'secrecy and transparency'. The politics of opacity and openness. **Theory, Culture & Society**, v.28, n.7-8, p.7-25, 2011.

BLUMER, Herbert. **Symbolic Interactionism: Perspective and Method**. Berkeley: University of California Press, 1969.

BOK, Sissela. **Secrets: On the Ethics of Concealment and Revelation**. New York: Oxford University Press, 1984.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp, 2007.

BREVIGLIERI, Marc. L'insupportable. L'excès de proximité, l'atteinte à l'autonomie et le sentiment de violation du privé. *In*: BREVIGLIERI, M., LAFAYE, C., TROM, D. (eds.). **Competences critiques et sens de la justice**. Economica, 2009.

BREVIGLIERI, Marc. L'espace habité que réclame l'assurance intime de pouvoir. Un essai d'approfondissement sociologique de l'anthropologie capacitaire de Paul Ricoeur. **Etudes Ricoeuriennes/Ricoeur Studies**, v.3, n.1, p.34-52, 2012.

BREVIGLIERI, Marc. Une brèche critique dans la 'ville garantie'? Espaces intercalaires et architectures d'usage. *In*: LANZA, E. C., PATTARONI, L., PIRAUD, M., TIRONE, B. (eds.). **De la différence urbaine**. Metis Presses, p.213-236, 2013.

BREVIGLIERI, Marc. Pensar a dignidade sem falar a linguagem da capacidade de agir: uma discussão crítica sobre o pragmatismo sociológico e a teoria do reconhecimento de Axel Honneth. **Terceiro Milênio: Revista Crítica de Sociologia e Política**, v. 6, n. 1, p. 11-34, 2016.

CARVALHO, José Jorge. A racionalidade antropológica em face do segredo. **Anuário Antropológico**, v. 9, n.1, p.214-222, 2018.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: Artes de fazer**.
Petrópolis: Vozes, 1994.

CHAKRAVARTY, Anuradha. 'Partially Trusting' Field Relationships
Opportunities and Constraints of Fieldwork in Rwanda's
Postconflict Setting. **Field Methods**, v.24, n.3, p.251-271, 2012.

CRONIN, Anne M. The secrecy-transparency dynamic: a sociolog-
ical reframing of secrecy and transparency for public relations
research. **Public Relations Inquiry**, v.9, n.3, p.219-236, 2020.

DERRIDA, Jacques. **Poétique et politique du témoignage**. Paris:
Éditions de L'Herne, 2005.

DERRIDA, Jacques. **Dar a morte**. Coimbra: Palimage, 2013.

DESPRET, Vincent. Leitura etnopsicológica do segredo. **Fractal:
Revista de Psicologia**, v.23, n.1, p.5-28, 2011.

DIMAGGIO, Paul; USEEM, Michael. Social class and arts consump-
tion: The origins and consequences of class differences in expo-
sure to the arts in America. **Theory and Society**, v. 5, p.141-161,
1978.

FAINZANG, Sylvie. Lying, secrecy and power within the doctor-pa-
tient relationship, **Anthropology & Medicine**, v.9, n.2, p.117-133,
2002.

FAVRET-SAADA, Jeanne. **Corps pour Corps**. Paris: Gallimard, 1981.

GENARD, Jean-Louis. **La Grammaire de la responsabilité**. Paris:
Cerf, 1999.

GIL, José. **Os poderes da pintura**. Lisboa: Relógio de Água, 2015.

GOFFMAN, Erving. **Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience**. Cambridge: Harvard University Press, 1974.

GOFFMAN, Erving. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. Rio de Janeiro: LTC, 1975.

GOFFMAN, Erving. The interaction order. **American Sociological Review**, v.48, n.1, p.1-17, 1983.

HARDON, Anita; POSEL, Deborah. Secrecy as embodied practice: beyond the confessional imperative. **Culture, Health & Sexuality**, v.14, n.1, p.1-13, 2012.

HENNION, Antoine. Pragmática do Gosto. **Revista de Ciências Sociais**, v.8, p.253-277, 2011.

HORN, Eva. Logics of Political Secrecy. **Theory, Culture and Society**, v.28, n.7-8, p.103-122, 2011.

JOAS, Hans. **The Creativity of Action**, Cambridge: Cambridge Polity Press, 1996.

KERMODE, Frank. **The Genesis of Secrecy**. Cambridge: Harvard University Press, 1979.

KIRSCH, Thomas G. Secrecy and the epistemophilic other. *In*: KIRSCH, T. G., DILLEY, R. (eds.). **Regimes of Ignorance. Anthropological Perspectives on the Reproduction of Non-Knowledge**. Berghahn BooksEditors, 2015, p.188-208.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. **Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage**. Berkeley: Univ. Calif. Press, 1998.

KONRAD, Monica. **Nameless Relations**. Oxford: Berghahn Books, 2005.

LASLETT, Peter. **Family Life and Illicit Love in Earlier Generations**. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

LATOURE, Bruno. **Reagregando o social: uma introdução à teoria do actor-rede**. Salvador/Bauru: Edufba/Edusc, 2012.

LEROI-GOURHAN, Andre. **Le geste et la parole**. Paris: Albin Michel, 1964.

LINDSTROM, Lamont. Secrecy, Anthropology of. *In*: WRIGHT, J. (ed.). **International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences**. Oxford: Elsevier, 2015, p.374–379.

LUPTON, Deborah. **The Imperative of Health: Public Health and the Regulated Body**. London: Sage, 1997.

MADDALENA, Giovanni. **The philosophy of gesture. Completing pragmatists incomplete revolution**. McGill's University Press, 2015.

MANDERSON, Lenore; DAVIS, Mark; COLWELL, Chip; AHLIN, Tanja. On Secrecy, Disclosure, the Public, and the Private in Anthropology. **Current Anthropology**, v.56, n.12, p.183-190, 2015.

MAUSS, Marcel. Essai sur le don: forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques. **Sociologie et anthropologie**, Paris: PUF, 1997.

MEAD, George Herbert. **Mente, Self e Sociedade**. São Paulo: Ideias & Letras, 2010.

MOORE, Henrietta L. Forms of knowing and un-knowing: secrets about society, sexuality and God in northern Kenya. *In*: RYAN-FLOOD, R., GILL, R. (eds.). **Secrecy and Silence in the Research Process: Feminist Reflections**, New York: Routledge, 2010, p.30-41.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da Moral**. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

NUTTALL, Sarah; MBEMBE, Achille. Secrecy's Softwares. **Current Anthropology**, v.56, n.12, p.317-324, 2015.

PATOCKA, Jan. **Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire**. Lagrasse: Verdier, 2007.

PAXTON, Susan. The Paradox of HIV Disclosure. **AIDS Care**, v.1, n.4, p.559-67, 2002.

PIETTE, Albert. Au coeur de l'activité, au plus près de la présence. **Réseaux**, n.6, p.57-88, 2013.

PIOT, Charles D. Secrecy, Ambiguity, and the Everyday in Kabre Culture. **American Anthropologist**, v.95, n.2, p.353-70, 1993.

QUÉRÉ, Louis. Entre fait et sens, la dualité de l'événement. **Réseaux**, v.5, n.139, p.183-218, 2006.

QUÉRÉ, Louis. Acontecimento e experiência pública: a individualização dos acontecimentos no quadro da experiência pública. **Caleidoscópio**, v.10, p.12-37, 2011.

REID, Alison; SKUSE, Andrew. Acts of Last Resort: Asylum, Whistleblowing and the Anthropology of Secrecy. **The Asia Pacific Journal of Anthropology**, v.19, n.2, p.103-119, 2018.

RENAULT, Emmanuel. Reconnaissance, institutions, injustice.
Revue du MAUSS, v.1, n.23, p.180-195, 2004.

RESENDE, José Manuel; CARVALHO, José Maria. Travessia de seres (in)capacitantes: os casos do HIV e da doença mental. **Terceiro Milênio. Revista Crítica de Sociologia e Política**, v.14, n.1, p.149-171, 2020.

ROSE, Nikolas. **Governing the Soul: The Shaping of the Private Self**. London: Routledge, 1989.

SIMMEL, George. The Sociology of Secrecy and of Secret Societies. **American Journal of Sociology**, v.11, n.4, p.441-498, 1906.

SIMMEL, George. How is society possible? **American Journal of Sociology**, v.16, n.3, p.372-391, 1910.

SIMMEL, George; HUGHES, Everett. C. The Sociology of sociability. **American Journal of Sociology**, v.55, n.3, p.254-261, 1949.

SMART, Carol. Families, secrets and memories. **Sociology**, v.45, n.4, p.539-553, 2011.

TAUSSIG, Michael. T. **Defacement: Public Secrecy and the Labour of the Negative**. Stanford: Stanford University Press, 1999.

THÉVENOT, Laurent. Rules and implements: investment in forms. **Social Science Information**, v.23, n.1, p.1-45, 1984.

THÉVENOT, Laurent. The Invested Human Being: Four Extensions of the Notion of Engagement. *In*: ARCHER, M., MACCARINI, A. (Eds.). **Engaging with the world: agency, situations, historical formations**. New York: Routledge, 2012.

THÉVENOT, Laurent. Des liens du proche aux lieux du public. Retour sur une programme franco-russe pionner. **Revue d'Études Comparatives Est-Ouest**, v.3, n.48, p.7-43, 2017.

VERMEIR, Koen; MARGÓCSY, Dániel. States of secrecy: an introduction. **The British Journal for the History of Science**, v.45, n.2, p.153-164, 2012.