

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA**

VERÔNICA DA SILVA EZEQUIEL

A ESCRITA COMO FERRAMENTA DA FORMAÇÃO CLÍNICA

Porto Alegre, 2015

Verônica da Silva Ezequiel

A ESCRITA COMO FERRAMENTA DA FORMAÇÃO CLÍNICA

Monografia elaborada como requisito para
obtenção do título de bacharel em Psicologia
do Instituto de Psicologia da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Amadeu de Oliveira Weinmann

Porto Alegre, 2015

CIP - Catalogação na Publicação

Ezequiel, Verônica da Silva
A escrita como ferramenta da formação clínica /
Verônica da Silva Ezequiel. -- 2015.
38 f.

Orientador: Amadeu de Oliveira Weinmann.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Psicologia, Bacharelado em Psicologia, Porto
Alegre, BR-RS, 2015.

1. Psicanálise. 2. Escrita. 3. Ensaio. 4.
Narrativa. I. Weinmann, Amadeu de Oliveira, orient.
II. Título.

DEDICATÓRIA

Àqueles que confiaram a mim suas histórias durante os três anos de estágio: aos meus pacientes toda a minha gratidão e respeito sempre.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul pela honra de ter sido aluna de uma instituição que, desde o ano de 2008, abriu suas portas aos alunos vindos do ensino público que sonhavam em poder seguir sua vocação. Registro aqui o desejo de uma UFRGS cada vez mais democrática e aberta à diversidade.

Ao professor Amadeu Weinmann pela orientação deste trabalho, mas também pelo acompanhamento e incentivo ao longo de toda a graduação. Obrigada, Amadeu, pelas ótimas aulas e por tornares menos "*hard*" temas de difícil abordagem. À professora Analice Palombini por me incentivar a escrever narrativas acerca dos casos e pela leveza de sua presença em minha vida acadêmica. À professora Fernanda Amador pelas aulas que inspiraram e transformaram para sempre meu modo de ver a clínica (e o mundo). Aos locais de estágio e seus supervisores que me acolheram e com os quais tanto aprendi. Aos colegas, de trabalho e de aula, e amigos que me acompanharam durante esse longo caminho.

À minha mãe por sempre acreditar em mim e demonstrar grande orgulho a cada conquista alcançada. Ao meu pai por ter sido o primeiro e o melhor contador de histórias que conheci. Ao meu irmão Márcio Ezequiel que me apresentou a literatura com um entusiasmo tal que deixou marcas para toda a minha vida. À minha irmã Priscilla Norling pelo incentivo no momento da escolha do tema deste trabalho. A toda minha linda família por cercar minha vida de calor e carinho nos momentos difíceis e nos momentos de alegria.

À minha filha Luísa por ter me ensinado a contar histórias e por sua compreensão nos momentos em que não estive em casa na hora do jantar. Ao meu marido Carlos, meu amor, que há anos atrás, ao me ouvir dizer que eu jamais cursaria Psicologia, me perguntou: "E por que não?". Obrigada, Caco, por todo incentivo e apoio incondicionais. Para sempre grata por me ajudares a lembrar quem eu sou e por encheres de cor a minha vida. Ao Kim e ao Theo por todo amor todos os dias.

RESUMO

A escuta analítica é acompanhada de forma recorrente pelo exercício da escrita. Do encontro entre analista e paciente resultam relatos, estudos de caso e registros em prontuários. Este trabalho de conclusão parte do pressuposto de que a escrita da clínica produz seus efeitos sobre quem se põe a escrever e pode transformar a vivência a qual está remetida. É nessa perspectiva que nos perguntamos se a escrita pode servir, para além de relatos e descrições que enlaçam teoria e prática, como ferramenta da formação clínica, no sentido de conferir um novo lugar também ao aluno que se coloca a escrever acerca das suas primeiras oportunidades de escuta. A hipótese deste trabalho é a de que a escrita pode servir como ferramenta de formação clínica e, a partir disso, foram produzidos dois ensaios: o primeiro faz uma breve reflexão acerca da escrita da clínica como experiência e o segundo trata do ensaio como uma possibilidade de estilo literário com potencial para dar forma à escrita da clínica. Um terceiro capítulo apresenta algumas experimentações textuais produzidas no contexto das primeiras escutas oportunizadas pelos estágios obrigatórios do curso de graduação em Psicologia na UFRGS.

Palavras-chave: Psicanálise. Escrita. Ensaio. Narrativas.

ABSTRACT

The analytical listening is accompanied by writing exercise on a regular basis. From the encounter between analyst and patient, results, reports, case studies, and medical records are produced. This work assumes that the clinical writing produces its effect on who writes and can change the experience which is forwarded. It is in this perspective that we wonder whether writing can serve, in addition to reports and descriptions, to connect theory and practice, as a tool of clinical training, in order to give a new place also to the student who writes about their first opportunities of listening. The hypothesis of this work is that writing can serve as a clinical training tool and, from there, were produced two essays: the first is a brief reflection on the writing as clinical experience and the second considers the essay as a literary style with the potential to shape the writing of the clinic. A third chapter presents some narratives produced in the context of the first experiences offered by the graduation course of Psychology at UFRGS.

Keywords: Psychoanalysis. Writing. Essay. Narratives.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 A ESCRITA DA CLÍNICA COMO EXPERIÊNCIA	11
3 SOBRE O ENSAIO	18
4 NARRATIVAS ACERCA DA ESCUTA CLÍNICA: ALGUMAS EXPERIMENTAÇÕES ...	23
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	37
REFERÊNCIAS	38

1 INTRODUÇÃO

O trabalho analítico é acompanhado de forma recorrente pelo exercício da escrita. Do encontro fugaz entre dois sujeitos, frequentemente resultam relatos, estudos de caso e registros em prontuários. Tendemos a pensar esses escritos como produto final de uma reflexão acerca dessa escuta. Nesta perspectiva, a escrita poderia ser vista como o desfecho de um caminho percorrido durante o trabalho clínico. O registro escrito atribuiria sentido àquilo que ficou vago e seria, talvez, o momento em que uma revelação acerca de um caso despontaria no horizonte. Teríamos assim a escrita como o fim da linha.

Entretanto, seria possível pensar que a escrita da clínica produz seus efeitos sobre quem as escreve e poderia ser capaz de transformar também a vivência a qual está remetida. Uma vez tendo alcançado um novo lugar, tal vivência passa a receber um olhar outro. Além disso, o analista que escreve também se transforma e, ele próprio, já não é o mesmo quando se põe a escutar novamente o sujeito que confia a ele o seu sofrimento. Neste caso, a escrita pode ser vista como ponto de partida e não como ponto final.

É nessa perspectiva que nos perguntamos se a escrita pode servir, para além de relatos e descrições que enlaçam teoria e prática, como ferramenta da formação clínica, no sentido de conferir um novo lugar também ao aluno que se coloca a escrever acerca das suas primeiras oportunidades de escuta. Pensamos isso supondo que o lugar de escuta que almejamos quando chegamos aos bancos da universidade não está pronto. Desta forma, não se trataria de nos prepararmos para ocupar adequadamente um lugar que já existe e que nos aguarda. Seria necessário construir e lapidar de forma singular essa posição de escuta clínica.

Durante os três anos de estágio obrigatório, a escrita me acompanhou através da produção de narrativas. Considerando a presença constante da escrita na minha formação, ao me ver diante da escolha de uma questão a ser abordada no trabalho de conclusão de curso, a temática da escrita da clínica surgiu como o caminho natural a ser trilhado. Intuo que o exercício de escrita modificou de forma significativa minha experiência como estagiária, mas me pergunto de que forma isso se deu e se, de fato, a escrita pode ter contribuído para o meu processo da formação.

A hipótese deste trabalho é a de que a escrita pode servir como ferramenta de formação clínica e, a partir disso, foram produzidos dois ensaios: o primeiro faz uma breve reflexão acerca da escrita da clínica como experiência e o segundo trata do ensaio como uma possibilidade de estilo literário com potencial para dar forma à escrita da clínica. Um terceiro capítulo apresenta algumas experimentações textuais produzidas no contexto das primeiras escutas oportunizadas pelos estágios obrigatórios do curso de graduação em Psicologia na UFRGS.

2 A ESCRITA DA CLÍNICA COMO EXPERIÊNCIA

No documentário *Paisagens urbanas*¹, o fotógrafo Cristiano Mascaro comenta suas produções. Ele explica que, ao fotografar em preto-e-branco, o que se destaca em suas fotos é a luz. Ele diz algo como: “o que sobra é a luz”.



Foto: Cristiano Mascaro.

Fonte: <http://mediacacheak0.pinimg.com>

Quando nos colocamos a escrever acerca de um caso clínico, do que exatamente falamos? A menos que optemos por fazer um relato descritivo de uma sessão de análise, escrevemos aquilo que do caso se coloca para nós como uma questão. Falamos daquilo que resta, da luz que sobra.

Rita Barros salienta que, para algumas pessoas, a escrita permite um novo olhar sobre o real, abrindo a possibilidade do sujeito se reposicionar em relação à sua história. A autora menciona a diferença existente entre a escrita literária (ficção) e a escrita científica, mas relativiza as bordas que separam um campo do outro ao sugerir que "talvez a boa escrita analítica misture um tanto dos dois, já que lidamos com a ficção de si de cada sujeito, diferenciando-se da literatura por ser atravessado em sua carne"².

Tendo ainda em mente a fala de Mascaro, podemos pensar também que a luz que resta em suas fotografias não sobra apenas por excesso, mas por produzir uma marca, uma diferença. No

¹ PAISAGENS urbanas. Produção de Nelson Brissac Peixoto. São Paulo: PaleoTV, 1996. 1 videocassete.

² BARROS, R. M. M de. A escrita e a transformação do real. In: Scotti, S. *et al.* (Org.). **Escrita e psicanálise II**. Curitiba: CRV, 2010. p. 31.

campo da escrita, buscamos o que há de singular, de único em um caso clínico, e, a partir dessa singularidade, nos deixamos conduzir através do registro escrito. Mas o fato é que o ato da escrita em si também produz diferença em quem escreve. Como essas marcas se produzem na escrita da clínica?

O texto *Escrever sobre o que não se sabe*, de Simone Ricketts³, aponta algumas peculiaridades da escrita produzida a partir da escuta clínica, mais especificamente da escrita que se origina das primeiras experiências de escuta. A partir dos depoimentos de alguns alunos, a autora sustenta que a Psicanálise inevitavelmente atravessará a produção escrita acerca dos primeiros atendimentos.

Ricketts argumenta que, para além dos conceitos da Psicanálise que serão assimilados pelos alunos, a própria experiência psicanalítica (vivida, seja durante a escuta dos pacientes, a análise pessoal ou a supervisão dos casos) se fará ecoar nos escritos produzidos. Se nossa escrita é atravessada pela Psicanálise em diferentes vias, podemos pensar que nós também, ao escrevermos, voltamos a sofrer os efeitos desta escrita. Ricketts faz uma provocação neste sentido:

após a escrita do texto o sujeito não resta no mesmo lugar, algo do seu texto fez uma marca nele [...] escrever comporta um certo risco, nunca se sabe muito bem, de antemão, o que disso vai resultar em termos de texto, nem tampouco como se vai sair desta experiência⁴.

Partindo dessa concepção de escrita da clínica, podemos supor que o exercício de narrar uma experiência vivida durante um atendimento clínico não teria por objetivo transmitir ao leitor o relato exato dos acontecimentos vivenciados, mas compor uma escrita que possa, em alguma medida, falar de um encontro ocorrido entre dois sujeitos. Neste sentido, a escrita poderia comunicar o que do encontro se produziu. Não se trataria, portanto, de uma escrita neutra, mas de uma escrita em que a implicação seria reconhecida e, além disto, utilizada como ferramenta para a escuta clínica.

Podemos imaginar essa implicação como ferramenta, uma vez que supomos que a escrita é capaz de transformar e ressignificar um dado acontecimento. Pensamos isso a partir da elaboração de Ricketts, que afirma, a respeito da escrita da clínica: “ela não se reduz ao relato de um acontecido, mas que é ela própria um acontecimento, uma experiência”⁵.

Ao pensarmos que a escrita pode ser vista como uma experiência, cabe aqui nos determos por um instante no conceito de experiência, no ponto em que o mesmo se relaciona à ideia de narratividade. Walter Benjamin⁶, no texto *O narrador*, sustenta que o empobrecimento da narratividade leva ao esvaziamento da experiência. Benjamin argumenta que, a partir da Primeira

³ RICKETS, S. M. Escrever o que não se sabe. **Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre**, n. 15, 1998.

⁴ Ibid., p.40.

⁵ Ibid., p.40.

⁶ BENJAMIN, W. O Narrador. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Guerra, a arte de narrar teria dado espaço a um emudecimento decorrente do trauma das vivências da guerra. Os soldados voltaram do *front* marcados por suas vivências, sem poder, entretanto, comunicá-las. Sem o recurso da palavra, essas marcas não puderam ser simbolizadas e atingiram o estatuto de traumas. Disso podemos inferir que a vivência em si não é garantia de mudança ou reposicionamento psíquico do sujeito. É apenas quando essa vivência é recoberta por um discurso que se pode efetivamente pensar na concepção de experiência. Neste sentido, Poli⁷ explica que, para Benjamin, a *Erfahrung* (experiência) foi substituída pela *Erlebnis* (vivência) e que isto acarretaria um esvaziamento da experiência compartilhada e da própria transmissão como um elemento daquilo que foi vivido.

Ainda segundo Benjamin, o declínio da experiência decorrente do desaparecimento da narratividade está intimamente ligado ao surgimento do romance. Para o autor, o narrador sempre parte da sua experiência ou da experiência de outros para narrar uma história. Já o romance guarda íntima relação com o surgimento da imprensa. Benjamin vê o romance como uma atividade solitária, enquanto a narrativa consistiria em uma experiência compartilhada. Nas palavras do autor, o narrador “incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segregase”⁸.

Outro fator importante apontado por Benjamin, no que se refere ao desaparecimento da narrativa, relaciona-se à difusão de informações. As notícias que chegam diariamente via imprensa guardam sentido fechado, o que vem de encontro à ideia de abertura trazida pelas narrativas: “metade da arte da narrativa está em evitar explicações”⁹. Poli comenta que, em *Experiência e pobreza*, Benjamin compara “a redução das formas narrativas da tradição a uma moeda gasta pela usura dos meios de comunicação de massa”¹⁰.

A partir disto, devemos levar em conta que, para além da crítica à mudança do suporte material por meio do qual as informações passaram a ser partilhadas (do oral para o escrito), Benjamin faz uma crítica à cultura pós-Primeira Guerra. Maria Rita Kehl lê em *O narrador* uma crítica ao aceleração da vida que se torna incompatível com o tempo e o trabalho necessários à consolidação das experiências: “a condição da experiência benjaminiana é antes o ócio do que a atividade”¹¹.

Visto por esse ângulo, o texto de Benjamin é bastante atual. O *slogan* de uma campanha publicitária que vem sendo veiculada atualmente parece mostrar o quanto estamos, cada vez mais, submetidos à velocidade de um tempo sobrecarregado em vivências e escasso em experiências. Em

⁷ POLI, M.C. Experiência e linguagem como estratégias de resistência. In: _____. **Leituras da clínica, escritas da cultura**. Campinas: Mercado das Letras, 2012.

⁸ BENJAMIN, op. cit., p. 201.

⁹ Ibid., p. 203.

¹⁰ POLI, op. cit., p. 46.

¹¹ KEHL, M. R. Temporalidade e experiência. In: _____. **O Tempo e o cão**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2009. p.162.

planos curtos, vemos cenas da vida de um homem, desde o seu nascimento até a idade adulta. Em trechos compostos por poucos segundos, o homem corre contra o tempo, seja ao começar a caminhar, ao ir para a escola e para a faculdade, ao levar a esposa para a maternidade e ao tentar acompanhar os filhos que correm pela praia. A propaganda finalmente termina e nós, espectadores, tão ofegantes quanto o protagonista da campanha, recebemos a seguinte mensagem: “a vida passa na velocidade 4G. Viva intensamente cada minuto”.

Este convite que nos é feito para vivermos intensamente poderia ser traduzido como: acumule o máximo de vivências possíveis no pouco tempo de que você dispõe. A velocidade apresentada como algo natural e inevitável está a serviço de uma lógica de produção na qual não há tempo ou espaço para a experiência. Na contramão dessa lógica da velocidade e da produtividade encontra-se a escuta analítica.

Poli argumenta que a psicanálise, na medida em que escuta a linguagem, pode ocupar o lugar de resistência frente às imposições da lógica de produtividade capitalista na qual estamos imersos. A escuta analítica permite “resgatar as condições para o reposicionamento do sujeito”¹². A autora destaca ainda que o contexto capitalista atual impõe que os sujeitos ocupem o lugar de coisa, no sentido de se apresentarem como objetos produzidos em massa, para que mantenham as engrenagens do sistema vigente em pleno funcionamento.

É, portanto, a partir desse cenário de resistência que pretendemos pensar aqui a escrita da clínica psicanalítica. Escrita esta vista como terreno fértil para a transformação de vivências em experiências, no sentido benjaminiano. Podemos pensar ainda que, nesse trajeto em que uma vivência se transforma em experiência, se dá a construção de um novo lugar. Rickes sugere que esse espaço a ser construído se refere a um lugar psíquico e que os escritos ou relatos apresentados durante as supervisões dos casos poderiam cumprir essa função. A esse respeito, a autora propõe:

É a construção desse lugar que sustenta as possibilidades de significação de uma experiência, assim como de acolhimento daquilo que o paciente endereça a seu analista. Não deixemos de sublinhar o construir, pois aquilo que se diz em supervisão, ou que se escreve sobre a experiência clínica, tem efeito construtor. Não é mero relato de acontecido. É construtor de um lugar psíquico¹³.

Vista dessa forma, a escrita que se produz a partir da escuta clínica não teria por objetivo revelar uma verdade acerca de um caso. Entretanto, não podemos negar que essa escrita tem como pano de fundo alguma questão ou inquietação acerca de um atendimento clínico. Dessa forma, considerando que não existe uma única forma de escrever sobre essa escuta, vale a pena refletirmos sobre que tipo de olhar lançamos mão ao nos determos em um caso específico.

Rickes estabelece uma diferença entre as concepções de estudo de caso (ou história do caso)

¹²POLI, M.C. Experiência e linguagem como estratégias de resistência. In: _____. **Leituras da clínica, escritas da cultura**. Campinas: Mercado das Letras, 2012. p. 57.

¹³RICKES, S. M. Escrita da clínica e transmissão da psicanálise. **Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre**. Porto Alegre, 2003. p. 123.

e construção do caso (ou escrita do caso), a qual nos parece oportuna para o caminho que pretendemos percorrer aqui. De acordo com a autora, o estudo de caso teria por objetivo fazer uma reprodução, o mais fidedigna possível, de determinada situação clínica. Temos como exemplo desse tipo de estudo as entrevistas dialogadas trazidas em supervisão.

No que se refere à construção do caso, a autora explica que a escrita ocupa um lugar de construção no sentido de ofertar um lugar psíquico possível para aquilo que na transferência não pode ser elaborado por aquele que escuta. Rickes sustenta que:

é desde dentro da experiência e de seus impasses, e somente desde aí, que o sujeito pode articular o ponto desde o qual é possível falar/escrever. Aquele que escreve o caso está empenhado em transmitir os impasses da clínica como propulsores de indagação e trabalho e não em ocupar o lugar de comunicar a superação triunfante que por ventura tenha operado¹⁴.

Nesse contexto, é retomada a problematização de Fedida no que concerne ao conflito entre a temporalidade transferencial, inerente à escuta clínica, e a linearidade de um discurso que tivesse por pretensão transmitir os resultados de uma situação de atendimento¹⁵. Neste sentido, a temporalidade com a qual nos defrontamos diante de uma escuta clínica e do seu registro escrito não estaria sujeita à montagem linear do caso.

Retomando o tema central aqui proposto, o da produção da escrita da clínica, podemos imaginar que esse recurso surge como uma possibilidade, na medida em que o olhar que lançamos sobre o caso está calcado na concepção de construção do caso (ou escrita do caso). Seguindo esta linha de pensamento, encontramos algumas pistas de como essa construção pode se dar se pensarmos nos conceitos de redundância e de desmontagem do caso.

O texto *Por uma política da narrativa*, de Passos e Benevides de Barros¹⁶, propõe que a narrativa de um caso pode ser tomada de duas formas distintas: a partir da redundância ou a partir da desmontagem do caso. Na redundância, toma-se o que há de abundante no caso para gerar uma repetição. Dessa forma, é reforçado o caráter identitário do caso. Esse procedimento organiza o caso de modo a torná-lo um caso padrão, ou seja, o caso destaca-se de um fundo, tal qual uma figura que se projeta de um fundo de uma tela. Assim, através da analogia proposta, figura e fundo, temos o caso como sendo uma representação de algo maior e, portanto, com contornos previsíveis. Nessa perspectiva, ao narrarmos um caso nos esforçamos por apagar ou minimizar as diferenças e trabalhamos para encontrar o que no caso existe de semelhante ou familiar a outros casos padrão.

Mas, se podemos narrar um caso lançando mão do procedimento da redundância, também podemos construir uma escrita através da desmontagem dos casos. De acordo com Passos e Barros,

¹⁴RICKES, S. M. Escrita da clínica e transmissão da psicanálise. **Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre**. Porto Alegre, 2003., p.124.

¹⁵Ibid., p.125.

¹⁶PASSOS, E.; BARROS, R. B. Por uma política da narrativa. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. D. **Pistas do método da cartografia : pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

a operação de desmontagem do caso consiste em do caso extrair “a agitação de microcasos como microlutas nele trazidas à cena”¹⁷. Nesta perspectiva, não se busca um fundo para uma figura, considera-se um fundo que se dissolve e se mistura à imagem.

Os autores ilustram a concepção de desmontagem a partir da pintura *Assinatura em branco*, de Magritte, em que a paisagem ao fundo mistura-se à figura da amazona. Desta forma, o fundo compõe a figura não mais existindo como uma estrutura generalizante ao qual a figura se remete, mas a “um plano de dissolvência que se alcança pela desmontagem do caso”. A desmontagem do caso permite “atijar o que lá insiste/resiste como força de criação”¹⁸.



Fonte: <http://2.bp.blogspot.com/>

A imagem de um fundo que se dissolve e passa a compor a figura em análise nos remete, entre outras ideias, ao rompimento da concepção de neutralidade em relação à escuta clínica e, portanto, da narrativa que dela se ocupa. Se buscamos em um caso não mais as características que fazem dele mera parte de um todo, mas sim aquilo que nele faz marca e o torna único, então a implicação torna-se parte fundamental desse processo. O encontro promovido pela escuta clínica deixa de ser observado de fora para ser visto como um processo no qual dois sujeitos estão mergulhados.

Neste sentido, podemos supor que existe uma aproximação entre os conceitos de construção do caso, proposto por Rickes¹⁹, e de desmontagem do caso, delineado por Passos e Barros²⁰, ainda que a terminologia empregada por cada um dos autores sugira, à primeira vista, sentidos opostos. A

¹⁷ PASSOS, E.; BARROS, R. B. Por uma política da narratividade. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. D. **Pistas do método da cartografia : pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009, p.161.

¹⁸ Ibid., p.163.

¹⁹ RICKES, S. M. Escrita da clínica e transmissão da psicanálise. **Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre**. Porto Alegre, 2003.

²⁰ PASSOS, E.; BARROS, R. B. op.cit. p.161.

ideia de desmontagem do caso poderia nos trazer algumas pistas sobre como construí-lo, uma vez que rompe com a concepção de neutralidade diante da escuta clínica.

Podemos ainda pensar que a subversão temporal proposta pela construção do caso vem ao encontro da ideia de desmontagem já que, quando imagem e fundo fazem-se um só, lá se encontra guardado passado, presente e futuro, não se fazendo fundamental a separação rigorosa entre esses três tempos. Portanto, a proposta que aqui se coloca é a de que, para que a construção de um caso seja possível, se faz necessário que o narrador esteja disposto a operar com a sua desmontagem.

Tomando então a escrita da clínica como ferramenta de resistência produtora de experiências, podemos nos perguntar acerca de qual estilo literário poderia dar corpo a esse exercício. Para isto, abordaremos a seguir as principais características do ensaio, por apostarmos que este estilo tem a potência de abrir os caminhos para uma construção textual que se dá ao longo da caminhada, isto é, não prevê um ponto determinado onde se pretende chegar. Dito de outro modo, no ensaio "o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia"²¹.

²¹ GUIMARÃES ROSA, J. **Grande sertão: veredas**. São Paulo: Círculo do Livro, 1986. p. 52.

3 SOBRE O ENSAIO

Na noite de quatorze de março de 1939, num apartamento da Zeltnergasse de Praga, Jaromir Hladík, autor da inconclusa tragédia *Os inimigos*, de uma *Vindicação da eternidade* e de uma interpretação das indiretas fontes judaicas de Jacob Boehme, sonhou com um extenso xadrez²².

Assim começa um dos contos de Jorge Luis Borges, intitulado *O milagre secreto*, escrito em 1943. Partindo do relato de um sonho e da descrição do exato momento em que o personagem desperta, o autor habilmente nos envolve na teia narrativa por ele tecida. A partir da montagem de um cenário trivial – sonho e despertar -, a narrativa se desenvolve e do trivial somos conduzidos ao cerne da narrativa, ou ao que poderíamos chamar de “a moral da história”.

Essa passagem se dá através de um passeio pelas ideias trazidas no texto, ideias essas que parecem nos ser apresentadas na ordem em que elas ocorrem ao autor. Desta maneira, somos conduzidos por Borges através dos labirintos por ele engendrados. A narrativa se constitui assim, de um abrir de portas que se dá ao longo do caminho em detrimento de um percurso em linha reta cujo destino poderíamos antever.

Desde as primeiras leituras acerca do ensaio, seus traços, suas características e intenções, meus pensamentos são interrompidos por algum escrito de Borges. Tratei de me colocar como meta não ceder à tentação de reler meus contos preferidos do autor, uma vez que, se o fizesse, tal leitura me distrairia de meu foco principal – escrever este capítulo sobre o ensaio. Falhei.

O milagre secreto, *O jardim de caminhos que se bifurcam*, *Três versões de Judas* e outros contos mais povoaram minha mente por horas a fio. De volta às leituras sobre a teoria do ensaio, me liberto da culpa de ter me deixado levar pelos caminhos sinuosos das leituras borgeanas, graças ao trecho de um livro de Luis Augusto Fischer. Nele, o autor afirma que, assim como a prosa de Clarice Lispector, toda a obra de Jorge Luis Borges vem sendo vista a partir dos seus traços ensaísticos. Fischer²³ não se propõe a fazer uma análise da obra de Borges em busca de traços ensaísticos, mas menciona o seu nome com o intuito de ilustrar que, mesmo em obras de caráter ficcional - e aqui nos traz outros autores, tais como Machado de Assis, João Cabral e a já mencionada Clarice Lispector –, podem ser encontradas aproximações com o texto ensaístico.

O livro de Luis Augusto Fischer em questão intitula-se: *Inteligência com dor: Nelson Rodrigues ensaísta*. Nesta obra, o autor discorre sobre a natureza do ensaio com o objetivo de provar que, nas produções de Nelson Rodrigues, existe um importante caráter ensaístico. Não pretendo aqui me valer das análises feitas por Fischer quanto aos textos de Nelson Rodrigues.

²²BORGES, J. L. *O milagre secreto*. In: _____. **Ficções**. São Paulo: Globo, 1989. p. 127.

²³FISCHER, L. A. **Inteligência com dor: Nelson Rodrigues ensaísta**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2009.

Entretanto, a argumentação do autor e suas análises acerca da história, características e particularidades que compõem o texto ensaístico nortearão em grande parte esta escrita sobre o ensaio.

Fischer²⁴ explica que, a partir dos escritos de Montaigne (1533-1592), o ensaio se constituiu como gênero literário na Inglaterra. Autores como Francis Bacon (1561-1626) e John Locke (1632-1704) deram seguimento a esse estilo. Na obra intitulada *Ensaaios*, de Montaigne, encontramos, portanto, a origem desse gênero literário.

Azar Filho²⁵ sustenta que tanto a Idade Média, quanto o Renascimento partilhavam a concepção de que as ideias e a vida não poderiam ser concebidas separadamente. Entretanto, é no Renascimento que a obra escrita e a vida de fato passam a misturar-se. Não se espera mais que a teoria reflita a prática, mas sim uma teoria investida da prática, ou seja, por ela constituída. O autor explica que:

antes de ser uma criação literária, o ensaio montaigniano era um método para a filosofia moral; sua principal característica é que estilo e ideia aí formam um todo. A filosofia ensaística coloca em jogo uma exigência estética através da qual se projeta a reflexão, unindo a tarefa artística e o problema moral na escrita e na vida. Muito antes de mostrar o bem, a verdade ou o belo trata-se de realizá-los em nossa vida – ou mostrá-los, realizando-os – e o texto ensaístico procura um caminho para tal. O mundo é um texto que deve ser lido corretamente; os *Ensaaios* são o mundo. Representar o mundo é representar o homem, e vice-versa. O pensamento na Renascença busca quase sempre, além da expressão abstrata, uma “objetivação” simbólica e gráfica: este é um de seus traços essenciais²⁶.

Em outro ponto do texto, Azar Filho argumenta que, no ensaio, pesquisa e experiência ocupam o mesmo lugar, ocorrendo de forma simultânea e equivalente. A partir desta afirmação acerca da fusão entre experiência e pesquisa, podemos nos questionar sobre qual seria o lugar ocupado pelo ensaio no universo acadêmico.

Em *O ensaio como forma*, escrito em 1954, Adorno²⁷ sugere que o ensaio seja considerado um “produto bastardo” na Alemanha. O autor acrescenta que “a corporação acadêmica só tolera como filosofia o que se veste com a dignidade do universal, do permanente”²⁸. Assim, Adorno traz à tona a discussão acerca de como o ensaio se situa em relação à produção da escrita acadêmica.

Jorge Larrosa²⁹, no artigo *O ensaio e a escrita acadêmica*, afirma que o ensaio, visto como um modo de escrita, encontra-se excluído do universo acadêmico. Neste sentido, o autor se pergunta se o espaço acadêmico hegemônico não se aproxima cada vez mais com o contexto observado por

²⁴FISCHER, L. A. **Inteligência com dor**: Nelson Rodrigues ensaísta. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2009.

²⁵AZAR FILHO, C. M. Método e estilo, subjetividade e conhecimento nos ensaios de Montaigne. **Kriterion**, v. 53, n. 126, p. 559-578, 2012.

²⁶Ibid., p. 562.

²⁷ADORNO, T. O ensaio como forma. In: _____. **Notas de literatura I**. São Paulo: Ed. 34, 2003. p. 15.

²⁸Ibid., p. 16.

²⁹LARROSA BONDÍA, J. O ensaio e a escrita acadêmica. **Educação e realidade**, v.28, n.2, p.101-115, 2003.

Adorno na Alemanha. Por meio de uma experiência por ele vivida em Londres, Larrosa ilustra a questão da padronização dos escritos acadêmicos em detrimento da abertura à criação. O autor conta que, ao ingressar em um curso de escrita para estrangeiros, recebeu instruções sobre como começar um capítulo, como inserir no texto de forma adequada um exemplo, como interromper uma argumentação, entre outros macetes que supostamente tornariam sua escrita mais aceitável. O autor conclui que os alunos aprenderam, naquela ocasião, como escrever de forma mecânica e desprovida de estilo próprio.

Em contraponto a esse modo padronizado de escrita, situa-se o ensaio como forma. Adorno³⁰ sustenta que o ensaio “não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva”. O filósofo argumenta ainda que, em oposição à terceira regra cartesiana, o ensaio não parte das ideias mais fáceis para aos poucos avançar para os pensamentos mais complexos e elaborados. No ensaio, parte-se do mais complexo e não do mais simples e familiar.

Ainda a esse respeito, Ricardo Forster questiona o uso da linguagem por parte dos intelectuais, uma vez que o universo acadêmico (institutos de investigação e universidades) pode estar operando com o que o autor nomeia “esvaziamento das palavras”³¹. O autor conclui: “o que se busca é uma suposta eficiência da linguagem em termos de aceitação por parte do mercado científico financeiro”³².

Forster argumenta que o ensaio, por sua vez, opera uma “fissura no muro da certeza cartesiana”³³. Quanto às estratégias do ensaio, o autor destaca o seu caráter provisório, onde o ensaísta vai

tateando o território pelo qual se move sabendo que não existe rumo certo [...] ensaiar, experimentar com estranhos cruzamentos, tensionar a corda sabendo que pode romper-se, mesclar aquilo que se rejeita entre si, adentrar no campo inimigo, são alguns dos modos e estratégias do ensaio³⁴.

Neste sentido, temos que, em virtude das características peculiares do ensaio, este gênero acabou por ocupar uma posição marginal dentro do universo acadêmico. Em contraponto, Forster³⁵ afirma que é possível pensar o ensaio como ocupando uma função de resistência, uma vez que não se deixa homogeneizar. O texto ensaístico não pretende eliminar o conflito e se coloca com uma atitude de experimentação e suspeita frente aos campos do saber.

³⁰ ADORNO, T. O ensaio como forma. In:_____. **Notas de literatura I**. São Paulo: Ed. 34, 2003. p. 25.

³¹ FORSTER, R. La artesanía de la sospecha: el ensayo como tradición crítica. **Revista internacional interdisciplinar INTERthesis**, v. 8, n. 1, p. 1-15, 2011. p. 12.

³² Ibid., p. 13.

³³ Ibid., p. 5.

³⁴ Ibid., p. 4.

³⁵ Ibid.

Ainda a respeito do lugar ocupado pelo ensaio, Fischer³⁶ o situa como sendo um gênero que se encontra num limbo. Isto se deve ao fato de o ensaio ser reconhecido como literatura, sem ocupar, entretanto, um espaço definido dentro deste campo do saber. Essa afinidade com a literatura é também comentada por Forster quando ele sugere que o ensaio guarda com esse campo do saber a semelhança de esforçar-se por rebaixar

as fronteiras da realidade do mundo e do real no sujeito, mostrando que o evidente escapa para zonas de inexplicável opacidade, e que o indiscernível pode encontrar, através de uma linguagem iluminadora, alguma claridade³⁷.

Sobre as características que marcam o ensaio, Fischer sugere que existem três traços principais que definem o gênero. O primeiro traço relaciona-se com a coragem. A partir de uma argumentação acerca da confissão, o autor explica o que ele entende por coragem no contexto do gênero ensaístico. Seleciono aqui o trecho que me parece resumir sua ideia: “será preciso confessar, isto é, agir no texto”³⁸. Neste sentido, podemos inferir que a coragem a que Fischer se refere consiste na presença ativa do autor do ensaio em seu texto. Não há neutralidade.

O segundo traço mencionado pelo autor refere-se ao fato de o ensaio partir de algo trivial para chegar, de forma peculiar, a algum lugar imprevisto. Desta forma, o ensaio aproxima-se da crônica no seu ponto de partida, mas afasta-se dela na forma como caminha e no destino que alcança. Isto não é uma tarefa fácil, uma vez que “para transcender o trivial, é preciso enxergar o óbvio; e para enxergar o óbvio, é preciso fugir mentalmente ao controle do pensamento dominante”³⁹. O terceiro e último traço apontado pelo autor está ligado a uma relação diferente que o ensaísta estabelece com o tempo. Trata-se de um anacronismo ou afastamento do tempo. O ensaísta se interroga acerca do tempo atual e se coloca como um desajustado com o “rumo das coisas”⁴⁰.

Além dos traços acima apontados, Fischer propõe inúmeras outras características e considerações acerca do ensaio. Não é objetivo deste escrito esgotar todas as ideias trazidas pelo autor sobre este tema. Entretanto, vale a pena trazer ainda mais um aspecto discutido por Fischer em seu livro. Trata-se da relação existente entre dois pontos que se conectam: a noção de experiência na escrita do ensaio e a aproximação entre a produção de ensaios e de narrativas.

Sobre a experiência, o autor explica que, no ensaio, o escritor se vale da sua experiência de vida, sem que esse relato perca a sua natureza de caráter coletivo. Penso que isto só é possível uma

³⁶FISCHER, L. A. **Inteligência com dor**: Nelson Rodrigues ensaísta. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2009.

³⁷FORSTER, R. La artesanía de la sospecha: el ensayo como tradición crítica. **Revista internacional interdisciplinar INTERthesis**, v. 8, n. 1, p. 1-15, 2011. p. 7.

³⁸FISCHER op. cit., p. 159.

³⁹Ibid., p. 168.

⁴⁰Ibid., p. 176.

vez que, no ensaio, o relato de uma vivência ou memória serve de instrumento para que o leitor se identifique e partilhe, em alguma medida, dessa experiência. Fischer diz o seguinte:

Mergulhando o ensaísta em sua experiência pessoal, em sua memória pessoal, para trazer à tona o mais doentio, o mais maligno; mergulha até a profundidade em que o indivíduo consiga divisar seu próprio encontro com os demais, nível em que se confundem o pessoal e o coletivo, o singular e o universal, o particular e o geral. Combate o individualismo pela via de aprofundar a indagação sobre o indivíduo, porque descobriu que o contrário do individualismo não é o coletivismo, mas o próprio indivíduo tomado em sua radicalidade⁴¹.

Quando Fischer faz tal elaboração, está calcado no pensamento de Adorno que sustenta ser falsa a separação entre a experiência individual e a história. Para Adorno, a experiência individual está inevitavelmente mediada pela experiência da humanidade histórica. O autor afirma ainda que “o ensaio desafia, por isso, a noção de que o historicamente produzido deve ser menosprezado como objeto da teoria”⁴².

Sobre a escrita de narrativas, Fischer parte das elaborações de Lukács para concluir de forma esquemática que “narrar está para descrever, assim como participar está para observar, e assim como o ensaio está para a crônica”⁴³. Em outro trecho do texto, o autor explica que o ensaio age sobre o mundo e, em especial, sobre o mundo do leitor. Neste sentido, podemos reordenar a fórmula sugerida por Fischer da seguinte forma: narrar guarda íntima relação com participar (agir) que, por sua vez, é matéria prima do ensaio. Azar Filho vai ao encontro dessa concepção:

Escrever é construir, construir catedrais, fortalezas, construir a si mesmo e ao cosmos. O ensaio é um plano e um projeto arquitetônico para a vida; mas não somente: escrever já é em si mesmo agir [...] Viver através da escrita faz parte da própria noção de ensaio⁴⁴.

É pensando no ensaio como um exercício de escrita que é, ele próprio, um agir, que podemos encontrar sua conexão com a escrita da clínica como geradora de experiência. Os textos que seguem foram produzidos a partir da escuta clínica e talvez constituam, como um ensaio, construções de uma aprendiz de analista naquilo que outros podem partilhar.

⁴¹FISCHER, L. A. **Inteligência com dor**: Nelson Rodrigues ensaísta. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2009. p. 268.

⁴²ADORNO, T. O ensaio como forma. In:_____. **Notas de literatura I**. São Paulo: Ed. 34, 2003. p. 26.

⁴³FISCHER op. cit., p. 103.

⁴⁴AZAR FILHO, C. M. Método e estilo, subjetividade e conhecimento nos ensaios de Montaigne. **Kriterion**, v. 53, n. 126, p. 559-578, 2012. p. 562.

4 NARRATIVAS ACERCA DA ESCUTA CLÍNICA: ALGUMAS EXPERIMENTAÇÕES

A narrativa que abrirá esta seção, *A pedra, o rio e o tempo*, foi produzida em 2010 ao término da disciplina eletiva intitulada *Introdução à prática do acompanhamento terapêutico*. Nessa ocasião, a professora Analice Palombini, responsável pela disciplina, nos convidou a escrever uma narrativa acerca do caminho percorrido durante o semestre. Eu, aluna iniciante, cursava o segundo semestre de graduação. Não havia tido até então qualquer contato com atendimento clínico ou acompanhamento terapêutico. Portanto, nesse momento tive contato apenas com o conteúdo teórico acerca do tema, enquanto alguns dos colegas, cursando já semestres avançados da graduação, traziam suas experiências vividas junto aos seus acompanhados. Como escrever sobre essa trajetória? O que era uma narrativa? O que eu poderia ter a dizer? Com essas perguntas em mente, aceitei o desafio.

Três anos mais tarde, em 2013, iniciei meu estágio na ênfase de Processos Clínicos em uma instituição de orientação psicanalítica. Reencontrei a professora Analice, agora como supervisora acadêmica. Diante das primeiras experiências de escuta, a turma foi convidada a escrever narrativas acerca dos atendimentos. Tais escritos eram utilizados como disparadores de discussão em supervisão e vinham carregados de inquietações e surpresas diante do lugar que passávamos a ocupar a partir dos primeiros atendimentos. Logo esse exercício se tornou parte fundamental da minha formação. Mesmo quando essa tarefa deixou de ter caráter obrigatório para a avaliação da disciplina, segui produzindo esses escritos e entregando à supervisora, que teve a disponibilidade necessária para acolher esse endereçamento.

Em agosto de 2014, iniciei meu segundo estágio de ênfase, desta vez em Psicologia Social e Políticas Públicas, no projeto AT na Rede da UFRGS. Uma das disciplinas cursadas nessa segunda ênfase foi ministrada pela professora Fernanda Amador, que também usou como dispositivo de discussão a produção de narrativas. Com isso, o trabalho com a escrita teve continuidade apesar da troca de local de estágio e da ênfase cursada.

Neste sentido, minha trajetória como aluna da UFRGS, em especial no que se refere aos primeiros contatos com o trabalho clínico, foi constantemente acompanhada pela escrita. A cada escrito algo se produzia no sentido de conferir um lugar diferente ao que foi vivido. Compartilho aqui algumas dessas narrativas⁴⁵.

⁴⁵ Todos os nomes contidos nas narrativas foram trocados para proteger o sigilo dos pacientes. Também foram borradas nas imagens (desenho e foto) assinaturas que pudessem expor de alguma forma os envolvidos.

A pedra, o rio e o tempo

“Sabe quando a gente joga uma pedrinha num rio e ela sai pulando, pula uma, duas, três vezes... sabe?” ele me perguntou. “Que criança nunca fez isso?”, foi o que eu pensei quando ele me fez esta pergunta. Dois passos pra trás e eu, criança, observo meu irmão mais velho enquanto ele me ensina, na beira de um rio, a lançar uma pedra na água de modo que ela salte repetidas vezes.

“Tudo depende da qualidade do arremesso”, meu irmão me ensinou com a paciência e a minúcia de um mestre. Cada detalhe tinha de ser muito bem pensado, a posição correta do corpo na hora do arremesso, o ângulo correto, a força adequada a ser investida, e... Lá vai ela... Neste instante, o tempo para e todo o corpo e sentidos do arremessador se suspendem, será que a pedra vai saltar? Quantas vezes ela vai pular? Entra-se num tempo e espaço completamente diferentes, onde qualquer coisa pode acontecer, qualquer coisa.

Tudo isso passou pela minha cabeça antes que eu devolvesse ao meu interlocutor um modesto “sim” como resposta. Eu sabia exatamente do que ele estava falando. Ele me deu um sorriso engasgado e pareceu surpreso com o fato de eu ter entendido o que ele queria dizer. Senti que, naquele momento, no curto intervalo entre a sua pergunta e a minha resposta, abriu-se uma janela e nós partilhamos do mesmo espaço e tempo. Entretanto, essa janela rapidamente se fechou e tudo foi embora, a pedra, o rio, a minha infância e o sorriso dele.

Volto a minha atenção para o que os meus colegas dizem. Um colega estava relatando uma experiência vivida no seu trabalho como acompanhante terapêutico. O dia estava lindo, a ideia do piquenique foi muito boa, mas os cachorros que brincam com os seus donos na Redenção me distraem. Um deles se perdeu, não consigo ouvir mais nada; ele encontrou o dono, volto a ouvir o relato do colega.

O visitante com quem eu havia conversado agora bate no meu ombro e me pede uma bebida. Eu não trouxe bebida para o piquenique, de quem será? Olho ao redor para tentar encontrar o dono de alguma bebida e a sua aprovação para dar um copo de suco ou refrigerante para ele. A colega que está sentada ao meu lado me socorre, serve um pouco de suco no copo que eu segurava hesitante e entrega para ele.

“Onde está o texto da aula de hoje?” Reviro minha bolsa em busca do texto, meu batom caiu na grama, ninguém viu. Encontrei um texto, mas não é o de hoje, o título é: “A psicose no espaço e tempo da cidade: suportes teóricos”. Um marca-texto iluminou este trecho: “O AT, assim, poderia ser pensado como ‘uma espécie de ritmanálise, em que a cidade se oferece com seus milhões de ritmos, para que ritmos estrambólicos e a-ritmias frágeis (...) não sejam sufocados, nem orquestrados, mas conectados, ou simplesmente possíveis’. O tempo, então, é concebido como

diferença e multiplicidade”.

Ao ler estas palavras, lembro do que mais me impressionou durante este semestre na disciplina de AT. Trata-se exatamente da questão do tempo. Acompanhar um sujeito, mais do que andar ao seu lado, é partilhar do tempo e espaço vividos por ele; é suportar o seu vazio e o seu silêncio. Não tenho qualquer experiência como AT, imagino que deve ser difícil abrir mão do que nos é conhecido e previsível, mas deve, também, ser enriquecedor e gratificante.

Ele bateu no meu ombro novamente e me pediu um biscoito. Atendo ao seu pedido enquanto me pergunto: seria ele um morador de rua? O que teria ele pensado quando nos viu reunidos sentados na grama? Por que decidiu juntar-se a nós? Ele disse: “que atire a primeira pedra quem nunca...” Não consegui ouvir o final da frase. Tive muita vontade de perguntar o que era. Que atire a primeira pedra quem o quê? Novamente ele me chamou e disse: “tudo tem o seu tempo, tudo tem o seu tempo...”.

O jogo

Gabriel tem dez anos. Não fala muito e parece sempre atento àquilo que se espera dele, ou melhor, àquilo que ele supõe que se espera dele. Ao ganhar a partida de um jogo, não comemorou, marcou o término da partida com um tímido: “acabou”. Pergunto a ele se ficou feliz ao ganhar, ao que ele me responde: “não sou muito bom em ganhar”.

As sessões com Gabriel são sempre muito tranquilas, cheias de silêncios, é preciso esperar. Ele precisa de tempo, dou isto a ele. A tranquilidade da sessão contrasta com a correria da clínica. O contraste é tão grande que, por alguns segundos, é difícil acreditar que se trata do mesmo local. O tempo é outro.

Fora da sala de atendimento não há tempo para o silêncio, a todo o momento somos convocados a falar (sobre os casos, sobre os textos, sobre as triagens, sobre nós mesmos...). Penso que, às vezes, gostaria de nada falar, mas não me parece que isto seria bem aceito. Fico fantasiando em pedir a palavra por um instante e em declarar: “bem, acho que sobre isto, eu não tenho nada a dizer”. Apenas fantasio.

Chegar a um novo local não é tarefa fácil. Me sinto estrangeira. Vejo as pessoas correndo de um lado para o outro e confesso que ainda não entendi muito bem para o quê ou por que correm tanto. Tenho a estranha sensação de que é uma maratona, um jogo, mas perdi a parte em que as regras foram lidas e em que foi declarado qual seria o prêmio. Às vezes tenho vontade de perguntar: “mas era de ganhar? Eu não sabia...”. Novamente penso que isto não seria adequado.

Sigo então participando do jogo, torcendo para que em algum momento eu consiga entender melhor “quantas casas devo andar” e aonde se pretende chegar no final. Ao terminar um dia cheio, em que tudo deu certo, quase comemoro, mas me contenho. Considero muito cedo para festejar. Encerro então o dia com um tímido: “acabou”. Acho que não sou muito boa em ganhar.

Encontro

Gabriel entra na sala, senta na poltrona e me diz: “minha avó me pediu pra eu contar uma coisa que aconteceu no sábado”. O relato do ocorrido no final de semana vem pronto e Gabriel não parece muito disposto a abrir mão do roteiro programado para aquela conversa. Escuto com atenção a história endereçada a mim pela sua avó, na qual Gabriel, em momento algum, parece se implicar. Pergunto: “e como tu te sentiu nesta situação?” Ele fica em silêncio, não havia uma resposta pronta para uma pergunta como aquela. Ele pensa um pouco e responde: “não sei”.

Gabriel está tão preocupado em ser o mensageiro perfeito que quase não consigo compreender a ordem dos acontecimentos, recebo apenas frases prontas que ele repete na ânsia de cumprir a tarefa para a qual foi designado. O menino está, naquele momento, totalmente alienado ao discurso de outra pessoa e, enquanto o escuto, penso em como eu poderia ajudá-lo a apropriar-se da sua história.

Peço então a ajuda dele para entender melhor o que aconteceu, explico que ficou difícil de entender a ordem dos acontecimentos. Ele então me conta de novo o que aconteceu, mas desta vez se coloca dentro da história.

Aos poucos ele vai ocupando o seu lugar naquele relato e, em certo momento, ousa mesmo a dar a sua versão: “a minha avó diz que o meu pai só brigou, mas comigo ele falou direitinho”. Gabriel consegue, ainda que por um breve momento, desprender-se do enredo no qual ele havia se perdido.

O garoto parece crescer durante a sessão ocupando o seu lugar no discurso, ocupando o seu lugar no mundo. Eu, entretanto, sentada em frente a ele, sinto-me cada vez menor. É impossível não reconhecer em Gabriel a criança que fui um dia. Desisto do esforço de tentar negar que aquele menino me remete a minha própria infância naquilo que ela teve de mais difícil. Sinto-me impotente.

Sigo ouvindo Gabriel, mas penso também em como poderei lidar com essa escuta. Penso rápido: análise – supervisão – análise, mas meu pensamento acelerado é interrompido pelo garoto que coloca em cena o seu desejo: “Podemos jogar agora?”.

O tempo e a torre

L: *“O meu irmão voltou na sexta-feira, mas não nesta última sexta-feira, foi na outra”.*

V: *“Então faz mais ou menos uma semana que ele voltou?”*

L: *“Não. Faz um ano. O dia que não é sábado, mas é perto do domingo. Foi há um ano”.*

V: *“O que aconteceu há um ano?”*

L: *“Ele foi embora”.*

V: *Então ele foi embora há um ano...*

L: *Não, que ele foi embora faz muitos, muitos anos.*

Leandro tem onze anos e nunca havia, até então, falado comigo diretamente. Seus diálogos se davam exclusivamente através da brincadeira. Após o diálogo acima descrito, Leandro me convida para jogar “torre”, um jogo no qual o objetivo principal é evitar que a estrutura montada com as peças do jogo desmorone. Monto com ele peça por peça enquanto penso sobre o que conversamos minutos antes. Tento encaixar as peças enquanto me pergunto que lugar o tempo ocupa na sua fala.

Penso que, no seu discurso, o tempo ocupa um lugar diferente: uma semana, um ano; o ontem e o hoje parecem ocupar um mesmo espaço. Penso então no tempo do inconsciente. Maria Inês Lamy explica no texto “O tempo em psicanálise” que o inconsciente subverte o tempo cronológico obedecendo as suas próprias leis. Leandro fala de alguém importante na sua vida que foi embora e voltou. Estes dois tempos acabam por ocupar um mesmo espaço no discurso dele e o intervalo entre o que foi ontem e o que hoje acontece já não existe, tudo é atual.

Consigo entender o que Leandro quer dizer, a todo instante, mas em algumas situações da vida isto se evidencia mais claramente, o tempo realmente ocupa um lugar diferente. No inconsciente, o ontem é hoje e isto faz todo o sentido. Entretanto, não posso deixar de notar que o que Leandro me diz não parece estar alicerçado em algo do simbólico. Ele não me diz: “é como se tivesse sido há um ano”, para ele foi há um ano, não há espaço para a dúvida.

Sigo montando as peças do jogo com ele. Leandro me convoca a fazer uma parceria. Então, neste jogo, não competimos. Trabalhamos em conjunto para manter o equilíbrio da torre. Em determinado momento, ele se mostra angustiado diante do balançar da torre. O tranquilizo: “não te preocupa, vou te ajudar pra que a torre não caia, mas se ela desmoronar, continuarei aqui e juntarei contigo peça por peça”.

Silêncios

Calculo que tenha durado uns quinze segundos o tempo em que ele se calou depois de uma breve frase minha. Deu um longo suspiro e fixou o olhar em algum ponto no chão. Deixou-se mergulhar no silêncio como até então nunca havia se permitido nos nossos encontros. Escuto o seu silêncio com todo o meu respeito e mesmo com certa admiração. Não era um silêncio desconfortável ou doloroso, era um silêncio plenamente vivido e ocupado por ele.

Minutos antes, Gabriel havia iniciado a sessão dizendo: “a minha avó me pediu pra eu te contar o que está acontecendo na escola”. Gabriel faz então o seu relato. Peço a ele que me ajude a entender melhor a história, brinco dizendo que podemos montá-la como se fosse um quebra-cabeça. Ele ri, aceita o meu convite e experimenta remontar a sua narrativa: “(...) e não era nada disso, a minha avó que imaginou, sabe? Ela entendeu tudo errado, entende?”. Os quinze segundos de silêncio vieram depois.

Quinze segundos que, agora, enquanto escrevo, me remetem a outros tempos: o tempo que eu espero por uma onda chegar na praia, o tempo entre o momento que chamo meu gato e que ele chega até mim, o tempo entre o choro da minha irmã caçula e o abraço, o tempo entre a vontade e o pé de goiaba no pátio da casa da minha avó. A minha avó... quinze segundos de silêncio e posso sentir o cheiro da minha avó. O tempo é uma coisa meio mágica.

“Podemos jogar agora?”, Gabriel interrompe o seu silêncio com a mesma autonomia com a qual o trouxe. Fico com a sensação de que algo ali se operou, mas confesso não saber exatamente do que se trata. Na escuta, parece haver sempre algo que nos escapa. Fico imaginando que nos escapa porque já não nos pertence. Isso me consola. O tempo é mesmo coisa muito estranha. Penso nas marcas que aqueles quinze segundos deixaram. Silêncio.

Travessia

“Consegues enxergar isso de que te falo na sessão com o teu paciente?”, me perguntou Sandro um dia. A partir dessa pergunta, volto àquela sessão que tanto me mobilizou.

Penso na fala do meu paciente que se dá, quase que exclusivamente, dentro da brincadeira. Penso nas imagens trazidas por ele durante a sessão – chaves, cadeados, prisões, armas, algemas – que, como num sonho, se misturam e se transformam, ora tornando-se tão grandes que parecem ocupar a sala inteira, ora desfazendo-se como pó diante de uma nova imagem que lhes dá sequência.

Novas imagens vão surgindo durante a sessão, mas não são capazes de romper a repetição. Histórias se misturam e se confundem, novos personagens se agregam à narrativa, mas sempre voltamos ao ponto de partida: não há saída. As falas do paciente sempre levam a fechamentos de portas, estalos de algemas que se trancam e prisões de onde não se pode escapar. Aos poucos, o sonho vai perdendo o seu colorido como se as luzes da sala fossem lentamente perdendo sua intensidade.

Coloco em palavras os sentimentos de medo e privação vividos pelo personagem oprimido. Nomeio os sentimentos que emergem na sessão na tentativa de iluminar a escuridão que nos cerca, mas a cada fresta de luz que se abre segue-se uma brusca virada na história que desfaz novamente a possibilidade de fuga.

Diante de tantas chaves e trancas, me pergunto que portas são estas que o meu pequeno paciente quer abrir e não pode. Não tenho a resposta. Sigo então caminhando com ele por corredores escuros que repentinamente surgem diante de nós e sobre os quais nada sei, como num labirinto que não estava lá, mas que vai se formando a partir de cada passo seu. O acompanho enquanto ele caminha, mas me assusto.

“Consegues enxergar isso de que te falo na sessão com o teu paciente?”, me perguntou Sandro um dia. “Não, não consigo, mas podes me acompanhar enquanto eu caminho?”.

O mar pela primeira vez

“Mar não tem desenho o vento não deixa o tamanho...”

Guimarães Rosa

Eu tinha cinco anos quando conheci o mar. Foi meu pai quem me levou pela mão. Eu, num misto de medo e fascínio absoluto, entreguei-me àquela experiência que aos poucos se tornou maior do que eu. Caí algumas vezes e levantei para andar a passos largos rumo ao que me derrubava (talvez exatamente porque me derrubava). Apesar do medo, era exatamente ali que eu deveria estar. Tudo o que foi antes, apenas foi.

O primeiro encontro com a clínica psicanalítica veio carregado de medo e insegurança. Não sabia se estava realmente apta a estar nesse lugar de escuta que eu tanto almejava. Ao mesmo tempo, sentia que finalmente as coisas faziam sentido, era para isso que eu havia caminhado até ali. Havia chegado o momento. Tudo o que foi, agora é.

A cada novo encontro com um paciente, me deparo com algo muito maior do que eu, muito maior do que a minha compreensão. O imprevisível no encontro analítico me desarma e, ao mesmo tempo, viabiliza a minha escuta. Aos poucos, conviver com esse não-saber tornou-se também a parte mais instigante dessa experiência.

A todo momento me deparo com a falta e, diante dela, me limito a andar junto daquele que me entrega, muitas vezes, a porção indizível da sua existência. Penso na responsabilidade implicada ao colocar-me disponível para esse encontro. Me assusto e me encanto.

Minhas pernas tremeram diante do desconhecido. A experiência inaugural de clinicar me derrubou. Levantei, mãos sujas de areia, para novamente me entregar à sucessão de ondas que a todo o momento me convocava. Não se pode ignorar o mar uma vez o tendo visto.

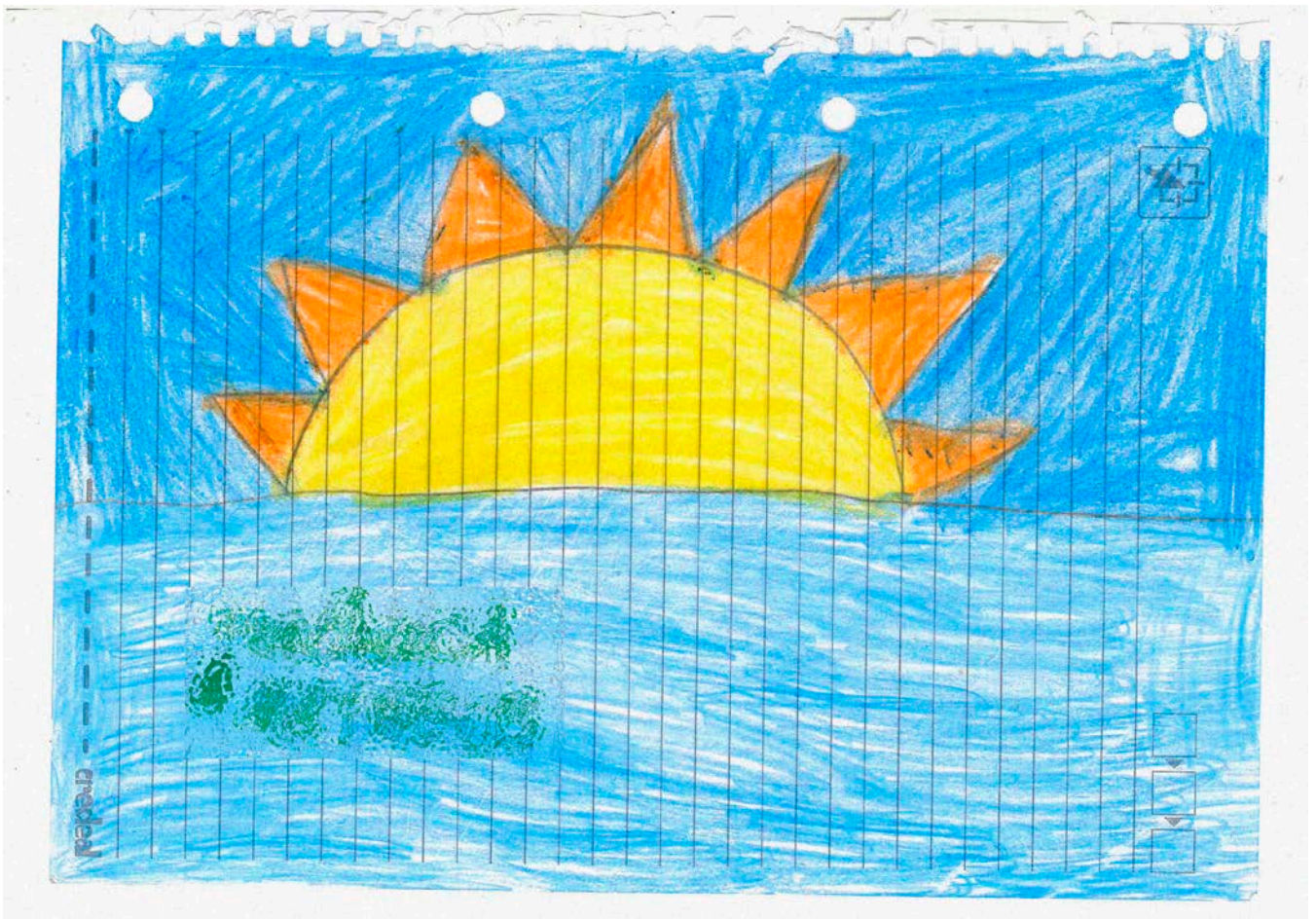
Eu tinha cinco anos quando conheci o mar. Permaneci dividida entre profunda contemplação e temor durante muito tempo. Anos mais tarde, meu avô resolveu o dilema: “do mar muito se gosta, mas acima de tudo, se respeita”.

Espelho

“Tu tem identidade, Verônica? Eu posso ver?”. Pedro examina minha identidade com cuidado. Lê em voz alta todos os dados contidos no documento: “tu nasceu em abril, teu pai se chama Marco Antônio, tua mãe Marilda. Tu fez este documento em janeiro de 2005...”. Pedro finalmente conclui: “muito bonita a tua identidade, Verônica”.

Pergunto se ele também tem identidade. Pedro responde que sim, mas que não a vê há muito tempo. Pergunto se ele gostaria de recuperá-la para a examinarmos juntos. Ele diz que está guardada: “a minha mãe é quem sabe, minha mãe é quem tem a minha identidade”.

Pedro me convida para desenharmos. Ele enche a folha em branco de cores. Desenha um céu azul, um sol vibrante e o mar. Registra em meio ao azul do mar a autoria do trabalho. Ele contempla com certa admiração a sua obra. O espelho do mar reflete o seu nome: Pedro.



O muro e a cidade

“Se eu temesse a morte eu não saia do meu quarto”. A inscrição no muro convoca imediatamente o meu olhar. Encontro esse escrito durante o meu percurso até a casa de Pedro. Levo comigo, a pedido dele, um mapa do Brasil para o nosso encontro semanal.

Pedro lê em voz alta o nome de algumas cidades. São cidades outras, mas ele as faz suas na medida em que escuta sua própria voz: “São Paulo, Belo Horizonte, Fortaleza...”. Pedro não sai de casa há quatro anos. Ele resiste ao encontro com a cidade. Entretanto, paradoxalmente, a cidade entra, a convite seu, em sua casa.

Acompanho Pedro na sua caminhada. Nosso passeio pelo mapa é interrompido por um instante: um buraco na parede do seu quarto, assim como a inscrição no muro, toma a minha atenção. Do outro lado da parede, está o quarto da sua mãe. O acompanho também neste momento e, ao seu lado, me sinto vigiada.

Temeria Pedro a morte que se encontra para além do seu quarto? Para além da sua casa? Saio da casa de Pedro deixando para trás muitas cidades guardadas, cuidadosamente, por ele, dentro da gaveta do seu quarto. Me deparo novamente com a cidade. O muro me espia uma vez mais: “se eu temesse a morte eu não saia da cidade”.



Foto: Verônica da Silva Ezequiel, Porto Alegre, 2014.

Medos

Um assobio anuncia a minha chegada à rua onde Pedro mora. Não sou bem-vinda. O grupo de jovens que ali se encontra guarda uma pergunta: “o que ela faz aqui toda a semana?”. Gostaria de dizer que não sou uma ameaça. Censuramos nossas falas: fica um não-dito. Levo comigo a rua e o assobio até a casa de Pedro.

“Sabe, Pedro, eu vi uma coisa na tua rua um dia e me lembrei de ti. Até tirei uma foto. Tu quer ver?”. Mostro a foto a Pedro.

“Bonita foto, Verônica. Tem uma coisa escrita no muro. Tu pode ler pra mim?”.

“Se eu temesse a morte eu não saia do meu quarto”.

“A morte, Verônica ... a morte?”.

“É... é o que estava escrito, o que tu ficou pensando?”

“Que tem a morte e tem o medo, e eu sinto medo às vezes, muito medo dos monstros, dos monstros que saem debaixo da minha cama de manhã quando ainda está escuro, eu tenho medo”.

“Tu quer me falar disso, dos monstros?”

“Não, não quero.”

“É... todo mundo tem medo de alguma coisa.”

“Tu também tem medo, Verônica? Tu tem medo de quê?”

“Bom... eu tenho medo de barata”.

Pedro acha graça. No final do nosso encontro, ele declara: “quero sair, vamos sair pra tomar um sorvete um dia?”. Despeço-me de Pedro feliz diante da possibilidade de sairmos juntos na semana seguinte.

De volta à rua, levo comigo meus monstros: o assobio, o muro, a fragilidade de Pedro. De volta à rua, eu também, monstro de alguém, recebo olhares curiosos de quem ainda se pergunta o que faço ali. Entre nós, permanece o não-dito.

O troco

Olhos fixos no chão. “Essa rua é um perigo, Verônica”. Pedro desvia cada vez que alguém cruza nosso caminho. Andamos, braços dados, pelas ruas do bairro onde ele mora. “Quero ir, Verônica. Quero tomar sorvete”. Passos cegos carregados de sol, de poeira, de crianças brincando, de cães latindo.

“Eu que estou levando o dinheiro do sorvete, Verônica?”. “Sim, tua mãe me entregou, mas acho que debes levar contigo”. Alguns tropeços depois, chegamos ao nosso destino. Pedro declara: “Eu quero de chocolate, moça”. Comemos em silêncio. Alguém nos pergunta: “onde vocês encontraram este sorvete?”. Indico o local à moça, mas não lhe dou qualquer garantia de que junto com o sorvete virá aquele silêncio. Silêncio de ruas imaginadas, de olho ofuscado pela luz do sol, de pernas bambas empurradas pelo desejo. Silêncio de ar que falta peito.

De volta à casa, a mãe de Pedro pergunta: “que cara de susto é esta, guri?”. Pedro estende a mão e responde: “Toma, mãe, o troco”.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As narrativas apresentadas no capítulo anterior se aproximam da concepção de ensaio de Fischer sobre esse tema. Forster acrescenta que esse estilo literário pode ser visto como uma produção textual que faz resistência ao modo padronizado de escrita acadêmica. A psicanálise, por sua vez, pode exercer uma função de resistência frente às engrenagens de um modo de produção que supervaloriza a aceleração da vida e que vê no tempo livre necessário à criação um obstáculo ao consumo desenfreado. Neste sentido, o ensaio pode se apresentar como uma alternativa que dá corpo à escrita da clínica psicanalítica.

Os ensaios aqui apresentados, embora tenham sido escritos em diferentes momentos de escuta clínica, apresentam uma questão recorrente: trata-se da temática do tempo. Seja ao nos depararmos com o tempo daquele visitante no parque ou com os tempos da clínica, com o tempo da psicose ou com o tempo do silêncio, com o tempo da supervisão ou com o tempo do espelho, com o tempo dos medos ou com o tempo da cidade, a temática do tempo surge e faz com que nos defrontemos com as marcas deixadas pela experiência clínica.

Se essa temática ocupa lugar de destaque nesses ensaios, podemos pensar também no tempo da escrita. A produção textual no contexto da clínica pode ocupar o espaço de encontro com aquilo que resta da escuta. A escrita da clínica pode servir de ponte para a travessia entre os tempos da vivência e da experiência, no sentido benjaminiano. Essa mudança de posição opera uma transformação em quem escreve e pode favorecer também a criação de um novo lugar para aquele que opera com a escuta clínica. Trata-se de um lugar que precisa se configurar, adquirir contornos, mas para o qual é necessário que se estabeleçam limites permeáveis à transformação daquilo que foi vivido naquilo que pode ser experienciado.

Portanto, é nessa perspectiva que se pensa aqui a escrita como ferramenta da formação clínica. A escrita pode se constituir como ferramenta quando permite ao aluno a construção de um lugar de escuta clínica para o qual ele foi munido de ferramentas teóricas que, apesar de fundamentais, não garantem a ocupação de fato dessa posição. Neste sentido, penso que as experimentações textuais contidas nesse trabalho foram de fundamental importância na minha formação como psicóloga aspirante e talvez possam ser partilhadas, em alguma medida, por aqueles que, assim como eu, passam pela mistura de sentimentos – que envolve medo e angústia, mas também encantamento e surpresa – proporcionada pelo primeiro contato com a escuta clínica.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. O ensaio como forma. In: _____. **Notas de literatura I**. São Paulo: Ed. 34, 2003. p.15-45.
- AZAR FILHO, C. M. Método e estilo, subjetividade e conhecimento nos ensaios de Montaigne. **Kriterion (Brasil)**, v. 53, n. 126, p. 559-578, 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-512X2012000200015&script=sci_arttext>. Acesso em: 12 abril 2015.
- BARROS, R. M. M de. A escrita e a transformação do real. In: Scotti, S. *et al.* (Org.). **Escrita e psicanálise II**. Curitiba: CRV, 2010. p. 27-31.
- BENJAMIN, W. O Narrador. In: BENJAMIN, W. (Ed.). **Magia e técnica, arte e política : ensaios sobre a história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.197-221.
- BORGES, J.L. O milagre secreto. In: _____. **Ficções**. São Paulo: Globo, 1989. p. 127-134.
- FISCHER, L.A. **Inteligência com dor: Nelson Rodrigues ensaísta**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2009.
- FORSTER, R. La artesanía de la sospecha: el ensayo como tradición crítica. **Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis**, v. 8, n. 1, p. 1-15, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/interthesis/article/view/1807-1384.2011v8n1p1>>. Acesso em: 25 mar. 2015.
- GUIMARÃES ROSA, J. **Grande Sertão Veredas**. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.
- KEHL, M. R. Temporalidade e Experiência. In: _____. **O tempo e o cão**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2009. p. 153-168.
- LARROSA BONDÍA, J. O ensaio e a escrita acadêmica. **Educação e realidade**, v.28, n.2, p.101-115, 2003.
- PAISAGENS urbanas. Produção de Nelson Brissac Peixoto. São Paulo: PaleoTV, 1996. 1 videocassete.
- PASSOS, E.; BARROS, R. B. Por uma política da narratividade. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. D. **Pistas do método da cartografia : pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- POLI, M.C. Experiência e linguagem como estratégias de resistência. In: _____. **Leituras da clínica, escritas da cultura**. Campinas: Mercado das Letras, 2012.
- RICKES, S. M. Escrever o que não se sabe. **Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre**, n. 15, 1998.
- _____. Escrita da clínica e transmissão da psicanálise. **Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre**. Porto Alegre, 2003.