

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE PSICOLOGIA

Carolina Tombini Ponzi

Escrita da Clínica: Dos Rastros à Possibilidade de Transmissão da Experiência

Porto Alegre
2016

Carolina Tombini Ponzi

Escrita da Clínica: Dos Rastros à Possibilidade de Transmissão da Experiência¹

Trabalho apresentado como requisito parcial para a conclusão do Curso de Graduação em Psicologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Orientadora: Simone Zanon Moschen

Porto Alegre
2016

¹ A mudança no suporte que possibilita a divulgação deste trabalho carrega consigo certas possibilidades e impossibilidades. Na versão física, as imagens estão impressas em papel vegetal o que as torna transparentes e parte integrante do texto da página que as segue. As demais páginas foram impressas em preto evidenciando, assim, uma escolha metodológica da escrita pelo seu avesso. Infelizmente, não foi possível manter a formatação dessa maneira na versão digital.

Gostaria de agradecer,

Primeiramente, aos meus pais por terem me apresentado ao mundo das letras e todo o seu fascínio, transmitindo-me o seu gosto pelas palavras escritas. Obrigada por, no ano de 1999, terem me presenteado com o meu primeiro caderno, objeto que vem me acompanhando desde os meus primeiros rabiscos até a escrita deste TCC.

A minha irmã, Gabriela, por ter sido a minha primeira aliada e pelo olhar com o qual olhavas a tua irmã mais velha quando éramos crianças.

Às Luizas, por quem constituí afetos capazes de transbordar os muros da escola. Obrigada por terem me possibilitado vivenciar a sororidade antes mesmo que essa fosse uma palavra presente em meu vocabulário.

Ao cortejo de amigos que encontrei e por quem me encantei neste percurso que é a graduação: Rafael, Thiago, Samantha, Marina, Ju, Léo, Dani e tantos outros. Obrigada por me acompanharem nesta vida e por oferecerem espaço de carinho, cuidado e pensamentos. Por último, mas não menos importante, agradeço por *manterem o meu padrão vibratório elevado*.

Ao Folkert por partilhar comigo as suas escritas e tão carinhosamente receber as minhas.

Aos primos, por terem vivido e sobrevivido comigo ao estágio de clínica. Vocês me ajudaram a identificar alguns dos rastros que constituem este trabalho. Obrigada por me mostrarem que mesmo num *dezesete contra dois*, o jogo parece virar.

À professora Simone Moschen, à Cláudia Bechara e à Camila Backes pela interlocução ao longo deste ano e pela aposta de escrita que fizeram. Agradeço pela leveza da orientação.

Aos colegas de orientação, Alessandra e Sthefan pelo cuidado com que leram o meu texto. Obrigada por me auxiliarem a talhar uma máscara de pesquisadora e por terem ventado nas palavras desta escrita.

Ao professor Edson Sousa, pela constituição de um espaço em que pude ancorar a minha experiência de estágio. Obrigada por ser o comentador deste TCC.

Resumo

A escrita e a clínica psicanalítica estabelecem, desde os primórdios da psicanálise, estreita relação. O escrever é a forma privilegiada da sua própria elaboração teórica, contudo, destaca-se como a sua mais notória contribuição para a disciplina a constituição de um espaço de pensamento analítico que oferece aos analistas lugar privilegiado de ancoragem para as suas experiências. Os rastros sedimentados da vivência ao longo do estágio de clínica possibilitaram um enlace entre a escrita da clínica e a fotografia, no qual se interroga a respeito dos descompassos intrínsecos à condição de pensamento e conseqüente elaboração de uma narrativa. Engendra-se uma pesquisa a partir da interrogação do que se produz quando existe uma passagem de um registro ao outro, a saber, da palavra dita à palavra escrita. O **ponto cego** aparece como rastro-guia dessa investigação.

Palavras-chave: escrita; clínica; fotografia; ponto cego; psicanálise.

Sumário

1. Dos Rastros à Constituição da Pesquisa.....	5
2. Fotografando Conceitos, Alinhavando um Texto.....	10
3. Ponto Cego: uma incursão pelo seu avesso.....	24
4. A Câmara Escura por Trás de Outra Câmara Escura: Um diálogo entre fotografia e escrita.....	31
5. É Tempo de Fechar o Obturador.....	38
6. Referências.....	40

1. Dos Rastros à Constituição da Pesquisa

O desafio para embarcar na aventura que seria o estágio de clínica foi lançado na supervisão acadêmica. Ao contrário do que alguém poderia supor, naquele espaço, não nos ocupávamos em discutir detalhadamente os casos que atendíamos, menos ainda buscávamos compreender aquilo que o paciente, na voz do colega, trazia à turma em termos de encontrar respostas e soluções ao caso. O objetivo dos nossos encontros era o de entrar em contato com a produção clínica dos colegas e com a nossa própria através da tentativa de escrever o caso. À época, o professor supervisor propunha alguns exercícios de escrita nos quais éramos demandados a construir narrativas. O professor convidou-nos a escrever, entre outros assuntos, sobre a própria ação de escrever e sobre uma experiência de queda. Sendo a construção de um trabalho de conclusão de curso o próprio processo de escrever, gostaria de imprimir no corpo desse escrito algumas das linhas que escrevi no dia dezenove de março de 2016 a partir da provocação, feita pelo professor, do que seria escrever para mim:

“Paro, penso, rabisco a página, apago. Tento de novo e no jogo de vai-e-vem solto a mão e as palavras surgem.(...) Gosto de escrever cartas, pois elas colocam o meu leitor em perspectiva, em destaque. (...) Gosto da interação com o leitor proporcionada pela escrita da carta, esses registros, em certa medida, guardam, fixam nas letras imóveis do papel a minha história num tempo, assim como o fazem as fotografias de família que atravessam gerações. Os escritos e as imagens guardam algo da minha história passível de ser revisitado”

À primeira vista, as temáticas dos escritos pedidos podem gerar certo estranhamento por não possuírem uma relação direta e óbvia com o fazer clínico. Contudo, ao longo dos encontros de supervisão, tornou-se perceptível que essas produções se relacionavam com o nosso o fazer no estágio e, paulatinamente, iam nos sensibilizando com relação às implicações de estar escutando intimamente o sofrimento dos pacientes. Uma colega, citando Debussy, lembrou que “a alma do outro é uma floresta sombria em que convém caminhar com precaução.” (Debussy, 1891).

Isso que o professor supervisor propunha está para além de uma escolha da ordem do seu estilo, pois a psicanálise é, desde os seus primórdios, marcada pela escrita clínica. Freud utiliza-se da escrita para veicular as suas elaborações teóricas e apresentá-las à comunidade científica da época, contudo, essa não é a mais importante contribuição da escrita ao fazer do psicanalista. Freud fazia uso da escrita de casos ou fatos clínicos para constituir um espaço de pensamento analítico. Wickert vai além e afirma que foi a escrita dos casos clínicos que

constituiu e deu consistência à experiência clínica vivida por Freud. (Wickert, 2006). Entendo que a proposta desse professor visava a um convite para constituirmos através dos encontros de supervisão acadêmica, a possibilidade de pensamento sobre a clínica psicanalítica. Bion (1952) define como condição para a produção de pensamento o desencontro entre a pré-concepção e o objeto. Em outras palavras, para o autor, é necessário que haja um descompasso entre aquilo que se deseja encontrar e o objeto encontrado para que o nosso aparelho psíquico esforce-se para criar pensamento. O autor propõe um modelo de aparelho psíquico capaz de pensar os pensamentos. Talvez tenham sido esses descompassos no meu encontro com os pacientes que tenham me convocado a querer pensar e escrever sobre a clínica psicanalítica e sobre a minha experiência no estágio de processos clínicos.

Faz-se necessária certa escansão no que diz respeito aos descompassos que percorreram a minha experiência ao longo do estágio de clínica e sublinhar aquele que estaria na origem da produção desse escrito - caso fosse possível precisar o ponto exato no qual as questões desdobradas nessa produção se articularam. O descompasso entre a exigência feita pelo local de estágio da produção da entrevista dialogada e o convite feito pelo supervisor acadêmico para produzirmos uma escrita ensaística.

A entrevista dialogada consiste em uma técnica de escrita exigida por diversas instituições psicanalíticas como material a ser discutido semanalmente nas supervisões de caso e seminários clínicos. A própria palavra *dialogada* leva-nos a navegar nas águas de outra: diálogo “fala entre duas ou mais pessoas; conversação, colóquio” (Ferreira, 1986), ou seja, escrever uma entrevista dialogada é *dialogar*, “pôr em diálogo; dizer ou escrever em forma de diálogo. Falar alternadamente; conversar” (Ferreira, 1986). O pedido pela produção da entrevista dialogada passa pela tentativa de degravar a sessão psicanalítica, expor cada fala do terapeuta e do seu paciente visando a obter uma totalidade da concretude das falas ditas em sessão palavra por palavra. Faz-se essa degravação utilizando-se apenas do registro mental da sessão que o terapeuta foi capaz de fazer, ou seja, a qualidade da degravação depende da memória de cada terapeuta. Escreve-se uma dialogada com a finalidade de fazer uma microscopia da sessão analisando detalhadamente cada uma das intervenções feitas pelo terapeuta e observando os efeitos que tais intervenções possam ter produzido na associação do paciente.

A entrevista dialogada instaura um paradoxo nas instituições que optam por trabalhar com essa metodologia de supervisão, pois o material produzido é tomado como a totalidade da sessão ao mesmo tempo em que se afirma que existe algo de intangível na sessão psicanalítica. Nesse sentido, a escrita da entrevista dialogada é desde a sua proposta

sentenciada ao fracasso. Convido o leitor a acompanhar um trecho retirado de uma² das entrevistas dialogadas que produzi ao longo do estágio de clínica:

P - Eu queria aumentar a minha autoestima.

T - Aumentar a tua autoestima?

P - É. Eu queria me olhar no espelho e gostar do que eu vejo. Eu queria me sentir bem comigo mesma. Eu não sei o que deu errado, mas alguma coisa deu muito errado pra eu me sentir assim.

T - O que tu pensas que pode ter dado errado?

P - Não sei... **a paciente fica em silêncio por alguns instantes** Alguma coisa na minha infância talvez **silêncio, novamente**.

T - Como foi a tua infância?

P - Normal. A minha infância foi normal, a não ser pelo fato da minha mãe ter falecido.

T - E como é uma infância normal?

P - Ah! Eu não me lembro de muita coisa na verdade, a não ser de que a minha mãe faleceu quando eu tinha sete meses.

T - E como foi ter uma infância normal depois da mãe ter falecido?

P - Eu fui morar com a minha tia. Eu era uma criança normal, brincava... Essa minha tia, coitada, enviuvou cedo, ela tinha trinta e dois anos e por causa disso ela teve que começar a trabalhar fora. Eu ficava muito com os filhos dela em casa. Na verdade, eu sinto que eu fui uma imposição pra eles. Eles me aceitaram, quer dizer, foi difícil. O meu irmão (**filho da tia**) nunca me aceitou bem, ele era o mais novo e sentia ciúmes. Nesses trinta e sete anos, ele me deu um presente uma vez só. Eu tinha doze anos e ele me deu uma camiseta rosa. Nesse tempo todo ele só me deu um presente... Eu acho que a única pessoa que me aceitou bem foi a J., aquela que me sufoca. Quando eu era criança, eu ficava muito com os filhos dela.

Depois eu entrei na adolescência e foi aí que ficou mais difícil. Eu sempre fui uma pessoa de fazer as coisas da minha cabeça, sabe. Eu discuti muito com a minha mãe por causa disso. Ela queria que eu fizesse alguma coisa e eu discutia com ela, dizia que não e ela me batia, me deixava de castigo. Então, eu parei de discutir. Eu concordava, não falava nada e depois fazia tudo ao contrário do que ela tinha tido. Eu me lembro direitinho que uma vez ela me bateu e me disse “tu quer ir lá com os porcos da tua família” (sic).

T - Porcos da tua família?

P - É. O meu pai e os meus irmãos. Não sei por que porcos, mas ela os chamou assim... Eu tenho um pai e a minha mãe me levava lá às vezes pra visitar. Era isso, eu tinha um pai, eu sabia que ele era meu pai e ia lá ver ele às vezes. **Silêncio, novamente**

Foi depois dessa briga que eu decidi sair de lá. A minha mãe mora em Pelotas e naquela época a J. já estava morando aqui e me disse pra vir pra Porto Alegre, preencher uma ficha e ver se eu conseguia um trabalho e eu vim. Quando eu fiz seleção era duas vagas só e eles entrevistaram umas dezesseis candidatas, fizeram vários testes com a gente e eu consegui passar.

² Escolhi apresentar um trecho da dialogada dessa paciente porque foi o material clínico que produzi sobre ela que disparou os questionamentos acerca da escrita da clínica que se desdobram nas páginas deste Trabalho de Conclusão de Curso. A opção por esse recorte específico foi feita porque nele aparecem vários elementos em torno dos quais a paciente constrói a sua sintomatologia. Sobre a organização do texto da dialogada é importante explicitar que a letra T representa as falas da terapeuta e a letra P, as da paciente. Em negrito estão escritos alguns elementos da sessão diferentes da transcrição das falas, mas que constituem aspectos que à época do atendimento julguei importante evidenciar.

É estranho, mas sempre que eu consigo alguma coisa, eu penso que eu dei sorte. Não consigo valorizar o que eu tenho. Eu sei que eu não tenho uma vida ruim, eu tenho um emprego, tenho um companheiro distante, tenho filhos, mas não consigo parar de me sentir assim. A **paciente torna a ficar em silêncio**

Resgato o descompasso entre a tentativa de circunscrever o vivido de uma sessão psicanalítica, proposto pela entrevista dialogada, e o convite para a produção de um espaço de fomento ao pensamento analítico para contextualizar uma situação vivenciada a partir da apresentação do caso da paciente trazida no trecho da dialogada acima.

Conforme exigia a instituição na qual estagiava, escolhi uma dialogada para apresentar e discutir com meus colegas de estágio num seminário clínico. Na ocasião, observei a minha paciente diluir-se em meio a uma discussão acerca da postura do seu companheiro e na concretude da sua situação familiar, o seu sofrimento foi retirado da cena e ela foi tomada como uma mulher submissa e frágil, subordinada a viver na condição de amante de seu próprio companheiro. Para a discussão desse mesmo caso na Universidade, preparei recortes, no sentido mais literal da palavra, das sessões que havia realizado com essa paciente até aquele momento, o que incluía trechos da dialogada apresentada no seminário clínico, e os reordenei a fim de costurar a narrativa da paciente conforme eu e minha supervisora a estávamos concebendo. O resultado foi surpreendente. Observei que naquele momento a minha paciente era o ponto nevrálgico da discussão, falava-se sobre o seu lugar de mãe, sobre as suas concepções acerca da maternidade e sobre como, ao ter de forjar tal posição, ela era remetida ao trauma experimentado pelo falecimento inesperado de sua mãe biológica. O trabalho clínico deveria se dar através de um redimensionamento do trabalho de luto que permitisse à paciente admitir perdas e falhas em seu discurso e na sua constituição.

A diferença produzida nas duas situações supracitadas é bastante explícita, entretanto não se trata de adjetivar tais situações categorizando cada uma delas como boa ou ruim visto que elas servem a propósitos diferentes. Interessa, no entanto pensar sobre os seus efeitos de transmissão e sobre a posição de quem as escreve e manipula. A escrita clínica é uma versão do que teria sido a história do tratamento. Aqui, insere-se uma diferença entre o que se denomina estudo do caso e história do caso. No primeiro, o que está em jogo é uma tentativa de acessar da forma mais próxima possível o que foi a sessão com o paciente e para tanto, utiliza-se a entrevista dialogada. Já no segundo, pretende-se construir aquilo que não foi possível elaborar na transferência e que necessita ser levado a lugares de trabalho psíquico diferentes para ser elaborado.

Pode-se ler o convite feito pelo professor supervisor e a caracterização específica da supervisão acadêmica como a construção singular de um lugar no qual os estudantes pudessem ancorar a sua experiência clínica. Seria, então, essa construção que inauguraria as possibilidades de significado de uma experiência. Nesse sentido, não se pode tomar a produção escrita que se faz a partir de casos clínicos como mero relato do acontecido. Para além de uma exposição, a escrita da clínica requer que se apresente mais do que os nossos ouvidos foram capazes de escutar, mas também o que a atenção flutuante foi capaz de captar, sentido na carne, vivido na pele. (Meira, 2013).

A indefinição, a incerteza e em determinadas situações, a impossibilidade de apreender certos fenômenos da clínica marcam o seu escrever e o transformam num jogo de luz-sombra, no qual ao lançar luz sobre determinados aspectos, acaba-se por escurecer outros tantos. Num tempo no qual as certezas que eliminam as dúvidas são extremamente valorizadas, vale resgatar a afirmação de Freud de que a indefinição é característica do princípio da investigação psicanalítica. Essa sentença é mais contemporaneamente reafirmada por Joyce McDougal: “na maior parte do tempo, esse trabalho psíquico, essa elaboração-perlaboração por parte do analista fornecem apenas hipóteses flutuantes em respeito ao teatro e às cenas psíquicas que lá se desenrolam.” (MCDUGAL, 1992). Sabendo-se disso resta a questão a respeito do que se pode fazer e compreender no trabalho clínico, quais as ferramentas que o psicanalista, principalmente no momento em que esse inicia a sua trajetória na psicanálise, tem a sua disposição. A escuta e o seu desdobramento na escrita aparecem como os rastros mais interessantes a serem seguidos para desdobrar essas questões.

Tomo emprestadas as palavras de Simone Moschen para caracterizar as inquietações que surgem a partir do delineamento das questões acerca da escrita da clínica e para engendrar o que pretendo investigar:

Como pensar, então, em uma escrita clínica que possa, no mesmo gesto, articular um saber possível de transmissão e não fazer a recusa das arestas que a experiência atualiza? Como pensar a escrita como possibilidade de transmitir os impasses que alimentam a psicanálise e não como exibição do conhecimento que, ao invés de carregar em si uma potência formadora, produza a formatação do humano e reduza a dimensão revolucionária da clínica? (MOSCHEN, 2003, 120)

Adicionaria aos questionamentos da autora outra pergunta: quais as implicações de se colocar como narrador da história de outro?

2. Fotografando Conceitos, Alinhavando um Texto

A fim de constituir borda para a questão que se propõe discutir neste escrito, é necessário ajustar o foco e lançar luz em direção à escrita e ao texto numa tentativa de fotografar certa conceituação que será a linha guia do tracejado das agulhas deste trabalho de conclusão de curso. Essas fotografias percorrerão as páginas seguintes adquirindo corpo ao longo da discussão ao serem desdobradas e tecidas.

De acordo com Ferreira, em *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, escrita significa: “representação de palavras ou ideias por meio de sinais; tipo de caracteres adotado em um determinado sistema de escrita; alfabeto.”³; e texto pode ser entendido como: “conjunto de palavras, de frases escritas: o texto de um livro, de um estatuto, de uma inscrição. Obra considerada na sua redação original e autêntica” (Ferreira, 1986). Nisso que postula Ferreira é necessário fazer uma torção para que possamos operar com essas palavras como conceitos.

Talvez uma definição mais afinada com o que se deseja discutir a respeito do texto tenha sido dada por Galeano. Para o poeta, “quem escreve tece. Texto provém do latim ‘textum’ que significa tecido. Com fios de palavras vamos tecendo, com fios de tempo, vamos vivendo.”⁴ Portanto, aquilo do texto que interessa discutir neste momento não é a sua dimensão gramatical, mas sim o que Fröhlich definiu como “campo potencial de jogo das palavras, em que o sentido sofre quedas a cada giro, e é o leitor quem surge numa nova dobra da página, como que no avesso do autor” (FRÖHLICH, 2009, p32). A imbricação entre o autor e seu texto está presente também em Barthes quando esse compara a relação entre esses dois elementos e aquela estabelecida entre a aranha e sua teia.

Texto quer dizer tecido, mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu acabado, por trás do qual se mantém mais ou menos oculto o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido nesse tecido - nessa textura - o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolve ela mesma nas secreções construtivas de sua teia. (BARTHES, 1973, 74-75)

³ A definição presente no Novo Dicionário da Língua Portuguesa parece algemada à noção de letra tal como nos apresenta a psicanálise de tradição lacaniana. Rivera resgata que a letra é a materialidade do significante e, portanto, está fora do domínio da metáfora. Quando extraída do texto, ela está fora do encadeamento significante. (Rivera, 2007). Letra não é escrita. A passagem da representação pictórica para a escrita exigiu um deslocamento, a letra (imagem) perdeu o seu valor de representação passando, então, a ser utilizada apenas pelo seu valor fonético. (Lacet, 2003).

⁴ Apesar dessa referência a Galeano ser frequentemente utilizada, não foi possível localizar a sua fonte. Diz-se que essa frase teria sido proferida pelo autor em uma entrevista.

Leitor e autor, conforme sugere pensar Fröhlich, ocupam, ao folhear as páginas de um texto, o avesso um do outro (Fröhlich, 2009). Apesar de disperso pelas linhas que compõem o texto, o autor ainda está presente, ele está inscrito em suas entrelinhas pela eternidade do ato de marcar o papel com palavras.

(...) Perdido no meio do texto (não atrás dele ao modo de um deus de maquinaria) há sempre o outro, o autor. Como instituição o autor está morto: sua pessoa física, civil, passional, biográfica, desapareceu; desapossada já não exerce em sua obra a formidável paternidade que a história literária (...) tinha o encargo de estabelecer (...), mas no texto, de uma certa maneira, eu desejo o autor: tenho necessidade da sua figura, tal como ele tem necessidade da minha. (BARTHES, 1973, 38)

O tecido de um texto alinhava seus significados no seu autor e no seu leitor. Nos desdobramentos do jogo de tecer os fios do significante é impossível dissociar autor e leitor, pois é a produção de sentido proveniente do encontro desses que mantém um texto vivo.

O leitor recebe destaque na fotografia acerca da escrita da clínica que vem sendo feita, pois é a ele que tal produção é endereçada. Linha após linha um texto vai sendo alinhavado na tentativa de seduzir o leitor, de encantá-lo com a disposição e a escolha das palavras. Para que um escrito realize o seu propósito último, a transmissão das ideias que o seu autor cuidadosamente costurou, as suas letras precisam encontrar o olhar carinhoso e dedicado do seu interlocutor, o leitor. O escrever é um dos únicos companheiros do solitário fazer dos psicanalistas, é ele que permite que a prática privada dos consultórios inclua elementos da vida pública. Meira relembra-nos do lugar que a escrita ocupa no fazer do psicanalista:

Escrevemos muito, muito mesmo, que por vezes, contrariados e impedidos de reconhecer que a escrita pode ser, acima de uma tarefa a cumprir em cada ano da Formação, uma possibilidade privilegiadas de nos havermos com as nossas mais íntimas e intensas vivências. (MEIRA, 2013)⁵

Pode-se associar o movimento do psicanalista no momento em que esse se debruça sobre a história de um paciente para escrevê-la ao trabalho do fotógrafo de jogar com o par luz-sombra para constituir e registrar uma cena. Susan Sontag propõe em seu livro, *Diante da Dor dos Outros* (2003), uma reflexão acerca das fotos dos horrores da guerra produzidas por fotógrafos, jornalistas, artistas e divulgadas nos meios de comunicação.

⁵ Não foi feita referência à página da qual a citação foi retirada, pois o texto está publicado na internet sem divisão de página.



Sem nome, Adams, 1968

O título do livro da autora remete-me à prática do psicanalista, pois uma porção generosa do seu fazer é centrado na escuta do trauma do sujeito. Em outras palavras, assim como o fotógrafo encontra-se *diante da dor dos outros* para fazer uma fotografia de guerra, o psicanalista, no seu cotidiano, também se encontra perante o sofrimento do outro. Kehl (2016) relacionou a condição singular da prática do psicanalista frente ao trauma com o testemunho⁶. Porém, Kehl, cuidadosamente, inseriu uma breve diferença entre a posição do analista e a do testemunho; na primeira, a escuta está mais atenta à implicação do sujeito na criação do seu sintoma e no seu sofrimento, enquanto na segunda, o que está posto é a escuta e a legitimação do sofrimento de um sujeito que esteve à mercê de um estado violentador e ilegal, mas legitimado. Creio ser possível cerzir a partir do testemunho outro aspecto análogo entre as posições do psicanalista e do fotógrafo de guerra, pois o registro das atrocidades vivenciadas nos campos de batalha é material potente para construir um testemunho. Poder-se-ia ler as problematizações que Sontag constrói em seu livro sob a luz da clínica do testemunho e afirmar que a autora estaria discutindo que sem um endereçamento apropriado, essas imagens perdem a sua potência tornando-se imagens anestésiantes.

A impopularidade de uma guerra depende de circunstâncias muito específicas e a perspectiva de morte não está entre elas. Quando uma guerra se torna efetivamente impopular é que as imagens produzidas pelos fotógrafos são tomadas como capazes de desvelar as atrocidades do conflito. A possibilidade de assistir às calamidades que acometem países distantes caracteriza a vida moderna graças à existência dos jornalistas.

Guerras são também imagem e som em salas de estar distantes da localidade onde ela é travada. Desterritorializadas, as guerras viram notícias que sublinham o conflito e a violência. (Sontag, 2003). A consciência do sofrimento de algumas guerras travadas em terras distantes é construída, principalmente na *forma* como as imagens são registradas. Ao destacar a relação entre o modo como são produzidas essas imagens e a sua capacidade de sensibilizar populações de diferentes e longínquos territórios, a autora parece lançar a pergunta a respeito do que pode ser o registro, e de como efetivamente fazê-lo, quando se está diante de uma vivência limite. Guardadas as devidas proporções, essa interpelação transborda o domínio da fotografia inundando os questionamentos acerca da escrita da clínica.

O enquadramento da fotografia e a conexão da imagem em si à rede associativa do sujeito constituem o truque de ilusionista que permite às fotos constituírem a sua dimensão de

⁶ A clínica do testemunho ocupa-se em discutir as especificidades da clínica com pacientes vítimas de violência estatal. Na América Latina, ela está centrada, principalmente, em debater as questões relacionadas aos regimes ditatoriais que assolaram os seus países entre as décadas de 1950 e 1990 e, especificamente no caso brasileiro, as suas reminiscências nas políticas e práticas de segurança.

registro objetivo e de testemunho pessoal. Diferentemente da pintura, a imagem fotográfica não pode retratar uma cena para a qual a câmera não dirigiu a sua lente, porém para que se faça tal registro, é necessário que alguém escolha a cena. Para tirar uma fotografia é necessário propor um enquadre para a cena, e enquadrar é excluir. (Sontag, 2003)

Em se tratando de fotografias de atrocidade, os espectadores desejam apenas a sua dimensão de testemunho descolada da subjetividade do fotógrafo que capturou as imagens. A veracidade dessas fotografias está intimamente ligada ao equívoco da técnica fotográfica, quanto mais amadoras essas imagens parecerem, maior será o seu estatuto de verdade.

Independentemente de ser fruto do trabalho de um artista, ou de um amador, o significado atribuído às imagens está intimamente ligado às palavras que as emolduram. “As intenções do fotógrafo não determinam o significado da foto, que seguirá seu próprio curso, ao sabor dos caprichos e das lealdades das diversas comunidades que dela fizerem uso.” (SONTAG, 2003, p.36).

A narrativa produzida com as imagens é extremamente importante para causar reação no espectador. A distância temporal entre a produção fotográfica e a sua exibição permite que as imagens sejam lidas de maneiras cada vez mais diversas, até que em dado momento, passe-se a narrar aquilo que a fotografia *deveria* estar dizendo. (Sontag, 2003). O que se sabe acerca do contexto ao qual as fotos pertencem é usado para interpretar as imagens. Em seu texto, Sontag evoca uma fotografia de David Seymour datada de 1936, Espanha, intitulada “Assembleia para distribuição de terras” para discutir os efeitos que a memória produz nas imagens.

A foto de Seymour tornou-se emblemática e percorreu o mundo não pela cena que originalmente retratava uma assembleia de redistribuição de terra na Espanha, mas sim pelo o que acometeria o país nos meses seguintes ao seu registro. Essa imagem é associada aos ataques aéreos que visavam à destruição total das vilas e cidades espanholas. Interpreta-se no olhar da mulher retratada, alguém que examina o céu em busca de aviões prestes a atacar a sua vila. O contexto sócio-histórico que sucede a situação fotografada retroage sobre a própria imagem oferecendo-lhe novos sentidos, movimento esse que me remete à situação vivenciada quando apresento o material clínico de minha paciente em diferentes circunstâncias. Apesar da fotografia de Seymour e das minhas dialogadas terem a pretensão de transmitir aspectos concretos do vivido, ambas são arrebatadas e reposicionadas pelo o que suscitam em seus respectivos interlocutores. Algo da ficção invade as fronteiras bem estabelecidas da pretensa concretude. Algumas fotografias de guerra, como “O soldado caído”, de 1933 de Robert Capa e a que retrata a execução de um homem suspeito de ser vietcongue pelo chefe da

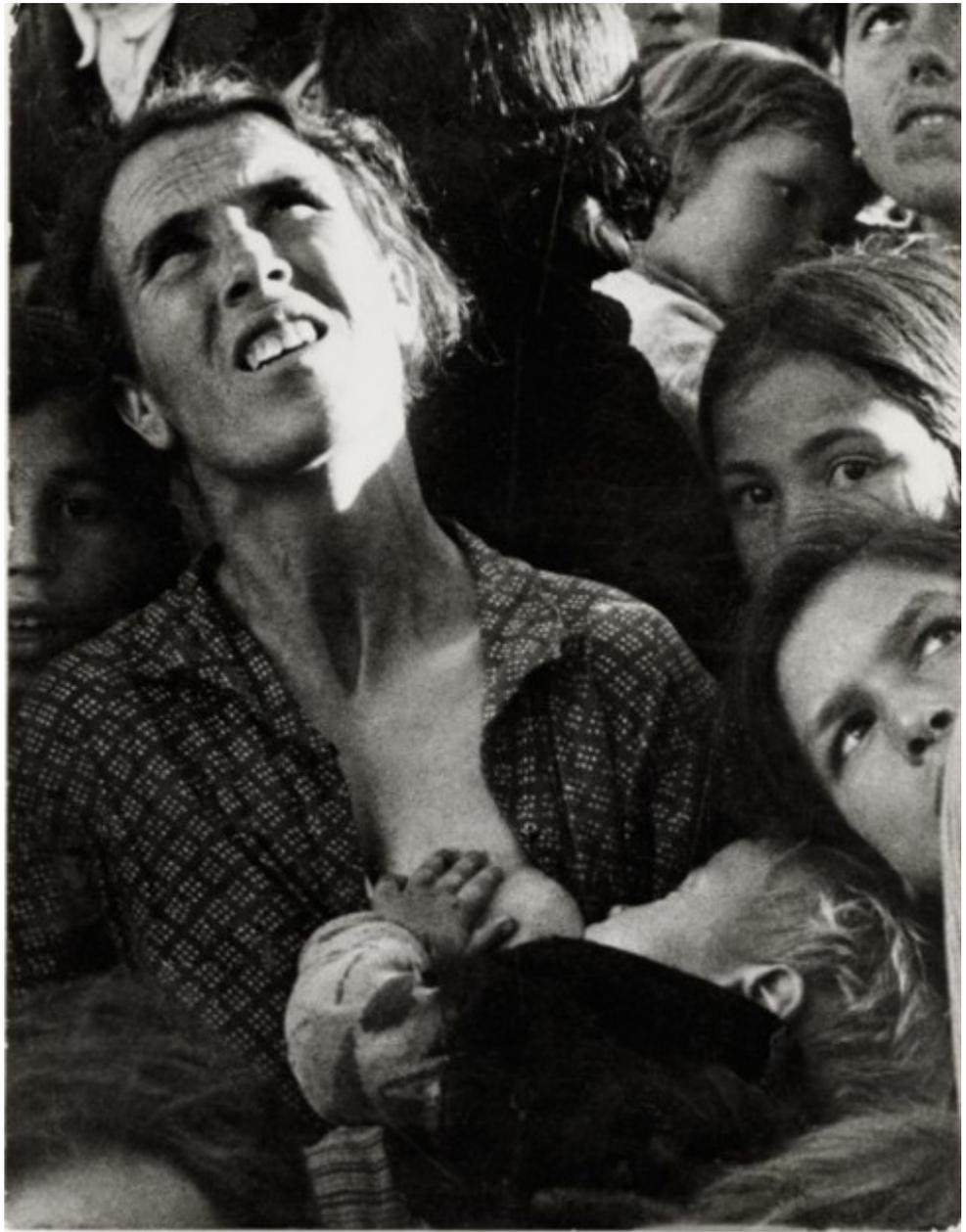
polícia nacional sul-vietnamita tirada por Eddie Adams no ano de 1968 entraram para a história pela proeza de terem capturado a morte no momento exato em que ela acontece.

Contudo, ambas as fotografias se veem questionadas com relação a sua veracidade e autenticidade. Há quem afirme que a primeira fotografia, tirada por Capa, não passe de uma encenação. A segunda é o registro da cena montada pelo policial que executa o prisioneiro. O general Loan conduziu o seu prisioneiro até o local da foto onde se encontravam jornalistas dispostos a assistirem a tal cena e registrá-la. As lentes de Adam eternizaram o momento em que, já morto, o corpo do prisioneiro está prestes a cair no chão. O desconforto produzido no espectador da foto é o de ocupar o lugar de quem está por trás da lente a registrar a momento da morte do outro. Apesar de terem sido fotografias planejadas e encenadas a fim de serem registradas pelas lentes de um fotógrafo de plantão, ambas ainda mantêm o seu estatuto de testemunho histórico.

Sontag propõe uma dupla função à fotografia, a sua dimensão de registro objetivo e de testemunho pessoal que acredito ser possível estender para a produção a escrita do psicanalista.

Proposição essa que será destacada por Wickert (2006) quando a autora defende que a escrita da clínica tem por função legitimar uma experiência, servindo dessa forma de testemunho da criação da própria experiência do fazer-se psicanalista. Aquilo que o supervisor propôs através dos seus exercícios de escrita foi a construção de um lugar singular no qual os alunos que ele supervisionava pudessem ancorar a sua experiência com a clínica psicanalítica. Sabe-se do valor que vem sendo atribuído à escrita como um suporte necessário à transmissão da experiência, nesse sentido, Wickert afirma: “A escrita é uma tentativa de endereçamento da experiência, o que, por sua vez, modifica a própria experiência, dando-lhe novos significados. O autor escreve para que o outro compartilhe e legitime a experiência vivida.”. (WICKERT, 2006)

Não se trata, no entanto, de desvalorizar o que a fotografia ou os escritos psicanalíticos têm a oferecer, menos ainda de questionar a sua relevância narrativa. Pois, nem o fotógrafo, nem o psicanalista retratam uma cena para a qual não dirigiram a sua câmera, a sua escuta. Todavia, para que se faça tal registro, é necessário que alguém escolha a cena. Para tirar uma fotografia é necessário propor um enquadre para a cena, e enquadrar é excluir. (Sontag, 2003). É necessário perceber uma cena a ser registrada. Uma cena, por sua vez, necessita de um olhar atento e presente; olhar esse disposto a fazer marcas naquilo que registra.



Assembleia para distribuição de terras, Seymour, 1936

Ao pensar a aproximação da escrita da clínica com a fotografia, lembrei-me da exposição **Ponto Cego**⁷ de Miguel Rio Branco. Paradoxalmente, a exposição fotográfica de Miguel Rio Branco não permite que se enxergue com exatidão as imagens retratadas nas fotografias.

A montagem dessa exposição obriga àquele que a visita a deslocar-se, o artista convida o espectador a enxergar aquelas fotografias a partir do que não se vê. Impactada com o trabalho do fotógrafo, escrevi algumas observações das quais destaquei as linhas que seguem:

A exposição de Miguel Rio Branco que está sendo exibida em Porto Alegre, sem dúvida alguma é uma exposição que fala do olhar. E não somente da ação concreta de ver, mas de todas de todas as suas implicações. A exposição provoca, convoca aquele que a visita a sair da posição de espectador que espera, passivamente, receber em seus olhos a beleza de uma exposição fotográfica. Ela leva-nos a refletir sobre os limites do olhar e suas implicações.

A montagem da exposição obriga aquele que a visita a se deslocar, as imagens nessa exposição de Rio Branco só fazem sentido se aquele que as olha for capaz de enquadrá-las com o seu olhar.

Em outras palavras, o **ponto cego** abre uma possibilidade de entrada na obra com uma promessa de que ali há mais para ser visto. Um furo que precisa ser recoberto com a subjetividade de quem vê. É dessa maneira que o fotógrafo desloca a posição do espectador ao convidá-lo a emprestar àquelas imagens algo da sua subjetividade. A exposição de Rio Branco não existe fora do enquadre que o olhar do espectador lhe confere. O título, **Ponto Cego**, guarda em si um rastro para elucubrar a respeito das condições necessárias para escrever a clínica.

Convém dar um passo atrás e lançar luz em direção à noção de escrita que cabe fotografar no enquadramento desse trabalho. A conceituação de escrita mais interessante para abarcar a discussão que se pretende desenvolver é intimamente relacionada à teorização que Derrida propõe ao retomar os diálogos de Sócrates referentes à temática da escritura, registrados por Platão. O livro que contém essas elaborações chama-se *Farmácia de Platão* e logo em suas primeiras páginas a escolha do título explicita-se, Sócrates apresenta a escrita como *phármakon*, palavra da língua grega que significa ao mesmo tempo remédio e veneno.

⁷ A exposição Ponto Cego foi exibida em Porto Alegre no segundo semestre do ano de 2012 no Santander Cultural.



O soldado caído, Capa, 1933

Para aqueles leitores que ousarem se alinhar com o autor, Derrida registra, ainda nas primeiras páginas do seu livro, um aviso: *A Farmácia de Platão* é um *kolápto*, o movimento do pássaro ao bicar uma superfície. O autor propõe, através da definição dada, abrir recortando a superfície de um texto. (Derrida, 1991, 7). Interessa-nos o *kolápto* como princípio de investigação da escrita da clínica, pois como um pássaro que bica a superfície de uma árvore, retorno aos textos e às indagações a respeito da transmissão da clínica psicanalítica que me acompanharam ao longo do estágio de clínica, delicadamente recortando a sua superfície arejando o interior de sua casca com as discussões propostas acerca do texto, da fotografia e da escrita.

Derrida problematiza a retirada da palavra *phármakon* da língua grega e a sua tradução por remédio, uma droga capaz de curar os males. Essa tradução não é incorreta; no entanto, a escolha por esse termo desfaz o outro significado da palavra. O *phármakon* é num só gesto veneno e remédio e, portanto, possui em seu significado uma dimensão surpreendente e incerta para aqueles que ousarem manejá-lo. Para Platão, a escritura não é melhor como remédio do que como veneno, pois segundo o filósofo, não existem remédios inofensivos. O *phármakon*, ao contrário do que propõe a tradução, não é apenas benéfico. (Derrida, 1991)

O efeito nocivo da escritura está no paradoxo de se apresentar como um remédio para a memória, ao mesmo tempo em que, por manter um registro exterior a ela, acaba por diminuir a sua capacidade de armazenamento. No entanto, a escritura visa a socorrer e prolongar a vida. Aquele que dominar a técnica da escritura poderá repousar sobre ela os seus pensamentos sob a certeza de que “ele pode ausentar-se sem que os seus registros deixem de estar lá, que pode esquecê-los sem que eles abandonem seu serviço” (DERRIDA, 1991, p. 52). A escritura é capaz de representar o seu autor quando esse não for mais capaz de animá-lo com o sopro da fala viva, mesmo após a sua morte. No processo de escrita, o autor inscreve-se e se eterniza, perdido entre as suas linhas ele está acessível em seu texto para o leitor. Derrida faz uma analogia entre o *phármakon* da escritura e o da cicuta. A poção é apresentada a Sócrates como um veneno, porém, através do seu discurso, o filósofo a transforma em meio de libertação, possibilidade de salvação e virtude catártica. Sócrates a bebe como capaz de imortalizar a sua alma. (Derrida, 1991).

Derrida também se utiliza da metáfora do tecido e da costura para pensar a escrita. Segundo o autor, para criar um texto é necessário dispor os fios e articulá-los de forma que venham a compor uma tecitura. O tecido, assim como o texto, é o produto e o processo de articulação das linhas que compõem cada um deles. Escrever, grosso modo, é se utilizar das linhas que nos fornecem as palavras para urdir novos sentidos arrematados nos bastidores da

cultura.

A leitura de um texto é um jogo no qual é necessário “num só gesto, mas desdobrado, ler e escrever” (DERRIDA, 1991 p.7). É preciso, no gesto de ler e escrever um texto, acrescentar outros fios àqueles já urdidos. Porém, não se trata de acrescentar qualquer fio, pois a irresponsabilidade de quem o acrescenta não sustenta a costura e o excesso de prudência metodológica impede aquele que lê de acrescentar fios quaisquer que sejam. São os fios acrescentados na urdidura que permitem o jogo de construir novos sentidos a partir de um texto escrito. Assim como proposto na exposição de Rio Branco, é preciso que um texto seja composto de pontos cegos que permitam ao leitor acrescentar e articular novos fios à tecitura do texto. Sem fios a serem puxados e urdidos pelo leitor, a escritura seria mera repetição, repetição morta de si mesma. Platão dizia desde o Fedro, “a escritura só pode (se) repetir, que ela ‘significa sempre o mesmo’” (DERRIDA, 1991, p.9). Ou seja, a escritura não tem valor em si mesma. Costura-se, assim, novamente a leitura à escrita. É interessante o que Derrida propõe: uma nova postura frente às linhas de um texto na qual o autor une duas ações em apenas um gesto ao torcer a posição do leitor de um texto e posicioná-lo como o seu escritor também.

É preciso, no gesto de ler-escrever um texto, acrescentar outros fios àqueles já urdidos. É preciso que um texto forje em suas linhas espaço para a invenção, que convoque o leitor a levantar a cabeça e olhar além. Tomando em análise as duas possibilidades de escrita da clínica que apresentei, a saber, a entrevista dialogada e a escrita ensaística, sob a ótica dos efeitos que cada uma delas produziu em seus respectivos leitores, pode-se afirmar a escrita ensaísta como mais interessante para oferecer aos seus leitores espaço para invenção. Isso, no entanto, não invalida a utilização da entrevista dialogada, mas provoca-a ao deslocamento. Ocupar-se em descrever a concretude dos fatos apenas importa se isso impulsionar a discussão para o mais além. (Meira, 2013).

Barthes caracteriza a leitura que se faz levantando a cabeça como sendo, simultaneamente, desrespeitosa e apaixonada. Desrespeitosa porque ler dessa maneira corta, interrompe o texto, e apaixonada porque retorna a ele e dele se nutre. Para o autor, existe outro texto, diferente do proposto pelo seu escritor, que é escrito mentalmente pelo leitor quando esse afasta o olhar das suas páginas, surge nesse momento, o texto-leitura⁸. A lógica do texto-leitura é associativa, pois:

⁸ Pode-se pensar no texto-leitura como o produto do gesto unificado de ler-escrever um texto proposto por Derrida em A Farmácia de Platão (Derrida, 1991).



Sem nome, Exposição Ponto Cego, Rio
Branco, 2012

Associa ao texto material *outras* imagens, *outras* significações. ‘O texto, apenas o texto’, dizem-nos, mas apenas o texto, isso *não* existe: há *imediatamente* nesta novela, neste romance, neste poema que estou lendo um suplemento de sentido de que nem o dicionário, nem a gramática podem dar conta. (BARTHES, 2004, 28)

Esse suplemento de sentido que não pode ser fornecido nem pelo dicionário, nem pela gramática, está a cargo do leitor e depende do gesto sugerido por Derrida capaz de articular num só tempo a escrita-leitura de um texto. Barthes, no trecho acima, novamente, marca que um texto não existe fora do enlace com o seu leitor e, portanto, essas *outras* imagens, *outras* significações são sempre singulares. Um texto composto por **pontos cegos** lança, ao seu leitor, um convite de forma análoga a que o psicanalista faz ao seu paciente. Meira formula o que deveria ser a escrita da clínica utilizando-se de significantes que articulam as propostas dos autores que vem sendo articuladas no tecido deste trabalho:

A escrita desta clínica só pode caracterizar-se com as mesmas qualidades necessárias a um processo psicanalítico: como uma escrita viva, com lacunas, fendas e enigmas, espaços para respirar. Vai abrir brechas, lançar dúvidas, levantar questões, cogitar outras possibilidades; enfim, deverá produzir pensamento, tal como propomos ao analisando, em nosso convite a perguntar-se sobre si mesmo. (MEIRA, 2009)⁹

Barthes brinda-nos com a belíssima descrição de uma cena que ilustra a ação de levantar a cabeça produzida a partir do contato com o texto.

Ele (um texto) produz em mim o melhor prazer se consegue fazer-se ouvir indiretamente; se lendo-o, sou arrastado a levantar muitas vezes a cabeça, a ouvir outra coisa. Não sou necessariamente cativado pelo texto de prazer; pode ser um ato ligeiro, complexo, ténue, quase aturdido: movimento brusco da cabeça, como o de um pássaro que não ouve nada daquilo que nós escutamos, que escuta aquilo que nós não ouvimos (BARTHES, 1973, p38)

Barthes, ao debruçar-se sobre o estudo do texto, destaca a complexidade na qual esse é construído e a sutileza necessária para torná-lo capaz de seduzir o seu leitor. Para o autor, é a cintilação da intermitência que físga o leitor. (Barthes, 1973). Pode-se compreender a intermitência como o movimento feito pelo leitor entre levantar a sua cabeça e voltar a lançar os olhos à página escrita, é nesse intervalo que o leitor é capaz de reescrever mentalmente e a

⁹ Não foi feita referência à página da qual a citação foi retirada, pois o texto está publicado na internet sem divisão de página.

partir das suas associações um texto. O ato de ler ao levantar os olhos da página implica o leitor na produção de sentido do texto. Proponho que nessas ocasiões nas quais o leitor desprende-se das páginas ele o faz porque se deparou com um **ponto cego**. A presença do **ponto cego** convoca a um olhar associativo, de forma análoga a que o psicanalista faz com os seus pacientes através da associação livre. Poder-se-ia levar essa afirmação a sua radicalidade e anunciar que sem a existência de **pontos cegos** não se pode ler um texto, visto que ler implica o gesto de ler-escrever; talvez sem a sua presença, o que reste diante de um texto seja a contemplação.

Rivera legitima o arremate entre o campo da literatura e a psicanálise afirmando que a relação entre esses não é ocasional, aplicativa ou extensional. Para a autora, a relação estabelecida entre os dois campos é da ordem da intensidade, “elas (as relações entre psicanálise e literatura) são ‘intensas’, internas ao domínio da psicanálise, constitutivas da teoria na pluma de Freud e constitutivas da própria pluma (e da voz) de Lacan.” (Rivera, 2007). Seguindo o rastro deixado pela autora de que é apenas através da literatura que é possível avançar pelo terreno incerto e deslizando da escrita (Rivera, 2007), *O Aleph*, conto do escritor argentino, Jorge Luis Borges, urdi-se no tecido desse escrito como recurso para pensar o **ponto cego** a partir de seu avesso.

3. Ponto Cego: uma incursão pelo seu avesso

As personagens que povoam a narrativa são: Borges, narrador em primeira pessoa que nutria sentimentos de amor por Beatriz sem nunca ser correspondido e Carlos Argentino Daneri, primo-irmão de Beatriz. O conto do escritor argentino narra uma experiência angustiante compartilhada por Carlos Argentino e pelo narrador do conto.

Após a morte de sua amada no ano de 1929, Borges passou a visitar a sua família todos os dias trinta de abril para cumprimentá-los pelo aniversário de Beatriz, rotina que foi mantida pelo narrador por doze anos. As visitas do dia trinta de abril mantinham certa repetição, Borges chegava à casa da Rua Garay e ficava observando os pormenores da salinha abarrotada de retratos de sua amada. Porém, a cada ano o narrador atrasava a sua chegada e retardava a sua partida.

Gradualmente, Carlos Argentino passa a habitar mais vividamente a narrativa do que a sua prima. Borges descreve Carlos Argentino como: “rosado, corpulento, de traços finos. Exerce não sei que função numa biblioteca ilegível dos arrabaldes do Sul; é autoritário, mas também ineficiente. (...)” (BORGES, 2008, p.137) e complementa “sua atividade mental é contínua, apaixonada, versátil e inteiramente insignificante.” (BORGES, 2008, 138).

Doze anos após o início de suas visitas, Borges decide presentear o primo de Beatriz com uma garrafa de conhaque argentino e após algumas taças, Carlos Argentino o convida para conhecer o seu gabinete de estudos. Sobre esse cômodo, Borges declara: “em seu gabinete de estudos, como se disséssemos na torre albarrã¹⁰ de uma cidade, equipado com telefones, telégrafos, fonógrafos, aparelhos de radiotelefonía, cinemas, lanternas mágicas, glossários, horários, prontuários, boletins...” (BORGES, 2008, p.138) havia tanto naquele cômodo que o próprio Carlos Argentino observa: “(...) para um homem assim preparado o ato de viajar era inútil; o nosso século XX havia transformado a fábula de Maomé e a montanha; as montanhas, agora, convergiam para o moderno Maomé.” (BORGES, 2008, p.138). É nesse cômodo que Carlos Argentino sente-se à vontade para compartilhar com o narrador as suas obras literárias.

A escrita de Carlos Argentino era enfadonha, o narrador descreve o poema intitulado “Terra” conforme segue:

¹⁰ A torre albarrã é uma torre saliente na construção de um castelo. Invenção da arquitetura militar objetiva a proteção do interior dos muros do castelo dos ataques externos.



Rasgo na Imagem, Ponto Cego, Rio Branco ano desconhecido

Este se propunha versificar toda a esfera do planeta; em 1941 já tinha despachado alguns hectares do estado de *Queensland*, mais de um quilômetro do curso do Ob, um gasômetro ao norte de *Veracruz*, as principais casas de comércio da paróquia de Concepción, a chácara de Mariana Cambaceres de Alvear na Rua *Once* de *Setiembre*, em Belgrano, e um estabelecimento de banhos turcos não distante do renomado aquário de Brighton. (BORGES, 2008, 141, grifos do autor).

Com certo orgulho, Carlos Argentino descreve um dos seus poemas como:

Todo o verso, além disso, é do mais elevado quilate. O segundo hemistíquio¹¹ trava um animadíssimo diálogo com o leitor; antecipa-se à sua viva curiosidade, colocando-lhe uma pergunta na ponta da língua e respondendo-a... no mesmo instante. (BORGES, 2008, 142).

Após a longa e entediante noite de exposição da obra literária de Carlos Argentino, o narrador se despede.

Surpreendentemente, algumas noites após a visita anual de Borges, esse recebe um telefonema do primo de Beatriz que o convida para um café numa moderna confeitaria. Carlos Argentino tinha um pedido a fazer, gostaria que Borges convencesse um renomado escritor a fazer o prefácio do livro que pretendia publicar. O narrador assente, porém jamais efetiva tal ação. Seis meses mais tarde, Carlos Argentino volta a procurar Borges, dessa vez, ele está bastante desorganizado, pois a confeitaria moderna que fica ao lado de sua casa pretender ampliar o seu estabelecimento e para tanto, planeja demolir a sua casa. Ele estava disposto a contratar os honorários de um famoso advogado para evitar a demolição de sua casa. Carlos Argentino precisava da casa para terminar o seu poema e, aqui, revela o seu segredo: “(...) num canto do porão havia um Aleph.” (BORGES, 2008, p.145).

O *Aleph* da casa da Rua Garay se localizava no porão da casa de baixo da escada, mais precisamente, no décimo nono degrau. Para enxergá-lo era necessário deitar-se no piso de lajota e fixar o local indicado por Carlos Alexandre para, passados alguns minutos, ver revelar-se aos olhos, O *Aleph*, “o microcosmo dos alquimistas e cabalistas, nosso *multum in parvo*¹²!” (BORGES, 2008, p.147). Carlos Argentino definiu o *Aleph* como “um dos pontos do espaço que contém todos os outros pontos.”, “o lugar onde estão, sem se confundirem, todos os lugares do planeta, vistos de todos os ângulos.” (BORGES, 2008, p.145).

¹¹ O hemistíquio equivale a cada uma das metades, não necessariamente iguais, que a pausa propõe aos versos, especialmente quando se trata de versos alexandrinos.

¹² O muito num pequeno espaço, tradução livre para o português.

Apesar de temeroso e da certeza de que Carlos Argentino havia enlouquecido, o narrador adentra o porão e segue rigidamente as instruções de seu anfitrião para enxergar o *Aleph*. O relato da experiência de Borges é desesperador, conforme ele mesmo assim a definiu, como transmitir para o leitor “o infinito Aleph que minha temerosa memória mal consegue abarcar?” (BORGES, 2008, p. 148). O narrador se questiona acerca de como transmitir uma experiência, pela via da linguagem, de uma vivência que não é compartilhada com o seu interlocutor. Além disso, existe algo da ordem do impossível na sua tentativa de transmitir a experiência do seu encontro com o *Aleph*, pois aquilo que o ponto lhe revelou era simultâneo, sem superposição ou transparência, tudo o que lhe foi revelado, ao contrário do que postula a física clássica, ocupava o simultaneamente o mesmo ponto no espaço. (Borges, 2008). O impossível reside na forma de transmissão, “o que meus olhos viram foi simultâneo: o que transcreverei, sucessivo, porque a linguagem o é.” (BORGES, 2008, p.148)

Segue a descrição da experiência do encontro de Borges com o *Aleph* do porão da casa da Rua Garay:

Na parte inferior do degrau, à direita, vi uma pequena esfera furta-cor, de um fulgor quase intolerável. No início, julguei-a giratória; depois compreendi que esse movimento era uma ilusão produzida pelos vertiginosos espetáculos que encerrava. O diâmetro do Aleph seria de dois ou três centímetros, mas o espaço cósmico que estava ali, sem diminuição de tamanho. Cada coisa (a lâmina do espelho, digamos) era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo. Vi o mar populoso, vi a alvorada e a tarde, vi as multidões da América, vi uma teia de aranha prateada no centro de uma negra pirâmide, vi um labirinto (era Londres), vi intermináveis olhos imediatos perscrutando-se em mim como num espelho, vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu, vi num pátio interno da Rua Soler as mesmas lajotas que trinta anos antes vira no corredor de uma casa de Fray Bentos, vi cachos de uva, neve, tabaco, veios de metal, vapor de água, vi convexos desertos equatoriais e cada um de seus grãos de areia vi em Inverness uma mulher que não esquecerei, vi a violenta cabeleira, o corpo altivo, vi um câncer no peito, vi um círculo de terra seca numa calçada onde antes havia uma árvore, vi uma chácara de Adrogué, um exemplar da primeira versão inglesa de Plínio, a de Philemon Holland, vi ao mesmo tempo cada letra de cada página (quando menino, eu costumava me maravilhar com o fato de as letras de um volume fechado não se misturarem nem se perderem no decorrer da noite), vi a noite e o dia contemporâneos, vi um poente em Querátaro que parecia refletir a cor de uma rosa em Bengala, vi meu quarto sem ninguém, vi num escritório de Alkmaar um globo terrestre entre dois espelhos multiplicado infundavelmente, vi cavalos de crina remoinhada numa praia do mar Cáspio ao alvorecer, vi a delicada ossatura de uma mão, vi os sobreviventes de uma batalha enviando cartões-postais, vi numa vitrine de Mirzapur um baralho espanhol, vi as sombras oblíquas de algumas samambaias no chão de um jardim de inverno, vi tigres, êmbolos, bisões, marulhos e exércitos, vi todas as formigas que há na Terra, vi um astrolábio persa, vi numa gaveta da escrivaninha (e a letra me fez tremer) cartas obscenas, incríveis, precisas que Beatriz enviara a Carlos Argentino, vi um adorado monumento na Chacarita, vi a relíquia, atroz do

que deliciosamente havia sido Beatriz Viterbo, vi a circulação de meu sangue escuro, vi a engrenagem do amor e a transformação da morte, vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph, a Terra, e na Terra outra vez o Aleph e no Aleph a Terra, vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto, e senti vertigem e chorei, porque meus olhos tinham visto aquele objeto secreto e conjectural cujo nome os homens usurpam mas que nenhum homem contemplou: o inconcebível universo. (BORGES, 2008, 149-150).

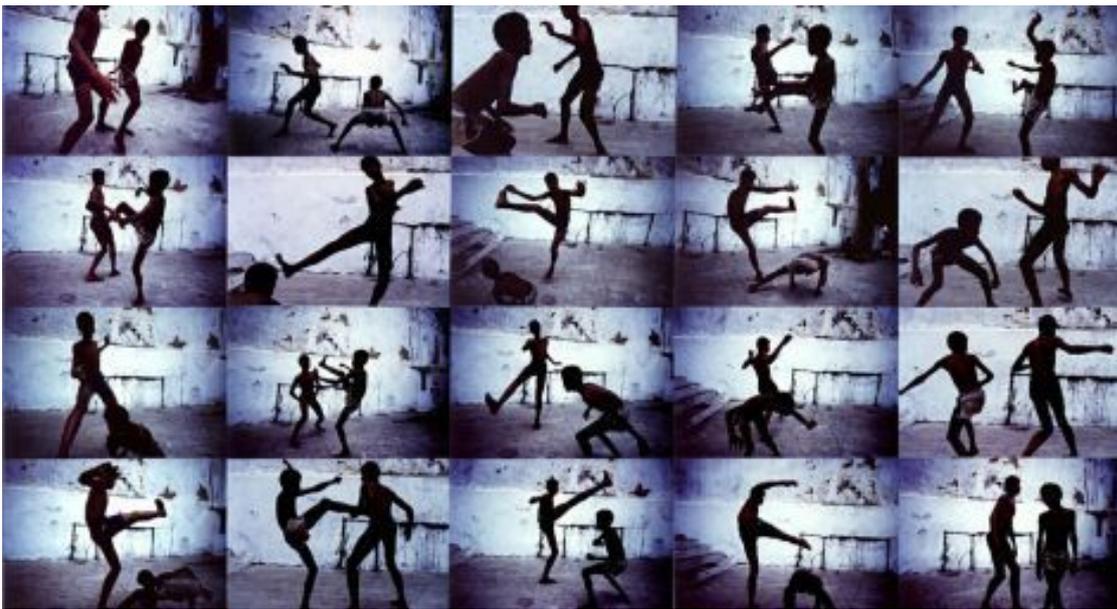
Atordoado após o seu encontro com o *Aleph*, Borges despede-se de Carlos Argentino com um abraço e parte. Em seu trajeto de volta para casa, o narrador expressa a consternação que a visão do *Aleph* lhe produziu:

Na rua, nas escadas da *Constitución*, no metrô, todos os rostos me pareceram familiares. Temi que não restasse uma só coisa capaz de me surpreender, temi que nunca mais me abandonasse a impressão e voltar (...). (BORGES, 2008, 151).

No pós-escrito do conto, Borges acrescenta algumas observações sobre o *Aleph*. O *Aleph* também é a primeira letra do alfabeto da língua sagrada e, para a cabala, a letra significa a pura divindade. Diz-se complementarmente que tal letra tem o formato de um homem que aponta simultaneamente para a terra e para o céu como uma indicação de que o mundo inferior é espelho de mapa do mundo superior. A *Mengenlehre*¹³ a utiliza como símbolo dos números transfinitos em que o todo não é maior que uma de suas partes. (Borges, 2008). O narrador, após listar algumas evidências, declara que o *Aleph* que encontrou não era o único.

O *Aleph* traz consigo outras possibilidades de pensamento acerca da escrita da clínica para além da caracterização do **ponto cego** pelo seu avesso. Ele parece questionar-nos de uma posição semelhante a qual o livro de Sontag faz; o conto coloca em questão a forma possível de escrever o excesso, o que transborda as condições de registro. Frente a essa situação pode-se tentar, como Carlos Argentino, apreender o excesso em todos os seus elementos numa tentativa frustrada de circunscrevê-lo. Ou, pode-se seguir os rastros apontados por Borges, o narrador do conto, quando esse marca a existência de uma cesura entre a intensidade da vivência simultânea frente ao *Aleph* e a sucessão das palavras, única forma de produzir um registro escrito, no momento em ele apresenta a sua vivência. (Borges, 2008).

¹³ Título do livro no qual foi publicada pela primeira vez a indução transfinita. Essa técnica matemática permite provar propriedades para todos os números ordinais.



Meninos, Ponto Cego, Rio Branco, ano desconhecido

Ao seguirmos as pistas deixadas por Borges somos levados a percorrer a trilha na qual ele nos aponta que para fazer a passagem entre a simultaneidade do vivido e a sucessão das palavras, algo precisa cair. “Entre o olhar e a escrita há que cair algo, um nada” (RIVERA, 2007, 89). Em outras palavras, a perda é condição para o registro. (Moschen, 2007).

4. A Câmara Escura por Trás de Outra Câmara Escura¹⁴: Um diálogo entre fotografia e escrita

Os fios urdidos ao longo do tecido deste escrito levaram as nossas agulhas a alinhar certo diálogo entre a fotografia e a escrita. A fim de desenvolvê-lo, serão acrescentados à tecitura deste trabalho fios provenientes dos carretéis de Evgen Bavcar, do romance *Ensaio Sobre a Cegueira* do escritor português José Saramago e do poema “O Fotógrafo” do poeta brasileiro Manoel de Barros.

A obra de Manoel de Barros demonstra o interesse do autor pelo pequeno, por aquilo – aparentemente - sem importância, distanciando-se do lugar do poeta grandiloquente. (Jr Andrade, 2004-2005). Assim como o poeta, o interesse do psicanalista também é convocado por aquilo da história do sujeito que insiste, mas que à primeira vista passaria despercebido. Em seu poema, “O Fotógrafo”, o autor apresenta-nos uma imagem que se faz a partir das suas *incontinências*, menos como “uma forma de produção mimética do visível do que uma forma de transgredir as fronteiras do visual, e de encontrar na realidade o que os nossos olhos não percebem” (JR ANDRADE, 2004-2005, 37). Como enunciação das imagens que se fazem a partir das incontinências, apresento na íntegra o poema:

Difícil fotografar o silêncio.
 Entretanto, tentei. Eu conto:
 Madrugada a minha aldeia estava morta
 Não se ouvia um barulho, ninguém passava entre as casas.
 Eu estava saindo de uma festa.
 Eram quase quatro da manhã.
 Ia o Silêncio pela rua carregando um bêbado.
 Preparei minha máquina.
 O silêncio era um carregador?
 Fotografei esse carregador.
 Tive outras visões naquela madrugada.
 Preparei minha máquina de novo.
 Tinha um perfume de jasmim num beiral de um sobrado.
 Fotografei o perfume.
 Vi uma lesma pregada mais na existência do que na pedra.
 Fotografei a existência dela.
 Vi ainda um azul-perdão no olho de um mendigo.
 Fotografei o perdão.
 Vi uma paisagem velha a desabar sobre uma casa.
 Fotografei o sobre.
 Foi difícil fotografar o sobre

¹⁴ Descrição dada por Evgen Bavcar sobre a posição em que se encontra quando fotografa “(...) quando fotografo, sou eu mesmo uma câmara escura por trás desse outro que é a máquina fotográfica” (BAVCAR, 2003, 143).

Por fim cheguei a Nuvem de calça.
 Representou para mim que ela andava na aldeia de braços com
 Maiakovski - seu criador.
 Fotografei a nuvem de calça e o poeta.
 Ninguém outro poeta no mundo faria uma roupa mais justa para
 cobrir sua noiva.
 A foto saiu legal. (BARROS, 2000)¹⁵

Sabe-se da impossibilidade de fotografar o silêncio que carregava o bêbado ou o perfume de jasmim, no entanto, no poema de Manoel de Barros o eu lírico parece estar interessado em registrar como imagem em sua câmera fotográfica o *nada* que essas cenas possam representar. O esforço do poeta em registrar esses impossíveis lança uma pergunta em direção ao esforço do psicanalista de escrever a clínica: como registrar aquilo que mesmo não dito se escuta, aquilo do paciente que escapa à compreensão? Dito de outra forma, o poeta, em diálogo com o psicanalista, interroga-o acerca de como transmitir o vivo da clínica sem reproduzir uma escrita como a de Carlos Argentino, na qual o autor coloca as perguntas na ponta da língua do leitor para em seguida decepcioná-lo com as suas respostas. (Borges, 2008).

O ato de escrever um caso clínico coloca uma questão semelhante àquela que a obra de Evgen Bavcar ¹⁶ coloca ao seu interlocutor através das palavras de Elida Tessler: “(...) o que nos faz ver? O que é que vemos? Naquilo que vemos, o que nos olha?” (TESSLER, 2003, 10). Se seguirmos fazendo associações junto à fotografia, poderemos dizer que o movimento de iluminar a película fílmica através do gesto de abertura do obturador não permite capturar uma imagem, ao contrário, a abertura radical do diafragma e o excesso de luz *queimam* a película sem deixar nela qualquer rastro da imagem que se pretendia retratar. Ao contrário, o gesto que possibilita fotografar é o de fechar o diafragma impedindo que certa quantidade de luz entre em contato com a película fílmica. Recuperando uma célebre frase de Goethe, o olho humano é “destinado a ver o iluminado e não a luz” (GOETHE, Pandora); o iluminado pressupõe sombra e escuridão. Saramago, em seu romance, descreve a cegueira como

¹⁵ Não foi feita referência à página da qual a citação foi retirada, pois o texto está publicado na internet sem divisão de página.

¹⁶ Evgen Bavcar é um fotógrafo, ou como ele mesmo gosta de se referir a si mesmo, um artista conceitual esloveno nascido no ano de 1946. O artista teve a sua infância marcada pelo pós-guerra e pela guerra de independência da Eslovênia. Bavcar perdeu a visão em decorrência de dois acidentes que sofreu entre os dez e os doze anos de idade em decorrência de dois acidentes. O primeiro deles, um incidente envolvendo um galho de árvore lhe deixou cego do olho direito e o segundo, um incidente com um detonador de mina – restos e marcas da guerra em solo esloveno - feriu-lhe o olho esquerdo. O último acidente permitiu a Bavcar despedir-se da luz durante seis meses. Aos dezesseis anos Bavcar é presenteado com uma câmera fotográfica e inicia, assim, a sua experimentação nas artes.

consequência do olho humano ao se deparar com “(...) uma brancura tão luminosa, tão total, que devorava mais que absorvia (...)” (SARAMAGO, 1995, 16)

Escrever a clínica a partir da perspectiva do **ponto cego** é ter em seu horizonte a parcialidade, a escuridão e tomá-las como necessárias ao próprio processo de escrita exatamente porque, como o escritor português nos lembrou, o excesso de luminosidade termina por cegar. O artista constrói para si um lugar de interstícios das trevas e da luz, dirigindo-se, dessa forma, simultaneamente, a ambas. Assim, ele é capaz de escapar de uma posição maniqueísta.

Não posso imaginar uma visão nova que não tivesse origem no ponto cego que dá ao olho humano a possibilidade de distinguir entre a luz e as trevas. Aceitar a cegueira é admitir o mundo dos objetos que manifestam sua materialidade por meio das sombras que lhes asseguram uma realidade tangível, para além da transparência absoluta do todo-visível (BAVCAR, 2003, 141)

O paradoxo denunciado pela existência de um fotógrafo cego explicita que as imagens não são inevitavelmente visuais. Para Bavcar se imaginar é ter imagens e, para ele, todo o cego tem direito a dizer “*eu me imagino!*” (TESSLER, 2001, 32). Bavcar faz uso da luz em suas fotografias de maneira bastante singular, como uma espécie de carícia nas imagens que retrata. (Tessler, 2003) De maneira semelhante à tentativa do *Fotógrafo* de Manoel de Barros, o seu interesse é pelo invisível no visível; a sua obra propõe uma “ruptura radical entre o visual e o visível, entre a imagem e o imaginário, entre o ver e o pensar” (TESSLER, 2003, 11). Numa das fotografias que integra o corpo deste trabalho, Bavcar ocupou-se em captar o registro do sino que sua sobrinha carregava enquanto corria e em outro trabalho, afirma reproduzir o tropismo dos girassóis (Bavcar, 2003). Esse parece ser um rastro interessante a ser recolhido quando nos dispomos a escrever algo da clínica psicanalítica, pois o que me parece mais significativo registrar é exatamente esses movimentos vivos e impossíveis de serem apreendidos em sua totalidade.



Evgen Bavcar, da série Eslovênia, ano desconhecido

Isso que escapa ao domínio do registro é exatamente o que inaugura a sua possibilidade, pois algo necessita cair para que se possa fazer a passagem entre o olhar e o registro. (Rivera, 2007). Moschen, ao discutir o conto de Borges, afirma que o autor do conto “é capaz de encontrar as condições de compartilhamento da sua experiência quando dá lugar à necessária perda que sustenta a transmissão” (MOSCHEN, 2007, 71), afirmação essa que contempla outras tentativas de transmitir uma experiência; inclusive a que diz respeito à escrita deste trabalho de conclusão de curso. Assim como sugere Bavcar em seu trabalho com a fotografia, esforcei-me para operar a transmissão da minha experiência e seus impasses ao debruçar-me sobre a escrita da clínica. Como o artista, preocupei-me em realizar pequenas intervenções na imagem da escrita da clínica psicanalítica aqui constituída.

Retomando a referência feita a Barthes, o tecido do qual é composto um texto não encerra o seu sentido em si mesmo, ele não está dado a priori; ao contrário, o sentido de um texto se faz através de enlaçamentos contínuos nos quais autor, leitor e texto estabelecem entre si a mesma relação que uma aranha e sua teia. A aranha e sua teia não existem isoladamente, a montagem da teia é condição e finalidade da sua existência. Dito de outra maneira, a construção de um texto e os sentidos que derivam dele são o próprio movimento de percorrê-lo.

Fechar o diafragma frente ao percurso da graduação para capturar tal imagem referente à escrita da clínica permitiu-me recolher também a seguinte nota:

A escrita da clínica deve trazer oxigênio as nossas teorias, pôr em jogo o excesso de certezas e questionar ideias tomadas como absolutas; deve propor discussão, em um exercício de câmbio das possíveis escutas de diferentes analistas (MEIRA, 2013)¹⁷

Meira corrobora com os argumentos do autor quando propõe que o lugar da construção de uma escrita viva da clínica envolve

Uma aventura que não é *a priori* conhecida. O que já foi conhecido, vivido foi a experiência na sessão. A escrita disso é em si um outro acontecimento psíquico (...) O inconsciente não é fita gravada, não tem qualquer objetividade e só podemos escutá-lo de forma genuína desde o que é criado a partir dele, no analisando e em nós. (Ibidem)

¹⁷ Não foi feita referência à página da qual a citação foi retirada, pois o texto está publicado na internet sem divisão de página.



Evgen Bavcar, da série Auto-Retratos, ano desconhecido

As teorizações de Susan Sontag novamente permitem uma aproximação entre o escrever e o fotografar, principalmente, porque a autora defende a tese de que as fotografias, forçosamente, sempre são construídas a partir de determinado ponto de vista. (Sontag, 2003). Os pontos de vista, necessariamente, comportam **pontos cegos**.

5. É Tempo de Fechar o Obturador

Como na fotografia, a escrita também exige um tempo de exposição e certa quantidade de luz para deixar as suas marcas no papel. Percebo que assim como as imagens, a escrita também é sedimentação de tempo e exige do leitor escavação dessas camadas de tempo sobrepostas. O que seria um trabalho de conclusão de curso senão uma fotografia de longa duração do período da graduação na qual é possível ver as diferentes camadas e os sedimentos desse tempo?

A costura entre fotografia e escrita reposiciona as questões lançadas nas primeiras páginas desse escrito e faz pensar sobre as passagens, passagens sobre registros e os seus suportes necessários. Diferentes suportes funcionam como a regulagem do ângulo da câmera fotográfica permitindo registrar uma imagem específica, cada ângulo engendra possíveis e impossíveis. Encontramos na escuta um suporte para a fala e no papel um suporte para a palavra escrita. A escolha pela impressão do trabalho em páginas pretas busca lembrar a presença do negativo a sustentar a positivação da escrita - **ponto cego**.

O propulsor dessa escrita foi o descompasso entre aquilo que a supervisão acadêmica e a supervisão local exigiam em termos de suportes para o registro da experiência clínica. Contudo, a intenção não era desvalorizar a entrevista dialogada em relação à escrita ensaística e vice-versa ou mesmo opô-las numa lógica binária. Retrato-me, - para não perder a metáfora - se essa foi a sensação de alguns leitores. Reconheço a relevância de ambos os suportes e destaco que eles oferecem ângulos diferentes para o registro da experiência clínica, a dialogada mais interessada em precisar questões relativas às intervenções do psicanalista e os seus efeitos ao longo da sessão e a escrita ensaística, em fornecer uma ancoragem à construção da história do tratamento.

Como num movimento *après-coup*, retorno à vivência proposta pela supervisão acadêmica e encontro no trabalho ali proposto o convite para experimentar uma metodologia de transmissão da clínica psicanalítica. Metodologia repleta de pontos cegos na qual o meu esforço de leitura desses pontos me permitiu escrever as primeiras linhas em psicanálise da minha formação.



Potsdamer Platz, Michael Wesely, 1997-1999

6. Referências

- BARROS, Manoel de Ensaio fotográficos. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2000.
- BARTHES, Roland, O Prazer do Texto (1973) – São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 1973.
- BARTHES, Roland, O Rumor da Língua (2004); trad. Mário Laranjeira, 2ª Ed – São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAVCAR, Evgen; Tessler, Elida; Bandeira, João (orgs.)
Evgen Bavcar (2003), Memória do Brasil. São Paulo: Cosac Naify
- BION, Wilfred Ruprecht (1952) - Rio de Janeiro, RS: Editora Imago, 2003.
- BORGES, Jorge Luís, O Aleph (1949)/ Jorge Luís Borges; trad Davi Arriguci Jr. – São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2008.
- Conversa Pública, 4º. 2016, Porto Alegre. **Incidências de Restos da Ditadura no Laço Social**
- CORSETTO, Patrícia (2013), Escrita e Escritura disponível em <https://lacaneando.com.br/escritura-e-escrita/>
- DERRIDA , Jacques, 1991. A Farmácia de Platão São Paulo, Iluminuras (trabalho original publicado em 1972)
- DERRIDA, Jacques, 1930 – Gramatologia. Segunda edição, São Paulo, SP: Perspectiva, 1999.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda & J.E.M.M. Editores Ltda (1986), Novo Dicionário da Língua Portuguesa, Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1986
- FRÖHLICH, Cláudia Bechara, Nas Dobras de um Conto: leitura e transmissão no Clube do Professor Leitor-Escritor; orientador Simone Zanon Moschen – Porto Alegre, 2009.
- JR ANDRADE, Antônio Francisco de, Com olhos de ver: fotografia em Manoel de Barros em CADERNOS DE LETRAS DA UFF. – nº30-31, 2004-2005 – Rio de Janeiro: UFF, 2004-2005
- LACET, Cristine, Considerações sobre a letra e a escrita na clínica psicanalítica Estilos da Clínica, 2003, Vol. VIII, no 14, 50-59
- MCDougall, J. (1992) *As Palavras que Faltam e a Economia do Afeto*. In *Teatros do Eu*. Rio de Janeiro, 1992. P 121-134
- MEIRA, Ana Cláudia, A ESCRITA DE CASOS CLÍNICOS EM PSICANÁLISE: estudo de caso, descrição, relato ou narrativa? Em Revista Intercâmbio Psicanalítico. Nº1,2013 – Porto Alegre, 2013

MOSCHEN, Simone, Escrita da clínica e transmissão da psicanálise em REVISTA DA ASSOCIAÇÃO PSICANALÍTICA DE PORTO ALEGRE / Associação Psicanalítica de Porto Alegre. - n° 25, 2003. - Porto Alegre: APPOA, 1995, ----. Absorveu: Boletim da Associação Psicanalítica de Porto Alegre.

MOSCHEN, Simone, Riscos e Tempos, 2007 em COSTA, Ana; RINALDI, Doris (orgs), Escrita e Psicanálise, Rio de Janeiro: Companhia Feud: UERJ, Instituto de Psicologia, 2007 *Colóquio Internacional Escrita e Psicanálise*, Rio de Janeiro.

RIVERA, Tânia, Guimarães Rosa: a escrita e o avesso da imagem, 2007 em COSTA, Ana; RINALDI, Doris (orgs), Escrita e Psicanálise, Rio de Janeiro: Companhia Feud: UERJ, Instituto de Psicologia, 2007 *Colóquio Internacional Escrita e Psicanálise*, Rio de Janeiro.

A escrita da CLINICA PSICANALÍTICA Luciana Fim Wickert Trabalho apresentado na Jornada Acadêmica da Faculdade de Psicologia da PUCRS. Encontro realizado nos dias 22 a 26 de agosto de 2006.

http://www.lucianawickert.com.br/pdf/A_escrita_da_clinica_psicanalitica.pdf

SARAMAGO, José, Ensaio Sobre a Cegueira (1995). São Paulo: Companhia das Letras

SONTAG, Susan, Diante da Dor dos Outros (2003). São Paulo: Companhia das Letras

TESSLER Elida e CARON, Muriel, Uma câmera escura atrás de outra câmera escura (2001) em Souza, Edson Luiz André de, TESSLER, Elida & SLAVULZKY (orgs), A invenção da vida: arte e psicanálise, 2001. Porto Alegre: Artes