

“O MUNDO É A LINGUAGEM COMO INVENÇÃO”:
tecer passagens em saúde e educação

Janniny Gautério Kierniew

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Programa de Pós-graduação em Educação
Faculdade de Educação

“O MUNDO É A LINGUAGEM COMO INVENÇÃO”:
tecer passagens em saúde e educação

Janniny Gautério Kierniew

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de
doutora em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em
Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob
orientação da Profa. Dra. Simone Z. Moschen

Linha de pesquisa: Arte, Linguagem e Currículo

Porto Alegre, 2022

“O MUNDO É A LINGUAGEM COMO INVENÇÃO”:
tecer passagens em saúde e educação

Tese de doutorado

DATA DA DEFESA:

13 de janeiro de 2023

ORIENTADORA:

Profª. Dra. Simone Zanon Moschen (PPG Psicanálise: Clínica e Cultura e PPG Educação/UFRGS)

BANCA DE DEFESA:

Prof. Dr. Jorge Ramos do Ó (PPG Educação/ULisboa)

Dra. Lucia Serrano Pereira (APPOA)

Profª. Dra. Fabiana de Amorim Marcello (PPG Educação/UFRGS)

CIP - Catalogação na Publicação

Kierniew , Janniny Gautério
"O mundo é a linguagem como invenção": tecer
passagens em saúde e educação / Janniny Gautério
Kierniew . -- 2023.
239 f.
Orientador: Simone Moschen.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de
Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. Psicanálise. 2. Transmissão. 3. Linguagem. 4.
Invenção. 5. Prática da Letra. I. Moschen, Simone,
orient. II. Título.

Esta tese foi elaborada junto ao coletivo A Carroça, à Rede Hilo_Fio e ao Núcleo de Pesquisa em Psicanálise, Educação e Cultura - Eixo 2 (NUPPEC/UFRGS), coordenado por Simone Z. Moschen, Cláudia Bechara Fröhlich e Luciano Bedin da Costa, no Programa de Pós-graduação em Educação, na Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na cidade de Porto Alegre, com o auxílio de Bolsa de Estudos do Programa de Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), sem a qual não teria sido possível a realização deste trabalho.



O mundo é a linguagem como invenção.
A escrita é a aventura de conduzir a realidade até o enigma, e propor-
lhe decifrações problemáticas (enigmáticas).

Herberto Helder

**O litoral do mundo:
um bordado a tantas mãos**
(agradecimentos)

Não fui eu quem traçou este desenho que bordo mas, percorrendo-o com a agulha, reconstruo o nascimento do acto de desenhar; perco um pouco a noção do tempo como se o meu bordado tivesse vindo de um arquivo e nele estivesse prestes a desaparecer. Situo-me historicamente ao lado de outras mãos que bordariam tecidos de outras épocas. [...] Passo da escrita ao bordado, traduzindo como se ambos fossem a minha palavra; por momentos, esqueço-me mesmo de que bordo, de tal modo os meus dedos se tornaram dextros e o meu pensamento, reflectido sobre o bordado, um pensamento.

Maria Gabriela Llansol, *O livro das comunidades*

Sustentar uma pesquisa no campo da educação e das humanidades nesses últimos anos, especialmente entre 2018 e 2022, precisou de um tanto de coragem para atravessar os maremotos e tempestades das oscilações diárias. Enfrentamos muitas tensões políticas e econômicas; encaramos um vírus que ceifou a vida de milhares de pessoas diante de uma gestão em que a dignidade humana foi constantemente agredida. Um tempo em que foi “preciso aprender a ficar submerso”*, como escreveu o poeta e professor Alberto Pucheu. E, para aprender a ficar submerso, atravessando as adversidades desse tempo, foi preciso também muita *con-fiança* nas relações, nos laços de amor e amizade, nas parcerias dos coletivos e das pessoas. É a rede de apoio que faz com que o equilibrista não tenha medo de despencar. Posso dizer, nesse *só depois*, que foi com a presença da intensa e viva comunidade, essa grande rede de apoio, que consegui “manter a temperatura necessária para a conservação da vida”**. Por isso, agradeço a cada pessoa que, no percurso dos dias, fez da sua presença um verdadeiro oásis.

Primeiro, agradeço aos professores que tive, com os quais aprendi tanto. Também aos que não tive. A todos os professores que carregam consigo a bênção de um impulso interior para fazer do seu trabalho um exercício de paixão e persistência. Agradeço especialmente à

* PUCHEU, Alberto. *Mais cotidiano que o cotidiano*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

** Trecho do discurso da Wislawa Szymborska no Prêmio Nobel de Literatura (1996). Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-poeta-e-o-mundo/>. Acesso em: 11.12.2022.

minha orientadora, **Simone Moschen**, por ser um ponto de luz radiante que tanto me guia, com sua natureza doce e generosa; sou imensamente feliz por a vida ter me presenteado com a possibilidade de dividir um espaço e um tempo com seu jeito tão especial de *a-bordar* o vivo na leitura do mundo. Agradeço à **Fabiana de Amorim Marcello**, pela energia vibrante, por me transmitir firmeza e rigor sem perder a delicadeza do gesto e do olhar acolhedor. À **Lucia Serrano Pereira**, por ser uma espécie rara de “fada da contingência”, que por onde passa abre caminhos para outros pensamentos e possibilidades. Ao **Jorge Ramos do Ó**, que tem a habilidade de “fazer a mão”, aproximando oceanos de distância. Agradeço, também, por aceitarem estar na banca de defesa de tese e lerem este texto. Agradeço aos professores de outros tempos: **Daniel Conte**, **Edson Luiz André de Sousa**, **Ernani Mügge**, **Janes Cavanhi**, **Lucia Castelo Branco**, **Luciano Bedin da Costa**, **Márcia Goidanich**, **Maria Helena Bernardes** e **Tania Rivera**. Obrigada por me transmitirem um *saber-fazer-com* o sabor das palavras.

Recordo-me de um discurso do Paul Celan, na ocasião da entrega de um prêmio literário na Cidade Livre e Hanseática de Bremen (1958), em que ele fala que na língua alemã, as palavras pensar (*denken*) e agradecer (*danken*) têm a mesma raiz, e o leitor que ousa aventurar-se pelo campo da semântica acaba por cair na significação entre lembrar (*gedenken*), rememorar (*eingedenk*), recordação (*andenken*) e devoção (*andach*)^{***}. Trago essa memória das palavras de Celan para dizer que no exercício de lembrar, pensar e escrever sou profundamente grata a cada pessoa, cada rosto, cada cheiro e cada cor das gentes que estiveram por perto, bordando e desbordando pelas aventuras da inquietação do pensamento. Agradeço à **Cláudia Bechara Fröhlich**, por trazer o letramento vivo; pela parceria nos dias e por transformar amizade e trabalho em sinônimos; por tanta dedicação e disponibilidade e por transmitir um fazer implicado na aposta sensível do afeto e da confiança. Ao **Mauricio Nardi Valle**, pela força pulsante e alegre; por toda espontaneidade disruptiva, pela voz que ressoa na memória e pelo elo das almas. A todas e todos os estudantes e colaboradores que passaram pelas extensões *Ateliê*

^{***} CELAN, Paul. *Arte Poética: o meridiano e outros textos*. Tradução de João Barrento e Vanessa Milheiro. Lisboa: Cotovia, 1996.

Jardim de Histórias e *No Coração da Agulha*. Aos participantes do grupo *Ateliê*, aos pacientes que estiveram em tratamento nos cuidados paliativos e à equipe multiprofissional do Setor de Dor Crônica e Cuidados Paliativos do hospital, especialmente ao **Newton Barros** e à **Simone Pellin Nardi**.

Agradeço à **Elaine Milmann**, pelo amor e parceria, por sempre me ajudar a recolher do chão o coração, quando ele sai pela boca. À **Elisa Marder Zampieri**, por traduzir para a vida o verdadeiro significado da palavra amizade; pela potência da delicadeza e do cuidado; por nossa pequena e amorosa família. À **Manuela Mattos**, pela aposta nas passagens, pelos encontros inteligentes e por ser inspiração de persistência e vigor. À **Mayra Redin**, por semearmos tanto em tão pouco. À **Rosi Isabel Bergamaschi Chraim** e à **Márcia Cattoi**, pelos encontros e desencontros, por alargarem o tempo e terem me trazido a possibilidade de mergulhar nas intensidades da Maria Gabriela Llansol. À **Thoya Mosena**, pelos vaga-lumes, pelos risos soltos e pela aposta no incerto. Ao **Lorenzo Ganzo Galarça**, pelas poesias. Ao **Jeferson Mello Rocha**, por ter aberto a estrada e seguir caminhando perto. Ao **Pedro Augusto Papini** e ao **Rafael Camelier**, pelo circo, pela partilha do fogo e por incendiarem o pensamento. Aos colegas de orientação, por serem constelação: **Ana Luíza Borges**, **Ana Laura Menezes**, **Clarissa Burin**, **Gabriele Gomes**, **Júlia Coelho**, **Juliana Reis Bento**, **Larissa Gasparin**, **Larissa Neubarth**, **Leonardo Zimmer**, **Lia Aguirre**, **Luísa Puricelli Pires**, **Nathali Batistel**, **Ricardo Giacconi**, **Silvia Ferreira**, **Tatiana Michaelen** e **Verônica Ezequiel**. Aos parceiros de NUPPEC_eixo2: **Anna Letícia Ventre**, **Camila Backes**, **Elisandro Rodrigues**, **Márcio Fransen Pereira**, **Lívia Dávalos**, **Patrícia Rosa Balestrin** (*in memoriam*), **Sofia Tessler**, **Stephanny Lotus** e **Tatiele Mesquita**.

Trago, agora, alecrim, lavanda e cúrcuma, para agradecer especialmente à **Ana Flávia Baldisserotto**, com quem tive a sorte de bordar muitos pontos e nós. Eu seria uma pessoa completamente diferente se a vida não tivesse nos aproximado. Minha mestra, carroceira, amiga e irmã a quem sou profundamente grata por cada impulso de ar, criação e abertura. Obrigada

por me transmitir um estado de presença e escuta, por recolher cada lágrima e fazer delas adubo para tanta vida. Tua rara existência é amálgama do universo. Aproveito para dividir as oferendas e agradecer aos carroceiros com quem partilhei muito amor, histórias e aprendizagens: **Denise Helfenstein, Eliane Bruel, Fernando Araujo, Laura Backes, Newton Nascimento dos Santos e Paula Hartz.**

Agradeço à fiação da Rede Hilo_Fio, principalmente à **Thereza Portes, Carmen Capra e Ana Laura de La Torre.** Agradeço às mulheres do Laboratório de Práticas, que me acompanharam durante alguns anos, partilhando um espaço de intimidade e invenção. Agradeço aos colegas da Associação Psicanalítica de Porto Alegre (APPOA) pela transmissão da psicanálise na *polis*.

Por fim, um forte e intenso agradecimento à minha amada mãe, **Eva Moreira Gautério,** mulher de força e coragem, por ter me dado a vida, pelo vivo e por me ensinar a sonhar. Ao meu irmão, **Alexandre Kierniew Neto,** por ter me mostrado que o impossível pode ser sempre possível. Ao meu pai, **Jair Antônio Kierniew,** com quem aprendi a importância do viver na diferença. Ao **Daniel Dalpizzolo,** pelos anos de dedicação e por tudo que construímos juntos.

Se eu e você chegamos
até aqui se até aqui
andamos juntos
se até aqui suportamos
a poesia em que o impossível
do real aporta se até aqui tratamos do amor
e se também aqui
tratamos do desprezível
apenas para nos proteger
contra ele como quem tenta
não o deixar voltar
mantenhamos-nos doravante
junto sigamos juntos
o poema não terminará.

Aberto Pucheu, *É chegado o tempo de voltar à superfície.*



Poema
Lenora de Barros, 1979

RESUMO

Esta tese parte de uma experiência de pesquisa-in(ter)venção em um hospital público na cidade de Porto Alegre (RS), no Setor de Dor Crônica e Cuidados Paliativos. Entre os anos de 2015 e 2020, trabalhamos junto a pacientes, familiares e equipe desse setor, tanto no sentido de delinear dispositivos de in(ter)venção que possibilitassem operar com a palavra em sua dimensão simbólica quanto no de recolher os efeitos dessa operação com o intuito de decantar elementos que permitissem constelar relações entre educação, saúde e psicanálise. Por meio de dois projetos de extensão, o *Ateliê Jardim de Histórias* (com pacientes diagnosticados com dor crônica) e *No Coração da Agulha* (com pacientes em fim de vida), a pesquisa-in(ter)venção estabeleceu contornos para uma escuta em transferência em settings não usuais para a psicanálise bem como buscou transmitir, para os trabalhadores do Setor, os efeitos dessa *práxis* que mobilizou a produção de narrativas com o intuito de produzir efeitos de sujeito. O *Bordado Coletivo* e o *Carrinho de Parada* foram dois dos dispositivos inventados nesses projetos. Ambos, pela via da tecitura em uma superfície compartilhada (o tecido/toalha do bordado), buscaram propiciar uma experiência de escuta de si e do mundo, nutrindo uma zona onde o comum se fez pelo compartilhamento dos (im) possíveis da existência. Por meio da sustentação de gestos mínimos e singulares, procuramos dar lugar aos deslocamentos que sustentam um *saber-fazer-com* a linguagem: a produção de um *ethos* que tem domicílio nas passagens e que, ao “trabalhar a dura matéria, [que] move a língua”, como refere Maria Gabriela Llansol, busca abrir espaços de partilha onde a contingência possa operar suas aberturas. O tempo no *Ateliê Jardim de Histórias*, bordando com pacientes diagnosticados com dor crônica, ensinou-nos sobre a força e a potência da palavra na medida em que a circulação das narrativas na roda permitiu (a)notar camadas em que cabem tanto aquilo que pode cronificar na dor quanto o que da dor não tem como deixar de latejar em uma existência. Já o projeto *No Coração da Agulha* ativou a maquinaria da linguagem nos corredores da instituição, especialmente nos encontros com os sujeitos em fim de vida, desenhando um modo de in(ter)venção que se orientou pela escuta e sensibilidade para *a-bordar* o vivo nos limiares da vida. As duas experiências, cada uma no seu formato, permitiram ampliar um pensamento sobre o lugar do sentido e da polissemia significativa enquanto pilares do trabalho de um fazer que se orienta na direção da transmissão, alcançando, assim, as formações do inconsciente e a prática da Letra ao estatuto de princípios para um ensino como ato poético.

Palavras-chave: Psicanálise. Transmissão. Linguagem. Invenção. Prática da Letra.

ABSTRACT

This dissertation is based on research-in(ter)vention experience in a public hospital in the city of Porto Alegre (RS), specifically in the Chronic Pain and Palliative Care Sector. Between 2015 and 2020, we have worked with patients, family members, and staff from this sector, both in the sense of outlining in(ter)vention devices that would enable to operate with the word in its symbolic dimension and in the collection of the effects of this operation, with the purpose of decanting elements that would allow the production of relationships between education, health, and psychoanalysis. By means of two outreach projects, the *Ateliê Jardim de Histórias* [Garden of Stories Atelier] (with patients diagnosed with chronic pain) and *No Coração da Agulha* [In the Heart of the Needle] (with patients at the end of life), the research-in(ter)vention established contours for a listening in transference of non-usual settings in psychoanalysis. Also, they have tried to convey to sector's workers the effects of this praxis that mobilized the production of narratives aimed to produce effects of subject. *Bordado Coletivo* [Collective Embroidery] and *Carrinho de Parada* [Emergency Trolley] were two of the devices invented in these projects. By means of the weaving in a shared surface (the embroidery fabric/cloth), both searched to provide an experience of listening of the self and of the world, nourishing a zone where the common has been produced by sharing the (im)possibles of existence. By means of the sustaining of minimal and unique gestures, we have tried to provide space for the displacements that underpin a knowing-doing-with the language: the production of an ethos that is domiciled in the crossings and that, when “working the hard matter, [which] move the language”, as Maria Gabriela Llansol refers, intends to open spaces of sharing where the contingency may operate its openings. The time at the *Ateliê Jardim de Histórias*, embroidering with patients diagnosed with chronic pain, taught us about the strength and power of the word, as the circulation of narratives in the conversation group has allowed to note(down) layers in which it may fit both what may assume a chronic course in the pain and whatever cannot escape from throbbing in an existence fit. In its turn, the project *No Coração da Agulha* activated the machinery of the language in the institution hallways, especially in the encounters with those subjects in the end of life, designing a way of in(ter)vention guided by the listening and sensitivity to embroider-approach the living in the thresholds of life. Both experiences, each one in its own shape, have yielded the expansion a thought on the place of meaning and the signifier polysemy as cornerstones of the work of a doing towards the transmission. This way, it may raise the formations of the unconscious and the practice of the Letter to the statute of principles for a teaching as a poetic act.

Keywords: Psychoanalysis. Transmission. Language. Invention. Practice of the Letter.

SUMÁRIO

PRÓLOGO

Pontos de chegada, pontos de partida

p.15

PARTE I

Lampejos de uma experiência e as dobras no horizonte da língua: pesquisa-in(ter)venção

p.24

Abeirar-se no horizonte / Mariposas a atravessar o mar / A paisagem, o pouso / O movimento das asas

PARTE II

Gesticular agulhas, furar a dor com palavras: Ateliê Jardim de Histórias

p.67

A dor, Duras e o não sei de mais nada / A passagem nas águas da dor / A dor é quem conta a história /
Passos dados para o lado: o encontro, o gesto, o levante, as mãos e o mundo a escorrer
pelos dedos / A desmedida da dor e a gramática do hospital / “O escândalo do corpo falante” /
A dor crônica, o mal-estar e o sem sentido / *Passo-de-sentido*, chiste e a impostura da língua

PARTE III

Mover o mundo, habitar o vivo na passagem: No Coração da Agulha

p. 154

Do pronome do sonho à ciência da letra / Passagens: transcrever, traduzir, transliterar / Na borda da vida e
a medicina num passe de mágica

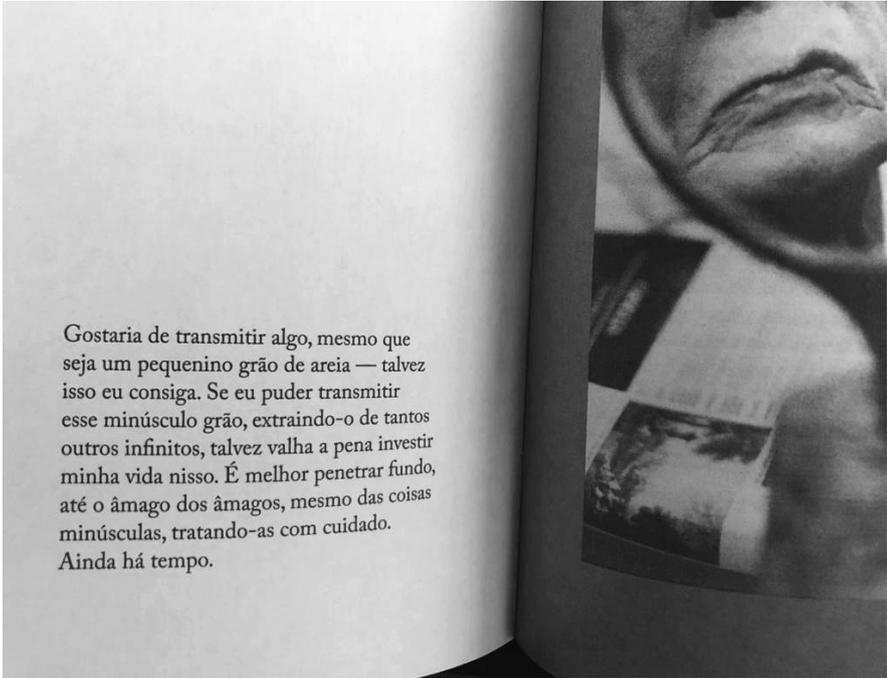
ADENDO:

Escrever, a-bordar o vivo -

p. 208

REFERÊNCIAS

p. 224



Gostaria de transmitir algo, mesmo que
seja um pequenino grão de areia — talvez
isso eu consiga. Se eu puder transmitir
esse minúsculo grão, extraindo-o de tantos
outros infinitos, talvez valha a pena investir
minha vida nisso. É melhor penetrar fundo,
até o âmago dos âmagos, mesmo das coisas
minúsculas, tratando-as com cuidado.
Ainda há tempo.

Treino e(m) poema
Kazuo Ohno (1906-2010)

PRÓLOGO

Pontos de chegada, pontos de partida

Texto é tecido, tecido é texto. Essas são palavras latinas que conjugam a ideia do tecer: do verbo *texo*, *texere* (construir uma obra), *texui* (tecer), *textus* (maneira de tecer, texto, narração, coisa tecida). A história conta que foi no século XIV que a semântica expandiu suas arestas e aproximou ainda mais o sentido da palavra texto ao de tecelagem, assimilando-as com a noção de “estruturação de palavras” e “composição literária”. Nessa época, do trabalho artesanal e manual com a confecção têxtil, aconteceu, também, a difusão da escrita. O fazer das mãos, o trabalho nos ateliês têxteis, o ir e vir da fiação no tecido convocando outro tipo de costura: a falação, a oralidade e as narrativas. A tradição nos fala das antigas comunidades, especialmente as comunidades de mulheres, que bordavam e contavam histórias, ao mesmo tempo em que jogavam com a linguagem, produzindo cantos e fábulas. Lugares da criação com o tecido, com as vozes e com os textos; o vai e vem do fio formando uma espécie de escrita no pano, um lugar simbólico da narrativa. Desde essa época nos foi transmitido que os textos guardam tramas, possuem enredos, têm fios narrativos, desenrolam cenas e conduzem linhas de ação. Tecer é, assim, uma palavra que contém na sua etimologia o intenso trabalho da escrita, articulando-se também à ficção/fiação da história da humanidade. Na mitologia, são várias as referências ao exercício do tecer: as Moiras, que fiam os destinos ao enrolar os fios da existência; Penélope, que tece e destece para resguardar o amor e a liberdade; Ariadne, com seus fios que mostram a saída dos confusos labirintos; Aracne, a jovem habilidosa na arte de bordar que foi transformada em aranha por Atena, encarregada ao eterno tecer da teia da vida (BARRENTO, 2021).

Texto é tecido, tecido é texto. Esta tese foi construída com um pensamento têxtil, uma forma de escrever que funciona de maneira semelhante a um bordado coletivo, em que, no ir e vir da trama, se tece uma conversa que é costurada a partir da associação de ideias, com amarras e desamarras próprias de quem se deixa levar pelas palavras que surgem em diálogo. É um texto

com várias camadas e muitos fios: alguns bastante soltos, outros nem tanto, mas com desejo de produzir nós na direção de sustentar linhas de trabalho em educação e saúde. Um texto-tecido que faz escorrer suas palavras e seus tons, esforçando-se para prestar muita atenção nas memórias, nas expressões e no seu próprio enunciado, ao mesmo tempo em que perde o fio e se esquece de si, para abrigar desvios que sussurram linhas do pensamento. Assim, este texto abraça os movimentos, para desencalhar a palavra de sua função prática e imediata, buscando, teimosamente, um outro lugar, uma aparição que não se deixa apreender. Um texto que é um emaranhado de fragmentos e de frações de memórias, as quais traduzem e buscam transmitir os efeitos do trabalho com o bordado coletivo em um hospital público na cidade de Porto Alegre-RS, no Setor de Dor e Cuidados Paliativos, com a equipe multiprofissional e com os pacientes diagnosticados com dor crônica e em fim de vida.

*

Nesses anos de pesquisa-in(ter)venção com o bordado coletivo no hospital, muita coisa aconteceu. Foram diversas as situações que passamos e muitos os projetos que nos engajamos dentro da instituição. Escrever essa tese implicou fazer vários recortes, ressoando as múltiplas e distintas vozes que compuseram o coletivo que participou das ações; um grupo de pessoas que me ensinou um modo especial de fazer pesquisa, inventar com as adversidades e conviver com as diferenças, abraçando as singularidades na criação de um comum. Pessoas que sempre estiveram empenhadas em produzir um tipo de trabalho sustentado na ética da escuta e da presença. Neste escrito, a minha voz trêmula foi capaz de gaguejar apenas algumas direções diante do tanto que foi experienciado com esse grupo. O leitor perceberá as distintas frequências sonoras ao longo do texto, em que há um timbre próprio por capítulo, com melodias que refletem a maneira como fomos compondo as in(ter)venções em cada momento da pesquisa.

É curioso notar que as partes do texto parecem, de algum modo, equivaler-se à forma

como realizamos a in(ter)venção nos diferentes contextos e tempos do trabalho no hospital. Como se cada parte enlaçasse forma e conteúdo de acordo com o modo como fomos conduzindo o instante vivido. São os efeitos da memória nas palavras que buscam transmitir um tipo de fazer próximo ao como ele foi experienciado. A parte I e a parte II da tese estão um pouco mais cadenciadas pelo ritmo da aproximação ao desconhecido (o tempo que levamos nos aproximando do hospital e inventando com os contextos). Elas parecem revelar certa dúvida, um lançar do corpo em outros mares; as palavras tateiam o campo da experiência, avançam muito lentamente e fazem com que o pensamento navegue um pouco mais solto, sem propriamente uma bússola, mas orientado por diferentes constelações. É uma aposta nos movimentos da deriva, de sístole e diástole, movimentos que ora prosseguem, ora recuam de acordo com a cadência do pensamento. Ou, ainda, são partes que se assemelham a um projeto de desenho cartográfico, em que as palavras estão sendo compostas na direção de traçar um possível mapa para seguir. A sensação que tenho, é que a escrita foi me conduzindo e fui me deixando levar pelo texto-tecido.

A parte III, depois de percorrer o trajeto inaugurado pelas partes anteriores, encontra um norte para ancorar os fios da questão. É uma composição mais situada, espelhando o fim da pesquisa-in(ter)venção, o instante de concluir, em que já fazíamos as leituras das transferências e das possibilidades de articulação junto à equipe. Neste último escrito, tenho a impressão de que se abriu uma passagem onde a minha voz encontrou um tom, pelo menos é assim que gosto de pensar. Se ela fosse uma radiografia, a parte III mostraria exatamente isso: alguém que não mais tropeça ou balbucia nas palavras, mas, já de pé, consegue caminhar com um pouco mais de firmeza, talvez até entoar uma canção. Considero que esta parte mostra o esqueleto de alguém que aprendeu a ler e que, em seguida, descobriu uma possibilidade de escrever e inventar com uma linguagem particular. De fato, atravessar esses anos de pesquisa e escrita da tese fez com que eu aprendesse a ler as coisas ao meu redor de um jeito bastante diferente, aceitando mais a construção involuntária dos pequenos incidentes e o fluxo da não apreensão rápida pelos sentidos, respeitando a suspensão do tempo que muitos processos de elaboração exigem. Digo

isto, pois lembrei-me do escritor argentino Ricardo Emilio Piglia Renzi, ou, como costumamos conhecer, Ricardo Piglia, quando escreveu *Anos de formação – os Diários de Emílio Renzi*, no qual comenta que um percurso de formação, que passa necessariamente pela escrita, começa sempre no tempo anterior, no tempo de aprender a ler: “Aprendemos a ler antes de aprender a escrever” (PIGLIA, 2017, p. 20). Um modo de leitura que “permite reconstruir uma história que se desloca ao longo do tempo. O que acontece é entendido mais tarde” (PIGLIA, 2017, p. 100). Nessa flutuação do tempo, que considera o *só depois* como elemento formativo, de leitura e de escrita, Piglia, ou seu homônimo, Emílio Renzi, ainda comenta, de maneira bastante espirituosa, que nos anos da sua juventude, ao terminar a primeira parte da sua monografia, percebe que o mais interessante do percurso foi notar seu processo de escrita e poder ler como suas ideias foram se fiando: “Quando escrevo, me deixo levar sempre e sempre sai outra coisa. Eu devia passar a vida pensando. Ou melhor, devia ter a faculdade mágica de que ao pensar alguma coisa ela se escrevesse sozinha” (PIGLIA, 2017, p. 89).

Cadenciada na companhia da literatura, da arte, da educação, da saúde e da psicanálise, esse percurso formativo, de pesquisa-in(ter)venção, que agora é materializado sucintamente no formato de tese, diz de um tempo muito especial: tempo de convivência com outros, de maturação de uma questão, de intenso trabalho com a leitura, com a escrita e com a transmissão. Tempo em que foi possível abrir passagens e criar pontes (e pontos) de contato, encontros diversos e inesperados que resultaram em uma jornada bastante singular, que agora tento deixar registrada aqui.

*

Cada parte desta tese, pode ser resumida mais ou menos assim:

Na parte I, intitulada *Lampejos de uma experiência e as dobras no horizonte da língua: Pesquisa-in(ter)venção*, conto sobre as nossas escolhas metodológicas e como a pesquisa-in(ter)

venção foi tomando corpo. Falo das aproximações ao contexto da saúde, da chegada até o Setor de Dor e Cuidados Paliativos e das condições de habitar um mundo desconhecido, que exigia aprendizagens e desaprendizagens constantes. Esse período foi marcado pelo exercício de escutar as incompreensões e somar com os diferentes. É uma parte bastante narrativa, e o leitor poderá acompanhar um passo fragmentado e incompleto, que diz do movimento da memória e do inconsciente; uma parte que traz a história de um tempo, pontos da constituição da in(ter)venção que achamos importante registrar, como uma espécie de arquivo vivo da experiência. São pistas de um *saber-fazer-com* que dá notícias da invenção de um dispositivo que opera com a ética da psicanálise. Essa parte do texto carrega consigo um desejo de escrita que reconheço no comentário de Carlos Drummond de Andrade, no livro *Confissões de Minas*, um de seus textos em prosa, escrito na Segunda Guerra Mundial: um texto de confissão, que são apenas algumas palavras, não de explicação ou desculpa, mas, sim, “um exame de conduta literária diante da vida” (ANDRADE, 2020, p. 13).

A parte II, com o título *Gesticular agulhas, furar a dor com palavras: Ateliê Jardim de Histórias*, traz o percurso que aprofunda a in(ter)venção com o bordado coletivo no grupo de pacientes diagnosticados com dor crônica, o Ateliê Jardim de Histórias. É um mergulho de superfície na dor, que salta da literatura da Marguerite Duras e avança com Freud e Lacan na hipótese de que se o diagnóstico de dor crônica instaura o sem sentido (*pas-des-sens*) no saber, o trabalho com as palavras, com o gesto de bordar, no contato do um a um com cada participante, vai na direção de instaurar um movimento que revolve a linguagem, a fim de operar com o *sem sentido*, possibilitando a contingência e o exercício com a transmissão/educação: **passar para outra coisa passando pela coisa do Outro** (ALLOUCH, 1995, p.7 - grifo nosso). Nessa parte, percorremos o manejo com a toalha de bordado, as histórias escritas nela e suas complexidades, para chegar, por fim, no que consideramos como o detalhe fundamental do trabalho da escuta implicada em outros contextos, para além do consultório de psicanálise, bem como a psicanálise enlaçada na cidade, na articulação clínico-política: o gesto das mãos, os dedos que escrevem

com agulhas no pano, o furo no tecido colocando a palavra e o corpo em movimento deslocando alguma coisa que não estava determinada *a priori*, um “gesto de ar”, como chamou Didi-huberman (2017). Tal gesto é capaz de propulsionar um movimento de levante: um tipo de fala que se desprende de uma função imediata e acentua as ausências para fazer dançar as palavras (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 6), surgindo alguma outra coisa que não estava colocada até o momento, interrompendo um fluxo do mesmo e instaurando a abertura para passagens.

Na parte III, sob o título *Mover o mundo, habitar o vivo na passagem: No coração da Agulha*, os efeitos da experiência recaem no projeto de extensão, o qual nomeamos de “No Coração da Agulha”, que é o trabalho realizado diretamente na área de internação, com a escuta dos pacientes em fim de vida. Nessa in(ter)venção, criamos um dispositivo que se fundamenta no fio moebiano, percorrendo o dentro e o fora dos fluxos de parada e movimento, por meio da engrenagem de um Carrinho de Parada, um aparato típico hospitalar (um equipamento/carrinho de parada cardíaca) que circulou pelos corredores dos leitos dos Cuidados Paliativos (lugares de passagem), levando os materiais do bordado para ativar a inscrição de memórias e histórias de vida. O que tentamos alinhar, aqui, foi um trabalho com os artifícios da linguagem, em que as formações do inconsciente (chiste, sonho e ato falho) comparecem para nos ajudar a ler o que resta das operações com a linguagem. É nessa parte que destacamos o trabalho da borda – no litoral, como afirma Lacan, o ofício com a Letra. É nessa parte também, que tentamos sugerir a Prática da Letra como um dos fundamentos da transmissão.

Por fim, no *Adendo: escrever a-bordar*, escolhemos trabalhar mais uma vez com um dos textos de Marguerite Duras, o *Escrever*, para lançar um pensamento sobre as in(ter)venções que convergem para a transmissão de um certo (im)possível, um *passo de escrita*. O texto de Marguerite Duras convoca a transmissão de um centro vazio não localizável, que vislumbra uma posição que conserva o inapreensível como inapreensível, em que as palavras comparecem como a tentativa de dar borda ao dizer. Ou, ainda, uma escrita que não produz centro, mas descentraliza, esvazia a coisa até provocar um furo – furo na estrutura da linguagem que lança

para uma outra modalidade de invenção. Esse tipo de escrita realiza o que tentamos propor nesses anos de pesquisa-in(ter)venção, movimentando a transmissão de um *saber-fazer-com* a linguagem. Uma tentativa de escrever e inscrever, de transformar e se transformar na linguagem, de navegar pelas bordas das (im)possibilidades, dos limiares, dos litorais e das passagens.

*

É preciso dizer ainda, que o título da tese – *O mundo é a linguagem como invenção: tecer passagens em saúde e educação* – tem sua primeira sentença recolhida de um fragmento de Herberto Helder, no livro *Passos em Volta*, poeta e escritor que acompanha esse escrito, ao lado de algumas e alguns outros(as): Maria Gabriela Llansol, Alejandra Pizarnik, Marguerite Duras, Clarice Lispector, Virginia Woolf, Paul Celan e Gonçalo M. Tavares. Assim como as artes visuais: Lygia Clark, Agnès Varda, Mierle Laderman Ukeles, Leticia Parente, Chiharu Shiota, Leonilson e Jean-Luc Godard. Trouxemos em destaque o fragmento de Herberto Helder, pois, com a literatura, ele sinaliza, muito melhor do que nós, os efeitos desses anos de experiência: de alguma forma, o que buscamos, com o trabalho, foi realizar uma operação de invenção com e na linguagem, uma vez que partimos da ideia de que é do próprio interior da configuração epistêmica e histórica à qual estamos submetidas e do interior de um mundo regido pelos discursos é que se faz possível cortar e costurar, inventar e recriar outras articulações, outras passagens. Um mundo que só existe na linguagem, deslocando suas linhas, mexendo seus pontos, esvaziando seus sentidos fixos, para reinventar um outro modo de trabalhar com o vivo. Assim, a aposta no mundo como linguagem e invenção é uma aposta teórica e política: é do interior da nossa história, das palavras que criamos, daquilo que nos faz ser o que somos, que se torna possível abrir espaços (internos e externos), passagens para o *saber-fazer-com* o Outro, em coletivo, sustentando as diferenças e o espaço da transmissão, para que as determinações necessárias deem lugar aos (im)possíveis da contingência. Pensamos que importa, sobremaneira para a educação,

em seu exercício miúdo e cotidiano, colocar em causa esses elementos, que, ao nos revelar a instabilidade do mundo criado por um exercício de linguagem, também nos convocam a – e possibilitam – tomar posição e exercer a responsabilidade de produzir nomeações/discursos das/dos quais redundem mundos cada vez mais largos que possam dar lugar às miríades pulsantes do vivo.

_____ O Texto ensinou-me que ele é uma força, e tem um destino. Que ora se revela, ora se apaga entre os humanos, e que o seu maior momento não é quando está a ser escrito, quando alguém projecta, fora de si, o que experimentou em si mesmo, mas quando aparece, sob nova forma, a quem o lê.

Maria Gabriela Llansol

PARTE I

**Lampejos de uma experiência e as dobras no horizonte da língua:
pesquisa-in(ter)venção**

Abeirar-se no horizonte

“Da linha de horizonte a paisagem emerge sustentada por um fio sutil”*. O traço que se ergue ao olhar de quem está disposto a ver faz incisão na paisagem. A linha expõe toda a frágil delicadeza da onde a paisagem surge. Corte, risco, traço, fio sutil e inatingível dividindo um espaço que é pura invenção. O horizonte está e não está a desenhar o (des)encontro entre o céu e a terra. Abeirar-se no horizonte é, de alguma forma, um convite. Um convite para chegar mais perto da linha, do traço, da paisagem que diz de **um tempo de experiência no Setor de Dor e Cuidados Paliativos de um hospital público** da cidade de Porto Alegre - RS/Brasil. Abeirar-se, fazendo o movimento, com precisão, do corpo que se equilibra na ponta dos pés para espiar o que está logo ali: vislumbrar o fio do horizonte, como a desenhar uma experiência, para, assim, pensar práticas em saúde e educação que tenham como norte a transmissão, ou, ainda, um ensino inventivo, um ensino como um ato poético.

A experiência que marca esse horizonte foi traçada por avanços e recuos de uma longa trajetória, na qual pesquisadores da universidade se aventuraram em um campo de investigação muito diferente do que estavam habituados. Essa aventura pode ser formalmente resumida mais ou menos assim: entre os anos de 2015 e 2020, integrantes do Núcleo de Pesquisa em Psicanálise, Educação e Cultura (NUPPEC/UFRGS - Eixo2) realizaram dois projetos de extensão universitária em um hospital: o *Ateliê Jardim de Histórias* e o *No Coração da Agulha*. Ambos os projetos de extensão faziam parte da pesquisa intitulada *Narrativas Ficcionalis e o Cuidado à Dor Crônica* e tinham como endereço os pacientes e os profissionais do Setor de Dor e Cuidados Paliativos. Com o passar do tempo, essas ações no hospital foram chamadas também de **pesquisa-in(ter)venção**, pois miravam tanto a dimensão da pesquisa quanto a dimensão da intervenção-invenção, sendo, na maioria das vezes, mais da ordem da invenção do que propriamente da intervenção em um contexto. Pesquisa-in(ter)venção tramada em uma palavra

* DERDYK, Edith. *Linha de Horizonte: por uma poética do ato criador*. 2 ed. São Paulo: Intermeios, 2012, p. 11.

só, engendrando toda a possibilidade inventiva de inaugurar espaços de investigação que, ao mesmo tempo, propõem a prática reflexiva, expansiva e transformadora com os outros.

A hipótese inicial deste trabalho no hospital teve como fio de horizonte a aposta de que, ao estender as condições narrativas/ficcionais a partir de uma aproximação sensível, por meio dos elementos da arte e da literatura, seria possível certo alargamento simbólico diante do sofrimento, tanto das equipes envolvidas no cuidado paliativo quanto dos pacientes diagnosticados com dor crônica e no fim da vida. A educação, a arte, a saúde e a psicanálise compuseram, nesta trajetória, a melodia entre os diversos, algo como aquilo que disse a escritora Maria Gabriela Llansol, quando escreveu sobre o **encontro inesperado do diverso**. Isto é, a produção de um lugar em que as línguas se misturam, mesmo que em um curto instante, se perdendo e se lançando na beira das possibilidades de criar algo com o desconhecido; coexistindo sempre em aproximação com a sua múltipla diferença, em um movimento, sem render-se a uma totalidade fechada, dispondo-se a virar do avesso as próprias estrelas que orientam a vida (LLANSOL, 2009).

Nesse percurso de pesquisa, extensão e invenção, apostamos em um modo de investigação empenhado em sustentar uma prática bastante singular, que muito se aproxima de certo exercício da psicanálise, da educação e da arte estendida na cidade. Uma psicanálise que rompe as fronteiras, participa e incide no espaço social ativamente, propondo práticas alicerçadas em uma ética da escuta e da presença, constituindo redes de diálogo abertos e largos na composição de um comum; uma psicanálise com seus percalços, vicissitudes, limitações e inquietações, a qual encontra no Outro um endereço. Algo próximo ao que Lacan convida na abertura de seus *Escritos*: “na linguagem nossa mensagem nos vem do Outro, e para enunciá-lo até o fim: de forma invertida” (LACAN, 1998, p. 09). Invertida-inventiva, uma proposição na superfície de contato que atua na relação, convidando a cada um a colocar algo de si, para inventar uma narrativa singular, inventiva-invertida, considerando o não-todo do inconsciente. Uma psicanálise que lança mão também de uma espécie de bisturi, que, ao incidir sobre operações de corte com as palavras no laço social, tem o intuito de libertar a polissemia que elas trazem

consigo. Muitas vezes, elas (as palavras) encontram-se aprisionadas na fixidez imaginária de um sentido experienciado como necessário. Ao fazer um movimento de abertura na direção de desmembrar a palavra, do trabalho com a produção de novos sentidos - não antecipáveis -, esse tipo de fazer da psicanálise, de escuta analítica, pode propiciar, como um certo efeito secundário, a experiência de que o mundo tal como o nomeamos e constituímos é uma produção que decanta do jogo languageiro visto que, posto em marcha, posiciona de forma contingente ao sujeito o que lhe é exterior em uma determinada modalidade de laço. Essa contingência, muitas vezes vivida como necessidade, é desvelada pelo corte operado pela escuta em transferência, abrindo um caminho de responsabilização ali onde justamente não se dispõe de controle sobre o mundo que as palavras criam. Esse trabalho com a escuta, com a psicanálise estendida na cidade, invertida-inventiva, é um modo singular de escutar/ler a palavra dita em transferência e, por meio dessa escuta, inscrever/escrever aberturas a novas linhas de produção de sentido – e de não-sentido – de onde derivam novas experiências de si e do mundo. Algo que, ainda em outra perspectiva, Foucault (1990) já havia nos sinalizado na direção de uma articulação entre tecnologia e produção de subjetividade por meio da noção de tecnologias do eu, ao apontar um conjunto de práticas que permitem aos sujeitos a transformação de si por meio de operações com a linguagem, “operações sobre o seu corpo e sua alma, pensamentos, condutas ou qualquer forma de ser” (FOUCAULT, 1990, p. 48).

Do lado da arte, tive a sorte de experimentar algo que foi bastante diferente do entendimento de arte que tinha até aquele momento: uma maneira de fazer arte que se espraiava na sua inerente condição de fusão com a vida, existindo com força colaborativa, relacional e engajada com as pessoas e com o mundo; uma arte despreocupada com as exposições, bienais, galerias, museus ou com uma obra como fim; uma arte que articula conversações e se envolve com o espaço público, não dependendo dos modelos disciplinares e preservando, as políticas dos diversos saberes na produção do que Laddaga (2012) chama de “ecologias culturais sustentáveis”. Quando Laddaga propõe essa assertiva, ele fala de uma arte relacionada com a vida, com uma

ecologia de saberes que movimentam os lugares de atuação, pois para ele, há certo esgotamento do paradigma moderno das artes, fazendo com que haja um intenso surgimento de ações que concebem uma outra cultura no campo artístico, mais aberta e disponível às contingências. Para Laddaga (2012), essa maneira de transitar com a arte seria um modo de operar que passa a ser não mais reconhecida do ponto de vista de uma única disciplina, mas, antes, é ampla, sem fronteiras definidas, ancorada em produções que se situam em coletivos, em meios compartilhados e comuns, pautados no experimentalismo e nas colaborações horizontais entre os diferentes, sendo viabilizadas por artistas e/ou não artistas. Uma arte tramada e emaranhada na existência, que está intrinsecamente dissolvida na vida, sem ser sacralizada como verdade, mas compondo um modo natural de articulação e invenção com o meio ambiente, com a vida.

Esse modo de tramitar e navegar, desde uma compreensão da arte ramificada e tramada nas diversas camadas da vida, só foi possível devido aos anos de formação e intenso convívio no Coletivo *A Carroça*, do qual fiz parte em meados de 2014. Estar nesse coletivo, me permitiu trilhar um caminho de profunda mudança, uma passagem tanto dos modos de compreender o exercício de criação quanto das formas de expandir o olhar e a escuta para aquilo que vem do e no mundo. Tempo, presença e partilha. Confiança, espera e improviso. Viver com e nesse coletivo, tendo a rua como laboratório de invenção e prática artística, me possibilitou experimentar relações de disponibilidade, de produção de encontros com o diferente, acolhendo a diversidade de vozes, com respeito e delicadeza. A rua exige espontaneidade, colaboração e criatividade. Aprendi a suportar o tempo próprio dos acontecimentos que são cadenciados por um outro ritmo, diferente da temporalidade do relógio. Às vezes, trabalhar na rua com *A Carroça* desafiava um estado de espera em que aparentemente nada acontecia, onde era preciso suportar quando as coisas saíam do controle e tinham um compasso próprio. Em muitas situações, fui surpreendida com minhas reações diante de situações completamente inusitadas - momentos em que justamente algo do nosso mais íntimo e estranho é confrontado, um deslize na consciência que desperta para o pensamento de si em outro lugar. Assim, fui tecendo um jeito de estar em comunidade,

uma forma de trabalho com a criação que considera as sutilezas e as complexidades intrínsecas de todas as relações; uma abertura para escutar a linguagem do mundo e estar disponível ao que as mais inusitadas, extraordinárias e banais situações podem revelar. Talvez essa tenha sido a principal aprendizagem sobre arte nesses anos como carroceira: a arte de viver e com-viver.

Diante dessas experiências tramadas pelos fios da arte, da psicanálise e da educação, é possível dizer que, nesses anos de pesquisa-in(ter)venção no contexto do hospital, em que foi possível experimentar ativamente a sustentação de um fazer para além dos muros da universidade, da clínica e das galerias de arte, tive a chance de estar com pessoas que marcaram definitivamente a minha formação e o modo como realizo pesquisa. A aproximação com esses seres e saberes inicialmente tão distantes de mim mudaram de maneira significativa a forma como leio o mundo, transformando algumas verdades, sobretudo aquelas que têm relação com as estratégias de composição de uma pesquisa-in(ter)venção, as quais se situam na borda, na beira dos lugares e que se propõem a construir horizontes possíveis.



Figura 01. Tempos de escuta e o Coletivo A Carroça. Acervo da pesquisa-in(ter)venção, 2016-2019.

Quando se fala em fazer pesquisa em um hospital, o que, em geral, aparece no imaginário popular são aquelas pesquisas de ordem quantitativa e experimental, baseada em evidências, com inúmeros dados e gráficos exemplificando modelos de diagnóstico por imagem. Contando com um pouco da criatividade do interlocutor, pode-se até, muito rapidamente, recriar todo um cenário do fazer pesquisa: o investigador em uma sala asséptica, toda branca, vestindo luvas, óculos de proteção, jaleco e manipulando vidros com líquidos hidrocor com suas fumacinhas percorrendo o interior dos tubos de ensaio. Indo além, é possível, até mesmo, ver os animais presos em minúsculas jaulas e uma infinidade de tipos de microscópios, frascos e placas de petri com culturas bacterianas e todo tipo de micro-organismos... Mas, imaginações à parte, fazer pesquisa em um hospital, quando se tem um pé na universidade e o outro no campo das humanidades, tem suas particularidades, especialmente quando se trata de pesquisa-in(ter)venção no campo da educação, orientada pela escuta e pela ética da psicanálise. Descobri isso com o tempo, originando a uma espécie de percurso íntimo e compartilhado sobre um modo de produzir conhecimento. Em outras palavras, ousou dizer que aprendi a fazer pesquisa em um hospital, desaprendendo a fazer pesquisa; ou melhor, o que se costuma a pensar sobre fazer pesquisa em saúde.

Eis o primeiro movimento na direção de uma aposta em outro horizonte, ou no mundo como linguagem e invenção: desatar os nós que amarram um determinado saber. (Des) aprender; ou ainda na companhia de Fernando Pessoa: a aprendizagem do desaprender. **Uma postura de quem investiga com a curiosidade de quem nada sabe e está disposto a correr o risco de mudar seus próprios pressupostos.** Fazer o exercício de sair do lugar de conforto, (des) aprender a lógica que sustenta as bases daquilo que pensamos... ou, uma tentativa de deixar-se navegar no mar da experiência sem propriamente estar amarrado em um conjunto de normas que estão implícitas em toda aprendizagem. É a coragem de firmar gestos que permitam livrar-nos de certas verdades explorando o que do novo pode surgir dos contextos. Quando sustentamos uma práxis, seja ela uma pesquisa acadêmica ou uma in(ter)venção na cidade ou até mesmo na

escrita de um texto, há um deixar-se levar, um fluir que vem por associação do pensamento e que coloca em movimento o saber inconsciente, aquele que sabe que não sabe. Nisso, a arte é anciã. Foi assim que me propus, junto aos colegas, a adentrar o hospital e construir ali um campo de investigação, dando um passo ao lado, diferente da minha experiência anterior, no campo da formação de professores em espaços educativos formais. Nele, e com a parceria de outros pesquisadores, passei a explorar outros mares e marés, uma aventura que pedia mais do que espiar a linha desse horizonte. Foi preciso um mergulho nessa experiência.

Confesso ao leitor, que no início, quando pensei nessa pesquisa, em algum momento suspeitei que, por se tratar de um hospital, haveria a necessidade de fazer uma investigação pautada pelo imaginário comum, com modelos vistos em disciplinas de metodologia: qualitativa, com entrevistas enstruturadas/semiestruturadas, com o objetivo final de levantar dados para a produção estatística do conhecimento. Supus que, por ser um hospital, a pesquisa necessariamente passaria por um rigoroso comitê de ética e, portanto, seria necessário organizar um modo de pesquisar baseado nos modelos metodológicos tradicionais, com dados, evidências e gráficos... Em parte, foi isso que aconteceu. Nossa intenção de pesquisa passou por um comitê de ética, o qual avaliou seus riscos e benefícios, precisou ser aprovada por diversos setores da instituição e encontrou, ainda, olhares desconfiados, embora curiosos, sobre as possíveis in(ter)venções que desdobraríamos.

Nesse tempo, *só-depois*, percebo que, no momento anterior, de início de percurso, uma coisa não excluiu a outra; se olhos desconfiados e curiosos compunham, com a força de aparentes contrários, um modo de olhar, também pudemos inaugurar uma pesquisa que foi ao mesmo tempo rigorosa e inventiva e operou pela lógica da escuta, do não-todo do inconsciente e se inspirou em práticas da arte muito próximas da vida. Graças, certamente, a uma importante colaboração da instituição e da parceria das pessoas envolvidas no setor de dor crônica e cuidados paliativos*, abrindo-nos as portas para um diálogo arejado, mesmo que no estranhamento das línguas.

* Agradecimento especial à Simone Pellin de Nardi, ao Newton Barros e à Cledy Eliana dos Santos.

Assim, aos poucos, vagarosamente, nos aproximamos de outros tipos de diálogos e fazeres. Nutrindo uma curiosidade especial de quem muito estranho/estrangeiro chega em um espaço e precisa aprender uma nova língua. Algo próximo àquilo que Juan José Saer, escritor e ensaísta argentino, chama de **antropologia especulativa**, uma maneira que ele encontrou para falar sobre o conceito de ficção, mas que pensamos ser também um modo de pesquisar que preserva certa postura da literatura, na qual a investigação e a ficção avançam pelo desconhecido, considerando os seus contrários como fonte de aprendizagem. Um especular por todos os ângulos, como um antropólogo, que observa muito antes de fazer qualquer tipo de interação; não chega no espaço carregando um saber, antes, partilha da cultura local, experimenta novas cores e sabores; tenta fazer um contato honesto e aberto com a diferença radical; uma forma que inclui o relato ficcional, uma “posição singular de seu autor entre os imperativos de um saber objetivo e das turbulências da subjetividade” (SAER, 2012, p. 6).

Eis um segundo movimento em direção ao mundo como linguagem e invenção: o gesto de compartilhar um comum com os diferentes, pensando os espaços de partilha na direção de compor-com, um *saber-fazer-com* que tem na lógica dos heterogêneos uma possibilidade de encontro. Todo o percurso da pesquisa-in(ter)venção no contexto do hospital foi regido pelo tensionamento de muitos diálogos, na tentativa de encontrar pontes possíveis para concretizar o trabalho. Não é simples, nem fácil sustentar o fio - bisturi/navalha - da palavra, a qual precisa encontrar no outro passagens para que a escuta possa fazer-se. Por um lado, a nossa equipe, composta por tantas disciplinas diferentes, misturando muitos campos do saber, precisou exercer constantemente um tensionamento, no que se refere a sair da própria posição, sustentar o espaço em aberto, a fim de que a palavra pudesse circular sem o jogo de poder próprios de cada campo do saber; por outro, os lugares, as pessoas e as coisas, tão distintas do habitual, exigiram que se suportasse um tempo de completo desconhecimento, um tempo próprio do contexto, para que algum tipo de escuta pudesse decantar como bússola para o trabalho. Essa temporalidade na vivência com o outro, radicalmente diferente, diante do estranho/estrangeiro,

nos parece ser um operador metodológico essencial, uma vez que pressupõe uma consonância com um certo ritmo que busca não precipitar-se, não apressar um saber ou induzir qualquer pensamento e ação *a priori*. É um gesto metodológico, que diz da sustentação de um tempo para o estabelecimento da transferência, uma lentidão necessária para tramitar em outra condição diante do incerto. Essa espécie de suspensão temporal frente a tantas diferenças, implica, de forma incontornável, abrir mão de qualquer antecipação quanto a como se darão os encontros e o que eles indicarão como possibilidade de direção para o trabalho. Para operar dentro das margens de uma escuta - psicanalítica, ainda que em território a céu aberto, portanto distante do contexto de um consultório privado -, parece ser fundamental transitar por um tempo-espaco de indeterminação até que a própria transferência deixa ver a estrutura do tecido linguageiro no qual se autoriza a estar, permitindo que surjam os instrumentos próprios com os quais se contam para que o trabalho aconteça; trabalho de fiação, corte e costura com a linguagem, que só é possível no alargamento do tempo.

Mesmo que muitos de nós já tivessem exercitado a arte da espera/disponibilidade/escuta no coletivo A Carroça, quem nos ensinou essa produção de pensamento sobre um modo de operação metodológica que mora na abertura e considera o tempo e a transferência, na aproximação de um determinado contexto, foi um cachorro vira-lata, que muito sabiamente, se aproximou da nossa equipe de um modo bastante singular. Conto:

Celso, como o nomeamos no *só depois*, foi um cachorro que chegou muito lentamente perto da nossa equipe, nos primeiros tempos de aproximação com a instituição. Quando montamos uma estação de escuta em frente ao hospital, um cão se aproximou, deitou e dormiu sob nossos pés. Com uma expressão serena e movimentos tranquilos, ele deu duas voltas em torno do próprio corpo antes de deitar. O trânsito de pessoas, o ir e vir agitado que configura a urgência de um hospital, não foi problema para que o cachorro tirasse a sua longa e mansa soneca. Era um cachorro vira-lata, de porte médio, branco, com pequenas manchas marrons pelo corpo, de focinho escuro e orelhas baixas. Alguém da nossa equipe olhou para seus olhos

escuros e disse: “Oi, Celso, que bom te ter aqui”. O nome veio quase que instintivamente. Celso virou nosso amigo, pois dar nome ao cachorro naquele momento fez com que criássemos uma presença íntima, já que nos sentíamos tão estrangeiras em um universo diferente do que costumávamos ocupar. Por certo, não foi à toa que criamos intimidade com um cachorro vira-lata, pois assim como um cachorro vira-lata sem dono, que explora a rua sem um destino específico, nos sentíamos disponíveis aos encontros que o acaso poderia gerar. Estávamos distantes do mundo escolar e acadêmico que normalmente habitávamos, de modo que, tal como Celso, também optamos por ficar paradas ali na calçada em frente ao hospital, em um esforço de exercer a calma para estar abertas ao desconhecido. Esse encontro inesperado, um encontro com o cachorro vira-lata Celso, no momento em que nos propusemos a escutar o contexto, exercendo a disponibilidade para a escuta do diferente, deu-nos, então, a pista sobre um dos orientadores metodológicos fundamentais para dar consequências a nosso desejo de estabelecer uma pesquisa-in(ter)venção tecida no enlace entre arte, psicanálise, educação e saúde. Um cachorro que resolve dormir tranquilamente em meio a desconhecidos interrompe o ritmo de urgência e emergência do hospital. Celso nos mostrou, com esse pequeno e singelo ato, a capilar condição de trabalho com o tempo: um cachorro de rua que segue seu fluxo próprio e que destoa dos ritmos, das velocidades que o cotidiano impõe, de alguma forma revelou a importância de **abrir um tempo distinto**, em que a postura da espera (que inclui uma certa deriva) forma a liga necessária de uma in(ter)venção. Espera e deriva que, com intencionalidade e rigor, se situam na **busca propositiva de uma abertura**, uma articulação com o desejo que sustenta uma aposta em um trabalho por vir. Ou seja, uma condição de espera que não é paralisante, nem uma deriva que é completamente aleatória, mas, antes, uma certa posição de mover-se na direção de um fluxo, que é também o fluxo próprio da associação livre; mover-se muito lentamente, sem as suposições que a precipitação da pressa costuma ter.

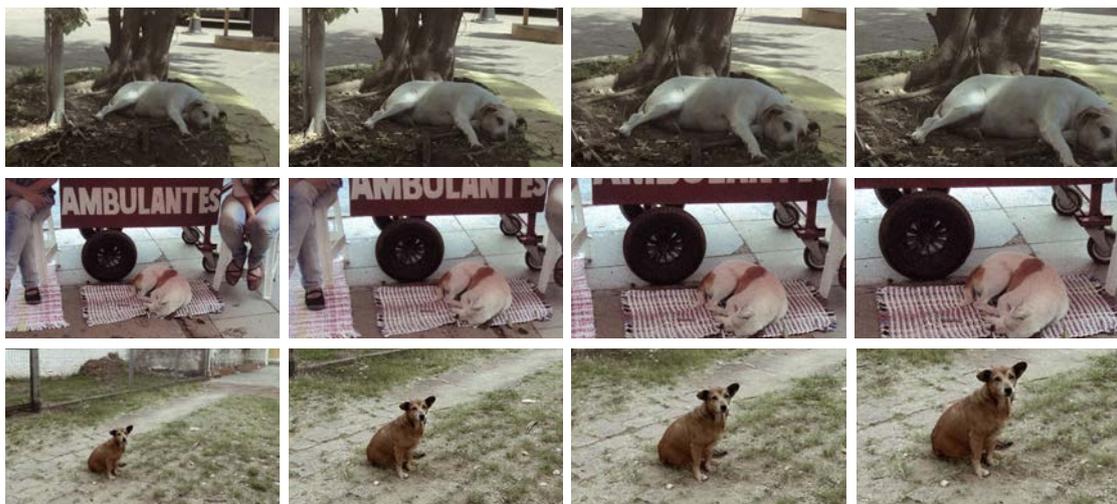


Figura 02. Cachorros vira-latas nas imediações do hospital. Acervo da pesquisa-in(ter)venção, 2016.

Há o corpo que convoca um espaço e uma escuta permanente. No tempo da lentidão, o espaço é necessário, o corpo é geografia. A negociação entre o corpo e o mundo requer paciência e coragem. Por muitos meses, até a constituição de uma estação de trabalho para que alguma in(ter)venção pudesse acontecer, a nossa equipe transitou pelos corredores do hospital, a fim de tentar pensar quais seriam os espaços possíveis para inaugurar uma abertura. Subimos e descemos escadas, entramos e saímos de salas, perdemos as contas de quantas vezes passamos por portas, setores, ambulatórios e leitos... disputamos a dança entre os corpos nos estreitos corredores, o bailar entre os corpos e as coisas, entre as cadeiras de rodas, entre a matéria da carne e os objetos da técnica, entre as macas e equipamentos hospitalares. Presenciamos um enfermeiro falar de situações limites entre vida e morte, em que ele nos contou sobre a necessidade de tomar decisões radicalmente impactantes na vida dos sujeitos em uma fração de segundos. Às vezes, disse ele, era preciso decidir, entre as tantas pessoas que aguardavam nas filas dos corredores, quem seria atendido primeiro. Lembro-me dele explanar com tanta gana sobre o esforço e empenho dos profissionais, inspirando muito a nossa equipe no gesto de seguir sempre apostando na renovação da vida. Recordo também, das inúmeras reuniões as

quais comparecemos, das falas vazias, das conversas com as chefias e da dificuldade em explicar nossa intenção, ao mesmo tempo que tentávamos escutar o que o hospital precisava. Como efeito, havia um enorme esgotamento, o esgotamento físico do corpo tentando ler o contexto, um esgotamento que dizia sobre incorporar aquilo que não era necessariamente para compreender e, na mesma medida, um esgotamento da tarefa de sempre precisar tomar fôlego e distância, para, no movimento de ir e vir, desincorporar o que a instituição exigia. Incorporar-desincorporar. Isso nos lembrava muito sobre uma das teses essenciais de Foucault, em que o “controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa pelo corpo” (FOUCAULT, 1996, p. 80). Em uma pesquisa-in(ter)venção, o corpo e os efeitos dele no mundo têm um papel fundamental. É no corpo que muitas coisas passam, um corpo que é uma “realidade bio-política” (FOUCAULT, 1996, p. 80). Levar em consideração que algo passa pelo corpo para além daquilo que podemos nomear, que nossa matéria é também sustentáculo de passagem para a linguagem, nos serve como subsídio para uma escuta que está para além do que é dito, isto é, em termos do trabalho no campo da saúde, guardar essa proposição de que uma linguagem passa pelo corpo tem uma peculiaridade fundamental, pois trata-se também de escutar o corpo em diferentes dimensões na sua relação com as pessoas e os espaços.



Figura 03. Marca Registrada - Letícia Parente, 1975. (Vídeo instalação).

Retomaremos essa questão do corpo no enlace com a linguagem um pouco mais adiante, especialmente na segunda parte deste texto, quando do encontro com o grupo de dor crônica, o corpo ficou em maior evidência, sobretudo porque, ao ser um corpo revestido de dor, um corpo com capacidade de mobilidade reduzida, exigia na mesma medida muito movimento.

Convocamos Foucault (1996) para essa discussão do corpo no mundo, pois é importante dizer que houve muita negociação durante o longo percurso da chegada na instituição. Uma negociação que o tempo inteiro foi política, de embates e enfrentamentos que exigiu muito tempo, escuta, conversa e diálogo para não nos deixarmos capturar pelas normatizações próprias da instituição. Nesse sentido, tomamos mais um elemento importante na construção e na operação desta pesquisa, acerca da sustentação do tempo de indeterminação, que convoca o corpo na cena na instauração de uma temporalidade distinta. **Eis assim, o terceiro movimento na direção de um mundo como linguagem e invenção: suportar o lugar de indeterminação, de negociação e escuta constante do corpo**, para que, no *só depois*, algo possa ser construído coletivamente. Suportar também com corpo, imprimindo uma forma política de subversão da lógica da urgência e das disciplinas, para instaurar um intervalo, em que os dispositivos de controle e de fixação possam sair da temporalidade que os captura.

Movimento difícil. Porém, uma das nossas estratégias, para imprimir um outro tempo que considerasse a indeterminação e o corpo na cena, foi dispor, em cada movimento de aproximação ao hospital, de um caderno de escrita. Tomávamos distância dos acontecimentos, na mesma medida em que cada integrante da nossa equipe tentava registrar com palavras as impressões, ou pedaços de memória do que foi possível recolher da experiência depois que cada encontro acontecia: recheiar o corpo da escrita, escrever com o corpo as palavras.

Esse caderno foi nomeado de **Diários de Borda**, nomenclatura e prática, que consiste em dar bordas escritas para pesquisas e as experiências do pesquisador em campo; assim, o que se vive na experiência tem a chance de passar para outro lugar, o diário, um outro registro, o da narrativa escrita - uma espécie singular de letramento do vivo, que considera as bordas, o

corpo e os registros de memória como fundamentais na constituição de um arquivo no campo da formação e da in(ter)venção (FROHLICH, 2009).



Figura 04. Anotações - diários de borda. Acervo da pesquisa-in(ter)venção, 2016-2019.

Temos alguns pilares que sustentaram os projetos no hospital, que foram constituídos basicamente por elementos metodológicos recolhidos especialmente da teoria e da prática da psicanálise e da história da arte: **tempo estendido, escuta flutuante, transferência, inclusão do pesquisador na cena**, muita, muita disponibilidade para **estar com o radicalmente diferente e deambular pelos espaços sem medo de errar** - “errar de errância de estar mais ou menos sem meta”, como sugere o escritor português Gonçalo M. Tavares ao se inspirar nos dadaístas e surrealistas no poema *Mapa*. Nesse poema, Gonçalo M. Tavares lembra que escreve justamente porque “perdeu o mapa”, dizendo que “entre a possibilidade de acertar muito que existe na matemática e a possibilidade de errar muito que existe na escrita, escolho a segunda, escrevo porque perdi o mapa” (TAVARES, 2005, p. 161). Essa modalidade de “erro” que nos mostra Gonçalo é um tipo de erro que lança para a chance de passar para outra coisa, de escrever, de inventar; um paralelo que talvez possamos traçar, na obra de Lacan, quando, na *Lição 1* de 13

de novembro de 1973, sobre os *Les non-dupes errent**, diz: “um ‘erre’ é algo como um embalo, o impulso a alguma coisa quando pára aquilo que a propulsa.” (LACAN, 1973-1974/2018, p.1). Ou seja, a possibilidade de errar, que surge como um embalo, que não paralisa, mas segue um curso justamente porque houve um desvio. A escrita dessa tese talvez tenha aparecido assim, em um tempo *só depois*, um pouco errante, inspirada nas incursões pelo hospital, quando sem mapas, mas orientadas por uma bússola ética e política de diversos saberes, exploramos as possibilidades da incerteza e da indeterminação, na tentativa de não nos aprisionarmos nas lógicas discursivas, errando na maioria das vezes, com os corpos pelos espaços, buscando inaugurar algo de um gesto de invenção.

Diante da sistematização que a escrita convoca, percebo que tivemos **três tempos distintos** de ação no hospital, pedaços que compuseram o todo de uma história e que são fundamentais para situar a construção de um trabalho estendido e que dialoga com os contextos. Formalmente podemos supor um **primeiro tempo**, de aproximação e escuta da instituição, em que tentamos articular uma possibilidade de inserção; um **segundo tempo**, de formalização, implementação e execução dos projetos; um **terceiro tempo**, de articulação dos nossos lugares na instituição, um reposicionamento tanto dos projetos quanto da nossa permanência no ambiente do hospital. Cada etapa situada nesses tempos não foi realizada sem conflito ou sem as complexidades inerentes a estar com o corpo no mundo - ainda mais em um lugar como a instituição hospitalar, em que a dor e o sofrimento são a ordem do dia.

* Na tradução para o português, *Os não-tolos erram. Os nomes do pai* (2018), resolvemos manter o título original para preservar o trocadilho com a homofonia em francês. O exemplar consultado neste texto também preserva o título original. LACAN, Jacques. *Les non-dupes errent*, 1973-1974, p. 1.

Às vezes as coisas desatam a crescer numa espécie de sentido ao contrário.

Herberto Helder

Mas, acreditava que, se chamasse as coisas pelo seu nome, conseguiria abalar seus alicerces.

Paul Celan

Mariposas a atravessar o mar

Primeiro tempo (2015-2017)

Revirando as páginas do diário de borda, encontrei uma anotação escrita há muito tempo que dizia o seguinte: “Li uma notícia sobre um bando de borboletas que voaram quatro mil quilômetros em direção ao sul, atravessando o mar”. Na sequência, o texto do jornal trazia os dados científicos que intrigavam os pesquisadores, que, perplexos, não entendiam como esse tipo de deslocamento era possível. O fato curioso, afirmavam os pesquisadores, é que além de fazerem apenas uma vez na vida esse tipo de viagem, as mariposas não possuíam em seu sistema qualquer senso interno de localização e usavam apenas alguns pontos de referência que vinham da terra, durante toda a migração pelo oceano.

Essa notícia que guardamos nos registros do diário de borda, vinha com uma anotação sobre a experiência que associava a ideia da nossa equipe sentir-se frequentemente deslocada, atravessando um percurso que ia da universidade até o hospital, com a sensação de estar percorrendo uma longa viagem até um lugar que não costumava ser o nosso habitat natural. Tais como as mariposas diurnas, como comenta Virginia Woolf*, que são criaturas nem alegres como as borboletas nem sombrias como as noturnas da sua mesma espécie, éramos uma equipe híbrida, entre uma coisa e outra, fazendo um esforço para atravessar um mar, um oceano de distância entre atividades e saberes sem muito senso de localização, mas direcionadas como intenção. Havia a terra dos saberes da educação, da arte e da psicanálise guiando o caminho, porém era bastante inevitável que nos sentíssemos fazendo a aposta no fino fio do horizonte desconhecido, sem saber o que encontraríamos como fim. É preciso dizer que essa atitude de abertura de um campo novo, de habitar o não saber e transitar pelo desconhecido é uma atitude conscientemente buscada, um modo de pesquisa curioso e atento, uma forma de aproximação com o diferente que é cadenciado pela despossessão do saber - o que pode ser tão ou mais difícil

* WOOLF, Virginia. *A morte da mariposa*. Trad. Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Editora Nós, 2021.

do que já chegar em um contexto com algo formulado, pronto e aplicável, pois reivindica um suportar a angústia do inapreensível, do tempo largo sem a precipitação da certeza.



Figura 05. Deriva nos corredores. Acervo da Pesquisa-in(ter)venção, 2016-2020.

Quando nosso grupo de trabalho chegou pela primeira vez ao hospital não conhecíamos seus setores, suas equipes ou os projetos executados na instituição. Os enormes prédios do complexo hospitalar remetiam a um grande labirinto que tínhamos muita vontade de conhecer. A vontade era se deixar levar pelos corredores, perambular pelos lugares sem estabelecer uma fórmula prévia; não queríamos encontrar uma resposta, antes, vivíamos certa urgência por perguntas; um modo de sustentar certa ética que orienta a experiência de escuta em uma chegada em um lugar novo, uma condição de espera que aposta certamente na palavra e no seu movimento, para que seja possível incidir em questões do corpo, uma perambulação que considera a linguagem como um importante fator no que concerne o atravessamento de algumas dores que se fazem registrar no corpo. Uma aposta sustentada pela ética da transmissão freudiana.

O interesse pela pura exploração, mergulhar na pesquisa de um lugar tão estrangeiro ao cotidiano, navegar por mares desconhecidos diz também de uma posição que nutre algo dos artistas-viajantes: explorar e registrar cada canto mínimo desconhecido, como se, pela

observação incansável e implacável daquilo que há no mais próximo, pudéssemos alcançar um mundo distante, o mundo do Hospital. A forma da chegada até o hospital e, diríamos também, da constituição e continuidade do trabalho tem algo a ver com uma certa aventura, algo que concebe a experiência da vida em uma zona de entrega ao inesperado. George Simmel (1998) dirá que a aventura é aquilo que extrapola o contexto da vida, e, ao mesmo tempo, faz parte mesmo do cerne da existência, uma ligação que se expressa no movimento das formas e das coisas, uma exterioridade aventureira próxima à relação entre artista e criação. No livro *A aventura*, Giorgio Agamben vai nessa mesma direção e comenta que **a aventura é sempre tramada em relação à linguagem**, a narrativa, de maneira que aquilo que acontece é também o que se diz ou o que se escreve dessa experiência. “Aventura e palavra, vida e linguagem se confundem, e o metal que resulta da sua fusão é o do destino” (AGAMBEN, G., s/n). Assim, a aventura é uma disponibilidade que não precede a narrativa como um evento cronológico, mas permanece desde o início inseparável, **a aventura é “indissociável da palavra que a diz”** (AGAMBEN, G. s/n).



Figura 06. Ação exploratória na Feira Mil Artes no GHC. Acervo da Pesquisa-in(ter)venção, 2016.

Grande parte da singularidade dos projetos que implementamos no hospital, e que

posteriormente chamamos de *Ateliê Jardim de Histórias e No Coração da Agulha*, tiveram inspiração metodológica em outros dois projetos de arte que conheci e vivi de perto: **O Armazém de Histórias Ambulantes** (A Carroça) e o **Arte Na Espera**. Esses dois projetos foram fundamentais durante todo o nosso percurso, mas, em especial nesse primeiro tempo, fornecendo as bússolas necessárias para arquitetar uma proposição nesse lugar que nunca havíamos pesquisado ou trabalhado. Esses dois projetos que se originam no campo da arte nos mostraram um modo de estar perto da instituição, escutar o contexto e propor in(ter)venções com uma certa liberdade de transitar pelos espaços sem se deixar fixar em pontos de enurdecimento. Na época, pareceu-nos fundamental que nossa equipe não fosse colocada em um lugar comum das especialidades, não queríamos que fossemos reconhecidos como especialistas em alguma coisa, como, por exemplo, “pesquisadores”, “psicólogos”, “professores” ou “psicanalistas”. Isso, dentro do campo da saúde, tende a situar uma zona de atuação já determinada em que rapidamente se “veste um crachá”, que padroniza as condutas e limita as zonas de atuação, já que gera um certo imaginário das profissões que é bem difícil de deslocar. Queríamos habitar as bordas, as beiras, ter a flexibilidade sem que a fala e a escuta fossem tão condicionadas pelas nossas profissões. De alguma maneira, pensar nesses termos supõe sair da zona de conforto, sobretudo para a nossa equipe, que precisava se desdobrar para mover-se do seu próprio lugar (o que nem sempre é simples quando se trata de formação), quanto para os interlocutores, que tentavam buscar pontos de conexão para iniciar um diálogo. É curioso pensar que a especialidade/profissão “artista” ou ainda o amplo espectro do campo “educação”, dentro do contexto do hospital, possibilitou um maior leque de diálogo. Nesse período de aproximação, quando falávamos com os pacientes ou com a equipe que “trabalhamos com arte” e/ou “trabalhamos na educação”, sem nos identificarmos como saber nos arredores da saúde, geravam perguntas e originavam um enigma, ao mesmo tempo em que davam acesso a uma autorização: estava liberado propor ações que aparentemente não tinham nada a ver com o contexto; o início da conversa acontecia de uma maneira muito distinta do que aquela quando eventualmente referimos as nossas formações –

em psicologia/psicanálise. É diferente começar um diálogo quando se está situado no lugar da saúde, como o caso do saber psi, em um hospital, do que generalizar a especialidade, abrindo muito mais margens para o diálogo ser puxado por qualquer fio de história.

Nesse sentido, o Armazém de Histórias Ambulantes e Arte na Espera tiveram um papel substancial. O Armazém de Histórias Ambulantes, ou também conhecido como A Carroça, é coordenado pela artista e professora Ana Flávia Baldisserotto e funciona há mais de 15 anos nas ruas da cidade de Porto Alegre (RS). Em linhas gerais, A Carroça é um comércio de histórias ambulante, onde a moeda de troca é a disponibilidade do passante em narrar uma história à ao atendente da Carroça. Qualquer forma de narrativa é aceita neste escambo com A Carroça, desde memórias, fragmentos, contos, sonhos, até divagações, listas, rascunhos, etc. Também se trabalha com imagens que são transformadas em cartões postais confeccionados a partir de fotografias descartadas ou fotografias que não deram certo. A história narrada (que também pode ser escrita) vira um produto da Carroça, gerando, assim, uma microeconomia poética, que faz circular fragmentos sensíveis, memórias e ficções anônimas. A carroça possibilita um contato direto com os diferentes, um avizinhamo in-comum, com o corpo a corpo do mundo. Quando entrei no projeto, ensaiei um modo de estar nas zonas de contato com os que ficam na margem, habitando os limites entre o que é estranho/estrangeiro, entre o eu-outro; n'A Carroça, há um exercício constante de disponibilidade e presença para o desconhecido e para o radicalmente diferente. A rua convoca ações inesperadas, posições inventivas e circunstâncias inusitadas, o que fez ampliar ainda mais a escuta na direção da proposição, com invenções nas diferentes formas de estar no mundo, criando outras linguagem para o diálogo aberto com o Outro.

Foi participando do Coletivo A Carroça que pude conhecer e me aproximar do Arte na Espera** que é um projeto coordenado pela artista e professora Thereza Portes, no Hospital de Clínicas (HC) de Belo Horizonte, e está vinculado ao Instituto Undió. Esse projeto propõe uma

** Tivemos a oportunidade de conhecer e experimentar as ações do projeto Arte na Espera em 2017 e 2019, em Belo Horizonte-MG, como um dos percursos da pesquisa. Nesse tempo, vivemos a intensidade de uma proposta de arte e escuta no hospital, ampliando ainda mais nossas ferramentas para a proposição das in(ter)venções em Porto Alegre-RS.

ação com arte na sala de espera do Ambulatório do Núcleo de Adolescência do HC. Enquanto esperam atendimento, os jovens, acompanhantes e familiares podem entrar em contato com diversas atividades, produzindo no coletivo uma série de intervenções de distintas naturezas (desenho, performance, música, poesia, escultura, etc.) e que promovem tanto o diálogo com a equipe médica quanto intervenções no espaço. O projeto busca transformar o ambulatório em um ambiente que contempla a saúde como criatividade e convite ao pensamento crítico. Uma dessas atividades que muito nos inspirou neste ambulatório foi a proposta em que os acompanhantes e jovens são convidados a bordar uma grande toalha enquanto aguardam atendimento médico. É feito um convite ao bordado inventado, sem regras ou técnica de bordado. A toalha funciona como uma superfície de inscrição que acolhe as histórias contadas e escutadas que são ressignificadas no tempo da espera. Essa toalha é bordada por diferentes pessoas, em companhia, e recebe todo tipo de marca, como nomes próprios, desejos, mensagens, etc., sendo um dispositivo de encontro que dispara a conversa entre as pessoas que circulam no local. Nesse contexto do Hospital de Clínicas de BH, o fazer implicado da arte é um saber que compõe com a equipe médica, e não é um fazer considerado mero passatempo ou uma atividade lúdica (por mais que às vezes é interessante que seja justamente isto), mas os artistas que colaboram no projeto participam das discussões de casos com a equipe, havendo uma troca integrada e global de cada caso. Enquanto estão participando das atividades do projeto, os jovens e acompanhantes falam das suas questões de outra maneira, imprimem no espaço seus desconfortos, opiniões e, às vezes, encontram a interlocução e o acolhimento que não encontram em outros lugares. Pela via do sensível e da poética visual, os dispositivos da arte permitem se valer de ferramentas na direção do acolhimento integral de cada jovem paciente, já que, por vezes, as disciplinas da saúde não alcançam, tampouco outros dispositivos educativos. Médicos, artistas, enfermeiros, técnicos, psicólogos, estagiários, etc. trabalham em cooperação mútua, constituindo espaços para pensar cada sujeito que é atendido no Ambulatório***.

*** Ver mais sobre o Arte na Espera em: <http://institutoundio.org/arte-na-espera>; e sobre o Armazém de Histórias Ambulantes em: <http://www.historiasambulantes.com.br/>

Tanto A Carroça quanto o Arte na Espera foram projetos norteadores para pensar o desenho e desdobramento das nossas in(ter)venções no hospital. Apresentamos à superintendência da instituição esses dois projetos e logo eles acolheram a proposta e solicitaram que fizéssemos algo semelhante. O desafio estava em tentar negociar com as equipes e com a direção um trabalho que pudesse compor com as especificidades do hospital, sem aplicar o que havíamos conhecido nesses dois projetos. A importância deles se situou na abertura da proposta, que permitiu a nossa deambulação pelos corredores e o tempo inicial de escuta do território, a fim de que pudéssemos recolher os elementos e erguer as condições da in(ter)venção. Foram mais de dois anos de diálogo e escuta do hospital, aprendendo com aquele contexto, sabendo dar tempo ao tempo, recuando na maioria das vezes e nos avizinando novamente quando achávamos necessário. Deste período, fazíamos algumas perguntas: Como propor um projeto para uma instituição da qual não fazemos parte e não acompanhamos seus ritmos de dentro? Como fazer a leitura do que está acontecendo nas equipes? Será mesmo que há espaço para o trabalho com educação, arte e psicanálise nesse hospital?

Foi um tempo de **intensa escuta, de sustentação da indeterminação e de tentar provocar aberturas no contexto**. Não são movimentos simples, e nossa equipe precisou, muitas vezes, relançar o desejo de seguir trabalhando juntos e em parceria com a instituição. Nos reunimos semanalmente, a fim de conversar sobre nossas experiências e refletir se gostaríamos de seguir ou não apostando em um trabalho que demandava tanto empenho, coragem e corpo. Foram dois anos navegando nas incertezas de continuidade, no não saber como as coisas seguiriam (e se seguiriam), tentando renovar a possibilidade do que havíamos construído como abertura até então. Muito desse tempo estendido até a composição de uma proposição aconteceu também devido às inúmeras incertezas em relação à política do país (intervalo entre 2015-2017) necessitando acompanhar as cadências do Brasil, uma vez que o hospital era federal, sendo regido pela lógica pública. Assim, a cada passo, uma nova insistência. A cada passo, uma outra possibilidade de abrir um novo horizonte.



Figura 07. Ida a Belo Horizonte - MG. Visita ao Arte na Espera em Minas Gerais - NIAB (Núcleo de Investigação em Anorexia e Bulimia).

Porque se dedicava regularmente a este trabalho, à mesma hora, no mesmo lugar e quase na mesma posição, sobressaíam vocábulos e algumas expressões que ela interrogava com o seu pensamento meditativo.

Maria Gabriela Llansol

A paisagem, o pouso

Segundo tempo (2017-2019)

Esse segundo momento foi marcado pelo início da parceria com o Setor de Dor e Cuidados Paliativos. Depois de muito recuo e aproximação com a instituição, depois de tentar começar muitas vezes e se perder nos labirintos dos corredores do hospital, depois de relançar o desejo infinitas vezes, chegamos nesse Setor que abriu suas portas para **apostar em um trabalho que não dava garantias a priori**. É certo que o Setor é um dos poucos do hospital que não promete a cura ou qualquer tipo de garantias, pois eles trabalham na zona do limiar entre a vida e a morte, atendendo pacientes que são diagnosticados com doenças crônicas ou já estão em fim de vida.

O Setor de Dor e Cuidados Paliativos abriga um conjunto de ações que promovem estratégias sobre modos de conduzir uma equipe para acompanhar os pacientes e seus familiares em situações-limite. Por lidar com o manejo de complicações de sintomas e com a perspectiva do término da vida, são considerados diferentes aspectos de formação e tratamento, situados em diversos campos do saber. Para a Organização Mundial de Saúde (OMS), Cuidados Paliativos são ações de uma equipe multidisciplinar que objetiva a melhoria da qualidade de vida dos pacientes e dos familiares diante de doenças que ameaçam a vida, promovendo o controle da dor e alívio de sintomas e investindo suas atenções no suporte psíquico, espiritual e social, os quais devem estar presentes desde o diagnóstico até o final da vida. A medicina paliativa busca focar no cuidado integral ao paciente e seus familiares. Entretanto, por tratar-se da difícil questão da morte iminente, os profissionais de saúde no âmbito hospitalar tendem a manter o foco de sua atuação em aspectos mais técnicos e instrumentais, tanto na assistência à saúde quanto nas ações de saúde pública e, muitas vezes, não têm como contar com uma formação que os ajude a se debruçar-se sobre o que se escuta ao redor do leito e um saber-fazer sobre o encaminhamento dos últimos dias de vida dos pacientes. Tanto a nossa escolha, por erguer uma estação de

pesquisa nesse setor, quanto a abertura por parte deles, se deu pela configuração multidisciplinar no tratamento dos sujeitos, na **mistura das variadas línguas**, na direção de pensar a qualidade de vida dos pacientes. Depois de muito tempo conhecendo a instituição, pareceu-nos bastante inusitado encontrar uma equipe da saúde disposta e aberta o suficiente para um trabalho mais integrativo, com um entendimento global do paciente, que fazia a aposta no não saber *a priori*.

O Ateliê Jardim de Histórias

O início da in(ter)venção com o Ateliê Jardim de Histórias foi movido por uma curiosidade de natureza antropológica e investigativa sobre a constelação de saberes e práticas que orbitava o contexto tão diferente que era o hospital. Quando chegamos, em 2015, carregávamos a vontade, primeira, de constituir um trabalho junto aos pacientes internados em cuidados paliativos, em fim de vida, bem como uma in(ter)venção com a equipe multidisciplinar do Setor na direção da formação em educação e saúde. Como não foi possível nem uma coisa, nem outra, devido a questões que, naquele momento, nos escapavam, nossa pressa precisou ser perdida, para que, antes, déssemos um passo anterior, e, com muita calma, aprendêssemos mais sobre o lugar e as suas reais necessidades antes de propor algo que supúnhamos como essencial.

No movimento de nos deixar perder e achar dentro do hospital, habitando e sendo habitados pelos objetos e pela paisagem da instituição, encontramos um lugar de trabalho com pacientes que iam e vinham, mas não se desligavam da instituição: os pacientes de dor crônica, atendidos em consultas esporádicas agendadas previamente pelo setor. Ou seja, sendo pacientes ambulatoriais, precisavam de tratamento, mas não de internação e, aos nossos olhos, também compunham um dentro-fora fazendo parte daquela paisagem, mas, ao mesmo tempo, não. Essa maneira de iniciar o trabalho com os pacientes diagnosticados com dor crônica foi fundamental, pois era necessário construir uma aproximação lenta, degrau por degrau, com a equipe do setor, para que eles pudessem conhecer nosso modo de tramitar e pudéssemos estabelecer também

um laço de confiança, uma transferência com a equipe que estava recém abrindo as portas para pesquisadores bastante estrangeiros ao hospital. Assim, depois do período inicial de escuta do hospital, aproximações e conversas com o Setor, inventamos o Ateliê Jardim de Histórias. Sua formalização junto ao hospital, como projeto-piloto, ou, como prefiro dizer, projeto-alternativo, ocorreu no segundo semestre de 2017.

Os encontros do Ateliê Jardim de Histórias ocorreram no Chalé da Cultura, que era uma casa de madeira, material nada afeito à assepsia hospitalar, em meio ao jardim, situada na parte externa do hospital, longe de seus corredores labirínticos. Como estava fechada e desativada de suas funções há cerca de um ano, consideramos o gesto de reabri-la e instaurar ali um dispositivo que valorizava a poética do espaço, um ato importante no sentido de sublinhar aquilo que viria a ser a tônica do trabalho por vir: potencializar um *saber-fazer-com* os restos, com aquilo que, com frequência, o saber médico, fruto do trabalho com as evidências, descarta como lixo da ciência e, assim, apostar na singularidade das histórias compartilhadas e de seu modo de narrar.

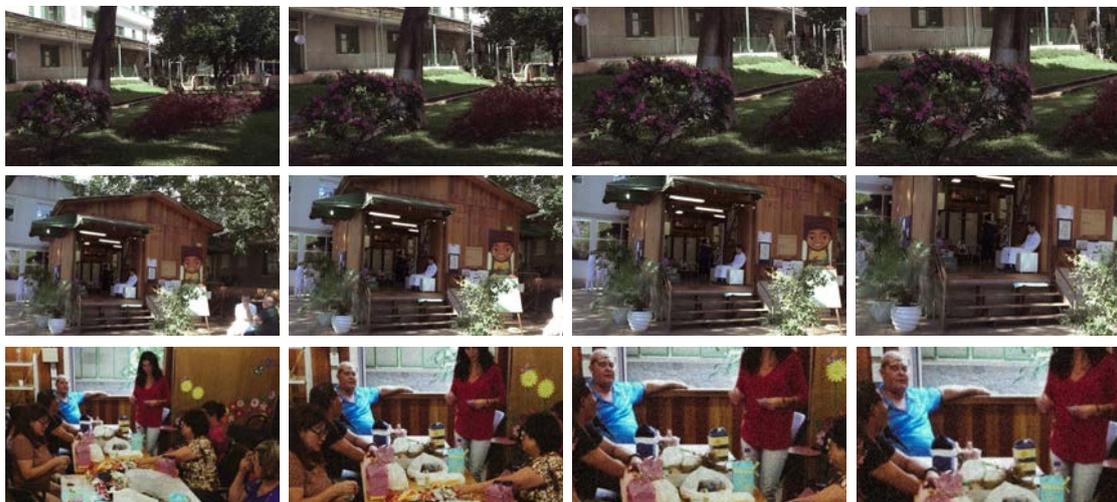


Figura 08. Ateliê Jardim de Histórias no Chalé da Cultura - GHC. Acervo da Pesquisa-in(ter)venção, 2017.

A consigna que reuniu o grupo de trabalho foi marcada pelo convite para que seus participantes contassem histórias: suas ou do mundo, verdadeiras ou inventadas. Histórias artesanais incitadas pelos próprios encontros, narrativas ficcionais que poderiam ser disparadas por um fazer que, apostávamos, desafiaria a palavra a circular e convidaria alguém do grupo a tomá-la para si. Sabíamos que esse modo de operar em grupo era muito diferente daquele que esses pacientes frequentavam no hospital, em que a palavra estava com o especialista que a tornava informação sobre a doença nos chamados “grupos educativos”. No Ateliê, a informação sobre sintomas e seu tratamento não pretendia ser o elemento operativo, mas sim a ficcionalização dos fatos da vida desafiados a se tornarem histórias. Sendo assim, perguntávamo-nos diante desse espaço de compartilhamento de histórias: como deslocar um modo de operar que enfatiza a doença e seu tratamento e fazê-lo passar à ficção, às singularidades das versões de cada um sobre os acontecimentos de uma vida?

Um primeiro movimento neste dispositivo inventado por nós, foi convidar os participantes a construírem um repositório para suas histórias – isso depois dos dois primeiros encontros, quando sentimos a confiança necessária de que ali poderia ser ofertado um outro modo de operar com o saber que vinha dos participantes. Como pescadores, preparamos anzol e linha. Nossa isca de pesca foi, então, oferecer uma caixa para cada participante, que funcionasse como um arquivo pessoal ao longo dos encontros. A caixa seria o lugar onde depositariam um objeto que escolhessem e, a cada encontro, poderiam revelar o objeto escolhido, contando uma história disparada por ele. Enquanto apresentávamos a proposta, fizemos o convite para customizar as caixas, que ficariam depositadas dentro de um grande baú, como o guardião das memórias do grupo, e cada um precisaria eleger um outro nome para si, deixando registrado, no arquivo/caixa, uma marca singular, um nome próprio que fizesse a primeira diferença no espaço.

Surpreendemo-nos com o empenho com que cada participante investiu na singularização de sua caixa, acolhendo os materiais que disponibilizamos ou trazendo de casa algum detalhe a acrescentar em seu arquivo. Os nomes inventados, à medida que eram revelados, acompanhavam

a história dessa nomeação. Era como se um (re)nome carregasse a possibilidade de uma promessa de narrativa. Eram histórias de nomes recém-batizados que chamavam atenção pela riqueza de detalhes e por serem relatos longos. *Só depois* percebemos a potência dessa primeira isca de pesca no grupo. Esse nome ficcional criado para si, que surge como palavra-valise, já parecia deslocar aquilo que se escrevia como diagnóstico em seus prontuários, ao lado das suas identificações, como, por exemplo, fibromialgia ou depressão. Duna, Pescador, Orquídea, Girafa, Saudade, Cafuné, Rivotril, dentre outros, foram nomes inventados, cujas histórias, tramadas com o tempo distendido para serem contadas, contribuíram para que a transferência se instaurasse e para que encontrássemos o tom e o ritmo nos encontros, nesse espaço de compartilhamento. Estava claro que, a qualquer momento, o participante poderia se (re)nomear outra vez, com a condição de enunciar uma nova história-valise. Os membros da equipe também construíram suas caixas e narraram sobre seus nomes fictícios – outras modalidades de iscas de pesca lançadas no mar de linguagem que o dispositivo propiciou. O curioso é que, nessa trama das histórias, percebemos que passamos a nos conhecer não pelos nomes verdadeiros, mas, sim, pelos fictícios.



Figura 09. Ateliê Jardim de Histórias: customização do baú de relíquias e das caixas. Acervo da Pesquisa-in(ter)venção, 2017.

Nesse tempo em que nos tornamos personagens da história do Ateliê, os participantes foram lentamente inserindo os objetos – qualquer coisa, dissemos, desde que coubesse na caixa – em seus respectivos arquivos. E a cada encontro, dois ou três objetos eram retirados da caixa, e histórias foram brotando, com cada participante, a seu tempo, encorajando-se a tomar a palavra, um ritmo, em um modo peculiar de se contar, de tornar-se narrador. Os objetos/coisas trazidos para o Ateliê variavam em suas formas: eram sapatinhos de bebês, fotografias, cliques retorcidos, potes com terra, cartas, medalhas, etc., compondo um vasto e diverso quadro de relíquias pessoais. Nada era desconsiderado, e o que poderia ser insignificante, miúdo e/ou sem valor aos olhos de uma instituição, como o hospital, no Ateliê, era transformado em potência narrativa. De alguma maneira, as histórias estimuladas por esses objetos eram improvisadas livremente conforme o objeto ia saindo da caixa, cada pessoa que se sentisse convocada ia contando para o grupo quando assim desejasse. Não havia uma regra estabelecida, nosso único pedido era para que uns pudessem escutar os outros e cada um tomaria a palavra quando achasse necessário. Eventualmente, o grupo se dispersava e acontecia de ter ao mesmo tempo muitas conversas paralelas e o burburinho ser bastante intenso. Respeitávamos esses movimentos como um ritmo próprio do tempo das narrativas, que, para se constituir, precisa também de espaços para a improvisação e a abertura para a elaboração das ficções.

Porém, já no fim do percurso de seis meses, nesse vai e vem de histórias e objetos que cada um foi compondo, começamos a nos questionar sobre a natureza do trabalho, pois se tratava de um grupo de pessoas que foram diagnosticadas com a mesma doença e, por vezes, havia a preocupação de que o funcionamento formasse uma unidade sem caracterizar as singularidades. Por mais que trabalhássemos na direção oposta, inaugurando o tempo da narrativa de cada um, não eram raros os momentos em que as pessoas buscavam uma identificação a partir do seu diagnóstico de dor crônica: “o outro entende a minha dor, por que também a sente”, ou, ainda, quando alguém contava uma história e geralmente na sequência, outra pessoa dizia “eu também...”. Nesse sentido, nos perguntávamos: como encontrar saídas para que os traços

singulares não fossem tomados em uma massa homogênea, mas possibilitasse também ao outro que esse fosse suporte para atravessar algo do indizível da sua existência?

Essa questão, amparava uma reflexão na direção do movimento que o próprio grupo ia constituindo para firmar uma posição enquanto sujeito no mundo, legitimando a sua dor, da mesma maneira que as subjetividades pareciam bascular na completa alienação com o outro, com o grupo, tendo no diagnóstico uma possibilidade de existência e de laço com os outros. A questão colocava outra importante reflexão que surgia como pano de fundo, pois nos ajudava a pensar os discursos sobre a dor crônica, que tendia muitas vezes para o lado da universalização dos sintomas de cada paciente, por causa da sua condição crônica, situando-os em uma mesma massa coesa, sem que cada sujeito fosse escutado desde a sua necessidade. Diante disso, Freud (1911) foi muito perspicaz quando, no texto *Psicologia das massas e análise do eu*, considerou que um movimento de massa, isso que de alguma forma economiza o pensamento sobre o singular, traz um discurso que privilegia o universal sem comportar aquilo que faz frente ao saber totalizante. A identificação ou a confirmação das identidades em um grupo se fortalece à medida que se cria uma certo ideal irrealizável. A condição de universalização dos casos de dor crônica requer uma escuta das sutilezas, de in(ter)venções que possam pautar-se desde as singularidades, ou do deslocamento na promoção de aberturas dos sentidos. Por exemplo, quando escolhemos dar o nome do grupo como “Ateliê Jardim de Histórias”, o movimento de abertura foi justamente apontar para o deslocamento do então “grupo de dor crônica”, para o que ficou conhecido como “grupo ateliê jardim”. Uma in(ter)venção aparentemente banal, que pode passar despercebida, teve efeitos interessantes, pois um nome diferente do até então habitual pode dar margem para o não fechamento de um diagnóstico ou da fixação de um sentido.

No **gesto de considerar o mínimo**, de dirigir a atenção para objetos/coisas/resíduos do mundo singular de cada participante do grupo Ateliê, tentamos fundar um trabalho com os resíduos e vestígios do objeto que cada um trazia como matéria-prima para a ficção. Foi a partir desse gesto que pensamos em introduzir a toalha de bordado, que muito havíamos acompanhado

como inspiração no projeto Arte na Espera. O tempo de construção das caixas e dos nomes inventados gestou a possibilidade de cada participante criar uma teoria sobre si, o que propiciou, na mesma medida, que cada um pudesse interpretar seu sintoma de maneira singular e desdobrar uma história em que situavam, no tempo, o início de sua dor. A toalha de bordado inscreveria na materialidade do tecido um traço singular, deixando um registro daquilo que se foi compondo e aparecendo no coletivo.

Assim, na tarefa de preservar o singular no espaço compartilhando e a liberdade para que cada um pudesse se inventar de um outro jeito em um lugar de não determinação para si mesmo, e até habitar uma zona de não entendimento diante daquilo que surgia no grupo, a toalha de bordado coletivo foi aparecendo como a materialidade certa na composição do que intuimos como forma de trabalho. O bordado trouxe a oportunidade de inaugurar um comum e ao mesmo tempo um singular, pois ao dividir o mesmo pano, conversas aconteciam, negociações de espaço eram travadas, dicas e sugestões saltavam para pensar um possível projeto que seria de todos. A roda em torno do bordado também, dava a chance para lembranças serem pescadas enquanto o traçado do fio mínimo sulcava o pano. As palavras que iam sendo tecidas na toalha ponto a ponto, às vezes, revelavam uma frase inteira, às vezes, eram registros de coloridos desenhos; noutras tantas, só uma linha solta ou algum ponto indecifrável sugerindo que alguém esteve por ali. Essas marcas em forma de palavras, desenhos e traços formam imagens que, por vezes, serviam de isca para rememorar uma história. É como se as inscrições no tecido embaralhassem as noções de tempo cronológico, em que passado e presente se misturam, fundindo diferentes experiências e vivências em uma única imagem costurada no pano. É a partir dessa complexidade que apostamos que a relação eu-outro vai se fiando, que a ficção e a fixão vão acontecendo, de maneira que as possibilidades de invenção podem marcar um tecido coletivo. Apostávamos que a toalha de bordado funcionasse assim, como um tecido comum, capaz de oferecer uma superfície para que as memórias se inscrevessem. Uma forma, talvez, para que a dor, significada como apenas orgânica, fosse deslocada para outro registro de significação, um registro que inclui

o simbólico. A toalha como uma **superfície de passagem**, registro de um tempo que se oferece como um lugar para a singularidade das histórias e das memórias.

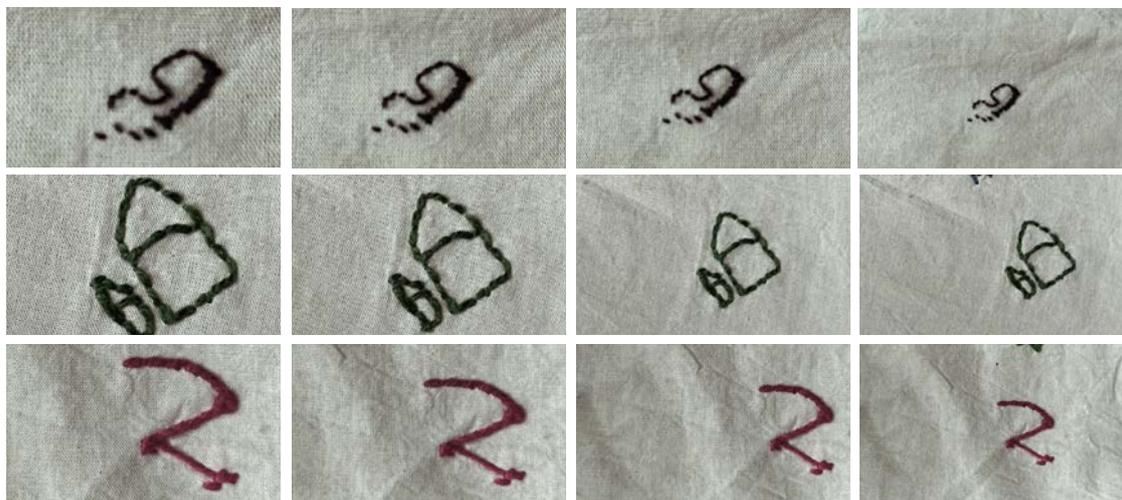


Figura 10. Pequenos fragmentos de bordado no tecido. Acervo da Pesquisa-in(ter)venção, 2017.

O poema inventa a natureza, as criaturas, as coisas e as formas, as vozes, a corrente magnética
unificando tudo num símbolo: a existência.

Herberto Helder

O movimento das asas

Terceiro tempo (2019 -2020)

Quando uma mariposa (borboleta ou falena, nas palavras de Didi-Huberman) bate suas asas, mobiliza uma energia que a deixa em suspenso no ar, cujos movimentos incertos e oscilantes podem despontar para qualquer lado sem que seja possível prever sua direção. É um bater de asas no espaço sob as condições do invisível, tendo a certeza de que esse vazio pode conduzir para algum lugar. Didi-Huberman (2015) se vale da imagem da falena que bate suas asas, para pensar o aparecimento e o desaparecimento, já que, para ele, as falenas, uma espécie de mariposa (conhecidas também como Bruxas ou Damas da Noite), surgem e somem inesperadamente de acordo com a sedução causada pela luz, que ao mesmo tempo fascina e desorienta. As falenas colocam tudo em movimento e o seu bater das asas diante dos nossos olhos, tal como um sonho, seriam apenas um lampejo de visão, um instante, uma suspensão de um tempo em que gera a pequena iluminação daquilo que brevemente conseguimos capturar, ao mesmo tempo que produz um espanto, uma oscilação entre duas posições, capaz de oferecer uma fábula sobre a imagem, ou uma fábula das nossas relações com as imagens. É uma conversa de Didi-Huberman bem próximo de Walter Benjamin, que pensa os processos históricos e os saberes e sentidos que podem se fixar pela via das imagens que produzimos. A vida ziguezagueante e instável da borboleta, uma vibração temporal que evoca um pensamento vacilante, pendular, de ser e não-ser, inspirar e expirar, sístole e diástole, aparece e desaparece, entra e sai; “Basta este nada. E já o pensamento experimenta o perigo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 9); uma ideia do “(...) ser que borboleteia”, agita-se à toa, arrasta seu corpo daqui para ali, se deixa levar numa exploração inquieta, numa dança que não se firma no chão, mas no ar; é dança no ar que provoca a **“instabilidade fundamental do ser, uma fuga das ideias, um poder absoluto da livre associação, uma primazia do salto, uma ruptura constante das soluções de continuidade”** (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 27 - grifo nosso).

Esta pesquisa se fundamentou no **trabalho com a ruptura constante** nas soluções de continuidade instituída. Quando chegamos ao ano de 2019, nomeado como terceiro tempo da pesquisa, quatro anos depois da primeira aventura pelos corredores do hospital, construímos junto ao Setor de Dor e Cuidados Paliativos a possibilidade de iniciar um projeto de bordado nos leitos de internação em fim de vida. Chamamos esse projeto de *No Coração da Agulha*, in(ter)venção que surgia como extensão no lugar mais radical da interrupção de qualquer continuidade, no caso a continuidade da vida.

A morte é tema diário no Setor, apesar de paradoxalmente não ser diretamente falada e abordada pelos profissionais. Quando participávamos das conversas e reuniões com a equipe, chamava nossa atenção que a palavra morte era surpimida das falas, e, quando algum profissional precisava dizer acerca do estado de saúde do paciente, usava o recurso das Escalas Normativas em Cuidados Paliativos (PPS – *Palliative Performance Scale*), que são números quantitativos sobre a condição da pessoa. Os critérios dessa escala variam a partir de observações orgânicas: Está acamado? Qual é o estado, de sonolência ou de confusão? É capaz de realizar algum movimento físico? Enfim, modos de categorizar uma condição de saúde, que vai de 0 a 100. Se o paciente estivesse próximo do 0, estaria próximo da morte, ao contrário, se chegasse perto do 100, estava absolutamente saudável. Se alguém morria, geralmente se falava no assunto usando o verbo “falecer”, ou, ainda, algum outro artifício da língua que pudesse tentar explicitar sem tocar na palavra morte: “esse não vai continuar”, “chegou ao fim”, “não há mais nada que possa ser feito”. Por que era difícil abordar diretamente a morte? O que se passava ali?

Nos parecia importante dar um lugar para que a morte pudesse ser falada e escutada, ainda mais porque havia uma demanda sobre os pacientes que os médicos traziam para as reuniões. Se o paciente demanda um Outro que o escute enquanto morre, essa questão parece ser fundamental, pontua Maria Lívia Moretto, no livro *O que pode um analista no hospital?* A autora complementa essa reflexão ao constatar que ao se falar “que não há o que fazer com o paciente terminal” (MORETTO, 2001, p. 103), na verdade se está dizendo que não se consegue

facilmente escutar sobre a morte, “a real concretização da castração que o neurótico evita a cada passo que dá na vida” (MORETTO, 2001, p. 103). No Setor de Dor e Cuidados Paliativos, campo empírico da nossa pesquisa, sabe-se que ainda há muito o que fazer com/para o paciente terminal, diferente da experiência que Maria Lívia comenta no seu livro, quando da intervenção em pacientes transplantados. Todavia, o que parece surgir como ponto de contato entre ambas as experiências é o modo como o discurso médico opera, sempre na direção de uma imagem que avança, que normativa, que parece evitar o inevitável da morte. Uma certa retirada do campo das palavras diante da condição do imponderável, do incontornável.

Freud, no texto de 1915, *Considerações atuais sobre a guerra e a morte*, na parte dois, sobre *Nossa atitude perante a morte*, comenta que a morte não encontra registro no inconsciente, e que, “no fundo, ninguém acredita em sua própria morte, ou, o que vem a ser o mesmo, no inconsciente, cada um de nós está convencido de sua imortalidade” (FREUD, 1915/2010, p. 230). Em outras palavras, ela não tem um registro no inconsciente, e a conduta certa dos sujeitos é conduzir como se fosse imortal (FREUD, 1915/2010). No entanto, os significantes aparecem para dar uma borda naquilo que vem e que talvez não encontre lugar no psiquismo – para dar uma borda ao que irrompe como sem sentido. Nos casos de demanda de escuta nos leitos de morte, o que a pessoa demanda não é propriamente uma demanda “de análise, mas sim de apaziguação da angústia de morte”, comenta ainda Maria Lívia. “Sabemos que a angústia advém da falta de significantes”; então, o que se pode “fazer com um paciente à beira da morte, e que sabe disto (pois todos nós podemos estar também à beira da morte com a diferença que não sabemos propriamente disto)” é “oferecer como escuta, como um Outro que possibilita a fala” (MORETTO, 2001, p. 103).

Aos poucos, fomos assim, tentando abrir um lugar para a escuta e para fala e nos aproximamos da linguagem médica, compreendendo que os números ditos pelos profissionais dirigiam a forma de intervenção. As conversas nas reuniões geralmente começavam com a pergunta: “qual é o PPS do fulano?”, ou alguém já anunciava “o PPS da fulana está em 10”.

Às vezes, havia uma tentativa de perguntar sobre a história do paciente, geralmente quando da presença de uma psicóloga, mas, em seguida, voltava a se discutir os níveis de PPS e a melhor maneira de conduzir a alta, que, quanto mais breve, melhor (inclusive porque não é interessante para o hospital, em termos de instituição federal, que os números de morte apareçam, mas sim os de alta). Até onde podíamos alcançar, a partir da aproximação com a equipe, a internação nos Cuidados Paliativos era um **lugar de passagem**. De uma semana para outra, os pacientes já não eram mais os mesmos, seja porque haviam morrido, seja pelo encaminhamento da alta. Tínhamos a noção de que uma intervenção nesse espaço precisaria sustentar uma condição de presença. Uma presença que fisesse algo do encontro enquanto ele pulsa/emerge – como o bater de asas de uma borboleta, que perpassa veloz –, mas que fosse possível manter uma qualidade de escuta lenta e respeitosa. Que tivesse tempo para falar da morte, se assim fosse, ou para inaugurar um lugar diferente do lugar das escalas quantitativas ou da sua condição física. Ao contrário do grupo no Ateliê, as pessoas passavam muito rápido pela internação, sendo raros os casos que permaneciam por semanas (pelo menos, nossa equipe não teve essa experiência). É muito comum o Setor embasar as intervenções alicerçando, junto do trabalho com os familiares das pessoas internadas, formas de encaminhar questões práticas para uma melhor qualidade de vida do doente. Por mais que se tente resguardar um lugar para a dor e para o sofrimento, ainda assim, os médicos se restringem à compreensão do estado de saúde da pessoa e às demandas normativas de organização pós-morte.

A in(ter)venção do *No Coração da Agulha* surgiu como um trabalho ancorado a partir daquilo que escreve Walter Benjamin (2012) no texto O Narrador, quando diz que a proximidade da morte é o que afiança a validade e a capacidade mesma de falar, de escrever, de lembrar. Benjamin (2012) parte da constatação de que a sociedade burguesa no século XIX produziu um efeito colateral “que inconscientemente talvez tivesse sido seu objetivo principal: permitir aos homens evitarem o espetáculo da morte” (BENJAMIN, 2012, p. 223). Se antes, nas sociedades tradicionais, de produção artesanal, a morte era pública e compartilhada na vida das pessoas,

na sociedade burguesa e capitalista, ela foi renegada, “a morte é expulsa do universo dos vivos” (BENJAMIN, 2012, p. 223). Para Benjamin, “é no moribundo que não apenas o saber e a sabedoria do homem, mas também sua vida vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias –, assumem pela primeira vez uma forma transmissível” (BENJAMIN, 2012, p. 223). O que Benjamin questiona é que há certa autoridade posta na pessoa que está prestes a morrer, e é essa autoridade que se situa na origem da narrativa. “A morte é a sanção de tudo o que um narrador pode relatar. É da morte que ele deriva sua autoridade” (BENJAMIN, 2012, p. 224).

O nosso esforço na internação dos Cuidados Paliativos foi o de elaborar uma in(ter)venção que resguardasse algo de uma zona intermediária, que convocasse as experiências liminares, que convidasse às narrativas e às experiências, trazendo as imagens do passado e do presente, formas de articulação da própria condição de existência por meio das narrativas e da inscrição de memórias no bordado. Um lugar que pudesse relançar a possibilidade da experiência, revivendo, às vezes, as formas tradicionais de narrar, da oralidade, em que as lembranças compartilhadas estabeleçam semelhanças com as formas comunitárias de vida. Nesse sentido, depois de um longo tempo de observação no Setor, sugerimos que a intervenção não se fixasse em um lugar específico, mas percorresse os corredores até cada leito de internação.

Dessa forma, nos encontramos e, fomos igualmente encontrados, por um antigo “Carrinho de Parada”, um objeto todo construído em ferro e alumínio que servia para atendimentos de paradas cardíacas e urgências nos corredores. Estávamos muito empolgados com a possibilidade de usar o carrinho para chegar até os leitos e ver o que poderia acontecer. O nome Carrinho de Parada era interessante, pois, literalmente, seria um carrinho concebido para um projeto que pretendia inaugurar pausas/paradas tão necessárias em um lugar de urgências e emergências, e, ao mesmo tempo, sua antiga finalidade, a reanimação cardíaca, era a metáfora perfeita para aquilo que gostaríamos também como projeto. O carrinho foi higienizado e customizado por nós; colocamos uma haste de ferro, dessas que são usadas para suporte de medicamento, que serviria para pendurar linhas, bastidores e todo o material necessário para o bordado. Na parte

três desta tese, discutiremos alguns efeitos do trabalho com o uso do Carrinho de Parada, especialmente a ideia de, pela via do significante, do seu nome, irromper algo no contexto, fazendo operar passagens, distintas camadas de sentido que são mobilizadas, uma suspensão das lógicas próprias da instituição e da temporalidade da vida.



Figura 11. Detalhes do Carrinho de Parada. Acervo da Pesquisa-in(ter)venção, 2019.

Tens que começar numa palavra. Numa palavra qualquer se conta.

Maria Gabriela Llansol

O que está escrito no mundo está escrito de lado
a lado do corpo

Herberto Helder

PARTE II

Gesticular agulhas, furar a dor com palavras: Ateliê Jardim de Histórias

A dor, Duras e o não sei de mais nada

A dor é uma das coisas mais importantes de minha vida. A palavra “escrito” não seria adequada.

Marguerite Duras

Um livro-diário escrito sem qualquer lembrança de ter sido escrito. É assim que Marguerite Duras fala sobre seu texto *A Dor (La Douleur)*, diário publicado em 1985, quarenta anos depois da data em que ela o escreveu, no fim da segunda guerra mundial. Nas primeiras páginas, ela diz: “A dor é uma das coisas mais importantes da minha vida”, escrevendo em seguida que não se lembra de ter feito qualquer anotação ou escrito esse diário, mas pelo registro nos cadernos, ela sabe que as escreveu. É como se, alguma coisa entre a experiência vivida e as letras capturadas nas folhas perdidas registrasse a marca de uma dor sem nome ser uma das coisas mais importantes da sua vida, mais até, segundo ela, do que a própria palavra “escrito” com as aspas que ela mesmo preservou. A dor narrada no livro de Duras parece ter sido, por um tempo, apagada, ficando apenas o registro nos confins da memória e, certamente, nas páginas escritas no caderno. Só depois de revisitada, décadas depois, em uma espécie de sobrevoos pelo passado, foi que Duras pode se reconhecer naquelas cenas. Ela comenta que quando ficou diante das páginas metodicamente escritas e preenchidas com uma letra regular e calma, encontrou-se diante de “uma fenomenal desordem do pensamento e do sentimento, que não ousei tocar, e comparada à qual, a literatura me envergonha” (DURAS, 1985, p. 8).

O ano da escrita do diário é 1945. Marguerite Duras está na Europa, e os aliados descobriram os campos de concentração. Imagens até então inéditas começaram a invadir as casas de um jeito cru e frontal: valas cheias de corpos nus, magros e doentes, amontoados em pilhas, cobertos por lama e sujeira. Em Paris, alguns prisioneiros sobreviventes retornam dos campos nazistas completamente irreconhecíveis, não só pela fraqueza física explícita nos ossos que rasgavam a pele, mas também pela mudez estrondosa, “ofuscados, espantados” (DURAS,

1985, p. 19), em um silêncio avassalador que não encontrava sentenças diante de tanta crueldade. Na estação d'Orsay, milhares aguardavam a chegada dos trens, sobretudo mulheres, na esperança que algum familiar pudesse retornar ainda com vida. Marguerite Duras é uma dessas milhares de pessoas, esperando o retorno do seu marido, Robert Antelme, Robert L., preso um ano antes, em 1944, em Buchenwald.

No livro-diário *A Dor*, nesse texto quase esquecido de Marguerite Duras, encontramos palavras em uma sequência que mistura a ordem dos acontecimentos, deixando a narrativa no vai-e-vem do fluxo associativo do pensamento, uma certa mistura entre a geografia da cidade e o labirinto da memória. A sensação é que ora somos levados para dentro do ritmo frenético do seu pensamento, e ora estamos parados diante de uma mulher febril, que procura um rosto em cada canto da cidade, que sofre e espera. O leitor presencia uma escrita errante, que vacila entre delírio e sonho, sem ter qualquer parada para tomar fôlego. O ritmo não linear, próprio do testemunho de um sofrimento, arma uma rede atemporal de fatos singulares, obrigando-nos a quase entrar na cena. É um relato todo entrecortado, com frases curtas, que não perde tempo em ser duro e direto. A paisagem da narrativa é, por si só, completamente avassaladora – é guerra, faz frio, há milhões de mortos. A escrita parece surgir como um testemunho de uma memória em ato que tenta dar conta da dor extrema, da existência, do corpo e do luto enquanto se escreve; enquanto tenta se escrever/inscrever. **A dor é, nessa narrativa, um imenso oceano, onde o escrito tenta fazer um contorno, uma costa para abrigar a espera.** Espera que é absoluta e intensifica o tempo da incerteza: “Em comparação com essa espera, nós não existimos. [...] Rajadas de metralhadora dentro da cabeça a cada minuto (DURAS, 1985, p. 35). “Estamos na vanguarda de uma luta sem nome, sem armas, sem sangue derramado, sem glória, na vanguarda da espera” (DURAS, 1985, p. 37). Em *A Dor*, Marguerite Duras oscila nessa condição de espera, entre a crença de que Robert L. está morto, fuzilado, jogado em uma vala, e a esperança de ainda encontrá-lo quase vivo. Aos poucos, vamos acompanhando a “sua desordem de pensamento e do sentimento” (DURAS, 1985, p. 8), que carrega dentro de si, o corpo do marido morto,

“nada mais no mundo me pertence, apenas esse cadáver em uma vala” (DURAS, 1985, p. 12). “Estamos presos por um outro encadeamento: aquele que liga os corpos deles à nossa vida” (DURAS, 1985, p. 36). Ou ainda “Sua morte está em mim. Palpita em minhas têmeoras. Não podemos nos enganar. Deter a pulsação das têmeoras, deter o coração e acalmá-lo, pois nunca se acalmará sozinho” (DURAS, 1985, p. 10-11). Para a autora, em 1945, só há uma atmosfera de dor, onde “o mundo inteiro espera” (DURAS, 1985, p. 49).

O livro de Marguerite Duras parece dar pistas sobre o que se passa na dor e a sua forte relação com o tempo da espera, com o testemunho e seus efeitos na memória e na escrita. A narrativa literária a que somos entregues neste livro-diário é desordenada, quase atemporal e, em um primeiro momento, parece não fazer muito sentido. Algo parece pulsar na escrita, transmitindo certo indizível de uma dor que o corpo não deixa esquecer. Foucault (2009) comenta que esse texto de *A Dor* é uma escrita circular que avança pelos labirintos de uma “memória sem lembrança” (FOUCAULT, 2009, p. 357), como se o passado estivesse tão no passado que, para que haja lembrança, é preciso sempre retornar. Uma memória que é uma espécie de bruma “remetendo perpetuamente à memória, uma memória sobre a memória, e cada memória apagando qualquer lembrança, e isso, infinitamente (FOUCAULT, 2009, p. 357).

Sobre isso, Shoshana Felman lembra de algo muito interessante no gesto de escrita que se lança infinitamente – em abismo –, formando um circuito que se abre continuamente, uma espécie de espiral ininterrupta em torno de um centro vazio, circular: uma escrita que descentra o sujeito, “um descentramento da escrita sem centro” (FELMAN, 2020, p. 155). Esse fora de centralidade, que lança o leitor em espiral, compõe o que Hélène Cixous, em conversa com Foucault sobre o texto de Marguerite Duras, intui como uma certa escrita da perda, uma escrita que vai e vem em torno de algo, “um trabalho de perda; como se a perda fosse inacabável (...) como se jamais fosse perdida o bastante, você sempre tem a perder” (FOUCAULT, 2009 p. 358), deixando, assim, o leitor diante de um inacabado, um vazio descentrado sem a possibilidade de um rápido preenchimento –, a memória sobre a memória, a memória sem lembrança. A força

nua de uma escrita sem centro que se impõe bruscamente como perda.

Talvez por isso, por nos jogar diante da perda irreparável, a dor que vai aparecendo na sua escrita circular é o modo como Marguerite Duras escolhe intuitivamente testemunhar a história nesse diário, estabelecendo algo de um mal-estar, uma espécie de **ofuscação do sentido** que obriga o leitor a acompanhar cada palavra sem a certeza de onde está indo. Duras narra uma dor que não cessa de não se inscrever e que, de um jeito ou de outro, faz o leitor habitar certa zona vazia, uma zona de espera, **sem encontrar a sustentação de um sentido rápido**. Ou melhor, impõe ao leitor uma certa **demora em não saber**, uma ausência em que se é jogado no tempo de espera, um sem centro, orbitando o vazio sem a condição de ilusoriamente preenchê-lo. Julia Kristeva, no ensaio *A doença da dor: Duras*, diz que há uma escritura da dor em Duras, que é articulada por uma retórica do mal-estar, relativa à certa capacidade que a escritora tem de manter a dor, a perda e a morte sempre presentes no texto, sem domesticá-las ou aboli-las. Essa condição fala de uma constante que conduz quem lê a não impedir o mal-estar, não fixar um sentido, mas resguardar o lugar da tensão, do vazio, do não compreendido frente à dor. Para Kristeva, Marguerite Duras gera uma sedução incômoda que nos “arrasta nas falhas dos personagens ou da narradora, nesse nada, no insignificável da doença sem paroxismo trágico nem beleza, uma dor da qual só resta a tensão” (KRISTEVA, 1989, p. 205).

A radicalidade da primeira parte do livro-diário, *A dor*, é confrontada com uma segunda, que foi elaborada em um *só depois*, em 1984, quando Margueritte pode encontrar-se com as páginas escritas em 1945 e dizer que não guardava qualquer lembrança do texto suspenso no tempo. Há, na edição brasileira, uma nota nas páginas iniciais que traz um comentário seu: “Encontrei esse diário em dois cadernos nos armários azuis de Neauphle-le-Château. Não tenho lembrança alguma de tê-lo escrito. Sei que o fiz, que fui eu que escrevi, reconheço minha letra e os detalhes do relato: revejo o lugar, a Estação de Orsay, os trajetos, mas não me vejo escrevendo o diário. Quando foi que escrevi? Em que ano, em que horas do dia, em que casa? Não sei de mais nada” (DURAS, 1985, p. 8).

É com a frase *não sei de mais nada* que o relato de uma dor e de um esquecimento é apresentado ao leitor. É desde essa frase dita por Marguerite Duras que podemos, também, inaugurar uma ponte para o que a nossa experiência no ambulatório de Dor Crônica e Cuidados Paliativos fez e ainda faz questão. Em um primeiro momento, o livro de Duras chamou atenção pelo título, *A dor*, exposto assim, sem nenhum outro elemento guia ou palavra que pudesse sugerir uma indicação, mas apenas *A dor*. Esse título convocou a investigar *o que* e *o como* “A dor” aparecia então nos seus escritos. Todavia, aos poucos, a forma como a autora compõe essa espécie de memória sem lembrança, em que o leitor fica imerso em uma leitura que deambula entre o incômodo e a incerteza, adquiriu um lugar na nossa pesquisa, pois tensiona a condição daquele que sofre com dor crônica, em que a dor física borra as fronteiras com a dor da existência: a dor crônica situa a vida em eterno mal-estar, faz dos momentos da vida puro relato espiral de sofrimento e de angústia, como se houvesse a perda de uma memória dolorosa que fica à deriva, com a quase lembrança do seu acontecimento.

A condição de mal-estar e incerteza, imposta àquele que vive com dor crônica, acompanha também as pessoas que se ocupam do doente, seja familiar ou profissional da saúde. Não é raro escutar que o sofrimento na dor crônica não faz sentido, que é muito difícil encontrar formas de lidar com aquilo que tende a se repetir incessantemente. Não era sem intenso desconforto que alguns médicos do Setor anunciavam que “não sabiam mais o que fazer” ou “não sabiam como tratar” determinado paciente, pois não conseguiam localizar a causa principal das dores. Em geral, no ambulatório, os pacientes de dor crônica eram reconhecidos como “os chatos”, as pessoas “que não se ajudam”, ou, ainda, “pacientes que não saem do lugar”, que geram “um cansaço”, pacientes adjetivados por um “marasmo” inexplicável.

Diante dessas constatações, formulamos a hipótese de que os pacientes diagnosticados com dor crônica levantavam um ponto de interrogação na sustentação do saber no campo médico, que, por vezes, se situa ao lado do saber totalizante sobre os corpos, fazendo um furo no discurso e resguardando o lugar da tensão, do vazio, do não compreendido, da angústia diante

das certezas. Pacientes que evidenciaram uma certa perspectiva em relação ao verbo doer: o que “doeu” ou “do-eu”, precisava ser escutado.

Dessa forma, nesta tese e especialmente nesta parte da escrita, interessa colocar em movimento a experiência vivida no hospital, acentuando o foco no trabalho com os pacientes diagnosticados com dor crônica, que fazem ressoar o “sem sentido” que emerge como resto inapreensível na estrutura lógica que organiza o saber no campo da saúde. A dor crônica desloca o exercício do saber-poder das mãos do profissional técnico-especialista, que são formados para curar, dizer e saber acerca do sofrimento do outro, inscrevendo um elemento imponderável nos casos: na dor crônica, o bisturi do cirurgião não incide de forma certa, as inúmeras medicações já não fazem efeito e os equipamentos de imagem não conseguem localizar a doença. É através do fracasso dos tratamentos, na insuficiência da técnica, na impossibilidade da cura, na inviabilidade da alta que a dor crônica assinala um ponto de interrogação. Foi com o intuito de trabalhar esta interrogação que buscamos lançar a possibilidade de articular uma in(ter)venção cujo horizonte era contribuir com algo que fizesse uma abertura, colocasse um **movimento naquilo que há de crônico**, além de, paralelamente, mobilizar um pensamento que pudesse colaborar para a formação continuada da equipe. Nossa direção era a da ativação de uma certa **poética da invenção**, gesto que tentou inserir um exercício sobre o sentido das palavras, ou, melhor, que visava a introduzir um olhar para a linguagem do cotidiano que parte do princípio da dúvida e da impossibilidade de tudo apreender, tomando essas coordenadas em sua potência viva e inventiva. Por isso, a noção do *sem sentido*, uma das matérias-primas do trabalho dos poetas, escritores e artistas, será o fio condutor desta parte da tese, que tenta articular um trabalho com a (trans)formação, ou, na companhia de Lacan, um certo ensino/ensigno, que privilegia a escuta, a linguagem e a infinita possibilidade do trabalho com as palavras.

É importante ainda dizer que este trabalho de pesquisa-in(ter)venção no hospital orientou-se pela **tentativa de sustentar o exercício com a linguagem, um espaço da escuta e da criação**; um espaço que resguardava a dúvida, a incerteza, a espera, a operatividade de nem

tudo compreender – tanto do lado da nossa equipe quanto da parte dos pacientes e dos técnicos. Empreendemos um **esforço de registrar/escrever o terreno das contingências sustentando a sua faceta inventiva, produtora de aberturas e diferentes caminhos**. Nosso desejo era de que os trabalhadores acolhessem o que resta não domesticável pela formalização do conhecimento, como lampejos de um potência viva, e que as pessoas diagnosticadas com dor crônica tivessem um espaço de experimentação por meio das narrativas: uma eterna aventura pelos labirintos das memórias, na aposta de ativar os campos de linguagem para a criação de outros mundos; outras possibilidades de se fazer sujeito.

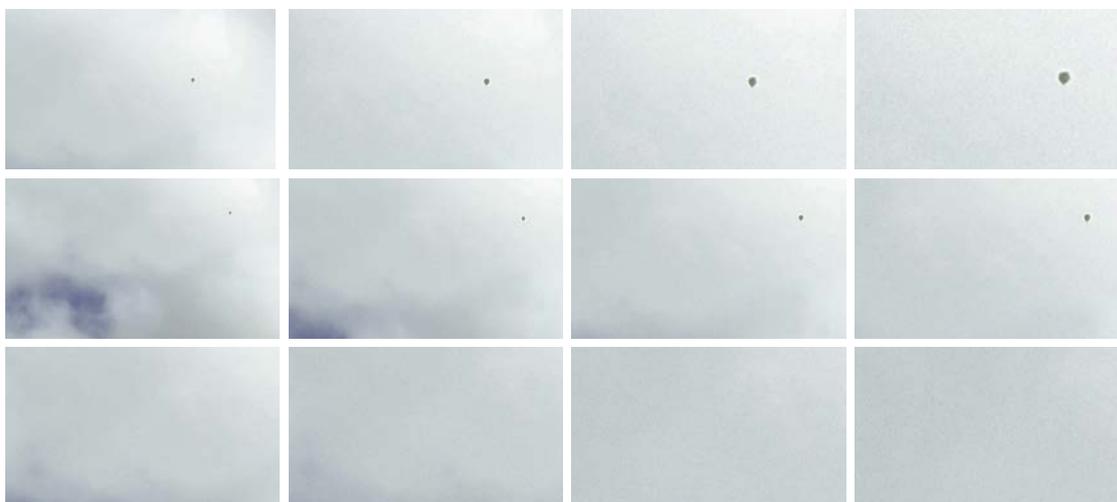


Figura 12. Balão no céu - Acervo da Pesquisa-in(ter)venção, 2020.

É uma contra-palavra, é a palavra que faz romper o “arame”, a palavra que já não se curva diante dos “cavalos de parada nem dos pilares da História”, é um ato de liberdade. É um passo.

Paul Celan

A passagem nas águas da dor

Em um pequeno fragmento, intitulado *Conto e Cura*, Walter Benjamin esboça uma imagem para o pensamento: uma criança está doente, a mãe a coloca na cama, senta-se ao seu lado e depois começa a contar-lhe histórias (BENJAMIN, 2017, p. 124). E segue dizendo: “Não seria toda doença curável se se deixasse arrastar o mais longe possível – até a foz – pela corrente da narração? Se imaginarmos que a dor é um dique que resiste à corrente da narrativa, constataremos claramente que ele será derrubado se a inclinação for suficientemente forte para arrastar para o mar do esquecimento feliz tudo o que encontrar pelo caminho. Daí a pergunta: **não constituirá a narração o clima adequado e a condição mais favorável de tanta cura?**” (BENJAMIN, 2017, p.124, grifo nosso).

A dor paralisa, suspende, cria um dique que barra a possibilidade de seguir o curso fluido até o mar do “esquecimento feliz”. Esquecimento que é jogo entre lembrar e esquecer, movimento vivo que desloca de uma coisa para outra, um modo diferente do que situou Foucault(2009) com a noção de “memória sem lembrança”, que diz de um lugar árido, em que o eterno retorno do mesmo não abre espaço para que a corrente do esquecimento aconteça. Na dor crônica, o movimento é ensimesmado, não encontra ritmo, é inarticulada, um projeto de passeio em círculo, um acontecimento que não se deixa fazer, uma experiência de solidão subjetiva, um inventário de coisas ausentes que se presentifica pela longa duração. Roland Barthes diz: tumulto de angústia ou a cenografia da espera: tudo que está à volta é atingido pelo tom da irrealidade (BARTHES, 1981, p. 94). A dor crônica é a barragem de águas turvas que não flui no leito até o mar; uma condição que não passa para outro estado. A dor localiza um ponto em que impede uma passagem; não à toa, Benjamin (2017) situa a narração como a corrente que abre caminho para aquilo que faz dique e vem como sem sentido na dor e na doença. A narração é, aqui, o rio que possibilita a cura, que instaura uma corrente para que uma outra via possa se fazer nascente.

Agamben (2018) também embarca na metáfora da água para falar sobre o que paralisa

e movimenta em termos do que a linguagem/narração é capaz de fazer. Ele escreve que se a água que corre no leito do rio encontra um obstáculo, seja ele um galho, uma pedra ou um pilar de ponte, será gerado, em correspondência com esse ponto, um movimento em espiral, formando o vórtice. O vórtice é ao mesmo tempo aquilo que, ao se separar e ainda conter a água, forma uma região autônoma, fechada em si mesma, que obedece às suas próprias leis, estando ligada estreitamente à totalidade em que está imersa. “O vórtice é o ponto em que o líquido se concentra, gira e afunda em si mesmo. Há os seres-gota e seres-vórtice, criaturas que, com todas as suas forças, procuram separar-se em um fora, e outros que, com obstinação, enrolam-se em si mesmos, penetram cada vez mais fundo” (AGAMBEN, 2018, p. 87). O vórtice em Agamben pode ser pensado próximo à dor crônica, já que, para ele, o vórtice é também uma sucção que leva para um fundo, algo que perfura a semântica da linguagem, um campo de forças e ritmos onde as palavras buscam um nome, que giram incessantemente na tentativa de produzir algum sentido ao que vem como um oco, rodopiando em torno do buraco vazio. É o fazer do poeta, da plena invenção com a linguagem em torno do sem centro, que algo pode emergir como palavra, como nome, pela via do redemoinho: “No vórtice da nominação, o signo linguístico, volteando e afundando em si mesmo, intensifica-se e exaspera-se ao extremo, para depois se deixar sugar no ponto de pressão infinita, no qual desaparece como signo para reaparecer do outro lado como puro nome. E o poeta é aquele que emerge nesse vórtice em que tudo para ele se torna de novo nome” (AGAMBEN, 2018, p. 88).

Essas duas imagens, trazidas por Benjamin e Agamben, situam uma importante perspectiva para o que tentamos realizar no Ateliê Jardim de Histórias. De um lado, o movimento do fluir no rio sem dique, em que a narração comparece no rio da linguagem, tomando seu curso no caminho da cura; do outro, o vórtice que sidera, mas, ao siderar, instaura uma nova condição, algo que vem como sem sentido, que surge e abre uma zona que lança em propulsão para o movimento da criação com a palavra. No grupo, em torno da toalha do bordado, tecia-se a possibilidade de uma inscrição, uma nomeação, que poderia entusiasmar outros destinos. A dor

crônica evoca o ritmo da espera paralisante, uma cronicidade que insiste sempre em um mesmo ponto, inominada, sem palavra, sem sentido, um vórtice que gira em torno de si mesmo. Como fazer para deslocar, mesmo que minimamente, esse tipo de posição siderante? A hipótese de que com a narração, no leito das palavras, é possível inaugurar um transcurso do rio, uma aposta que algo da vibração da linguagem, na direção da articulação e desarticulação da palavra, possa levar a diferentes modalidades de ser sujeito. Todo o trabalho no Ateliê Jardim de Histórias, foi pensado para tentar abrir caminhos para esse movimento de passagens.

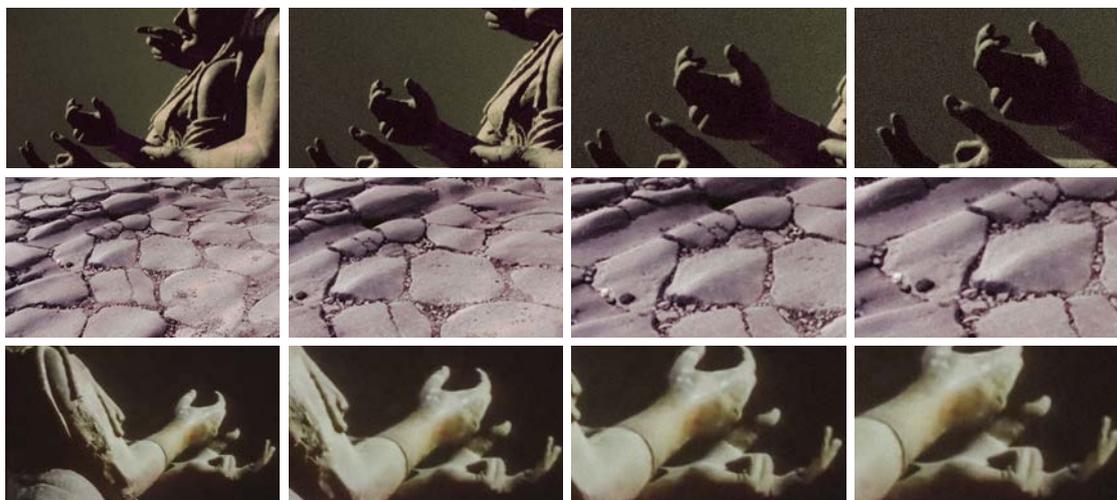


Figura 13. Cenas do filme “Il Dialogo di Roma” - Marguerite Duras, 1983.

No texto *Letra a Letra*, logo na introdução, Jean Allouch traz uma inquietação a partir de um comentário que nos parece ser igualmente pertinente nos contornos do nosso trabalho com esse grupo, especialmente no movimento de passagens. Ele fala que ao conversar com um amigo, este lhe pergunta, “como você define saúde mental?”. Diante da interrogação, Allouch se vê às voltas com tal questão que aparentemente parece simples, mas que se revela complexa na sua resposta. Ao ponderar um pouco, Allouch emite uma fórmula, uma possível solução: saúde mental é “passar para outra coisa” (ALLOUCH, 1995, p.7) e, mais adiante, afirma que, para

passar para outra coisa, é preciso, então, passar pela coisa do outro, endereçar a um outro (ou a um Outro, como aponta Lacan). Essa passagem de uma coisa a outra necessariamente implicaria uma relação que tem a ver com a linguagem e com o **campo da transferência e da transmissão**, com o campo da Educação. Allouch afirma isso, em diálogo com Foucault, diferenciando a psicanálise da psiquiatria dos tempos de Pinel, que forçava o sujeito a passar para outra coisa, ou pela coisa do Outro, nos moldes da domesticação do louco, na tentativa de tirar de uma alienação e “empurrar” para outra. Allouch acentua que o discurso da psicanálise considera o passar para outra coisa – passando pela coisa do Outro – como uma saída implicada, onde o sujeito sabe que é preciso “autorizar-se a se envolver mais ainda nisso” (ALLOUCH, 1995, p. 8), para ter uma chance de não alienar-se no próprio sintoma. Sobre isso, o autor faz uma importante crítica aos psicanalistas e também às contribuições teóricas de Foucault, convidando o leitor a “depor suas armas” e aproximar as duas formas de articulação teórica no livro *A psicanálise é um exercício espiritual? Resposta a Michel Foucault*. Nesse texto, Allouch confronta um sentido da ética e política da psicanálise (e, por decorrência, do psicanalista) que não passaria pelo modo “psi” – da psicologia, da psicopatologia ou da psiquiatria –, mas uma reafirmação do fora, da saída de sua zona de conforto, da poltrona aveludada, próximo a algo que Foucault aborda no *Hermenêutica do Sujeito*, mais perto do trabalho de deslocamento, movimento e passagem. O sujeito da passagem é o **sujeito que pergunta, implica-se e assume outros significados através da subversão da própria linguagem**. Diz Allouch: “Não vejo outra política para a psicanálise, a não ser a seguinte: quanto mais extensa, pregnante e dominante se revele a função psi, mais há motivo para se esquivar dela” (ALLOUCH, 2014, p. 49). Afastar-se de uma posição psi exige uma postura, do passo que não se deixa amarrar pelas lógicas próprias dos discursos. Allouch situa a psicanálise nos termos de um certo **movimento com a linguagem** e lança suas argumentações motivado pela provocação de Foucault, não relacionando a psicanálise como uma psicologia, uma ciência, uma arte, uma religião, nem um cuidado de si, mas como um exercício que evoca um trabalho como na antiguidade, da tradição grega, ou seja, uma forma

de espiritualidade antiga explorada na Hermenêutica: “Não teria como um psicanalista não ser fisgado pela extrema proximidade do exercício psicanalítico com essas práticas antigas” (ALLOUCH, 2014, p. 55). A partir disso, e aos moldes de Lacan, ele faz a brincadeira com o radical “psi” e sugere uma *spicanálise*, que seria um trocadilho com *speak-analysis*, um exercício com as palavras, uma análise do que é dito ou articulado por meio da fala e do texto das narrativas. Essa proposição nos parece interessante, especialmente no que se refere à saúde e à educação, mas, sobretudo no que articulamos aqui, com a in(ter)venção no grupo de dor crônica, pois movimentava um esforço de ampliação de certo léxico, do exercício incessante na direção de um movimento de abertura pela via da linguagem, de um deslocamento: passar para outra coisa, passando pela coisa do Outro. A partir dessa proposição, seguiremos.

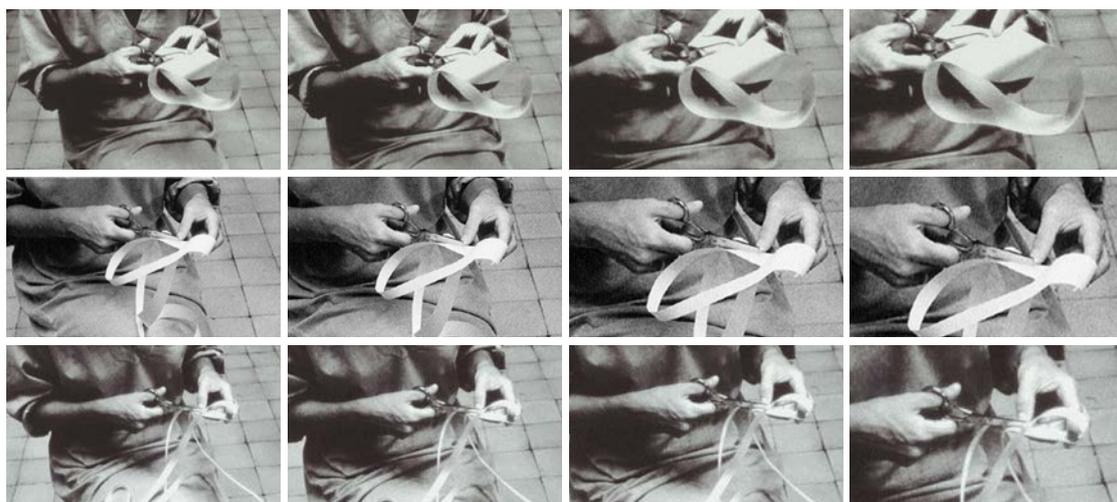


Figura 14. Caminhando - Lygia Clark, 1963.

é passar a outro corpo, ou trazer esse corpo ao lugar
em que minha consciência se lembra.

Maria Gabriela Llansol

A dor é quem conta a história

A dor é um tema que inevitavelmente atravessa a obra Freudiana. Um dos primeiros casos relatados por ele, da Srta. Elisabeth Von R., em um estudo de 1895, Freud pergunta-se sobre os motivos das dores de sua paciente, não conseguindo compreender muito bem o que acontece com ela e nem o porquê das suas reações. Escrito a quatro mãos, em parceria com J. Breuer, esse caso compõe um conjunto de estudos que parte da experiência clínica na tentativa de sistematizar um método de investigação e tratamento que pressupõe as questões psíquicas, tendo forte incidência nas questões orgânicas. O caso da Srta. Elisabeth Von R. é paradigmático para a psicanálise, pois ali vemos um Freud que já estava em vias de abandonar o método hipnótico, principiando para o método da associação livre – catártico –, o qual consistia em convidar o paciente a falar livremente o que lhe viesse à cabeça, sem qualquer censura. Ou seja, em certa consonância com Walter Benjamin, Freud estabelece um lugar para a narração no seu modelo de tratamento, a possibilidade de inaugurar um canal sem dique, que faz vias para o encontro nas águas da cura.

Freud conta que a Srta. Elisabeth Von R. era de uma família que havia passado por diversos infortúnios, “primeiro morrera o pai da paciente, em seguida, a mãe tivera que se submeter a uma grave operação nos olhos e logo depois uma irmã casada sucumbiu a um antigo mal cardíaco, após o parto” (FREUD, 1893-1895/2016, p. 195). Em todas as situações, quem ficou responsável pelos cuidados dos enfermos foi a paciente em questão, Elisabeth. Ela tinha sido encaminhada a Freud por conta das dores nas pernas e de dificuldades para andar. Sua sintomatologia era imprecisa, a dor era de natureza indeterminada e “[...] era notável como soavam imprecisas todas as informações sobre a paciente [...] e o caráter de suas dores” (FREUD, 1893-1895/2016, p. 196). Nesse período, Freud ainda pautava suas intervenções pelo viés médico, reconhecendo que como neuropatologista foi “formado na prática dos diagnósticos e do eletrodiagnóstico” (FREUD, 1893-1895/2016, p. 231), em que as dores eram vistas pela

lente orgânica. Por isso, ao examinar a moça, estranhou sua resposta à estimulação da zona dolorida:

[...] quando se beliscava ou se pressionava a pele e a musculatura hiperálgica das pernas da srta. v. R..., seu rosto tomava uma expressão peculiar, mais de prazer que de dor, ela soltava gritos — como em meio a cócegas voluptuosas, não pude evitar pensar —, seu rosto se enrubescia, ela jogava a cabeça para trás, cerrava os olhos, o tronco se curvava para trás, e tudo isso não era muito grosseiro, mas sim bastante nítido [...] **A fisionomia não sintonizava com a dor** que o beliscar dos músculos e da pele supostamente provocava, decerto se afinava melhor com o conteúdo dos pensamentos que se ocultavam por trás dessa dor, despertados na doente pela excitação das regiões do corpo a eles associadas. (FREUD, 1893-1895/2016, p. 197 - grifo nosso)

A hipótese que Freud articulou era de que ao estimular a área dolorida, estava estimulando uma zona do corpo que estaria associada a um grupo de representações ocultas da consciência. Ainda se valendo do método hipnótico, para tentar descobrir o que haveria para além daquilo que a paciente dizia, Freud começa a considerar que há um mecanismo de cisão da consciência para que o eu evite a dor psíquica, de modo que uma vivência traumática, que fora uma experiência insuportável para o sujeito, seja colocada de lado, para que o eu se mantenha preservado. No entanto, Freud lembra que não é sem custo que o sujeito faz essa operação. Aquilo que uma vez foi deixado de lado na consciência, retorna como um sintoma, no corpo. Para Freud, no lugar das dores psíquicas, as quais Elisabeth havia se poupado, surgiram dores corporais e, assim, iniciou-se um processo cujo “benefício foi que a doente escapou de um estado psíquico insuportável, porém ao custo de uma anomalia psíquica” (FREUD, 1893-1895/2016, p. 239). É nesse momento que Freud lança a pergunta aos colegas: “O que é, afinal, que aqui se converte

em dor corporal?” (FREUD, 1893-1895/2016, p. 239), propondo uma resposta cautelosa: “Algo que poderia e deveria ter se tornado dor psíquica” (FREUD, 1893-1895/2016, p. 239).

Elisabeth Von R. era uma paciente que tinha na sua história o lugar de cuidadora da família, ocupando-se dos cuidados no leito do pai enfermo e também da sua mãe e irmã. Por conta desses infortúnios familiares, Elisabeth depara-se com a perda do pai e na sequência a da irmã, de modo que sua vida é impregnada do luto, “imersa em recordações doces-amargas” (FREUD, 1893-1895/2016, p. 224), reminiscências de um passado de perdas que insistia sempre em retornar. Entretanto, o que a faz chegar no consultório de Freud eram as intensas dores ao andar, que muito rapidamente a tomava em um “[...] cansaço que lhe sobrevinha ao ficar de pé; em pouco tempo buscava repouso, no qual as dores diminuía, mas de jeito nenhum desapareciam. A dor era de natureza indeterminada, talvez pudesse inferir: uma fadiga dolorosa” (FREUD, 1893-1895/2016, p. 195). Ao escutá-la, Freud começa a notar na repetição das dores de Elisabeth um vórtice que gira no mesmo lugar, certo cansaço paralisante, um arrastar-se pelo mundo que vai aparecendo nos seus relatos nas sessões, em que ela se vale do uso de “expressões simbólicas” para seus pensamentos dolorosos (FREUD, 1893-1895/2016, p. 219).

Esse curioso modo de narrar chama atenção do psicanalista, pois, na lenta, escorregadia e repetitiva história que vai tomando curso nas associações de Elisabeth, ele percebe que a dor se vai modulando a uma sensação de estagnação – a dor que organicamente irradia da perna direita e que impõe uma séria dificuldade em caminhar é elaborada na sua fala, por **uma sensação de que ela “não saía do lugar”**; um relato de “toda uma série de episódios com a queixa de que então sentia dolorosamente seu estar só” (FREUD, 1893-1895/2016, p. 219). Aqui, Freud enfatiza o uso da expressão *estar só* dita por Elisabeth: no original alemão, *Alleinstehen* (ser solteiro, sem família), composto de *allein* (sozinho) e *stehen* (estar, estar de pé, estar parado). Ou seja, havia algo nas palavras usadas pela paciente para nomear a dor que deixava entrever certa simbolização – para usar os termos de Freud – e denunciava sua condição para além da dor física, “era como se ela lesse um longo livro ilustrado, cujas páginas fossem passando diante

dos seus olhos” (FREUD,1893-1895/2016, p. 220), vertendo a paralisante dor na perna para a dolorosa condição de *estar só*.

A partir da escuta dessa paciente, Freud percebe que a dor imprime um mal-estar difícil de nomear, em que “[...] a língua é pobre demais para emprestar palavras às suas sensações, elas próprias seriam algo único, de ainda não existente, que não poderia de modo nenhum descrever exaustivamente” (FREUD,1893-1895/2016, p. 196). É a partir desse caso que Freud afirma que, na “na maioria das vezes, elas (as dores) podem estar tão atenuadas no presente, que sua expressão linguística nos parece uma transposição figurada. É muito provável, no entanto, que tudo isso tenha tido um dia **significado literal**, e a histeria age acertadamente quando restabelece para suas inervações mais intensas o sentido original das palavras” (FREUD,1893-1895/2016, p. 260 - grifo nosso).

O caso de Elisabeth Von R. provoca uma torção na teoria psicanalítica, e Freud avança sobre o que havia escrito acerca da dor no texto *Projeto para uma psicologia científica*, de 1895. Ao escrever sobre o caso de Elisabeth, Freud afirma que a dor lhe serviu de bússola para o trabalho com as lembranças, e que a narrativa por meio da fala*, tem a capacidade de possibilitar certo **desembaraçar-se da dor na língua**:

[...] pouco a pouco, aprendi a utilizar essa dor despertada como bússola; quando ela se calava, mas ainda admitia dores, eu sabia que não dissera tudo e instava-se a prosseguir a confissão, **até que a dor fosse removida pela fala**. Só então eu despertava uma nova lembrança. (FREUD, 1893-1895/2016, p. 214, grifo nosso)

* Na tradução do livro *Estudos sobre a histeria* (FREUD, Sigmund. (1893-1895), em coautoria com Josef Breuer. Trad. Laura Barreto; revisão da tradução Paulo César de Souza. 1ed. São Paulo: Companhia das Letras), há uma nota sobre o uso que Freud faz da palavra “fala” na língua alemã: do original *weggesprochen*, participio passado de *wegsprechen*, que significa “livrar-se, desembaraçar-se pela língua, pelas palavras; verbo prefixado, composto de *weg* (embora, fora, longa, ausente) e *sprechen* (falar, dizer).

No texto do *Projeto para uma Psicologia Científica*, temos uma ideia bastante inicial de que aquilo que incide no psiquismo tem ressonâncias no corpo e de que essas instâncias possuem um funcionamento muito próprio, especialmente em relação à dor. É importante percorrer brevemente por esse estudo, pois ali já tem algo que fundamenta a compreensão da dor pelo viés da psicanálise, sendo ela um índice que dá notícias sobre a relação entre psiquismo e corpo, bem como a sua relação com o movimento na linguagem. Além de ser um texto que abre caminho para o tratamento pela fala e a formulação dos conceitos elaborados muitos anos depois, como, por exemplo, a teoria pulsional (princípio de prazer e pulsão de morte), a economia libidinal, a elaboração do conceito de *Das Ding* (a coisa) e o desenvolvimento do aparelho psíquico em instâncias. Mas, sobretudo, é um texto que abre passagem para a interpretação dos sonhos e para a formalização do método psicanalítico. Embora o próprio Freud não considerasse um escrito do conjunto de textos da psicanálise, ele foi retomado e publicado muito tempo depois, compondo os chamados trabalhos “pré-psicanalíticos”. É um texto composto pelo ritmo próprio dos movimentos intrínsecos entre corpo e psique – cheio de atividades de reescrita, abandono, apagamentos, retomadas, avanços, recuos, sínteses e elucubrações que mostram o esforço que Freud imprime em dialogar com outros campos do saber, como as ciências naturais –, tomando já a problemática da dor na dimensão de um corpo revestido de linguagem na relação com o mundo.

Para o então jovem neurologista Freud, a problemática da dor ganha um prisma substancial no *Projeto*. Interessado nas células nervosas, ele identifica um mecanismo complexo de diálogo entre corpo e psique, situando o corpo no qual se inscreve a dor física como corpo erógeno, um corpo que, ao ser investido pela libido do ego, se torna um eu-corpo. Essa inseparabilidade entre eu e corpo implicou a proposição que estamos sustentando até o momento, que foi desenvolvida ao longo da teoria psicanalítica: aquilo que não pode ser enunciado pode se fazer ouvir pelo corpo, bem como todo desconforto corporal clama ser significado pelo eu. É um processo pelo qual o que se joga de um lado produz efeitos no outro – e vice-versa. Foi essa inextricável

relação eu-corpo, expressa nesse texto do *Projeto*, que permitiu, um tempo depois, no caso de Elisabeth Von R., por exemplo, a Freud dizer que o tratamento pela fala/palavra era capaz de produzir efeitos no corpo. Ao escutar as dores, Freud sistematizou uma teoria e uma prática capaz de imprimir outro modo de fazer clínica e de escutar os sujeitos.

O que foi realizado nesse texto do *Projeto* é uma tentativa de dar consistência ao modelo psíquico a partir das ciências naturais. Freud cria um aparato que parte da neurologia e que recebe estímulos externos (que ele chamou de exógenos) e estímulos internos (endógenos) para tentar explicar o que acontecia psiquicamente nos nossos corpos. Para Freud, esse aparato psíquico trabalha sempre para diminuir a quantidade de excitação que o organismo recebe, tanto do exterior quanto do interior dos sujeitos. Freud desenha uma concepção de aparelho psíquico que considera quantidades e intensidades de excitação que os sujeitos recebem – do mundo e do corpo –, de maneira que a psique precisa dar conta dessa dinâmica. Freud atenta aos movimentos e ritmos próprios do corpo e da psique, nomeando como aparelho psíquico, pois compreende que ali há um funcionamento de maquinaria, uma engrenagem responsável por estimular um organismo e dar vazão à energia corporal. Para formular a operação deste aparelho, Freud se vale do campo biológico, dos estudos das ciências naturais, trazendo os neurônios como os suportes materiais desse funcionamento. Lembramos novamente que, no início de sua trajetória, Freud foi um médico neurologista muito empenhado em pesquisar o movimento dos neurônios e suas influências no sistema orgânico. Por longos anos, antes mesmo de dedicar-se à psicanálise, Freud inclinou seus estudos ao sistema nervoso de invertebrados e animais considerados “primitivos”, como as lampreias e as enguias (GAMWELL, 2008), descobrindo que o que distinguia o sistema evolutivo entre esses animais não eram os elementos celulares, mas a sua organização, a forma como esses elementos se distribuíam no sistema próprio de cada organismo e sua manifestação.

Esse interesse particular de Freud pela organização dos sistemas celulares e das operações das dinâmicas cerebrais em animais invertebrados o faz conceber um desenho neurológico das relações funcionais entre o sistema de neurônios em humanos. Por volta de 1886, quando está

debruçado nos últimos escritos anatômicos, ele escreve uma carta a Fliess, mostrando seus esquemas do aparelho psíquico e identificando uma espécie de topografia do funcionamento das energias entre corpo e psique, onde os **neurônios seriam os principais veículos**. Ele diz:

O que é essencialmente novo em minha teoria é a tese de que **a memória está presente não uma, mas diversas vezes seguidas, de que ela fica registrada em diversas espécies de “signos” [...]**. Eu não sei quantos desses registros pode haver: no mínimo três e provavelmente mais. Eu exemplifiquei isso no seguinte desenho esquemático, o qual pressupõe que as **diferentes transcrições** também são separadas (embora não necessariamente quanto a topografia) em relação aos neurônios e seus veículos. (FREUD, 1896/1986, p.208 - grifo nosso)**

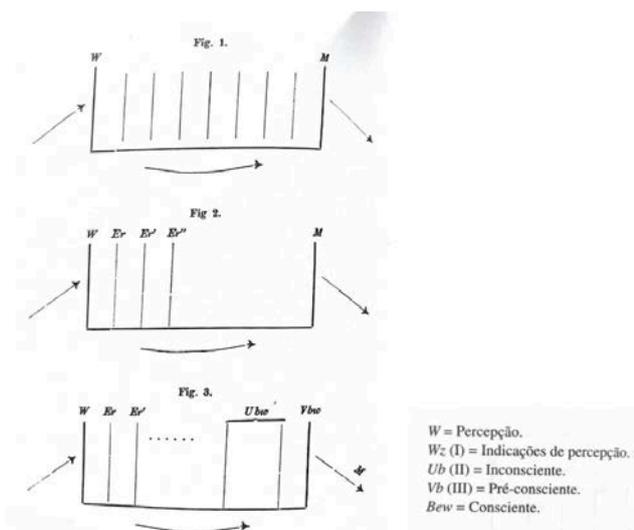


Figura 15. Movimento no aparelho psíquico. Fonte: GAMWELL, 2008, p.130.

** Nesse trecho optamos por utilizar a tradução direta do Alemão que se encontra no livro: GAMWELL, Lynn. *Da neurologia à psicanálise: desenhos neurológicos e diagramas da mente por Sigmund Freud*. org. Jassanan Amoroso Dias Pastore; Trad. Jassanan Amoroso Dias Pastore e Márcia Dancini. São Paulo: Iluminuras, 2008. p.129.

O que Freud apresenta nesse esquema é uma espécie de localidade psíquica, que é puro movimento, um desenho que retrata uma série de conexões funcionais **que vão de um lugar a outro**, sem ser um desenho estritamente anatômico da psique. Esse desenho, que antecipa diretamente a descrição metapsicológica que ele postula muitos anos depois, demonstra uma dinâmica do aparelho psíquico, entre as energias que **perpassam de um lado para outro**, entre os sistemas Inconsciente, Pré-consciente e Consciente. Nesse momento, os responsáveis pelo trânsito energético, por certo movimento deambulatório e desviante das forças presentes em um organismo, seriam os neurônios – que também seriam responsáveis pelas memórias e pela inscrição de signos. Portanto, nesse texto do *Projeto para uma Psicologia Científica*, ele situará e detalhará as diferenças entre esses neurônios, responsáveis por colocar o movimento dessa maquinaria da psique para funcionar.

Freud distingue três grupos de neurônios a partir de símbolos próprios das ciências naturais: 1 – sistema ϕ (phi), neurônios permeáveis, encarregados da percepção e que não retêm uma quantidade de energia, permanecendo inalteráveis após a sua passagem. Nesse grupo, a terminação dos neurônios não está em contato com o mundo externo, pois o contato se dá via órgãos do sentido, deixando passar pequenas porções Q (quantidade) de energia; 2 – sistema ψ (psi), que constitui o sistema da memória, com neurônios semipermeáveis, ligado aos estímulos endógenos. 3 – sistema ω (ômega), em que os neurônios se excitam com a percepção e é nele que se produzem as sensações conscientes de prazer e de desprazer. Diferentemente dos outros sistemas, que não ocorrem no registro da consciência. Aqui, mantém-se a relação com ϕ (phi) e ψ (psi), que fornecem as energias de qualidade e intensidade ao aparelho psíquico. Todo esse sistema elaborado por Freud acentua uma relação do organismo com seu ambiente, uma espécie de economia das forças nervosas, em termos de inércia e constância, em que a regulação do aparelho psíquico estaria ligada às quantidades de energias (Q), regulando as intensidades de sobrecargas e descargas que chegam até o corpo. **A dor estaria justamente situada na falha desse mecanismo**, sendo uma espécie de resposta às situações em que os sistemas se deparam

com uma perda muito grande do volume de energia - e, por isso, relacionada diretamente com a memória e com as inscrições do que Freud chamou de “signos”.

Assim, nesse momento da teoria freudiana, a dor seria corolária às quantidades desajustadas de energias, que ultrapassam os dispositivos de proteção e resistências dos neurônios ϕ (phi) e ψ (psi), em que o excesso de energia (Q) causa os rompimentos nas barreiras, atingindo os órgãos dos sentidos, provocando uma permeabilidade sem reservas no sistema neural, podendo levar ao desaparecimento ou à suspensão das facilitações existentes, constituindo uma memória inconsciente, fazendo, deste modo, com que cada novo estímulo doloroso provoque um reaparecimento da imagem mnêmica da dor primordial esquecida – a dor do desamparo.

A dor, no texto do *Projeto*, é então, um dos processos mais importantes do funcionamento do aparelho psíquico, pois ela evidencia que o sistema não está de acordo com o equilíbrio econômico de energia. A dor é o que rompe e irrompe. Brandão Junior (2020) chama atenção para o fato de que o tópico (6) no qual Freud descreve *A Dor*, no texto do *Projeto*, fica entre dois outros problemas: o problema da quantidade (tópico 5) e o problema da qualidade (tópico 7). Para esse autor, talvez seja aí que a dor, e especialmente a dor crônica possa se situar, em uma espécie de limbo, um lugar fronteiro entre a qualidade e a quantidade de excitação, uma vez que é difícil verificar quantitativamente e qualitativamente a dor que cada sujeito sente (BRANDÃO JUNIOR, 2020, p. 105).

Há outras passagens nos textos Freudianos nas quais ele se debruça na pesquisa sobre os efeitos subjetivos do corpo e da dor, e vice-versa, sendo questões que paralisam ou colocam em movimento a maquinaria subjetiva. Em outro artigo inicial, intitulado *Tratamento Psíquico (Tratamento Anímico)*, Freud escreve para o manual de medicina, abordando acerca do tratamento psíquico realizado por meio das palavras. É mais um desses textos fundamentais que, de alguma forma, fundam a clínica psicanalítica, dando um indispensável teor para o trato com as palavras e o modo como as questões da vida psíquica podem incidir sobre sofrimentos físicos. Mais uma vez, às voltas entre aquilo que é de uma necessidade da abordagem científica legitimada pela

época e pela história e a experiência das práticas de cura pela palavra, Freud formula importantes questões sobre a eficácia das técnicas vigentes, como as práticas de sugestão e influências, hidroterapias e, principalmente, hipnotismo. Nesse texto, ele esboça algo sobre as dores físicas, dando especial ênfase em que algumas dores e sintomas orgânicos sejam considerados como fenômenos que possuem “claríssima dependência das condições anímicas” (FREUD, 1905, s/p).

[...] Os leigos, que, de bom grado, reúnem tais influências anímicas sob o nome de ‘imaginação’, costumam ter pouco respeito pelas dores decorrentes da imaginação, em contraste com as que são causadas por lesões, doenças ou inflamações. Mas isso é evidentemente injusto: **qualquer que seja sua causa, inclusive a imaginação, as dores em si nem por isso são menos reais ou menos violentas.**

Assim como as dores são produzidas ou intensificadas em se voltando a atenção para elas, também desaparecem pelo desvio da atenção. Essa experiência pode ser utilizada com todas as crianças para acalmá-las; os soldados adultos não sentem a dor da ferida no entusiasmo febril da batalha; é muito provável que os mártires, no ardor desmedido de seu sentimento religioso e voltando todos os seus pensamentos para as recompensas com que lhes acena o paraíso, fiquem perfeitamente insensíveis às dores de sua tortura. É menos fácil comprovar através de exemplos a influência da volição nos processos patológicos do corpo, mas é muito possível que a determinação de curar-se ou a vontade de morrer não sejam desprovidas de importância nem mesmo para o desfecho dos casos mais graves e mais duvidosos de doença. (FREUD, 1905, grifo nosso).

A partir desse viés, Freud postula que é possível produzir ou até mesmo intensificar

uma dor voltando a atenção para ela, ou provocar o seu desaparecimento por meio de certos “desvios”, ou seja, movimentos. Ele diz que essa experiência pode ser utilizada em crianças, ou observada nos soldados adultos que não sentem dor no calor das batalhas, ou no caso de mártires, que no ardor do seu sentimento religioso ficam insensíveis às dores corpóreas. Todavia, Freud afirma que de modo algum as dores se tornariam mais ou menos reais e violentas. Não é crível apenas legitimar dores associadas a lesões e doenças em detrimento de outras dores que possam ter origem na história singular de cada um. Contudo, mesmo com o alerta de Freud para essa constatação, acontece que até hoje ainda há um efeito oposto para o qual a psicanálise, paradoxalmente, contribuiu: vários dos sintomas de dores que não têm uma causa específica no orgânico são vistos como dissimulação produzida pela mente – pelo menos, essa foi a realidade que observamos em muitos casos com a nossa experiência no hospital. Por mais que haja políticas públicas, formações profissionais e muitas mudanças no que tange a abordagem das equipes de saúde em relação às doenças/dores não tão facilmente diagnosticadas por imagem, não é incomum ainda que pacientes saiam de consultas nos serviços de saúde escutando coisas como “é apenas psicológico”, “isso não é nada”, “logo vai passar, é de fundo emocional”. Criase uma espécie de hierarquia da dor, um saber e um poder que ainda estão fortemente arraigados na figura do médico e nos preceitos do diagnóstico por imagem, desvalidando de alguma forma o sofrimento singular.

A questão que Freud propõe nos parece ser bem importante, pois ele circunscreve o aspecto da *atenção* e do *desvio* no cuidado para determinadas dores. Isso pode ser decisivo no tratamento integrado da dor crônica, pois pode estar diretamente relacionado com a mudança de intensidade na dor. A dor tem a capacidade de fazer esquecer e esquecer-se, especialmente na limitação de movimentos e pensamentos. A hipótese de Freud é de que podemos fazer com que o sujeito se dirija a determinados pensamentos, ou faça determinados movimentos precisamente para instaurar uma espécie de modulação da atenção daquilo que pulsa no corpo. Em um fragmento do *Atlas do Corpo e da Imaginação*, Gonçalo M. Tavares também vai nessa

direção, e diz que “a nossa atenção interior torna-se assim uma espécie de manípulo de volume fundamental para o corpo, principalmente no combate à dor. E poderemos dizer que, em termos de dor, só há verdadeiramente uma intensidade – a subjetiva, a que o sujeito sente. Não há intensidade de dor objetiva. Portanto: a dor sentida depende da qualidade de manipulação da atenção interior, depende da capacidade de direcionarmos a nossa atenção para *outro lado* que não o lado da dor” (TAVARES, 2013, grifo do autor).



Figura 16. Atenção e desvio. Acervo da pesquisa, 2017-2019.

Deixam-me supor que é no ponto de dispersão que está o novo lugar.

Maria Gabriela Llansol

A mão pensa.

Herberto Helder

Passos dados para o lado: o encontro, o gesto, o levante, as mãos e o mundo a escorrer pelos dedos

Tomamos agora alguns outros caminhos, que são **desvios** que cruzam pontos da mesma jornada, para movimentar o pensamento e tentar circunscrever aspectos da in(ter)venção que nos lançam a um trabalho em torno da invenção na linguagem e na produção de aberturas, especialmente no Ateliê Jardim de Histórias, com pacientes diagnosticados com dor crônica. A ideia é que seja possível relançar a perspectiva do movimento, de **passar para outra coisa, passando pela coisa do Outro**, ao mesmo tempo em que interrogamos uma prática e uma lógica desde as invenções com linguagem.

O desvio é próprio da associação livre em psicanálise, aquilo que aparentemente surge como um “sem sentido”, pulsando de um lado para outro sem tentar capturar as certezas de chegar a um lugar fixo. Um desvio que deambula, mas que preserva em si muita atenção. Atenção que procura dedicar-se a tudo que encontra pelo caminho, uma atenção apuradíssima ao “pormenor”, uma espécie de atenção flutuante que se deixa levar pelos caminhos e descaminhos do percurso do inconsciente. Uma indicação perspicaz de Freud quando já alertava para o desvio e para a atenção quando falava sobre os casos de dor. Talvez as modalidades de *atenção flutuante e desvio concentrado* possam fundar o que estamos sustentando como a possibilidade de passo para ao lado: um movimento que deambula com rigor, permitindo aberturas nas formas de estar e inventar no mundo.

A cada novo encontro no Ateliê Jardim de Histórias, dedicávamos muita atenção aos acontecimentos, aos desvios próprios do grupo que aconteciam quando menos esperávamos. Os detalhes mínimos indicavam sempre os caminhos de cada ação que era proposta. A cada vez, o passo era pensado com calma, um novo ponto era dado – tal como um bordado inventado, que, sem moldes, traça sua configuração de acordo com o movimento das mãos no tecido. Assim, ponto a ponto, uma linha cambaleante ia compondo os encontros no Ateliê. Mas, como

no bordado, há os fios que sobram, no grupo também havia sempre um resto, algo de uma inquietação que persistia constantemente que dizia respeito a buscar certo movimento do grupo, que tendia a um fechamento, sem ter espaços para arejar – uma espécie de pêndulo circular que surpreendia pelo seu contorno sempre voltar ao mesmo ponto, como se fizéssemos voltas a cada vez, não saindo do mesmo lugar. O interessante é que a cada nova edição do projeto, acontecia um fenômeno institucional, que, inicialmente, tomávamos como inoportuno, mas depois fomos entendendo que poderia provocar efeitos importantes no grupo: a cada seis meses nos exigiam que trocássemos de sala, pois o hospital passava sempre por intensas refermas. Quando isso acontecia, nos mudávamos de um lugar a outro, precisando transportar todos os nossos materiais, o que, de um jeito ou de outro, era também bastante cansativo. O grupo reclamava insistentemente dessas mudanças e, na época, fazíamos a hipótese de que os participantes buscavam realizar um luto pelos lugares perdidos. Não mais a antiga sala, passaríamos à outra e depois à outra. Foi aí, nesse movimento de trânsito de lugares, que introduzimos a toalha do bordado. A toalha tem uma característica de ser fácil de transportar, e, por mais que seja um objeto estático, ela funciona como um tipo peculiar de tapete mágico (segundo a referência de um dos participantes), que viaja de um lado a outro propondo um deslize no espaço, um fluxo para gerar um acontecimento de movimento. Foi nesse trânsito, transportando a toalha, deslocando os corpos, que fomos nos dando conta da importância dos de sair do lugar, passar para outra coisa, passando pela coisa do Outro.



Figura 17. Mudanças - Acervo da pesquisa, 2017-2019.

Passar para outra coisa, passando pela coisa do Outro também foi a consigna que mobilizou duas festas do grupo, com a intenção de fazer circular para outras pessoas o que o grupo tecia nos encontros nas salas fechadas do hospital. A primeira festa aconteceu quando o grupo comemorou seu primeiro ano de existência, onde os participantes organizaram uma comemoração e convidaram previamente toda a equipe multidisciplinar do Setor. De modo estratégico, a festa foi organizada em um corredor bem em frente à porta onde semanalmente a equipe se encontrava para uma “reunião científica”. Ao saírem da reunião, imediatamente já estavam na festa e eram convidados a bordar. Médicos, secretárias, enfermeiras, psicólogas, estagiários e residentes do Setor encontravam-se ao redor da mesa cuidadosamente arrumada para o bordado. Muitos deles se sentaram entusiasmados diante da cena armada e do convite feito pelos próprios integrantes do Ateliê, que transmitiam o mesmo cuidado e ressalvas com que se iniciaram na tessitura da toalha: “Deixa a tua marca aqui!”, “Não precisa saber bordar!”. Pílulas de poemas foram distribuídas pelos pacientes, confirmando, para a pesquisa, a potência do trabalho com a palavra enquanto as agulhas, as linhas e o espaço na toalha eram disputados pelos recém-saídos da reunião. Em um limiar incerto entre o conhecimento científico e o saber

construído na vivência, o tempo das urgências foi arredado e, por algumas horas, para quem olhasse a cena com mais distância não poderia distinguir quem era da equipe da pesquisa, quem era da equipe do hospital e quem eram os pacientes: ali ao redor da toalha, no entra e sai das agulhas, ninguém sabia mais do que ninguém, pois todos eram cirurgiões das experiências.

No ano seguinte, a festa de dois anos foi armada em frente ao prédio do hospital, com grande pompa, pois os próprios participantes do Ateliê resolveram dar um passo a mais e propor uma festa que não mais fosse no corredor, apenas com a equipe do Setor. Eles tinham a vontade de que a festa de dois anos do grupo pudesse ter um alcance ainda maior, pois gostariam que a toalha fosse vista por outras equipes do hospital e que, finalmente, outras pessoas pudessem saber o que era o grupo Ateliê Jardim de Histórias, fazendo circular suas histórias, seu trabalho e outras possibilidades de diálogo com as pessoas: fazer suas coisas passarem pelas coisas dos outros.

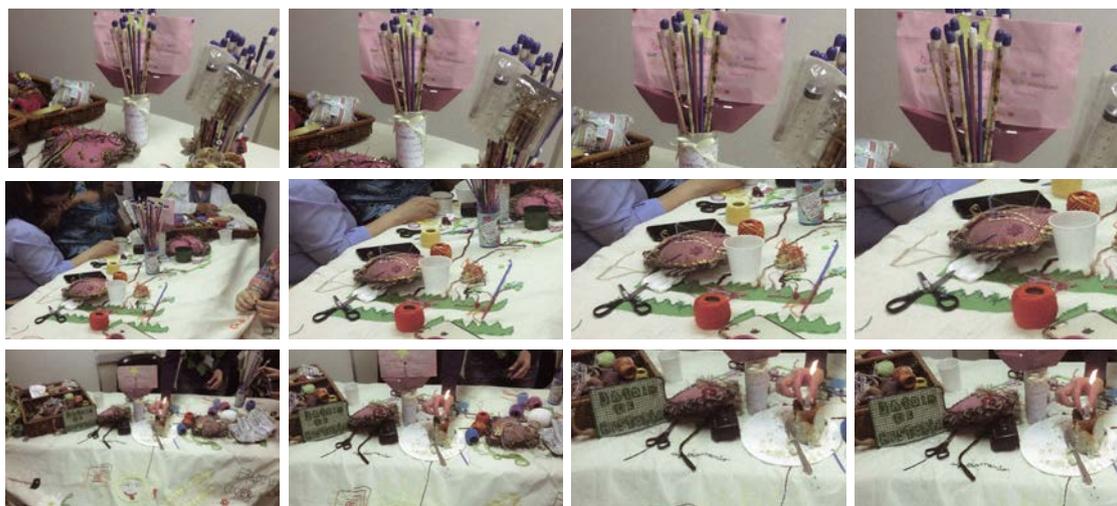


Figura 18. Festa de 1. Acervo da pesquisa, 2018.



Figura 19. Festa de 2. Acervo da pesquisa, 2019.

A toalha do bordado nesse grupo de dor crônica revelou camadas bastante complexas e com diferentes dimensões. Por um lado, ela funcionou como anteparo das inscrições de histórias singulares, guardando consigo os registros de memórias individuais e coletivas, compondo um espaço de compartilhamento de laços de amizade. Por outro, na medida em que as histórias narradas iam encontrando os ouvidos alheios, fazia com que os sujeitos pudessem se colocar mais na cena, trazer lembranças do acontecimento, deixar mensagens, registrar uma perda, escrever uma dor. O espaço do bordado, no Ateliê Jardim de Histórias, foi se tornando um momento em que se exercitava a escuta, tanto das próprias histórias quanto as dos outros, abrindo-se para uma zona em torno do comum-compartilhado, em que as singularidades se realizavam no coletivo. De alguma forma, a tessitura entre fala e escrita, corpo e linguagem no espaço do bordado, inaugurou um lugar para o exercício de autonomia, de inventividade e de horizontalidade no espaço comum (próprios do campo de algumas práticas artísticas, em que as pessoas se misturam, se relacionam), encaminhando, assim, o próprio fazer, realizando na mesma medida escolhas do que escrever/inscrever no pano. A escrita que se dá pela via dos fios na toalha e que, às vezes, é também registrada com um lápis ou caneta, de alguma maneira

adquire para nós um estatuto bastante especial, sobretudo quando, em psicanálise, pensamos que escrita, memória e ficção estão em um mesmo laço. O gesto das mãos, o vai e vem no coser do tecido, imprime uma marca singular que é partilhada sempre com o Outro.

Dessa in(ter)venção, com a toalha de bordado no grupo, recortamos duas palavras: gesto e mãos, que, juntas, indicam um movimento, abrem espaço para a narrativa circular, um certo desestabilizar do corpo que coloca em deslocamento no eterno esperar, na paralisia que caracteriza a maioria dos casos de dor crônica. As mãos lançam-se, são protagonistas que contam uma experiência, fazendo o ouvinte esquecer-se de si mesmo, gravando mais profundamente o que está ouvindo (BENJAMIN, 2012, p. 221). Lembremos que as mãos intervêm decisivamente na narração, “com seus gestos aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito” (BENJAMIN, 2012, p. 239). O manuseio no tecido na rede da roda solta a palavra, como se os dedos tivessem um conhecimento adquirido no exercício do ofício, da artesanaria, que opera uma marca gestual, uma manifestação no mundo. Barthes (2000) aproxima a noção de escritura: “A escritura deve permanecer ligada, não à voz, mas à mão, ao músculo: deve instalar-se na lentidão da mão” (BARTHES, 2000, p. 11). A escritura como a viagem do corpo através da linguagem e o grão da voz ritmando a liberdade do dizer.

A experiência mostrou que a roda de bordado é um lugar para contar histórias e as escrever, com as mãos, com a boca, com o corpo; um gesto inaugural nas diferenças, “um turbilhão no rio” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 171, grifos do autor), que pode desembocar em “uma espécie de formação crítica, que, por um lado, perturba o curso normal do rio [...] e, por outro, faz ressurgir corpos esquecidos pelo rio”, corpos que se tornam “visíveis de repente, mas momentaneamente: eis aí seu aspecto de choque e de formação, seu poder de morfogênese e de ‘novidade’ sempre inacabada, sempre aberta” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 171). A mão encoraja o corpo e surpreende: foram inúmeras as vezes que alguém disse que sentia dor ao mexer as mãos, que não iria bordar, nem dizer, nem escrever nada no dia. Mas era passar alguns segundos e o gesto se afirmava. Perceber que seu corpo podia mais, ir além do que se pensa. Um

modo de questionar a si mesmo pelo movimento e gesto das mãos.

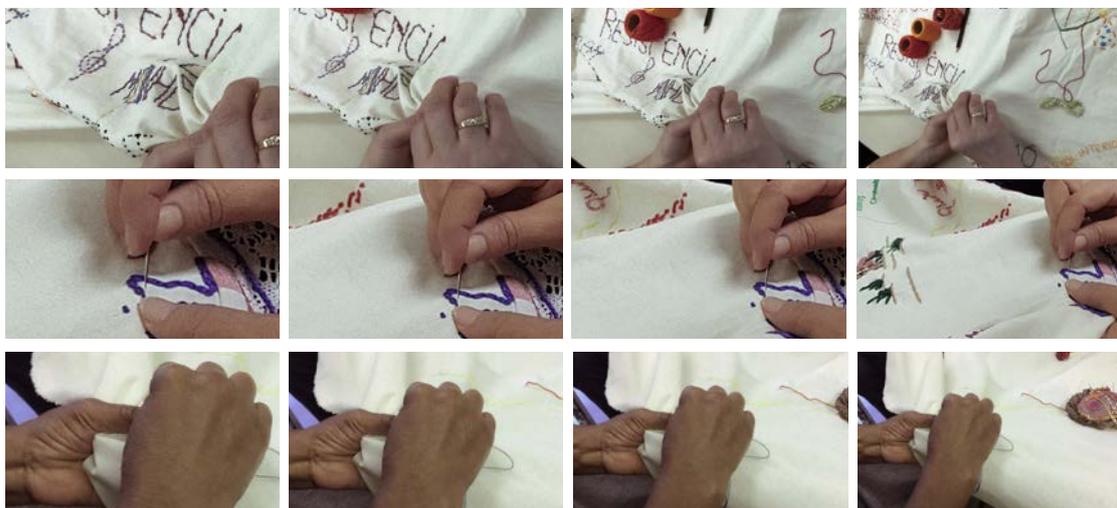


Figura 20. Mãos bordando - Acervo da pesquisa, 2017-2019.

O gesto das mãos origina então um deslocamento, um ir-se. Precipitar-se em direção à algo ou ao Outro; aventurar-se no desconhecido para deixar os fios formarem o inesperado. A ponta dos dedos segura firme a ponta afiada da agulha. Vem o furo, a perfuração da superfície lisa, o buraco que é talhado com atenção. Há também outro buraco, o da agulha, o pequeno espaço por onde passa a fina linha: “alguém me ajuda a passar o fio? “...não enxergo muito bem, não sei onde está o buraco”. A pinça firme dos dedos, o olhar direcionado no pequeno espaço de luz vazio da agulha. Todo um mundo dentro do buraco. *Respira, fala. Fala, costura. Respira.* Enquanto houver o fio e o gesto das mãos, há a palavra. Fio tênue que segura um rastro no tecido, um desenho de trajeto. **O gesto da criação no pano tira o corpo do seu lugar.** Seria possível que esse movimento do dizer-mover-escrever-costurar encontrasse o mais profundo de si mesmo? Haveria como vislumbrar uma vida nos retalhos/talhos a partir do movimento em um tecido?



Figura 21. Mãos bordando - Acervo da pesquisa, 2017-2019.

Atenção! A agulha também é perigo: “Já não conhecíamos a agulha em que a Bela Adormecida se picou, para mergulhar num sono de cem anos” (BENJAMIN, 1900). A Bela, picada por uma agulha, dorme; espera o amor verdadeiro. No fragmento Caixa de costura, Benjamin diz que quando a mãe se sentava à janela com as coisas de costurar, “só não caíam três pingos de sangue porque ela usava um dedal quando costurava. Em compensação, a cabeça do dedal era de um vermelho pálido, com pequenas cavidades, como marcas de picadas antigas. Se o olhássemos contra a luz, o fundo da sua caverna escura, que o nosso dedo indicador conhecia tão bem, ficava cor de fogo. E muito gostávamos nós de nos apoderar da pequena coroa que nos coroava às escondidas” (BENJAMIN, 1900, p. s/n). A coroa que o pequeno Benjamin veste, esburacada, deixa passar pelos furos, a cor de fogo. Nas pequenas fissuras do dedal, passa o fio de luz: algo se faz ver do outro lado. Benjamin segue falando sobre as tentações que partem do buraco: as roupas que a mãe costura tapam os furos, mas “era enorme a tentação de enfiar a ponta do dedo no meio da etiqueta, e demasiado profunda a satisfação quando esta se rasgava e eu podia sentir o buraco por baixo” (BENJAMIN, 1900, p. s/n). Por baixo também, nos avessos, há a imagem que pode ser olhada de outra forma: “E enquanto o papel abria caminho à agulha

com leves estalidos, de vez em quando eu cedia à tentação de deitar o olho à rede do lado do avesso, que ia ficando cada vez mais confusa à medida que, com cada ponto, eu me aproximava do fim do trabalho do lado do direito” (BENJAMIN, 1900, p. s/n). O traço do avesso é o que sustenta o traçado do lado “direito”. O gesto de virar, de provocar uma torção para espiar o que tem do outro lado, no buraco fino que perpassa a luz, faz com que se veja o que permanece fora, deslocado.

É por aí que acontece o movimento; um deslocamento da paralisante espera que na dor parece sempre prevalecer. Por um lado, o gesto das mãos, as marcas e furos no tecido, a narrativa que circula na roda, trazendo um fiapo de mobilidade no corpo e no sujeito que sofre de dor. Por outro, a dor crônica opera um fiapo de luz no avesso dos saberes. A dor crônica é como a ponta da agulha, que faz o furo no conhecimento acumulado pela medicina; é também o que fica fora da visão do social, no avesso do tecido da cultura: escapa-se da dor, tomam-se muitos analgésicos, anula-se tudo que diz respeito ao sentir dor.

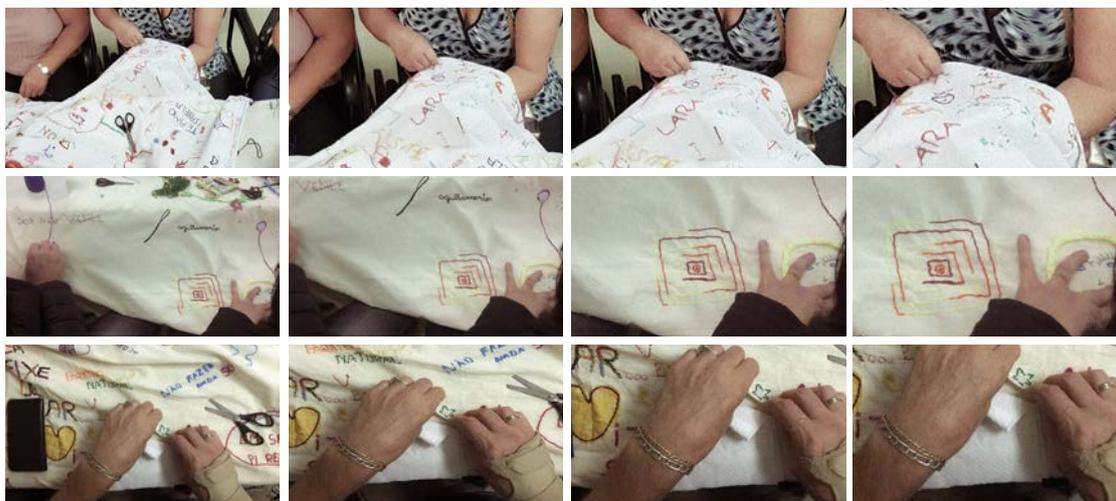


Figura 22. Mãos bordando - Acervo da pesquisa, 2017-2019.

No Ateliê Jardim de Histórias, cada ponto realizado na toalha era tramado como um gesto - gestar a possibilidade de relançar um furo e marcar um traço. Os corpos dos pacientes que sentem dor são marcados, carregam as fissuras dos agulhamentos, dos tratamentos com acupuntura: tratamentos que furam o corpo todo, e deixam entrever outra coisa que ganha a possibilidade de circular. Na roda de bordado, alguém disse certa vez: “é a minha vez, eu que furo o tecido”. A agulha esburaca, violenta o pano; pano-corpo; o furo faz agir e o gesto coloca o corpo a despertar.

O gesto, lembra Agamben (2008) é inscrito na esfera da ação. Embora, com o gesto, não se produz, nem necessariamente faz uma ação, mas se assume e suporta. No texto *Notas sobre o gesto*, ele dirá que assumir uma ação, ou suportá-la, leva a uma certa identificação do gesto como um gênero da ação (*agere* – práxis) e o do fazer (*facere* – poiesis), mas ao contrário da práxis (que tem seu fim em si mesma) e da poiesis (cuja finalidade é outra que o próprio fazer), o gesto “é a exibição de uma medialidade, o *tornar visível um meio como tal*. Este faz aparecer o ser-num-meio do homem e, deste modo, abre para ele a dimensão ética” (AGAMBEN, 2008, p. 13, grifo do autor).

O que está em questão no gesto é uma finalidade sem fim, um meio, uma “outra face da linguagem, o mutismo inerente ao próprio ser falante do homem, o fato de este morar, sem palavras, na língua” (AGAMBEN, 2015, p. 212). Ou seja, o gesto-corpo-movente, que diz respeito à linguagem, a um *ethos*, pois concerne à esfera da ética – a qual Agamben trabalha como a esfera mais própria do ser humano, e à dimensão política, esfera da integral gestualidade dos seres humanos. Ética, diz Agamben, “não é a vida que simplesmente se submete à lei moral, mas a que aceita, irrevogavelmente e sem reservas, pôr-se em jogo nos seus gestos” (AGAMBEN, 2007, p. 61).



Figura 23. *Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance: Outside* - Mierle Ukeles, 1973.

Arrisco, nesse sentido, um pensamento do gesto no entremeio, na medialidade, na respiração, na toalha de bordado, lugares de ser e não ser, que resguardam a ponta da agulha e a delicadeza do fio no buraco do tecido. Uma forma da “sutileza num mundo bárbaro” (BARTHES, 2005, p. 95), ou a poesia, como menciona Barthes: aquilo que escorre em um poema, as palavras que vertem em texto, no **rio da linguagem** que vem de um gesto, gesto da poesia, que é “**a conjunção paradoxal do movimento e da imobilidade** [...] é suspensão, ele deve fornecer a evidência de que vai ser logo retomado [...]. **O gesto: uma espécie de jardimzinho adormecido**” (BARTHES, 2005, p. 103-104, grifo nosso). Ou também, como escreveu Paul Celan, quando disse que a poesia é um gesto, “qualquer coisa que pode significar uma mudança na respiração” (CELAN, 1996, p. 54).

O gesto como pausa e respiração, que introduz um meio, ou, ainda, uma condição de semente, que aguarda silenciosamente em seu estado de dormência, enquanto sabe da sua possibilidade de vir a ser: algo que necessariamente ainda não é; ou, ser plena possibilidade de pura potência (AGAMBEN, 2015). O gesto como poema, como ar que muda a respiração, que procura manter vivo o que é do vivo. O gesto é o momento da conjunção da imobilidade com

o movimento, a suspensão. Quando algo do mundo coloca um intervalo, ou um sem sentido, é nesse espaço aberto, da plena potência de deslocamento, que se localiza. “[...] um abismo que não é outro senão o abismo da sua própria potência e impotência, do seu poder e do seu poder não [...]” (AGAMBEN, 2015, p. 26); um sopro no ar, um sopro de vida.

O gesto das mãos no tecido fiam uma abertura, o buraco cavado no pano que deixa passar o ar, mudança na respiração. A presença da voz se interpõe entre os fios escritos e o corpo, um gesto físico, de carnação da palavra. Georges Didi-Huberman (2017) utiliza uma bonita expressão, gesto de ar, ao se referir-se a um tipo de fala que se desprende de uma função imediata. Em *Gestos de aire y de Piedra*, ele estabelece uma conversa com Pierre Fédida, sustentando que o próprio da palavra falada é ser um acontecimento de ar, impalpável, mas, também, de pedra, muito concreto. Um gesto que acentua o espaço vazio, “a la sombra que se cierra, al fondo que se vuelca, a la indecisión que es también una decision del aire” (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 6), gesto que acentua as ausências para fazer dançar as palavras, dar-lhes consistência de corpos em movimento (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.6). **Trata-se de tomar a palavra, as mãos, o corpo no seu movimento de abertura**, em vez de tomar em um ponto de fixação, abre-se para a ficção. Um esburacar o tecido, a linguagem, pensar em um gesto de ar, um gesto sem pretensão, que considera os movimentos da respiração e do intervalo entre as coisas.

Na companhia de Didi-Huberman (2017b), podemos pensar esse gesto de abertura como um gesto político, “gesto de levante” (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p.16-18), que irrompe em um contexto, faz surgir alguma outra coisa que não estava dada até então, interrompendo um fluxo do mesmo, instaurando uma abertura para a passagem de alguma coisa; um gesto de interrupção que fala de “uma pausa entre duas ações, um intervalo muito breve, quase uma parada, uma contração do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p.38), o qual provoca abalos na mudança de uma condução à outra. É pelos gestos que nos afirmamos política e eticamente, que construímos um comum, ou, como ainda escreve Agamben (2007), quando diz sobre a política ser a esfera da integral gestualidade dos seres humanos, uma forma de fazer aparecer um ser-

um em uma coletividade que não dispensa a dimensão ética. É por meio dos gestos, das noções e ações de linguagem no mundo que ampliamos a possibilidade da contingência, de se fazer sujeitos no mundo, em si e com os outros.

Gestos de ar: falar e escrever no furo da agulha de um tecido comum



Figura 24. Cenas do filme “Les glaneurs et la glaneuse”- Agnès Varda, 2000.

Ao formular que o tratamento psíquico era baseado nas palavras, Freud faz um movimento, um gesto: afasta-se da tradição médica e aproxima-se decididamente do sentido das palavras na linguagem cotidiana. Ao escrever sobre a clínica, Freud aproxima-se da literatura, trabalha com artistas e escritores e insiste sempre em afirmar que eles o antecedem como psicanalista. Comenta, como vimos no texto do caso de Elisabeth Von R., que seus escritos são lidos como novelas, e que sua própria escrita se trata de romances de formação. Não à toa, o único prêmio em vida que Freud recebeu foi o prêmio Goethe de literatura.

A prática clínica, pela via da associação livre, faz o sujeito falar. A psicanálise é uma experiência da e com a fala, contínua-descontínua, permeada pelos seus vai-e-vens, tal como

a agulha no tecido, que pelo movimento das mãos, dos desvios cambaleantes, do subir e do descer no pano, imprime outro ritmo, outra temporalidade. A fala e a escrita são experiências que colocam o sujeito diante de si, diante do abismo entre o lugar desde onde diz/escreve e o que escuta/lê – entre enunciação e enunciado –, deixando irromper o que vem como formação do inconsciente: lapsos, chistes, sonhos, sintomas. Assim, aproximamos a fala da escrita. Tal como Lacan, que não afasta aquilo que é falado do que é escrito. A psicanálise, diz ele em 1953, seria *o campo da fala e da linguagem*.

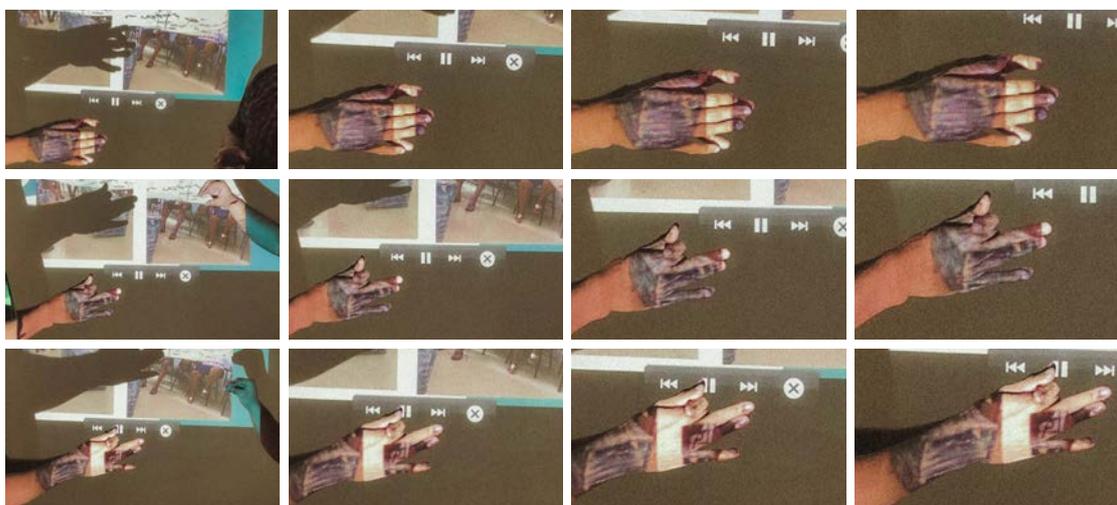


Figura 25. Mãos em projeção. Acervo da pesquisa-in(ter)venção, 2019.

Volto aos dois movimentos dessa segunda parte, os direitos e avessos para seguir com o fio: por um lado, temos a ideia de que a dor crônica paralisa, centra-se em um estado de eterna espera, instituindo um sem sentido no campo da medicina e da saúde, pois a dor inscreve outro lugar para a articulação dos saberes, como nas palavras da Marguerite Duras, em que a dor pode colocar um “não sei de mais nada”, uma impossibilidade de articular um não saber que gera um movimento de descentramento. A dor crônica como experiência do que resta de não saber no conhecimento acumulado pelo campo da saúde. Por outro, temos os pacientes, que

sofrem com o diagnóstico de dor crônica, que paralisam diante de um tempo que é suspenso – à espera – inserindo algo do arrastar-se diante do ritmo da vida – um ainda não –, de modo que o movimento, um gesto na linguagem, pode fazer algo deslocar-se: passar para outra coisa, passando pela coisa do Outro.

É por isso que o gesto das mãos, da fala, do bordado, nos interessa, pois, de alguma forma, **os fios no tecido escrevem uma história narrada pela letra que sobressai em um campo coletivizado**, um gesto de levantar, de ar. O tecido faz uma mediação, entre o que é dito e escrito e aquilo que pode ser transmitido ao outro que lê e escuta. Os fios do bordado produzem outros possíveis ao que é falado no coletivo, partilhando de um mesmo espaço. Os sujeitos surpreendem-se diante do pano branco, “o que é que vou bordar?”, ou seja, o momento de precipitação da fala, da escrita, que se torna inscrição de algo que já foi – uma memória –, algo que ainda está por vir –, o momento do gesto –, em uma anunciação singular que chega até o campo do Outro, que fala, articula, quer estar e conviver na partilha.



Figura 26. Mãos bordando. Acervo da pesquisa-in(ter)venção, 2018-2019.

Em torno da roda de bordado, cria-se um espaço em aberto para explorar a liberdade da invenção. A conversa solta e seus ritmos imprimem outro tempo e espaço em que se respira diferente, no reino de uma temporalidade distinta. Na roda, há um estado de presença que favorece a escuta do outro respeitando os fluxos do corpo e da fala. Convive-se com os diferentes, com os radicalmente diferentes, na mesma roda, no árduo exercício do comum, dividindo e disputando o mesmo pano, mantendo o acolhimento à diversidade de vozes e modos de existir que compõem o nosso tecido social. Nesse sentido, a roda também foi um espaço importante para discussão de ideias e elaboração de questões mobilizadas pelos temas sensíveis da realidade brasileira, momentos em que podíamos contar histórias, trazer perspectivas e pensar no coletivo estratégias para uma vida em comunidade. Em muitos momentos, fizemos algumas leituras de poesia juntos, em que nossa equipe levava livros e tentava resgatar a polissemia de alguns significantes, no sentido de ampliar sutilezas próprias do trato com a linguagem. Em outro momento, um dos bolsistas do projeto, graduando do curso de dança, ofereceu uma oficina de mobilidade corporal, em que a proposta foi dançarmos juntos, em duplas e trios, movimentando o corpo e tendo contato físico com o outro, antes de iniciar a prática do bordado. Essas eram algumas das estratégias de que dispúnhamos, sempre articuladas com a orientação de estender os espaços de abertura, tentando deslocar o que chegava como paralisia, passividade ou cronicidade.

A aposta em desestabilizar o que fica como tendência crônica do grupo, por meio da criação de um espaço privilegiado pelos gestos e a relação horizontal entre os diferentes, tem respaldo na noção da mobilização das emoções e afetos, pela linguagem, compreendendo que eles operam efeitos de sujeito e, portanto, efeitos éticos e políticos na cultura. Didi-Huberman (2016) é quem comparece especialmente nessa questão, pois ele diz que o trabalho com a linguagem, sobretudo com o que é da ordem dos afetos, é o que possibilita uma abertura e, na esteira de Freud, considera que há uma disjunção entre afeto e representação, o que causa uma ruptura nas linguagens mais deterministas, tirânicas e totalitárias, viabilizando uma cisão nas formas de uso do poder pelo discurso. Os afetos cortam, rasgam, atravessam... fazem báscula entre o

eu e o mundo; algo pulsa permitindo um acesso a um movimento, a surgir e fazer insurgir algo inesperado em que o sujeito pode estranhar-se diante de si e do outro. Ao tratar da questão das lágrimas, da expressão do choro, no livro *Que emoção! Que emoção?*, Didi-Huberman (2016) traz a ideia da emoção como um elemento fundamental, pois revela um poder de transformação em que os sujeitos, por meio de suas dores e alegrias, se inquietam, desassossegando, assim, uma condição e incitando outra. As emoções são “moções, movimentos, comoções, são também transformações daqueles e daquelas que se emocionam” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 38). Emoção que, pela etimologia da palavra, sugere um estado de deslocamento, algo que age sobre nós e está além de nós. “Transformar-se é passar de um estado a outro: continuamos firmes na nossa ideia de que a emoção não pode ser definida como um estado de pura passividade” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 38). A emoção seria aquilo que vem inesperadamente e pode mover algum estado, na mesma medida em que pode inscrever algo no campo do Outro e tornar uma sensação em algo político e coletivizado. As in(ter)venções no Ateliê Jardim de Histórias apontavam para esse movimento, na tentativa de incidir sobre o lugar das emoções, de inaugurar algo que pudesse circular entre o singular e o plural no deslocamento do que surgia como dor, lágrima, reclamação e paralisia. Na companhia de Didi-Huberman, uma pergunta possível é sobre o que pode incidir na emoção: como transformar a dor, aquilo que vem como lamento e reclamação em re-clamação? Em que medida o contexto da emoção, da dor, das lágrimas, poderia colocar em movimento o despertar de algo transforma(dor) de si e do mundo?

O grupo foi construindo-se nesse lugar em que a palavra circulava livremente, e a toalha de bordado entrou como uma superfície de mediação e de contato que viabilizou acontecimentos inesperados, tanto singulares como coletivos. Conforme ela foi sendo tecida, fomos percebendo sua força de deslocamento. Por vezes, o lamento, ou a reclamação, que alguém trazia para a roda era acolhido e ponderado de tal forma que os participantes buscavam tecer outras modalidades para o sofrimento, deixando na toalha uma marca bordada do que foi narrado e compartilhando com os outros novas perspectivas do que foi dito. Quando alguém

pedia a palavra e eventualmente chorava, abria-se espaço para as lágrimas e se conversava. Cada palavra ou desenho que foi sendo inserido na toalha continha essas histórias, produzindo, na mesma medida, efeitos que não eram possíveis de serem previstos e adivinhados no outro, quando, diante do que ficava como registro inscrito na toalha, o sujeito se surpreendia com o inusitado dos seus próprios pensamentos. As inscrições na toalha dispararam a imaginação de quem se encontra com ela, fazendo com que cada um puxe um fio de memória próprio para si diante daquilo que lê. Por isso, dizemos que algo acontece no encontro com esse tecido de narrativas, algo acontecia e passava nos encontros: passar, um passo, um movimento, um fluxo de passagem. No grupo, não era raro escutarmos, depois de alguém enunciar sobre sua dor, “logo vai passar”. Uma frase aparentemente despreziosa e, em certa medida, com tom de solução imediata e apaziguamento, dizia muito sobre o que estava acontecendo ali; a memória pescava palavras que eram acompanhadas de choros, risos, brincadeiras... uma passagem, um gesto que Didi-Huberman aponta como sublevações: um encontro inesperado com diverso inscrito na toalha, com as pessoas na roda, ao mesmo tempo, situado no lugar que descentra um vazio e advém uma outra possibilidade. A toalha do bordado, suas inscrições, cores, linhas, traços e buracos das agulhas, funcionando como uma forma de levante, insurgindo aberturas para outros pensamentos e subjetivações.



Figura 27. Mãos bordando. Acervo da pesquisa-in(ter)venção, 2018-2019.

A realidade é um repto. A poesia é um rapto. De uma para a outra queimam-se os dedos, e como
é de fogo que aqui se trata, tudo se ilumina.

Herberto Helder

A desmedida da dor e a gramática do hospital

Muitos dos pacientes que foram encaminhados para o grupo Ateliê Jardim de Histórias formavam um conjunto de pessoas das quais o Setor tentava arduamente promover ações de cuidado. Contudo, não obtinham muito sucesso em relação à progressão do diagnóstico ou em relação à cura e alívio dos sintomas. De alguma forma, essas pessoas geravam um mal-estar, do qual a equipe tendia a querer se livrar, fazendo encaminhamentos para a rede, promovendo altas do serviço, indicando outros tratamentos. Chegamos a presenciar, certa vez, um médico dizer que já não sabia mais o que fazer com esses pacientes de dor crônica, pois não “evoluíam”, “não se obtinha alívio da dor”, pareciam sempre “estar estagnados no tempo”. Em outra ocasião, foi nos dito que esses pacientes causavam um certo desconforto nos profissionais, já que “demandam demais”, e muitos não “tinham paciência para as constantes e repetidas queixas”. De fato, não é nada simples escutar as histórias de dor e sustentar um espaço para a irredutibilidade daquilo que retorna sem cessar de forma crônica. Há uma demanda por atendimento que não é exatamente clara para quem escuta, podendo ser confundida com queixa, com inverdade, com problemas psíquicos, etc. Facilmente essas pessoas podem ser desconsideradas e, ainda mais, invalidadas, por relatarem sem cessar um mesmo sintoma, uma angústia avassaladora, um desconforto sem nome. Nos casos de dor crônica, em que não se localiza uma causa orgânica específica ou uma solução aparente, surge uma espécie de mal-estar na equipe médica, sobretudo naqueles cuja formação é pautada pelo discurso da maestria, de uma lógica que não considera a complexidade dos sujeitos, reduzindo os sintomas a medidas quantificáveis.

Os diagnósticos de dores crônicas colocam um enigma que faz furo no conhecimento que decanta de uma pesquisa baseada em evidências empíricas, uma vez que a experiência da dor crônica pode ser bastante subjetiva, não podendo ser localizada, medida ou curada. É como se os sintomas da dor crônica configurassem “a pedra no sapato” na história da ciência médica e, mais recentemente, da ciência moderna. Entretanto, é a sustentação desse mal-estar, de uma dor que

irrompe como sem sentido para a ciência, o desconforto da pedra no sapato do conhecimento, que inaugura a possibilidade de seguir pesquisando, abrindo espaço para que essas pessoas, em geral aquelas que se encontram na margem dos atendimentos em saúde, possam interrogar o campo que resiste a acolhê-las.

Sabemos que, mesmo tendo sido estudada desde a mais remota antiguidade, a problemática da dor no Ocidente é abordada geralmente por meio da disjunção entre corpo e psíquico (herança aristotélica) que ainda segue vigente, atualizando o quebra-cabeça sobre “relações entre alma e soma, assunto continuamente explorado pela humanidade ao longo dos tempos” (BRANDÃO JUNIOR, 2020, p. 22). No campo da medicina tradicional, a tendência é a dor ser abordada desde uma condição física, separada da sua condição psíquica, delegando aos filósofos, psicólogos, psicanalistas, terapeutas ocupacionais, assistentes sociais e demais profissionais, as chamadas “dores da existência”. Todavia, não raro, é possível também, por vezes, que o avesso aconteça: tomar o psíquico apenas pela mesma lente, sem considerar o orgânico como fator de importante influência.

Em relação ao campo médico, Brandão Junior (2020) situa que na história da humanidade, durante um longo período, a dor foi considerada como indicador de uma disfunção física, tratada como um sinal, e não como uma doença. O autor indica que na história da ciência médica a tendência foi/é analisar as dores a partir do prisma da causação orgânica, sem considerar toda a sua complexidade. É somente depois da segunda guerra que a manifestação da dor ganha contornos de enfermidade específica, apesar de, desde os anos 1880-1890, já haver uma mudança na compreensão da dor, marcada principalmente “pelo início da utilização de procedimentos de simulação elétrica do cérebro e por esforços promovidos no intuito de encontrar traços do passado da humanidade com base na arquitetura cerebral” (BRANDÃO JUNIOR, 2020, p. 34). O autor diz, ainda, que a abordagem da dor sempre ganhou maior interesse por meio das pesquisas medicamentosas, na tentativa do controle químico do corpo e no desenvolvimento de drogas que promovem alívio do sofrimento e manejo da dor. É só em meados dos anos 1960 que

a comunidade médica-científica se volta para uma estratégia multidisciplinar, incluindo demais profissionais diante da “impossibilidade de a proposta de tratamento médico tradicional dar conta de toda a complexidade dos quadros” (BRANDÃO JUNIOR, 2020, p. 35).



Figura 28. Bordados. Acervo da pesquisa-in(ter)venção, 2018-2019.

Na prática médica, a dor é um dos sintomas mais subjetivos que existem, uma vez que depende muito do relato do paciente, não podendo ser medida ou examinada com precisão (MINATTI, 2012, p. 827). Atualmente, quando a dor é persistente por mais de três meses, ela é considerada crônica e pode ganhar o estatuto de fibromialgia, ou síndrome fibromiálgica, frequentemente associada à depressão*. Por depender de um diagnóstico clínico, a equipe médica se desdobra em diversos tipos de escalas para que o paciente possa comunicar, por

* O Ministério da Saúde do Brasil define dor crônica a partir das considerações da *International Association for the Study of Pain* (IASP), conceituando a dor como “uma sensação ou experiência emocional desagradável, associada com dano tecidual real ou potencial” (BRASIL, 2012 s/n). Para essa perspectiva, a dor é classificada, segundo seu “mecanismo fisiopatológico, em três tipos: a) dor de predomínio nociceptivo, b) dor de predomínio neuropático e c) dor mista” (BRASIL, 2012, s/n). A primeira, a dor nociceptiva, está relacionada à lesão dos tecidos ósseos, musculares ou ligamentares, sendo facilmente tratada e curada com medicações; a segunda diz respeito à dor iniciada por lesão ou disfunção do sistema nervoso, “sendo mais bem compreendida como resultado da ativação anormal da via da dor ou nociceptiva”, em que os tratamentos e analgésicos têm pouca eficácia; por fim, a dor mista seria a combinação das duas anteriores, podendo ou não ter uma causa específica orgânica em que as medicações/tratamentos pouco ou nada fazem efeito, persistindo por um período maior no tempo.

meio de alguma evidência numérica, qual é o tamanho da sua dor. Em geral, essas escalas vão de 0 a 10, de rostos alegres a rostos tristes, dependendo muito do tipo de público e de serviço. Toda tentativa da equipe médica consiste em poder avaliar e mensurar a dimensão da dor, e isso torna-se compreensível quando consideramos que a medicina constitui seu arcabouço de conhecimentos e a terapêutica que dele deriva a partir da sistematização científica de evidências empíricas. Assim, não é incomum presenciarmos discussões que são verdadeiros enigmas para a equipe, como quando um paciente diz estar com dor 10, porém segue tranquilo e sem nenhum prejuízo de suas atividades. O caso contrário também não é raro, quando o paciente diz não sentir dor, mas está com diversas funções físicas comprometidas, o que suporia um quadro clínico de intensa dor.

Os pacientes que sofrem de dor crônica, na maioria das vezes, passam por inúmeros tratamentos de saúde e, em especial, por vários atendimentos médicos. A maior parte do tratamento médico tradicional para dor crônica tem como objetivo a redução ou o manejo da sensação de dor, tendo como meta o seu alívio. A prescrição de analgésicos, relaxantes musculares e antidepressivos é o tratamento mais utilizado. Hoje, estamos acompanhando uma crescente e gradual introdução da medicina chinesa, por exemplo, com a acupuntura, bem como com outras Práticas Integrativas Complementares (*PICs*). No Brasil, o Sistema Único de Saúde (SUS) prevê mais de 29 possibilidades de “tratamentos alternativos”, entre eles, homeopatia, cromoterapia, arte-terapia, reiki, massagens, biodança, ayurveda, yoga e outros, mas que, na prática, ainda estão um pouco distantes de serem implementadas nas instituições públicas.

Em um comovedor relato de uma participante do Ateliê Jardim de Histórias, a quem chamaremos de Vera, ela nos contou acerca de uma situação em que suas dores não foram consideradas, tendo seu discurso deslegitimado, fixando-a ainda mais em um lugar de invalidez – o que reforçava seus sintomas, uma vez que Vera, mal conseguia caminhar e precisava do apoio de muletas. Vera tinha chegado ao grupo encaminhada pela psicóloga do Setor, que já acompanhava seu caso por um longo tempo. Naquele dia, quando fui cumprimentá-la, notei

os seus olhos cheios de lágrimas. Fiquei um tempo perto dela, parada, em uma cumplicidade silenciosa, aguardando algum movimento sugerido por ela. Passado um tempo, Vera começa a me contar que naquele dia estava profundamente chateada, pois havia saído de uma consulta com uma médica que a tinha tratado muito mal. A médica disse que não havia mais nada o que fazer por ela, que lhe daria alta e que ela precisaria procurar outros meios de tratamento, que o lugar dela não era o ambulatório do hospital. Vera disse também que a médica a acusou de ir para as consultas apenas para conseguir receitas de medicamentos. Nesse momento, ela começa a chorar muito, disse que jamais faria isso, que a médica deveria acreditar no seu sofrimento. Por ter o diagnóstico de dor crônica não associada a nenhuma lesão prévia, Vera também comentou que se sentiu desacreditada, apesar de reafirmar o tempo todo que sente muitas dores, até mesmo paralisias nas mãos e braços, “nem vendo o estado da minha mão ela acreditou”. Supus que o que Vera estava tentando dizer, em meios às lágrimas, era que, naquele momento, não tinha como receber alta. Como teria alta se ainda sentia muitas dores? Quem acreditaria nela?

Ao estendermos a toalha de bordado, Vera se aproximou e resolveu escrever no tecido antes de bordar. O grupo estava agitado, todos chegavam aos poucos e iam encontrando um lugar na roda. O que Vera escreveu chamou muito a minha atenção. Olhei com cuidado e perguntei o que havia registrado. Ela me disse que escreveu a história do seu nome e que gostaria muito de bordar o significado dele. Ao me aproximar dos traços riscados por Vera na toalha, percebo o que ela escreveu: verdadeiro, verdade, verdade, vera. Por um minuto, fiquei observando o seu gesto e notei que a palavra verdade tinha sido escrita duas vezes depois da palavra verdadeiro. Por quê? perguntei. Ela disse que seu nome significa verdade e que não aceitava alguém chamá-la de mentirosa por dizer o que sentia. Algo da emoção irrompeu, e em meio a lágrimas, disse que retornaria ao Setor, falaria novamente com a médica e que não deixaria de exigir os seus atendimentos.



Figura 29. Bordado Vera. Acervo da pesquisa-in(ter)venção, 2018-2019.

A gramática de enunciados como o do profissional que atendeu Vera talvez esconda uma posição em que, de um lado, há o sintoma orgânico reconhecível, e, de outro, a suposta inverdade do sofrimento psíquico. É preciso ponderar que há um movimento bem importante, especialmente nas políticas de Cuidados Paliativos, que sustentam uma ética muito diferente daquela que inferimos a partir do relato de Vera, em que os profissionais primam pelo cuidado, escuta e atenção ao paciente. Sem dúvida, é importante frisar que o desenvolvimento do aparato tecnológico de identificação das doenças por imagem e as formações humanizadas em saúde compõem um conjunto essencial nas intervenções em dor crônica. Nossa abordagem apenas aponta para algumas práticas que ainda seguem atuais e tendem a reproduzir um enunciado que anula o sujeito em prol de uma ciência baseada em evidências, em que a dor crônica não tem um reconhecimento em sua especificidade e totalidade, um discurso de verdade.

verdadeiro/verdade/verdade/vera

Ao me demorar no bordado da Vera, além da inscrição dupla da palavra verdade, também saltou aos meus olhos o prefixo “ver” - ver. ver. ver. ver. Repetido assim, quatro vezes em sequência, no início de cada palavra. A letra “v” desenhada com a letra de quem frequentou as antigas aulas de caligrafia, acentuada com o V em letra maiúscula, parece que foi marcada cuidadosamente com suas pequenas voltas para que ficasse impresso um traço de estilo. O que Vera estava tentando fazer ver? De que verdade se trata?

O bordado mostrou, pela escrita de Vera, um outro lado possível, um avesso. Suas

palavras inscritas no tecido fizeram saltar aos olhos a imagem da palavra e seu desenho, que situou uma posição de distância, de fora: a repetição da palavra ver colocou uma interrogação ali mesmo onde talvez possamos estar cegos. Ao seguirmos com Didi-Huberman, no texto *O que vemos e o que nos olha*, é possível dizer que a imagem do bordado, ou aquilo que aparentemente estamos vendo, pode levantar seu olhar sobre nós. Foi assim que me vi diante da escrita da Vera, interrogada pela repetição do prefixo ver, repetido reiteradamente no pano. Lembrei-me das palavras de Blanchot: “a palavra é para o olhar guerra e loucura” (BLANCHOT, 2001, p. 67). A palavra “toma a coisa por onde não se a toma, por onde não é vista, nem nunca será vista; ela transgride as leis, liberta-se da orientação, ela desorienta” (BLANCHOT, 2001, p. 67). Blanchot me lembrou que a palavra, compreendida na sua etimologia, estabelece um jogo, faz da escrita uma brincadeira, uma invenção. Mas, também, como em todo jogo, há um ganhador e um perdedor, as palavras fazem irromper suas duplicidades, suas polissemias, elas estabelecem um corte, uma perda, um dilaceramento, um furo: “Escrever não é expor a palavra ao olhar”, “a escrita é grafia, arranhadura” [...] “o instrumento adequado para a escrita era o mesmo da incisão: o estilete” (BLANCHOT, 2001, p. 66).

Quando Vera repete as palavras, instaura um corte. O significante ver repetido quatro vezes imprime uma insistência, na qual, para além daquilo que a palavra mostra, fica a marca singular, um gesto de afirmação, de um nome, uma ficção de si mesmo que anuncia um furo que obriga aquilo que é relevante aparecer logo. Há aí um movimento, uma guerra, para que algo seja inscrito de outro jeito, por isso o corte. Tal como Blanchot, que diz que as palavras são estilete, ou como Foucault, quando lembra do bisturi da palavra, tomamos aqui **a palavra na sua condição de agulha**: um furo que é gesto de ar, uma abertura, um vazio sem centro que pica e faz atravessar alguma coisa para *outro lado*. Para além das condições de Vera, ou o que ela enuncia como pensamento sobre a verdade da dor, ela nos mostrou que as palavras no bordado com o grupo de dor crônica, no Ateliê Jardim de Histórias, surgiram colocando em movimento uma fala e uma escuta que inclui o que está fora do que pode ser visto – suspensão e corte. Uma

incisão no que surge como fixação de um saber sobre o corpo, ou sobre determinada norma médica do sentido sobre as coisas, dando a ver também a abertura de outra posição pela via da linguagem: da fixão para a ficção, as narrativas como movimento e possibilidade de invenção e in(ter)venção no campo da saúde.



Figura 30. Bordados. Acervo da pesquisa-in(ter)venção, 2018-2019.

“O escândalo do corpo falante”

Foi diante de situações como a de Vera e de outros paciente do Ateliê Jardim de Histórias, no cenário em que dores e paralisias eram desacreditadas por não conseguirem ser localizadas e vistas pela ciência médica da sua época, que o gesto freudiano de reconhecer nesses casos uma verdade possibilitou fundar a psicanálise. Muitos pacientes de Freud sentiam profundas dores, contorções, paralisias e uma variedade de sintomas que contrariava os pressupostos estabelecidos pela medicina da época, gerando um mal-estar no saber consolidado até então. Freud chega a comentar, no texto *Cinco Lições de Psicanálise*, que, ao reconhecer os casos das dores não associadas ao fundo orgânico, como o caso da histeria, por exemplo, o médico nada tem a fazer diante da sua formação anatomofisiológica, e que “isso não agrada a quem costuma ter em alta conta seu próprio saber” (FREUD, 1909/1910, 2013, p. 225), de modo que são casos facilmente descartados, pois provocam desinteresse no profissional.

Às vezes, é “mais fácil” descartar, “dar alta”, internar em hospitais psiquiátricos esses pacientes do que, como equipe ou até mesmo comunidade, sustentar que nem tudo é passível de ser apreendido ou curado. Sustentar um tratamento que demande um tempo muito maior e que vá contra a lógica do resultado garantido ou dos “casos de sucesso”. Sustentar o discurso do corpo que dói e que encontra diferentes formas de comunicar o indizível - desdobrando uma narrativa sem centro. Foram as dores sentidas no corpo, por meio dos diagnósticos de histeria, no início do século XX, que fizeram furo no campo da medicina, que colocaram um mal-estar na comunidade científica, mostrando que existia alguma coisa naquilo que se enunciava no corpo. O corpo falava sim. Uma vez que esse corpo falava, denunciava algo de um *sem sentido* para a medicina predominante, revelava, no seu avesso, que existiam camadas muito mais complexas do que o conhecimento da época era capaz de perscrutar. A histeria denunciava um sintoma de uma época, colocava um fora, descentrando o saber estabelecido, na borda dos discursos, dos

* Referência a expressão usada por Shoshana Felman no livro FELMAN, Shoshana. *A loucura e a coisa literária: escrita, loucura, psicanálise*. Lucia Castello Branco (org.). Belo Horizonte: Letramento, 2020.

quadros nosológicos e dos manejos clínicos habituais. A psicanálise nasce, assim, atravessada por essa marca: descentrar o saber, indagar o que parece ser natural, expor a complexidade e a contradição do que aparenta estar assentado em uma verdade inquestionável. É em termos de inconsciente que o saber opera.



Figura 31. Bordados. Acervo da pesquisa-in(ter)venção, 2018-2019.

Importa aqui deixar o fio da meada solto, avançar um pouco mais nesses nós, para poder seguir tensionando certas práticas em saúde, que ainda seguem atuais dentro do campo da ciência médica, Continuar interpelando seus discursos, pois os casos de dor crônica que encontramos no hospital, bem como o seu manejo, parecem atualizar de alguma maneira o cenário dos primórdios da psicanálise. Fazer o exercício de conectar os pontos do passado, do início da história da psicanálise, pode lançar outras perspectivas sobre os temas atuais em relação à dor crônica: O que a dor crônica pode ainda nos dizer sobre a interrupção de certas lógicas hierárquicas de saber e de poder que insistem na nossa cultura? Como a dor crônica, nos dias atuais, pode nos ajudar a ver? Como ela pode estabelecer um *sem sentido* que promova um

giro discursivo em tais formas de operação?

Fazer menção à história da psicanálise é considerar que o discurso psicanalítico tem uma dimensão histórica, importante de ser lembrada, mas, tampouco, pode ser considerada secundária ou apagada. Fazer menção a essa espessura histórica é colocar em movimento o problema da dor crônica na atualidade, na medida em que ela sugere um mal-estar, um *sem sentido* nas formações do conhecimento atual. Foi na passagem do século XVIII para o XIX que uma economia simbólica do sentido se transformou, para o qual a psicanálise e outras modalidades teóricas do discurso procuraram encontrar respostas para o que vinha como não saber (BIRMAN, 2019, p. 80). Um tempo em que as coordenadas implicadas na experiência da significação foram remodeladas, sendo produzida uma “descontinuidade no que significava o dizer” (BIRMAN, 2019, p. 80); era um período em que os sistemas de pensamento que fundavam o campo do sentido foram completamente reestruturados, abrindo espaço para que a psicanálise, nesses “rangidos provocados pelas dobradiças rompidas com a realidade histórica” (BIRMAN, 2019, p. 80), pudesse inscrever uma nova forma de discurso, “enunciando alguns conceitos que tentaram dar conta dos ruídos provocados e costurar outra tessitura do mundo então dilacerado” (BIRMAN, 2019, p. 80).



Figura 32. Registro dos restos. Acervo da pesquisa-in(ter)venção, 2018-2019.

Estamos em Paris, em 1885. Ao longe, um jovem caminha na beira do rio Sena, deixando seus pensamentos flutuarem no ir e vir do movimento das águas turvas. Chegou faz três dias e ainda não se acostumou com o cheiro da cidade repleta de lembranças. É outubro, o clima está mais agradável do que em Viena. O viajante contempla uma Paris recém pavimentada, imaginando os violentos tumultos, a construção de barricadas e o intenso conflito dos trabalhadores na revolucionária tentativa de tomar o controle do Estado. A Comuna: por 71 dias, há 14 anos. Desde lá, os federados estão anistiados, mas vencidos. “Marx está morto e os socialistas vão-se integrando na vida parlamentar da Terceira República” (ROUDINESCO, 1989, p. 15).

Na brisa densa daquela manhã, nosso viajante, que é um médico, um homem da ciência, muito interessado na história da cultura, contempla os incessantes barcos que atravessam as margens do rio e troca alguns comentários amargos com um dos barqueiros da Pont-Neuf. A cidade está muito assustada com as ameaças das doenças que chegam do estrangeiro, e a opinião pública semeia discórdia, dividindo o consenso sobre os diferentes tipos de tratamento e as precauções a serem tomadas. Sabe-se, até aquele momento, que a cólera se dá por transmissão direta, via oral, pela ingestão de água e alimentos contaminados pelo contato com as fezes infectadas. Há ainda o contato indireto, pelas roupas de cama úmidas, pelas frutas e legumes mal-lavados. O corpo fica debilitado, magro, os membros se atrofiam. Há um rumor que um estudioso alemão, um tal de Dr. Robert Koch, acaba de descobrir o germe da morte negra. Anunciou que o seu desaparecimento estaria próximo, e que a calamidade pública poderia, enfim, voltar à sua normalidade.

Nosso jovem escuta tudo o que o barqueiro tem a dizer com uma paciência enternecedora. Eventualmente tenta falar para ele sobre os avanços da ciência, as descobertas de Pasteur, os achados que auxiliam no tratamento da tuberculose. A conversa desliza rapidamente para Dama das Camélias, acometida por uma doença que só pode ser por causa dos seus pecados. O barqueiro está convencido que esta mulher fraca, que conheceu a miséria na infância e depois praticou o incesto, cedeu aos impulsos da carne e sucumbiu na pior das doenças. O homem

Freud chegou em Paris, em uma manhã de outubro de 1885, para frequentar as aulas do famoso médico Charcot, no hospital Salpêtrière. Naquele momento, o hospício era destinado, sobretudo, às mulheres e às moças que eram encerradas pelos mais diferentes motivos, tendo a predominância da chamada histeria – nosologia proposta por Charcot, que desacorrentou as “loucas” para aprisionar nos grilhões do diagnóstico. Roudinesco (1989) conta que o hospital Salpêtrière, construído ainda no reinado de Luís XIV, foi primeiramente destinado à fabricação de pólvora, em seguida, abrigou uma estranha população de alienados. Em 1657, os pobres foram varridos das ruas francesas e encarcerados no hospital. A mendicância havia sido proibida, e os mendigos, vagabundos e loucos foram internados, fazendo do Salpêtrière o maior hospital da Europa, chegando a 8 mil internos. “As alcoólatras e as prostitutas foram colocadas lado a lado com velhos dementes e crianças débeis” (ROUDINESCO, 1989, p. 17). As “loucas” eram isoladas no pavilhão especial de incuráveis e presas a correntes; assim ficavam abandonadas seminuas, em meio a suas excrescências; pelas barras de uma grade, distribuíam-lhes uma alimentação composta de sopas frias e restos; elas comiam na mesma palha que lhes servia de leito” (ROUDINESCO, 1989, p. 21).

Já por volta do século XIX, com o desenvolvimento da microbiologia, da clínica anatomopatológica e da fisiologia, foi construída uma nova concepção de tratamento e modelo hospitalar pautado na assepsia, na limpeza e em corredores vazios, que, por sua vez, geraram a lógica do silêncio: o sofrimento cotidiano ficou refletido no “silêncio das roupas de cama alvejadas, no silêncio dos instrumentos esterilizados, no silêncio dos corredores nus, iluminados pelos raios de uma luz capaz de cegar, no silêncio dos quartos de repouso” (ROUDINESCO, 1989, p. 21), no silêncio dos rituais de pílulas e de medicações, enfim, o “silêncio moral: o doente moderno não podia queixar-se ou gemer; qualquer que fosse seu mal, sempre acreditava que os outros estavam mais afetados do que ele” (ROUDINESCO, 1989, p. 21). Diante de tantos controles e silenciamentos, a modernidade, de alguma forma, deu um jeito muito peculiar de forjar o adoecimento, fabricando no corpo o sintoma.

É então, nesse cenário, que a histeria é inventada (DIDI-HUBERMAN, 2015). Os quadros histéricos geralmente eram percebidos como teatro, e seus sintomas, como dissimulação, uma vez que a medicina não encontrava as causas orgânicas do padecimento. As histéricas sofriam no corpo manifestações de dores, paralisias, conversões, mudez, cegueira... que nenhuma ciência ou evidência conseguia explicar. A palavra “histeria” foi cunhada por Hipócrates, e desde a antiguidade, concebia-se como uma doença orgânica, de origem uterina que afetava o corpo na sua totalidade. “Os distúrbios nervosos eram observados, antes de mais nada, em mulheres que não tinham engravidado ou que abusavam dos prazeres carnis” (ROUDINESCO, 1989, p. 39). Na Idade Média, sob a influência das concepções agostinianas, viu-se nas manifestações histéricas a intervenção do demônio, instaurando a caça às bruxas. Diante de todo tipo de especulação, da mística à religião, é apenas no século XIX que o médico francês Charcot buscou observar mais detalhadamente os sinais que acometiam esses corpos, dando um caráter anatômico- patológico àquilo que era possível constatar através do que podia ser visto, analisável, como sintomatologia detectável no corpo. Didi-Huberman (2015), ao fazer um estudo sobre a iconografia desse período da Salpêtrière, analisando as imagens fotográficas registradas no grande hospital, problematiza os limites éticos dos tratamentos e o tipo de clínica realizada até então, afirmando que Charcot se valeu dos fenômenos histéricos para produzir a espetacularização do sofrimento, sobretudo das mulheres. Nas aulas de terça-feira, em uma grande sala que mais parecia um anfiteatro, Charcot ministrava cursos magistrais, mostrando os pacientes com suas conversões, doenças e paralisias para os colegas. Charcot praticava a hipnose, para demonstrar ao público que, sob um efeito inconsciente, os sintomas desapareciam, provocando o fascínio nos jovens alunos que se impressionavam com “o teatro feminino”. Portanto, ainda pela observação (evidências empíricas) de um estado de sofrimento, Charcot comprovava a ideia de que a histérica inventava os sintomas e conduzia o médico pelo caminho de sua compreensão. O doente do século XIX fabrica seu sintoma, ao passo que o médico o descobre, tem o saber e o poder sobre eles (ROUDINESCO, 1989, p. 33).

O jovem Freud, ao ter contato com as aulas de Charcot, fica intrigado pelo ensino e pela complexidade da sintomatologia da histeria. Tinha chegado em Paris, trazendo na mala muitas perguntas, carregando a experiência dos atendimentos de Breuer, com a paciente conhecida como o caso da Anna O., Bertha Pappenheim, que, ao relatar suas alucinações e sofrimentos ao médico, nomeou o tratamento como “cura pela fala” ou “limpeza da chaminé” – um modo de inventar a psicanálise. Com as aulas de Charcot, Freud percebe que há uma importante clivagem que divide os sujeitos, de maneira que o sofrimento não é mera exibição, não passa apenas por aquilo constatável, pela imagem e pelo olhar. Há algo ali que pulsa, um mal-estar nos doentes que ensina aos médicos sobre os mistérios da alma. Freud chega a afirmar, nas *Novas Conferências Introdutórias*:

Ali onde ela nos mostra uma ruptura ou uma fenda pode haver normalmente uma articulação. Se lançamos um cristal ao chão, ele se quebra, mas não arbitrariamente; ele se parte conforme suas linhas de separação, em fragmentos cuja delimitação, embora invisível, é predeterminada pela estrutura do cristal. Os doentes mentais são estruturas assim, fendidas e despedaçadas. Também não podemos lhes negar um tanto do temor reverencial que os povos antigos demonstravam para com os loucos. **Eles deram as costas à realidade externa, mas justamente por causa disso sabem mais da realidade interna, psíquica, e podem nos revelar coisas que de outro modo nos seriam inacessíveis [...] Como seria se esses loucos tivessem razão... ?** (FREUD, 1930-1936/2010, p. 194-195, grifo nosso).

Roudinesco (1989) comenta que com a entrada em cena da “orelha freudiana”, as histéricas passaram a ocupar o lugar outrora reservado ao médico; tornaram-se criadoras, relatoras e romancistas, inventando um discurso e fabricando seu caso. Puderam narrar seu sofrimento,

encontrando pela via da psicanálise, uma possibilidade da escuta de uma verdade, a verdade singular. O que antes era enunciado pelo corpo encontra na palavra e em diferentes linguagens um destino. Embora por muito tempo Freud tenha empregado diversos recursos terapêuticos disponíveis à sua época, como hipnose, hidroterapia, eletroterapia, entre outros, foi a clínica com as dores sentidas no corpo que colocou uma pedra no sapato no conhecimento da neurologia e da psiquiatria. O *mal-estar* em torno do *sem sentido*, colocado pelas dores não localizáveis e inverificáveis, mostrou os limites dos métodos consagrados na modernidade, situando o recurso à linguagem, sobretudo às palavras, como ferramenta essencial de trabalho naquele momento. A linguagem é assim, aquilo que, de alguma maneira, dá liga, a linha que percorre os interstícios, costurando o que do psíquico se faz ressoar no corpo. A clínica com as dores possibilitou um tratamento exclusivamente pela palavra, fundou a psicanálise e mostrou que aquilo que se dá no psíquico tem efeitos diretos no corpo, e vice-versa. Inseriu no campo médico-científico um determinado modo de fazer e de *a-bordar* o humano que tinha sido descartado pelo discurso da ciência. O fenômeno da histeria, que evidenciou o sofrimento psíquico, pôs em xeque os pressupostos, tanto da ciência quanto da religião, colocando algo do *sem sentido*; um corpo que fora de lugar possibilitou irromper um outro discurso desconhecido à época.

A dor crônica, o mal-estar e o sem sentido

A dor que não se ausenta e também não se desfaz. Pulsa, pulsa e pulsa sem inscrever um destino. O português Gonçalo M. Tavares chega a escrever: “A dor como o que mais nos empurra para fora do mundo e para dentro do corpo” (TAVARES, 2013, p. 332). Dor literal, real, que tange um registro impossível – *Real* –, o qual esburaca, esgarça a linguagem literalmente. A dor é o sem sentido e transforma o corpo no lugar de toda a significação. João Barrento (2006) lança a questão para o social: não queremos sentir dor. A sociedade anestesia a dor, perdemos a capacidade de luto, que tem a ver com a “incontinência verbal” que na verdade é uma perda da

linguagem (BARRENTO, 2006, p. 12). E cita Strauss: “Toda linguagem se enfraquece quando já não há palavras que sejam ditas para que se diga o indizível” (BARRENTO, 2006, p. 12). A dor como um problema não apenas biológico, mas também uma situação histórica, uma condição que aliena o sujeito em si, que necessita das palavras para bordar o incontornável, o indizível, ou, ainda, como na forte expressão de Maria Gabriela Llansol: um “grito autobiográfico” (LLANSOL, 2000, p. 181) que leva o próprio corpo a contar uma história.

Desde a psicanálise, a dor pode ser também compreendida a partir de uma expressão que Freud se vale, para designar um tipo “de padecimento que não se pode nomear perfeitamente e cuja natureza é indissociável da relação com o outro, e da condição de estar no mundo, trata-se do mal-estar (*Unbehagen*)” (DUNKER, 2011, p. 39). A dor como um índice que evidencia algo que “está” e não cessa de aparecer, um mal-estar que leva o sujeito “mal estar” nas situações e no mundo. Convive-se com a dor como se ela fosse aquilo que também faz relação, que pode dar um lugar ao sujeito, especialmente nos casos em que acompanhamos no hospital, em que o diagnóstico de dor crônica tendia a subjetivar e nomear uma existência. Na mesma medida, a dor crônica no cotidiano hospitalar é o próprio mal-estar, pois ao mesmo tempo em que as equipes médicas tendiam a evitar esses casos, não era possível excluí-los.

O mal-estar, em Freud, é uma condição estrutural e inerente ao processo civilizatório, estrutura que funda as produções na cultura, de modo que a tentativa é de equacionar a (in) satisfação dos desejos e pulsões a partir da criação de soluções possíveis à convivência humana com esse mal-estar. Ou seja, diante da dimensão estrutural do mal-estar na cultura, haverá sempre um resto irreduzível, e caberá a cada um a responsabilidade de criar saídas possíveis para esse desencontro. O mal-estar, de alguma forma, remete a uma ideia de lugar, pois a palavra estar é uma palavra que deriva o cognato *estância* – onde se está e se permanece, não implicando ser nem agir, nem sofrer uma ação, mas simplesmente estar –. Por isso, talvez, a dor crônica. “Todo sintoma exprime uma forma de mal-estar, mas nem toda forma de mal-estar é um sintoma” (DUNKER, 2011, p. 40). Talvez o mal-estar diga da “verdade incurável de um

sintoma” (DUNKER, 2011, p. 40), algo que ainda não pode ser dito ou nomeado, ou, talvez mesmo, nem percebido. Nesses casos, talvez, a arte, a narrativa e a literatura criam espaços em que “a dor não é excluída, não travestizada nem espectralizada, mas serenamente convocada” (BARRENTO, 2006, p. 18).

Dessa forma, convocamos a escuta demorada para a dor crônica, uma vez que não se trata de excluir o mal-estar da cena, mas trabalhar com ele. No hospital, como vimos, a tentativa, por vezes, é de descartar a dor, e tratar o orgânico por meio do território biomédico, de deixar o corpo no seu enlace com o psíquico em um lugar fora, à margem, insituável, intratável. É silenciar o que vem como *sem sentido* do corpo, o que Gonçalo M. Tavares chamou de “limitação política da liberdade corporal” (TAVARES, 2013, p. 334), pois priva o sujeito de relacionar-se com os outros, com o mundo, de ocupar os espaços tomando uma posição no coletivo. Ao cabo, limita até mesmo os sujeitos de pensarem, suspendendo o raciocínio diante das coisas que o cercam (TAVARES, 2013, p. 341). Ao referenciar Hannah Arendt, no texto da *Condição Humana*, quando ela cita *Descartes*, Gonçalo M. Tavares (2013) fala da sensação dolorosa por meio da imagem de uma espada entrando na pele: a dor corta, “impossibilita o entendimento (...) a partir de uma intensidade de dor, eu não percebo o mundo, nem sequer percebo aquilo que está a suceder ao meu corpo” (TAVARES, 2013, p. 341).

Quando no Ateliê Jardim de Histórias, optamos por trabalhar com as narrativas, em torno de uma toalha de bordado, no coletivo, sustentávamos a aposta de que, ao narrar, abrindo espaço para a voz e a para a circulação da palavra, privilegiando as histórias e as pessoas, seria possível serenamente convocar as passagens difíceis da subjetivação, sobretudo no que diz respeito àquilo que, de alguma forma, não foi nomeado e se fez corpo. Queríamos fazer a palavra circular entre os participantes do grupo, viabilizando um lugar para o comum desde as singularidades; desaprisionar o dizer e o saber enrijecido sobre si mesmo, podendo promover um espaço para que cada um fosse capaz de enunciar aquilo que vinha como mal-estar, tornando-o compartilhável com o outro.

À medida que cada um pôde enunciar o seu próprio mal-estar, evidenciou-se também um mal-estar que é social. Notamos, com a experiência nesses anos no hospital, nos casos de dor crônica, algo semelhante às formações da histeria de outrora, algo que se insurge como “sem sentido” e é enunciado como mal-estar, uma certa interrupção no saber médico, que clama por outra posição de trabalho, algo com a escuta, com o inconsciente, com a criação. São casos que estão no limite, um corpo que impõe um mal-entendido no tratamento sem a possibilidade da cura – cura essa concebida nos padrões atuais da medicina. As pessoas que sofrem de dor crônica são pessoas que descentram o saber nos serviços de saúde, carregam consigo certa crueza, uma dor que avassala, anula e quer dizer sempre do indizível. Por isso, podemos supor que a dor crônica no âmbito daquilo que tivemos a oportunidade de trabalhar e presenciar causa quase como uma espécie de subversão, por mais que insista na predominância diagnóstica, sem alterar o quadro, paradoxalmente a imobilidade dos sintomas orgânicos nos casos desloca a significação estabelecida. Ao tentar dizer o indizível, os sujeitos confrontam a linguagem, buscam saídas para seu padecimento. Dizer que a dor crônica pode enunciar um mal-estar originando certa interrupção em uma determinada lógica médica não é apenas dizer de uma passagem ao contrário do esperado – da cura –, mas de colocar uma interrogação para os campos do saber (inclusive, e sobretudo, para a psicanálise). É uma passagem ao avesso, acrescida de uma pergunta que tem a potência de vir a conduzir outras modalidades de clínica e de tratamentos. “Sua figura não é o círculo, mas a elipse. Ou seja, **uma passagem que inverte o centro e o mantém em deslocamento**” (DUNKER, 2011, p. 440, grifo nosso).

*

Falar que os casos de dor crônica no hospital instituem um mal-estar nos discursos e rompem com certa lógica médica é também trabalhar na zona que escapa à racionalidade vigente que clama pelo estabelecimento de um desfecho muito rapidamente. Pode-se dizer que

não é mais tanto o sintoma histérico que está no horizonte da prática psicanalítica, mas, talvez, diagnósticos que não são precisamente localizáveis. Assim como no campo médico, com os casos que resistem à certa lógica das evidências. Nesse sentido, avançamos com a questão: como trabalhar com a dor crônica, resgatando seu equívoco fundamental, sua incompreensão e sua relação com a linguagem para fazer disso uma possibilidade de trabalho?

Propomos que o leitor nos acompanhe a partir de uma importante e breve incursão pelo tema do sentido/sem sentido em um situado tempo das construções teóricas da psicanálise, para continuarmos esse percurso, introduzindo a questão de forma um pouco mais complexa do que a aparente díade sentido/sem sentido supõe ter. Até agora buscamos afirmar a tese de que o diagnóstico de dor crônica produz furo no conhecimento, descentra um saber, introduz um mal-estar e instaura uma força disruptiva que vem como *sem sentido* – de um diagnóstico impreciso que não indica um tratamento que encontraria em seu desfecho a remissão do quadro. Assim, respaldadas pela ética e pela história da psicanálise, sustentamos que o trabalho com a memória, com a palavra e com as narrativas produz uma experiência com a linguagem que abre um campo para a invenção e, por conseguinte, para a produção de efeitos nos sujeitos e na cultura. Esse é um elemento fundamental para o trabalho na direção do cuidado com os pacientes e importa que ele esteja em causa na formação dos/as trabalhadores/as da saúde: a constituição das condições de atenção aos caminhos e descaminhos da linguagem por parte dos/as trabalhadores/as em saúde pode se converter em elemento decisivo para ampliar as formas de trabalho junto ao vivo.

Agora, operamos um passo ao lado na direção dessa ideia do *sem sentido* que a dor crônica implanta no campo da medicina, para aprofundar e complexificar certos conceitos no caminho desse argumento, pois o trabalho com o sem sentido em psicanálise alcançará, de alguma forma, o trabalho com a linguagem, com a escrita, com o inconsciente, com a letra.

Não ligue-se demasiado ao sentido, na maior parte das vezes, é a impostura da língua.

Maria Gabriela Llansol

Passo-de-sentido, chiste e a impostura da língua

No texto *Sobre a Psicanálise “Selvagem”* (1910/2019), Freud faz um importante alerta aos médicos iniciantes na prática analítica, para terem cautela nas interpretações rápidas acerca da doença dos seus pacientes, não apreendendo os sintomas em sua aparência primeira, fazendo conclusões rápidas acerca dos seus casos. Freud adverte contra uma prática “selvagem” da psicanálise, que encontra um sentido muito rápido para os sintomas, ou, dito de outro modo, uma prática que privilegia o diagnóstico sem escutar outras possíveis causas que possam estar em questão. Em uma breve passagem nesse texto, ele afirma que “alguns dos estados nervosos, as chamadas neuroses atuais [...] aparentemente dependem do fator somático da vida sexual, enquanto ainda não temos uma concepção segura quanto ao papel do fator psíquico e do recalque nesses quadros” (FREUD, 1910/2019, p. 85), uma vez que “uma intervenção psicanalítica, portanto, certamente pressupõe um contato mais prolongado com o doente” (FREUD, 1910/2019 p. 87). Isto é, de alguma maneira, Freud chama atenção para a existência de alguma coisa do somático, do corpo, que não necessariamente encontra vias no simbólico, por isso, a ressalva quanto às interpretações rápidas daquilo que aparece em um primeiro momento na fala do paciente.

Ressaltamos essa passagem, pois não é sem dúvida, que também acompanhamos outros textos de Freud, em que ele aborda certa interpelação da fala, pela via de uma significação, de uma compreensão do sentido por meio do simbólico. Por exemplo, em um curto texto, *Uma relação entre símbolo e sintoma* (1915-1916/2010), Freud apresenta suposições desde sua experiência, do aparecimento de certos símbolos e suas significações: nos sonhos, o chapéu aparece como equivalente aos genitais, a cabeça, como símbolo dos órgãos genitais que se manifestam como recusa da castração, ou, ainda, uma moça que tinha dificuldade para dormir e o travesseiro enviesado na sua cama (que lembra um losango), quando posto embaixo da sua cabeça, representava o membro masculino. Embora impregnado desses sentidos, vemos

a preocupação de Freud em esboçar que as formações do inconsciente, como os chistes, os atos falhos e os sonhos, são conteúdos que não se deixam capturar tão facilmente na cadeia de significações.

Por falar em formações do inconsciente, o texto da *Interpretação dos Sonhos* foi o momento em que Freud pode esboçar aquilo que ele queria dizer com o sentido das palavras. O discurso freudiano indica que no centro da experiência clínica se encontra a interpretação. É a partir desse conceito e dessa prática que Freud constrói um método para a elucidação dos sintomas, “transformando os sonhos em paradigma para a leitura do registro do inconsciente” (BIRMAN, 2019, p. 83). Freud coloca em causa uma forma de trabalhar com a noção dos sentidos – o sentido dos sonhos – pela via do simbólico e pelo deciframento do sintoma do sonhador quando narra sua experiência onírica. É nesse ponto que Freud ressalta a polissemia dos significantes, que contém em si suas múltiplas faces de significações, recusando o imaginário popular da sua época, que identificava a existência de signos nos sonhos, com significados já preestabelecidos por um código. Dessa forma, Freud promove então “uma abertura quase infinita da tessitura significativa do sonho, já que a *incerteza* e a *indeterminação* foram inscritas no seu cerne” (BIRMAN, 2019, p. 85, grifo do autor). Ou seja, Freud postula que nas formações oníricas há um significado que só pode ser dado pelo sonhador, pela associação livre. Essa associação é o que pode determinar as condições do sentido/não sentido para uma possível interpretação. “Assim, o sonho se articulou ao sentido em um eixo bastante distante da cognição do sujeito, fazendo com que a psicanálise assumisse uma direção decididamente anti-intelectualista e se aproximasse ao registro erótico” (BIRMAN, 2019, p. 86).

Quando Lacan entra em cena, no seu diálogo com a linguística, trazendo outras noções de interpretação do signo, significado, significante, com seus grafos, esquemas e matemas, introduz a lógica da topologia como articulação teórica, fazendo operar um movimento que coloca em articulação os elementos enodados, enlaçados uns aos outros, dependentes de uma articulação para sustentar-se. Na esteira de Freud, ele faz pulsar os elementos da linguagem como o caldo

que coloca os sujeitos em movimento, considerando o paradoxo e o ir e vir das posições. Assim, as noções signo, significado e significante que vinham da linguística, em especial do *Curso de Saussure*, com Lacan, vão sendo reposicionadas, adquirindo outra maneira de operar com o sentido das palavras e da interpretação. Lacan retoma Saussure e propõe uma releitura de seus ensinamentos, mantendo alguma de suas indicações, subvertendo outras. Para o psicanalista, a separação e a arbitrariedade movimentam o jogo entre significante e significado: a barra que liga e separa essas duas dimensões do signo será proposta por Lacan como um sinal de resistência às significações. A barra entre o significado e o significante é pesada como o que inviabiliza qualquer relação de interdependência entre eles, fazendo com que as articulações entre significados e significantes possam movimentar-se abrindo espaço a sempre outras significações. O trabalho de Lacan com Saussure irá acentuar que um significante, *a priori*, não significa nada, ele apenas produz significação quando articulado com outros, na cadeia de significantes.

Para evidenciar essa questão, abordamos rapidamente o que aparece no *Curso Geral de Linguística*, onde o signo linguístico é apresentado pelo esquema da árvore, tentando exemplificar como a língua é representada na escrita como um “vínculo que une um nome a uma coisa” (SAUSSURE, 2006, p. 79). Saussure compreende a língua como uma sistema vivo, dependente da cultura e dos valores sociais, em que a “língua e linguagem são ambas uma mesma coisa: uma é a generalização da outra” (SAUSSURE, 2002, p.128). O sistema da língua, para ele, é circunscrito pelo conjunto de signos, divididos em duas partes, o material acústico + símbolo (significante) e o conceito (significado). Essas duas partes também são unidas pela arbitrariedade, já que depende das convenções de cada cultura e o modo como cada falante articula elas em um contexto. Assim, no esquema da árvore, o que Saussure chama de signo linguístico é “a combinação do conceito e da imagem acústica” (SAUSSURE, 2006, p. 81):

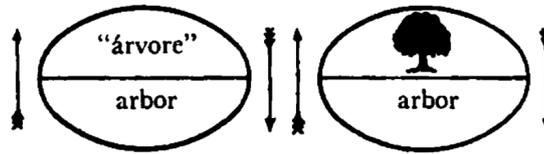


Figura 34. Esquema de árvore. Fonte: SAUSSURE, 2002, p.80.

O conceito de árvore está ligado à sua representação. O nome é correlato ao que ele significa como imagem e como som. Saussure propõe substituir o conceito e imagem acústica por respectivamente significado e significante. O significado na parte superior surge de maneira dependente com o significante na parte inferior. A partir desse modelo, Lacan suspende aquilo que liga o significante ao seu significado e diz que “fracassaremos em sustentar sua questão enquanto não nos tivermos livrado da ilusão de que o significante atende à função de representar o significado, ou, melhor dizendo: de que o significante tem de responder por sua existência a título de uma significação qualquer” (LACAN, 1998, p. 501). Daí decorre a formulação de que “é justamente porque alguma coisa foi atada a alguma coisa semelhante à fala que o discurso pode desatá-la” (LACAN, 1957/1958-1999, p. 13).

A partir do esquema da árvore, Lacan (1957/1998) produz um anagrama e substitui a palavra arbor (árvore), prestando atenção na barra que separa os elementos do esquema de Saussure, eliminando o círculo que preenchia e dava bordas ao centro do desenho. Para Lacan, a barra produziria algo da ordem de um corte instaurando uma fenda entre significante e significado; uma fenda onde o sujeito poderá se instaurar como tal, clivado, em sua relação com o significante. A barra demarca um corte e impõe uma cisão naquilo que teria função de representação, promovendo o movimento no sentido habitual das coisas. Os significantes passam a figurar sobre o significado:

ÁRVORE



significante



significado

Figura 35. Esquema de Lacan. Fonte: LACAN, 1998, p. 502.

É por meio dos deslocamentos da cadeia significante que algo inesperado pode surgir. A barra que liga e separa significante e significado abre espaço a variadas possibilidades pois permite um jogo de combinações entre uma coisa e outra. Na medida em que a significação resiste, o significante se abre aos mecanismos de combinação e substituição para produzi-la. O acento dado por Lacan à barra adquire toda importância ao inscrever um gesto de interrupção e corte no que está aparentemente enodado nas representações. Seu gesto incide de forma a abrir o campo fechado pelas interpretações rápidas. Falaremos mais sobre isso, quando abordaremos questões como o Sonho, o Real, a Letra. Por hora, é importante evidenciar a problemática de que estamos trabalhando as noções de sentido/sem sentido a partir do jogo entre significante e significado, pois, ao situar o diagnóstico da dor crônica como aquilo que rompe com um determinado sentido estabilizado presente na lógica médica, ou com um significado antecipado (como o diagnóstico ou o nome “dor crônica”), queremos indicar que este quadro pode instaurar uma dúvida que beira ao sem sentido no campo da saúde. Destacamos que esse movimento, também, pode trazer consequências para o campo da educação, em especial para aquela que prima pelas formações técnicas, pelos conteúdos, necessitando ensinar ou propor um determinado sentido que decanta de uma lógica causal. Ou seja, no campo da educação em saúde, parece-nos importante posicionar a dor crônica como uma forma de barra que desloca a relação estabilizada entre significado

e significante e, ao ser lida nesta perspectiva de deslocamento, pode ensejar movimentos de expansão das possibilidades interpretativas do que aparece como crônico, insistente e de difícil abordagem - no corpo, na vida, no vivo. No campo da educação, tomar emprestada a lógica da suspensão dos sentidos determinados de forma antecipada abre espaço para a criação na medida em que pode convocar um movimento de abertura e expansão da malha simbólica na direção da produção de sentidos ainda não enunciados.

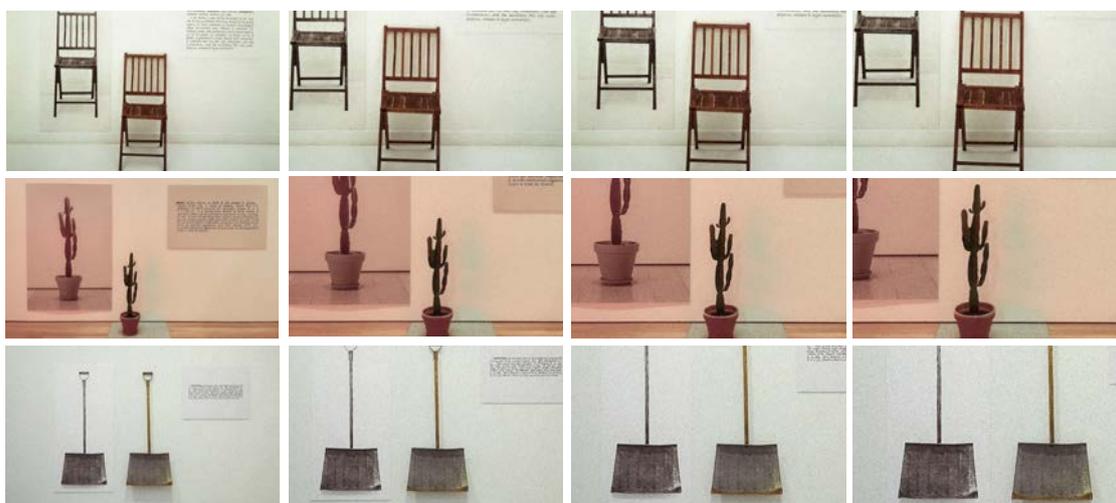


Figura 35. Três cadeiras; três pás; três plantas. Joseph Kosuth, 1965.

Em 1964, no seminário Livro 11, *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, ao falar sobre a interpretação analítica, Lacan traz a ideia de que “há entre o significante e o significado uma outra relação, que é a do **efeito de sentido**” (LACAN, 1964/2008a, p. 241, grifo do autor); sendo enfático ao afirmar que “é falso que se possa dizer que a interpretação [...] está aberta a qualquer sentido, sob o pretexto de que só se trata de ligação de um significante a um significante e, conseqüentemente, uma ligação louca. A interpretação não está aberta a todos os sentidos (LACAN, 1964/2008a, p. 242). Para Lacan, nesse momento, “a interpretação é uma significação que não é não importa qual. Ela vem aqui no lugar do *s* e reverte a relação que faz

com que o significante tenha, por efeito, na linguagem, o significado. Ela tem por efeito fazer surgir um significante irreduzível” (LACAN, 1964/2008a, p. 242).

Assim, o *efeito de sentido* seria um resto, algo que vibra, que pulsa, que “não comporta, por ele mesmo, o avesso de um significado, na medida em que se fecha sobre ele mesmo e onde ele é antes de tudo este corte ao qual pode se reduzir [...] tudo que há de essencial na estrutura da superfície” (LACAN, 1964/65/2008a, p. 220). O *efeito de sentido* “faz desaparecer esta função essencial de ser sentido e puro sentido. Ela faz aparecer aí essa duplicidade, esta face e este avesso que para nós figurarão a correspondência, divisão do significante e do significado” (LACAN, 1964/65/2008a, p. 220). Assim, nessa dinâmica, existe o sentido, o efeito de sentido e o sem sentido. O *efeito de sentido* é uma operação de borda, na barra entre significante e significado, nas fronteiras do buraco vazio que o *sem sentido* instaura.

É certo que Lacan faz essas formulações nos anos 1960, período em que muitos pensadores, escritores e filósofos estão debruçados em pensar a linguagem, o social e os sentidos das coisas. São os traços da semiologia e do estruturalismo que marcam a paisagem intelectual daquele momento. Figuras como Lévi-Strauss, Foucault e Lacan estão empenhados no trabalho com a linguagem e com as palavras, operando com ideias de que o sentido surge também do não-sentido, o não-sentido como um resto que pode produzir uma outra coisa: *efeitos de sentido*. É esse o contexto no qual Lacan vive, que lhe permite valer-se da expressão *sem sentido* para trabalhar com o que foi posto pela linguística e pelo estruturalismo da época, ao propor o exercício de abrir um espaço a mais, não para um novo sentido a partir do não-sentido, mas para o impossível de significar. É daí que decorre toda a teorização sobre o Real e o objeto a.

Para a psicanálise, o *sem sentido*, a partir da compreensão da teoria estruturalista e da linguística, não é da ordem do nonsense, como queriam os surrealistas, embora, nas formulações iniciais, Lacan tome essa concepção emprestada. O *sem sentido*, desde a perspectiva do trabalho com o inconsciente estruturado como linguagem, é aquilo que impõe uma ausência total do sentido, um vazio – *pas-de-sens*. A articulação com as palavras, com seus jogos de significações

e com as possíveis interpretações na cadeia significante, tem a possibilidade de abrir para um campo em aberto, destituído de significações fixadas; um sem centro, uma combinação de significantes e significados que orbitam sem gravidade, um trabalho como o da poesia, por exemplo. Essa é uma ideia que retorna em diversos momentos nas formulações lacanianas.

Em 1958, no seminário livro 5, *As Formações do Inconsciente*, Lacan pergunta: “o que queremos dizer quando se trata de sentido? (LACAN, 1958/1999, p. 90). E para responder, recorre a Freud e ao conceito de *Witz* (chiste ou tirada espirituosa), para falar sobre o prazer da brincadeira com as palavras, com suas significações e o modo como elas ativam uma zona de “origem primitiva do prazer” (LACAN, 1958/1999, p. 88) de um período “lúdico da atividade infantil, àquela brincadeira precoce com as palavras que nos remete diretamente à aquisição da linguagem como puro jogo significante, ao jogo verbal” (LACAN, 1958/1999, p. 88). A tirada espirituosa seria uma forma do sujeito acessar o “caráter primitivo do significante em relação ao sentido” (LACAN, 1958/1999, p. 89). O chiste, assim, evoca algo do nonsense, já que “o nonsense tem o papel de nos enganar por um instante, tempo suficiente para que um sentido até então despercebido nos atinja através da captação do chiste. Esse sentido, aliás, passa muito depressa, é fugidio, é um sentido em lampejo, da mesma natureza da sideração que nos reteve por um breve instante no nonsense” (LACAN, 1958/1999, p. 90). Por meio dessa formulação, o que acontece na maioria das tiradas espirituosas é o *peu-de-sens*, o *pouco-de-sentido*. “Não se trata do nonsense, pois, no chiste, não somos aquelas almas nobres que, imediatamente após o grande deserto que as povoa, revelam-nos os grande mistérios do absurdo geral [...] não há de maneira nenhuma uma ação nonsense toda vez que o equívoco é introduzido. O que sempre trata é de surgir a dimensão do *pouco-de-sentido* (LACAN, 1958/1999, p.102), que é um artifício de linguagem.

Para avançar no conceito de *sem sentido*, em Lacan, o chiste parece ser uma chave importante. Com o chiste, **uma operação do equívoco na linguagem** é estabelecida, podendo descentrar o saber do seu lugar, lançando uma dúvida que provoque um deslize nas certezas. Ou,

ainda, o chiste articula um movimento na linguagem, um tropeço que abre para outras direções e significações. Ao formular que a dor crônica instaura um sem sentido no saber médico/campo da saúde, estamos apontando na direção do chiste como **movimento na linguagem que tem a possibilidade de fazer uma passagem** que considera o não saber e o inconsciente. Já pela via dos pacientes que são diagnosticados com dor crônica (esse diagnóstico incerto e, em certa medida impreciso, *pouco-de-sentido*), o chiste pode funcionar como produção de um deslocamento pela via do riso, de uma emoção, algo que opera outra formulação para cada sujeito: passar para outra coisa passando pela coisa do Outro. Ao instaurar uma dúvida o chiste imprime um movimento que vetoriza para a contingência – seja no saber médico, seja no saber sobre si mesmo. É desde essa posição, de movimento para a abertura, que gostaríamos de propor, a “tirada espirituosa”, o chiste, como modelo de uma passagem de algo do nonsense para o sem sentido, uma possibilidade para um lugar sem centro. Localizar os efeitos da dinâmica da dor crônica - em pacientes e trabalhadores da saúde -, nesses termos, é sugerir que algo que vem como um pouco de sentido tem a chance de cavar um buraco que pode ser habitado pela plena possibilidade da potência criadora.

Diante do chiste, o sujeito não sabe muito bem como reagir, vem a surpresa e o inesperado de um tropeço que as palavras podem provocar. Vem o riso, o desconcerto, a queda inevitável que gera uma reação hilária. Entretanto, o chiste não produz apenas o efeito de comicidade por si só. Freud (1905/2017) se demorará longamente nessa questão, ao tratar da literatura da sua época sobre o chiste, pondo em perspectiva as contribuições do poeta Jean Paul (Friedrich Richter) e dos filósofos Theodor Vischer, Kuno Fischer e Theodor Lipps. Freud parte de alguns pontos deixados por esses pensadores: 1) de que o chiste é “um juízo lúdico” (FREUD, 1905/2017, p. 18); 2), como algo que aproxima as diferenças ou estabelece uma “oposição de sentido e falta de sentido” (FREUD, 1905/2017, p. 20); 3), que funda um contraste das reações, sendo algo que possui “semelhanças entre coisas dessemelhantes, isto é, semelhanças ocultas” (FREUD, 1905/2017, p.19), de maneira a desvelar o que supostamente estaria escondido e, ainda, 4) que

a particularidade do chiste é a sua brevidade. Freud cita o poeta Jean Paul: “A brevidade é o corpo e a alma do chiste; é o chiste ele mesmo” (FREUD, 1905/2017, p. 22). A partir dessas elaborações sobre o conceito de *Witz*, Freud busca esmiuçar mais detalhadamente a questão, tentando entender como essas coisas possuem relação entre si, ou “o que a brevidade do chiste tem a ver com o seu caráter lúdico, por exemplo” (FREUD, 1905/2017, p. 24). Ao longo de mais de 300 páginas, Freud busca sustentar mais claramente a possível técnica do chiste na linguagem, dizendo que o caráter chistoso “não reside no pensamento, então ele deve ser buscado na forma, nas palavras que o exprimem” (FREUD, 1905/2017, p. 29). Para tal, inicia trazendo o famoso exemplo do chiste do *familionário*.

Freud usa o exemplo de Heinrich Heine, poeta e escritor alemão, em seu livro *Reisebilder (Quadros de Viagens)*, na parte intitulada “Os Banhos de Lucas”, que apresenta a “deliciosa figura de Hirsch-Hyacinth, agente de loteria e pedicuro de Hamburgo” (FREUD, 1095/2017, p. 27). Hirsch-Hyacinth é um espirituoso personagem que se gaba de suas relações próximas com Salomón Rothschild, um barão rico da Alemanha. Em determinada ocasião, Hirsch-Hyacinth comenta: “E tão certo como Deus há de me prover todas as coisas boas, doutor, sentei-me ao lado de Salomón Rothschild, e ele me tratou como seu igual totalmente Familionário” (FREUD, 1095/2017, p. 27).

Em outras palavras, Freud diz que, provavelmente, uma versão para o dito de Hirsch-Hyacinth, mais adequada à fala comum, seria: “Rothschild me tratou como um semelhante, de modo bem *familiar*, isto é, até onde um *milionário* é capaz de fazê-lo” (FREUD, 1095/2017, p. 28, grifo do autor). A brevidade do chiste, que, em vez de usar várias frases para expressar um pensamento, originou uma nova palavra a partir de duas outras – familiar e milionário –, o familionário, adquirindo caráter chistoso, na medida em que as duas palavras guardam entre si uma presença sonora. Tal junção permite ao pensamento inadequado socialmente expressar-se na frase de maneira indireta. Diz Freud (1905/2017):

[...] A palavra “familiar”, na expressão não chistosa do pensamento, foi transformada no texto

do chiste em “familionário”; e é sem dúvida nesta combinação de palavras que reside o caráter chistoso e o efeito de riso do chiste. A palavra recém criada coincide a princípio com o “familiar” da primeira frase (“milionário”) e, portanto, a segunda frase inteira, deixando-nos desse modo em condições de adivinhar esta segunda frase, omitida no texto do chiste. Tal palavra pode ser descrita como uma mistura de dois componentes, “familiar” e “milionário”, e seria tentador ilustrar graficamente a sua origem a partir dessas duas palavras (FREUD, 1905/2017, p. 30).

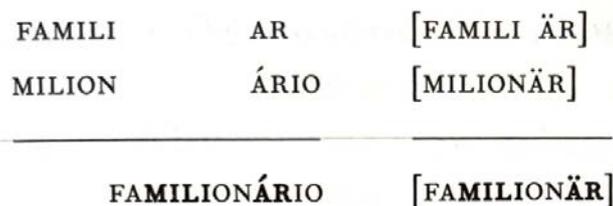


Figura 36. Esquema Familionário Fonte: FREUD, 1905/2017, p. 31.

O desenho gráfico esboçado por Freud é a imagem daquilo que Lacan (1958/1999) chamará de “técnica verbal”, ou de “técnica do significante” (LACAN, 1958/1999, p. 24). O desenho é um esquema signifiante, “em que primeiro se inscreve familiar e, logo abaixo, milionário”. Foneticamente, ar/ário (homófonos em francês) “encontra-se dos dois lados, o mesmo se dá com o mili, isso se condensa e, no intervalo entre os dois, aparece familionário” (LACAN, 1958/1999, p. 26). A nova palavra não é apenas composta pelas outras duas suprimidas, como também não substitui o outro texto possível para dizer a mesma coisa. O que a palavra esboça é o mecanismo de condensação e deslocamento (mecanismos dos sonhos), metáfora e metonímia, que “materializada no material do significante” (LACAN, 1958/1999, p. 26), ou seja, a **expressão do inconsciente**. O que Heine consegue, com a personagem Hirsch-Hyacinth e com a formação da nova palavra, é agregar em um único elemento uma variedade de sentidos,

mas, não só isso, ele faz-se ouvir e faz rir ao mesmo tempo. De alguma forma, o que Freud captura no *Witz* formulado pelo poeta e que produz efeitos no corpo, o riso, é um **saber-fazer-com as palavras**, o uso dos artifícios próprios da linguagem que desloca os sentidos dados a priori, para fundar um outro modo de dizer o que seria, talvez, impronunciável de outra maneira. Há algo fundamental, pois o modo como a palavra é enunciada se vale das regras da língua, mesmo escapando delas; **é o tropeço da língua que faz emergir a verdade do inconsciente**. O que é dito no *Witz* funciona como um elo entre os conteúdos conscientes e inconscientes, o que Lacan vai chamar de “mensagem”, uma mensagem “perfeitamente incongruente, no sentido de não ser aceitável, de não estar no código. Tudo se resume a isso. [...] é no próprio plano do significante que ela está em flagrante violação do código” (LACAN, 1958/1999, p. 27). Essa mensagem vem oculta, mesclada na formulação do texto do *Witz*, que está em três tempos lógicos. É preciso, então, ler o texto da fala, a mensagem que o *Witz* deixa entrever de acordo com certa temporalidade distinta. Lacan apontará para esses três tempos: no primeiro, vem o esboço de uma mensagem, mas não há uma decisão sobre o sentido; no segundo, depois de vir à tona, o curto-circuito que revela a polissemia, uma fricção entre sujeito e o objeto do *Witz*; e no terceiro tempo, é formulado um novo sentido, fora da significação normalmente aceita pelas pessoas/cultura, fundando uma verdade inédita, singular, mas compartilhada. O chiste, assim, produz laço.

O mecanismo do *Witz* insiste naquilo que Freud buscou postular por toda uma vida: o inconsciente é um resto, formado pelo infantil, que mantém o jogo das palavras, os desatinos da língua, o lúdico, os erros, desvios e invenções tão próprias das brincadeiras da infância. O jogo com as palavras é um *saber-fazer*, do qual o inconsciente se vale por meio do deslocamento e da condensação para formular um dizer. Nessa maquinaria, o sentido é enviesado, atravessado em oblíquo para formar uma outra gama de significações. Como acentua Lacan (1958/1999), o *Witz* está ainda muito mais próximo ao *nonsense* do que ao *pas-de-sense*. O que o *Witz* faz, tal como o sonho e os atos falhos, é fazer o inconsciente insurgir, quebrando a monotonia própria dos

ditos de linguagem, e colocando o sujeito operar com um *saber-fazer-com*, inaugurando outras possibilidades de significações.

Uma vez que se trata, com efeito, de falar de maneira válida das **funções criadoras que o significante exerce sobre o significado**, ou seja, não simplesmente de falar da fala, mas de falar no fio da fala, por assim dizer, para evocar suas próprias funções, talvez haja necessidades internas de estilo que se impõem – a concisão por exemplo, a alusão, ou até a ironia [pointe], que são elementos decisivos para entrar no campo em que as **funções da fala dominam não somente as avenidas, mas toda a textura**. (LACAN, 1958/1999, p. 33, grifo nosso)

O “circuito rotativo do inconsciente” (LACAN, 1958/1999, p.97), que vem pelo fio da fala, pelo texto daquilo que é dito, é, de alguma forma, ativado pelo fenômeno da surpresa que o chiste provoca. Desse esquema, surge o *pouco-de-sentido* sentenciado pelo *Witz*, que demanda sempre um sentido mais além, “além do que fica inacabado” (LACAN, 1958/1999, p.103). É nesse momento que Lacan insere a noção de passo de sentido, *pas-de-sens*. “Esse passo de sentido é, para falar com propriedade, o que se realiza na metáfora” (LACAN, 1958/1999, p. 103). “Tomar um elemento no lugar onde ele se encontra e substituí-lo por outro, eu diria quase que por qualquer um, introduz esse para além da necessidade, em relação a qualquer desejo formulado, que está sempre na origem da metáfora” (LACAN, 1958/1999, p. 103). É interessante observar que o tradutor desta edição brasileira dos Seminários do Lacan, adiciona uma nota de rodapé, sobre a expressão *pas-de-sens*: “teria na sua acepção primeira a “passagem do sentido”, mas também “nenhum sentido” ou “sem-sentido” (LACAN, 1958/1999, p. 103).

Pas-de-sens, em português, é tomado por *passo de sentido*. *Pas*, do francês, negação, mas também passo; etimologicamente, relaciona-se com o verbo *pandere*, “espalhar, esticar”,

vindo de uma raiz Indo-Europeia, *pete*, “espalhar”. Ou seja, há no *pas-de-sens* algo de uma difusão, um esparramar, uma passagem, um vai e vem de um lado para o outro, um caminho, um curso: rio de linguagem; ou como na poesia de Paulo Neves (2020):

No rio da linguagem
a prosa é o horizonte, navegável
O verso é o acidente, o salto
E a poesia, a fonte?
A poesia é simplesmente a água.

Podemos ler, em um primeiro momento, o diagnóstico de dor crônica próximo ao *peu-de-sens*, que desarticula um saber e coloca um equívoco, tanto no campo médico como naqueles que se ocupam do seu tratamento. Em um segundo tempo, é possível tomar o trabalho com a dor crônica desde sua condição de *pas-de-sens*, de desarticulação de um centro, de um esvaziamento que evidencia um buraco e, por isso mesmo, uma passagem para o movimento com a linguagem. O paciente que sente dor, na maioria das vezes, percebe a necessidade de encontrar muitas palavras para narrar o que vem no corpo como afeto dolorido. Há uma impossibilidade de passagem na dor, de passo para o lado, ao mesmo tempo em que a dor, ao fazer-se presente como um não sentido, abre um buraco vazio, que o tempo inteiro urge por outras significações. Os tratamentos infinitos para o alívio da dor tentam dar conta do que escapa no corpo, quando o dizer não é considerado. O *pouco-sentido* e o *sem sentido* que a dor crônica acentua no campo médico aparece como um enigma: pela via de uma in(ter)venção pautada pela fala e pela criação com a linguagem, o que é próprio dos estados crônicos poder mover-se, deslocar-se para um outro lugar – um ritmo pulsional capaz de inserir-se em outra malha simbólica. Lembro aqui de uma cena retirada dos nossos arquivos e relatos do trabalho, dos diários de borda, que beira essas outras maneiras de percorrer o campo dos significados e dos significantes, com toda sua

possibilidade lúdica e polissêmica que os acompanham:

Faz calor. Os corpos grudam e o ar está denso e pesado. Estático. Nada e ninguém parece se mover. As mãos suam e gotas de suor escorrem das testas concentradas. O calor deixa os olhos baixos e o silêncio profundo. Estamos ao redor da toalha do bordado e ninguém fala uma única palavra. As palavras não têm força diante da gravidade do ar úmido do verão. Tudo parece estar sob o signo da irrealidade no mês de dezembro. Uma longa pausa é atravessada por um demorado e queixoso suspiro: ai ai ai ai ai ai ai. O lamento disparou uma gargalhada uníssona.

Rimos até chorar, com o espontâneo e inesperado balbucio que atravessou o ar. Na sequência, alguém lembrou que o lamento mais parecia uma música de carnaval. O grupo agitou-se. Alguém falou que poderíamos criar um bloco de carnaval para sair pelos corredores do hospital, enrolados em fios e linhas, com o nome de “bloco da dor”, tendo então, por música tema, a marchinha que seria a paródia da música “está chegando a hora” entoando o famoso refrão: “ai ai ai ai ai”.

a dor se desfaz no ar,
no ai.

Todos riram do humor um tanto quanto ácido daquele momento, pois um bloco de carnaval (com o sugestivo nome de “bloco da dor”, que metaforicamente remete a uma imagem de paralisia) pelos corredores do hospital cantando aquela música parece da ordem do irônico e evoca o paradoxal, o inconsciente, um riso chistoso. A ironia também é uma operação na linguagem que se vale da negação ao apontar para algo através de seus contrários. Assim, a irrupção de um momento de queixa no Ateliê Jardim de Histórias, abruptamente, formou uma

passagem para a possibilidade de brincar com o que apareceu como uma expressão de lamento. A in(ter)venção na linguagem viva, operando com os significados e movendo para outras significações fez o grupo agitar-se e sair daquela aparente apatia que o encontro em um dia quente de verão parecia estar firmando. Na operação de detalhes como este, que vinham de maneira espontânea no grupo, supostamente singelos, colocava-se algo de uma “tirada espirituosa” na prática, ou, ainda, tomávamos “um elemento no lugar onde ele se encontra e substituímos por outro” (LACAN, 1958/1999, p. 103).

Dito isso, frisamos, novamente, que não se trata de estabelecer um sentido para a dor, mas, sim, **trabalhar com sua força incalculável de um gesto derrapante**, um deslize em algum momento que faz as coisas girarem do seu lugar enrijecido. Um *sem sentido* que tem como efeito a irrupção para deixar alguma coisa fluir nas águas da linguagem. *Isso* vem para mover, não assegurando a afirmação de um sentido, nem a sua negação. Compreender o trabalho com a dor crônica nesses termos auxilia a pensar in(ter)venções, seja em saúde ou em educação, direcionadas ao atrito dos movimentos de linguagem. Não só o jogo de palavras, as brincadeiras lúdicas em torno da criação, mas também uma operação estrutural, que propõe mobilizar mais diretamente com o centro dos sentidos, o trabalho com o inconsciente: a navegação nos abismos, habitando os buracos das coisas nas bordas do dizer.

Por meio da tensão entre sentido e sem-sentido – da operação em um lugar não centralizado, mas um lugar de passagem – Lacan vai, aos poucos, fazendo uma dobra para outras modulações conceituais. As questões situadas aqui partem de um tempo da obra de Lacan que, posteriormente, se desdobrou em outros termos que se valem dos artifícios de linguagem na instauração de um *sem sentido* no campo da experiência analítica, como, por exemplo, os conceitos de *ab-sens* e senso *ab-sexo*. O que nos interessa é o que diz respeito à passagem de um lugar ao outro, pois **é nos interstícios do sentido e do não sentido, na barra das significações, que talvez algo possa se fazer transmitir**. Não é a significação, mas, antes, uma disposição, uma forma do que se compõe na estrutura da linguagem forjando a circulação de um sentido

não determinável para alguma outra coisa inexistente no código dado *a priori*, sendo passível de transmissão.

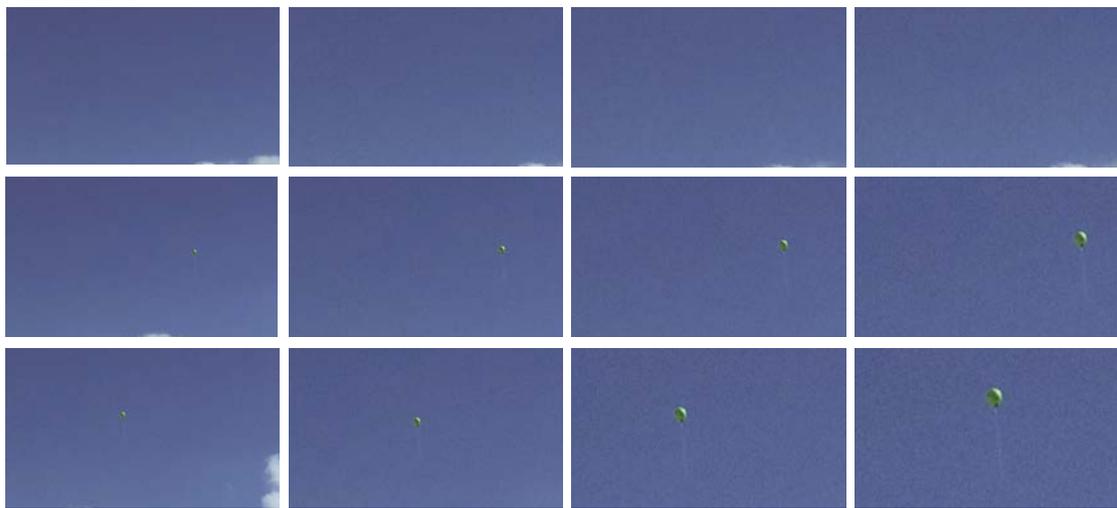


Figura 37. Balão no céu. Acervo da pesquisa-in(ter)venção, 2020.

Agora estamos a ver as palavras como possibilidades
de respiração digestão dilatação movimentação

Herberto Helder

Parece-me difícil não falar bestamente da linguagem.

Jacques Lacan

PARTE III

Mover o mundo, habitar o vivo na passagem: No Coração da Agulha

O Carrinho de Parada, o ruído da roda no mundo e as engrenagens que circulam no verbo

Carrinho: s.m.

| n. m. | n. m. pl.

derivação masc. sing. de carro.

parte da máquina de escrever que se desloca.

Parada: | n. f.

fem. sing. part. pass. de parar

fem. sing. de parado

lugar em que se para; paragem; pausa; interrupção;

[Coloq.] ato ou efeito de ficar de pé, existir.

[Popul.] topar ou enfrentar (uma, qualquer) parada, aceitar o desafio, a proposta.



Figura 38. Esboço do Carrinho de Parada customizado. Registro do Diário de Borda, 2021

O barulho incessante das rodas girando no chão anunciam a passagem. Bate porta, bate gaveta, bate haste, bate coração, bate tudo. E faz ruído. No caminho, há os pares: rodas de camas, rodas de cadeiras, rodas de armários, rodas de lata, rodas de lixo. Oi, tudo bem? Para que serve? O que é isso? Onde é que vocês estão indo? Precisam de ajuda? Virando à esquerda, passando por aquela porta e dobrando logo depois das duas placas de sinalização. Desculpa, espera um pouco, agora não dá. Estaciona ali do lado, aguarda um instante. Quem são vocês mesmo? Estão indo na fisioterapia? Ah sim, quantas histórias para contar! Vi vocês na outra semana, o que é? As rodas seguem girando, giram e giram e giram e não param de girar no trânsito do vai-e-vem que só acontece mesmo para todos esses que correm, os corredores. Uma roda de bordado. 1,2,3,4. a,b,c,d,e. 4-b é o destino. Estreito e silencioso. Não há mapa no imenso labirinto do hospital e, para variar, estamos, quase sempre, perdidas.

*

O fio que faz e desfaz as bordas da pesquisa-in(ter)venção no hospital se dá sempre por aproximação. No emaranhado da palavra, da escuta, do toque, do cheiro, do sabor... que constituem as pontes para o encontro com o Outro. Encontro que é sempre desencontrado, impreciso, *encontro inesperado do diverso*, que verte um mínimo comum desde as mais singulares diferenças. Assim, no traçar das bordas da experiência de pesquisa, nos encontramos e fomos igualmente encontrados por um Carrinho de Parada – aparato hospitalar, que é um Carrinho de Parada Cardíaca, ou Carro de Parada Cardíaca (CPC), conhecido e abreviado pelos profissionais por apenas Carrinho de Parada, instrumento usado pelas equipes para atender urgências nos corredores, nas salas de emergência e transitar pelos leitos e blocos cirúrgicos. O Carrinho de Parada aparece na pesquisa-in(ter)venção como um elemento que condensa toda uma paradoxal complexidade: seu nome carrega uma polissemia que produz um outro efeito em que o vê e se encontra com ele. Ao mesmo tempo que conserva sua forma e denominação original. É parada

e é movimento. Por um gesto da nossa equipe, ele se transformou em uma coisa diferente, que manteve seus traços de carrinho de parada cardíaca, causando um estranhamento, tanto nas equipes de saúde quanto nos pacientes e passantes no hospital. O Carrinho de Parada é tudo aquilo que ele é, só que ao mesmo tempo é também outra coisa. Um funcionamento que, talvez, seja algo próximo de uma literalidade, que fabrica uma pergunta naquele que se encontra com ele, desativando uma determinada certeza que estava dada *a priori*. É como se o Carrinho de Parada fosse tomado ao pé da letra, desestabilizando a maquinaria da linguagem: há uma quebra entre sua forma e seu sentido, um intervalo entre o significante e o significado, um abismo que gera a possibilidade de equívoco, portanto, a possibilidade de diferença. Nessa linha fendida instaurada pela quebra dos sentidos, abrem-se as mais diversas hipóteses de leitura e de significações. É exatamente o fato do sentido não estar todo em sua forma, de ter o encontro pela via da sua negatividade, que o Carrinho, tal como um poema, é pura possibilidade de potência.



Figura 39. Esboço Carrinho de Parada sendo empurrado. Registro do Diário de Borda, 2021

A palavra Parada é uma derivação do verbo parar, que é, ao mesmo tempo, uma ação de ser e estar. Em uma busca do significado da palavra, encontramos pouso etimológico na palavra existir: Existir vem do latim *existere*, ou *existere* que é a junção da palavra *ex* com *sistire*. O verbo *sistire*, em latim, é colocar de pé, ou, ainda, firmar alguma coisa, mas também pode ser parar, conter, insistir ou resistir a algo: manter-se firme no seu lugar, sem se mexer, parar. *Existere*, então, surge a partir de algo firme, parado. É curioso pensar que um carrinho ambulante, que se move pelos corredores de um hospital, onde vemos por todos os lados placas com letreiros vermelhos indicando “emergências” seja justamente um carrinho que provoca uma parada, um freio nas urgências, ao mesmo tempo uma parada que remete à reanimação – cardíaca –, que pode fazer irromper algo novo, fazer surgir, fazer algo ou alguém, *reexistir*.

Da palavra carrinho colhemos um traço que parece dizer muito sobre o que ele se tornou nas andanças pelo hospital. No dicionário, uma das possibilidades da palavra quer dizer “a parte da máquina de escrever que se desloca”. É certo que o Carrinho de Parada foi inaugurado para produzir encontros, sobretudo, estabelecer um diálogo com os pacientes em fim de vida, para que esses pudessem, quem sabe, deixar uma palavra, escrever em um tecido coletivo ou ainda, inscrever uma marca, um traço de memória da sua passagem no mundo – uma existência. O Carrinho como uma alegoria, uma máquina de escrita, de linguagem que se desloca, capaz de propor uma pequena borda, “ser ponto, vírgula, exclamação” (POMMIER, 1990, p. 31), interrogação; um detalhe mínimo que pode fazer a diferença no manto liso da continuidade necessária. Ele é uma possibilidade de fazer irromper algo da existência, um efeito de sujeito, por meio de elementos mínimos e que incidem sobre a instabilidade do sentido e da forma. Ao ser um Carrinho de Parada hospitalar que ao mesmo tempo foi criado para ser uma coisa e, com um gesto que é próprio do campo da arte, vira outra, mantendo sua qualidade original (de veículo ambulante destinado a uma parada) desativa o sentido do significado que lhe foi atribuído, fazendo saltar o que em psicanálise tomamos desde a noção significante. Se quisermos dizer de outra forma: o Carrinho de Parada na in(ter)venção funciona, por vezes, tal como um

chiste, ou um poema, que revela o impensado e faz parar o verbo, deixando cair aquilo que da palavra poderia ser cegueira.



Figura 40. Carrinho de Parada em movimento. Acervo da pesquisa-in(ter)venção, 2020.

Já insistimos algumas vezes na mesma tecla, mas nesta tese, tal como na in(ter)venção, a insistência é importante: quando Lacan propõe reler Freud a partir da linguística, toma as palavras e suas operações a partir da coreografia encadeada na malha simbólica. As noções sobre signo, significado e significante que introduzimos na parte anterior, ainda nos acompanham aqui, na medida em que interessa o movimento proposto por Lacan, qual seja, o de retirar do nome aquilo que o nome pode significar – seu sentido único e fechado. Quando colocamos o Carrinho de Parada circular, suas rodas giram nos corredores do hospital em um lugar que, na maioria das vezes, já está estabilizado por um significado compartilhado. Quando ele transita, as pessoas esperam que seja mais um dos tantos carrinhos hospitalares destinados à cura e à sobrevivência do organismo. Entretanto, o que vimos acontecer com a introdução de um elemento sutilmente distinto na mesma malha simbólica é a **possibilidade de deslizar na engrenagem das significações**, uma articulação que conversa com as leis do paradoxo, do

inconsciente, que funcionam na base do jogo de significantes produzindo a equivocação de sentido. Ou seja, o Carrinho de Parada parece introduzir uma outra lógica, sendo ao mesmo tempo uma coisa e outra.

Tal funcionamento desestabiliza uma relação significante/significado já determinada, assim como, se queremos dizer, na companhia da literatura da Clarice Lispector, gera a possibilidade de desencalhar a palavra, tirar ela de um estado conhecido, embaralhando as orientações que guiam as pessoas, considerando as formações do inconsciente, produzindo um efeito outro: efeitos de sujeito. A ideia do Carrinho tem origem nessa direção, do trabalho com a escuta, com as narrativas e com os encontros no um a um, com cada paciente em fim de vida nos leitos de cuidados paliativos, tendo como horizonte a formação dos profissionais de saúde, mobilizando as equipes para um maior trato com aquilo que surge do inesperado das palavras, das ficções singulares, fazendo ressoar pelos corredores da instituição efeitos próprios do inconsciente, ou, também, o que estamos chamando aqui de **efeitos de sujeito**.

Efeitos de sujeito

Há uma passagem do livro *Atlas do Corpo e da Imaginação*, de Gonçalo M. Tavares, cujo título é *causa-efeito (separação)*, em que o autor traz um possível pensamento sobre a estreita relação da continuidade entre a razão do que acontece (causa) e o que seu acontecimento gerou (efeito). As duas palavras, causa e efeito, unidas por meio de um travessão, formam uma única e terceira palavra, causa-efeito, algo que, pelo gesto da escrita, se traduz em uma ideia: “os acontecimentos ligam-se em redes, associados sempre por múltiplas e inúmeras causalidades e seus supostos efeitos” (TAVARES, 2013, p. 54), não havendo, assim, um antes ou depois, mas uma interdependência, um intercâmbio contínuo entre os acontecimentos. Dessa maneira, há de se supor que a partir da ideia sugerida pelo escritor existe um vínculo intrínseco em que uma coisa não necessariamente gera outra, mas que os acontecimentos se envolvem, se

aproximam e se afastam, se associam em uma cadeia sem que haja segmentações, sendo pontos conectados entre si que formam uma teia de movimentos aleatórios sem a previsibilidade do sequenciamento.

Porém, o título do verbete vai um pouco mais além e carrega também a palavra separação entre parênteses, sugerindo – pela via do escrito – uma volta a mais no sentido inicial, instaurando uma espécie de torção, um circuito que abarca a complexidade que inclui a divisão/fração. É como se, ao introduzir a palavra separação entre parênteses (separação), algo a mais brotasse no sentido do título, com força para estar ao mesmo tempo fora, mas também dentro. Talvez seja essa a função do parênteses ali: ser um par de sinais que coloca uma interposição, indicando que existe algo – causa-efeito (separação) –, que carrega em si, ao mesmo tempo uma concepção de união, mas que contém a divisão/separação. Portanto, podemos dizer que se trata de certo paradoxo, que, por meio da pontuação inserida pela palavra entre parênteses, embaralha o sentido do dito, cabendo em um mesmo escrito algo que une, mas que também incorpora a divisão. Parece que Gonçalo M. Tavares tenta mostrar que o que está em jogo na relação de causa-efeito é também a produção de uma cisão, um fora: “a realidade não é controlável nem redutível, portanto pensar sobre ela é assumir que se deixa algo sempre de fora”, pensar sobre algo “é ter a consciência de que, ao fazê-lo, se está a deixar de pensar em alguma outra coisa” (TAVARES, 2013, p. 54).

Nesse verbete, Gonçalo se vale do romance de Friedrich Dürrenmatt, *Justiça*, para abordar a ilusão de que é possível controlar determinada realidade ou dominar as ligações que determinados elementos estabelecem a um acontecimento. A trama do romance de Friedrich é sobre um assassino que comete um crime valendo-se do pretexto da ciência, pois o ato é cometido em prol de um experimento científico, em que o personagem quer avaliar os efeitos do que pode acontecer se introduzir um dado novo na realidade, medindo, assim, exatamente os resultados de um determinado ato para tirar suas conclusões. Mas é certo que o experimento fracassa, pois não é possível estabelecer uma causa-efeito linear *a priori* dos acontecimentos de

uma vida, os quais não são disparados em sequência, linearmente, mas, sim, em rede, quebrando com o discurso lógico. É nesse sentido que Gonçalo M. Tavares começa a formular uma ideia que talvez se aproxime da ideia de sujeito que pretendemos esboçar aqui: “não se pode pensar em tudo ao mesmo tempo”[...] **“aquilo que não consigo pensar pode ser decisivo”** (TAVARES, 2013, p. 54, grifo nosso). O verbete aponta para aquilo que escapa na relação da totalidade, de um fora no sentido causa-efeito, algo que interpõe uma (separação) no acontecimento determinado. Em termos de causa-efeito de sujeitos no mundo, não é possível prever, examinar ou tudo conter. É curioso que Gonçalo M. Tavares usa como imagem para sua formulação um romance que trata do tema da ciência próximo ao experimento cartesiano, para dizer da impossibilidade da exatidão, ou, mesmo, e, ao contrário, da linguagem como esse campo em aberto que “como se sabe, não é um instrumento de medidas exactas, não é um instrumento que dê números. As palavras não quantificam a realidade – olham para ela, tentam descrevê-la, por vezes chegam a provocá-la, mas não medem nem pesam. **Não são instrumentos do mundo da quantidade, são instrumentos do mundo das aproximações**” (TAVARES, 2013, p. 56 - grifo nosso).

Quando Lacan, no primeiro momento do ensino, se debruça a pensar sobre a noção de sujeito, abrange o termo tanto a partir da responsabilização, implicando o sujeito na ação – que age, sendo agente de um determinado contexto –, assim como traz também a noção de sujeito a partir do assujeitamento – da espera de um predicativo. A escolha por usar o termo sujeito refere-se à ideia de que o termo contempla o inconsciente, pois há a compreensão que o sujeito não pode ter o controle de si o tempo todo, algo escapa, está para além daquilo que é próprio da consciência. Ou seja, uma ideia de sujeito que marca uma distinção dos fundamentos cartesianos, do sujeito do iluminismo, representado sobretudo pelo “penso, logo sou”, inaugurando um outro lugar, mais ou menos como trata Gonçalo M. Tavares no verbete, situando uma espécie de “não pensar” que é decisivo – diríamos aqui, constitutivo – do sujeito.

É no texto *Subversão do sujeito e dialética do desejo* que Lacan localiza na esteira Freudiana, essa ideia de um sujeito para-além do sujeito da consciência, a partir do

reconhecimento da estrutura da linguagem no inconsciente. Lacan tensiona o mecanismo do sujeito do conhecimento “todo-consciente” (LACAN, 1998, p. 812), de um sujeito cartesiano, abrindo lugar para isso que não se pensa, “a verdade não é outra coisa senão o que o saber só pode aprender que sabe ao pôr em ação sua ignorância” (LACAN, 1998, p. 812), situando assim, uma instância suposta ao saber inconsciente, ou ao sujeito que sabe não sabendo. Ainda: “penso onde não sou, logo sou onde não penso. (...) O que cumpre dizer é: eu não sou lá onde sou joguete de meu pensamento; penso naquilo que sou lá onde não posso pensar” (LACAN, 1998, p.521).

Contudo, a abordagem do conceito de sujeito em psicanálise é bastante complexa, exigindo mais alguns breves comentários para formular o que tomamos como efeitos de sujeito nas in(ter)venções no hospital e também nos trabalhos que dizem respeito à psicanálise e suas aproximações com outros campos, sendo, de alguma maneira, um dos fundamentos que localizamos como aquilo que sustenta a nossa escuta e fazer, implicados na cultura. Por isso, é importante contextualizar que a palavra sujeito foi introduzida por Lacan, no cenário francês pós 1950, ou seja, pós-guerra, onde se tinha também uma prática da psicanálise que passava por intensa revisão dos seus pressupostos, já que, por vezes, ficava localizada mais ao lado de um saber enciclopédico, voltada à explicação/interpretação dos fenômenos (aquilo que se convencionou chamar de “Freud explica”) do que perto do movimento de implicação que faz girar outra possibilidade de sujeito. Assim, no caldo das ressonâncias da filosofia existencialista de M. Heidegger e de Sartre, Lacan lança um retorno a Freud, propondo reler a teoria psicanalítica, ampliando os seus contornos. Cabas (2009) comenta que é nessas circunstâncias que Lacan vai ironizar, ao dizer que, nessa época, a psicanálise era capaz de comparecer com toda pompa para explicar “eis porque é que a sua filha é muda”, “ao invés de fazê-la falar” (CABAS, 2009, p. 125).

Freud nunca se deteve especificamente no termo sujeito, apesar de ter fundado toda a teoria da constituição subjetiva a partir da pergunta pelo sujeito, o que atravessa de maneira

capilar a transmissão do seu ensino. Lacan, ao fazer essa proposta de releitura da obra freudiana, postula a ideia de sujeito que é sempre suposto, o sujeito a partir da concepção de inconsciente que é estruturado como linguagem – o sujeito é aquele representado por um significante para outro significante (LACAN, 2008a, p. 238). O sujeito em questão, que ressaltamos aqui, é o sujeito distinto do eu cartesiano (eu penso) do sujeito jurídico, que se distancia das noções de sujeito que aparece no campo das noções contemporâneas da filosofia política ou da psicologia do eu. Essa separação do sujeito entre um eu (*moi*) consciente e (*je*) inconsciente é representada por uma barra, um sujeito barrado, como afirma Lacan e simbolizado por *S* atravessado por uma barra, para dizer desta divisão a partir de sua emergência no campo da linguagem, que o coloca na condição de efeito e de produção significante. É por esse caminho que Lacan vai estruturando o conceito, pois calcula a função do sujeito a partir da *Lógica do Significante*, ao passo que seus contemporâneos tomam o sujeito pela *Lógica do Sentido*.

O sujeito na sua aproximação com o mundo não é o construído, que nasce e avança na direção do desenvolvimento (ELIA, 2007). O sujeito da psicanálise é constituído, na relação com o Outro, no campo da linguagem, na ordem do simbólico, em um enodamento que vai além e está sempre em relação. Assim, o sujeito não é o do pensamento ou o da substância essencialista, mas, antes, o sujeito “para a psicanálise é uma coisa. A coisa em questão. E ao pé da letra. Simplesmente porque o sujeito é uma questão” (CABAS, 2009, p. 13). Por ser uma questão, leva-nos à direção de seguir perguntando, formulando caminhos que apontam para a direção de que não existe um sujeito pronto, acabado, ou um sujeito em “estado de latência à espera de uma ocasião propícia para desenvolver-se, como que dando lugar a uma evolução natural, prescrita, de acordo com um curso prefigurado” (CABAS, 2009, p.176). E, sim, a realidade de um sujeito em curso, na maleabilidade da produção de distintos e singulares efeitos no caldo da linguagem, na intersecção dos discursos. Com Lacan: “[...] numa psicanálise, com efeito, o sujeito propriamente dito constitui-se por um discurso em que a simples presença do psicanalista introduz, antes de qualquer intervenção, a dimensão do diálogo” (LACAN, 1998, p. 215).

É a partir da ruptura com o pensamento cartesiano, que coloca o sujeito na cultura desde uma condição de um saber que sabe que nem tudo sabe, do inconsciente e da linguagem. Um sujeito descentrado, dito na superfície da palavra, em sua literalidade nas entrelinhas do dizer, que é estranho e estrangeiro ao próprio eu da certeza, sujeito do inconsciente que se realiza desde o lugar em que não está, antes mesmo de saber sobre isso, “(...) nós sabemos, graças a Freud, que o sujeito do inconsciente se manifesta, que pensa antes de entrar na certeza” (LACAN, 2008a, p. 40). Dizer da produção de efeitos de sujeito é operar nas malhas em que se possa inaugurar a desestabilização dos sentidos já dados. Nossa proposta é navegar pelo *passo-de-sentido*, por aquilo que de uma separação na causalidade possa advir como sujeito, trazendo para a cena algo que não estava dado *a priori*, irrompendo com a lógica dos discursos para promover certa abertura desde a lógica dos significantes. A aposta com a in(ter)venção no hospital, com o Bordado Coletivo e com o Carrinho de Parada, foi de produzir pela via da inserção de um detalhe mínimo no contexto, ou seja, na linguagem, certa ruptura na lógica causal, fazendo irromper algo do inconsciente, do mal-entendido, do que não tudo se sabe, que manifesta o que concebemos como efeito de sujeito. Isto é, pela via das in(ter)venções, dos escritos, das falas, das imagens, das inscrições no bordado, acreditamos ser possível criar espaços de diálogo e conversação na aproximação dos singulares e distintos mundos de cada um, produzindo, por vezes, um inesperado na cadeia discursiva. É por meio da torção dos sentidos, da noção de sujeito em psicanálise e os seus efeitos e questões, que propomos, pela via da arte e da literatura, dispensar as certezas dadas *a priori*, para fazer do espaço um indeterminado, um espaço em aberto e vazio: um *saber-fazer-com* a linguagem.

Do pronome do sonho à ciência da letra

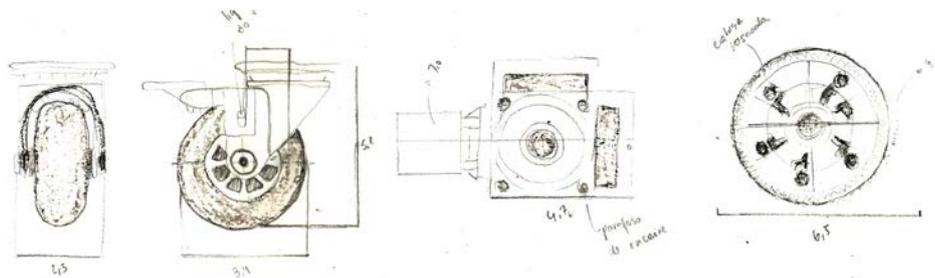


Figura 41. Esboço do mecanismo da roda do Carrinho de Parada. Registros dos Diários de Borda, 2021.

Estava escuro e ninguém mais estava ali. Já haviam se passado décadas, milênios, horas a fio e nada mais acontecia naquele lugar. Poeira, chão, sirenes, vozes. Tudo ao longe corria como o rio e as coisas continuavam como estão. Um ar de pedra, rijo e adormecido. Ele estava lá, imóvel e absoluto, coberto por uma espessa penumbra. Não é tão natural assim que as rodas rodem. Não é natural que um coração precise de choque para bater. Não é natural que um coração bata. Um berro que vem da terra: ele vibra com o seu coração! Dava para perceber. Nada ali é natural. De repente, está em outra sala, tomada por muitas pessoas. Parece uma peça de teatro... é como se fosse uma briga. A névoa segue espessa. Alguém comenta que tem pressa, que não há tempo a perder e deixa rapidamente o palco. Uma parte das pessoas (penso que são funcionários) é enviada para o segundo andar – um pequeno espaço parecido com um porão –; a outra parte vai em direção a um imenso elevador que só pode subir, dizem querer visitar alguns pacientes. Então, surge uma discussão de caso com quem fica por ali (esta parte não fica muito clara). Nesse momento, um senhor mais velho se junta, parece exausto e pede ajuda por não conseguir sair do lugar. A sala é tomada por um branco luminoso. Acordo.

*

Tal qual o relato de um sonho, o Carrinho de Parada surge a partir de uma conversa inusitada da nossa equipe com o médico chefe do Setor. Ao comentarmos sobre a possibilidade de iniciar um projeto nos leitos dos cuidados paliativos, dissemos: “Temos um sonho! Gostaríamos de ter um carrinho, tipo os carrinhos de medicamentos, que fosse ambulante e, ao mesmo tempo, nos ajudasse a ir e vir, levando outro tipo de remédio, como agulhas, linhas, tecidos e bastidores para tentar bordar nos leitos”. Seguimos assim, com a ideia do bordado, mas de um modo diferente do Ateliê Jardim de Histórias, porém, insistindo no pré-texto de fazer a palavra circular; uma maneira de encontrar com as pessoas e inaugurar narrativas, escritas e histórias de gente comum; escutar desejos, sonhos e percursos de vidas que singularmente se despedem da sua trajetória. Com sorte, ativaríamos algo da memória, produzindo registros coletivos de histórias anônimas, testemunhos de vida inscritos em um tecido comum. Falando desse modo, ao relembrar o dia do relato do sonho de ter um carrinho, parece até meio absurdo que propusemos tal coisa para o médico-chefe do Setor. Como assim vocês querem bordar dentro dos leitos dos cuidados paliativos com um carrinho?

Traduzir a imagem do sonho em palavras e destacar uma leitura possível do que chega como um devaneio, fazendo disso um movimento. Gesto quase impensado que coloca algo do inusitado, do equívoco e do inconsciente para circular. Sonho e despertar. O Carrinho de Parada foi acolhido na sua dimensão de sonho e, por meio do seu nome e da sua forma, proporcionou que se iniciasse um processo que tem relação com deslocar elementos que estão no mundo, libertando certos sentidos do seu aspecto original, introduzindo, assim, o inconsciente na cena. Despertar. Com a in(ter)venção, notamos que o Carrinho de Parada em si (o que originalmente era tido como um elemento de reanimação cardíaca) é posto em segundo plano, para dar espaço aos significantes que são articulados e desarticulados em uma sequência que recolhe traços de cada sujeito que se encontra com ele. O Carrinho de Parada condensa-se no contexto, movimentando-se pelos corredores ao mesmo tempo em que também desloca certos sentidos que eram dados a ele *a priori*; é como se ele colocasse para rodar algo da operação do sonho –

condensação e deslocamento – , do inconsciente, da linguagem, pois, a cada vez que o carrinho se movimenta, remete ao interlocutor uma interrupção na lógica estabelecida, uma parada que é ativada para desmanchar um símbolo já significado, abrindo espaço para um novo – uma conexão associativa que tem a capacidade de ser narrada e, por isso mesmo, ser subjetivada –, ou seja, tomada por cada um na sua especificidade singular. Poderíamos também dizer, em linguagem psicanalítica, que a customização do Carrinho coloca em primeiro plano a polissemia significativa que sua nomeação inclui. Ou, ainda, se quisermos conceber de outra forma, talvez mais precisa: o Carrinho de Parada é um posto ambulante de escuta, que foi proposto pela equipe de pesquisa à maneira de um sonho, mas opera igualmente como um chiste (*Witz*). O Carrinho tem a capacidade de descascar a palavra, revelando suas múltiplas camadas, propiciando outras articulações em termos de linguagem. Lembremos que para Freud tanto o sonho quanto o chiste constituem, junto com os sintomas e os atos falhos, as **formações do inconsciente**.



Figura 42. Limpeza do carrinho de parada. Acervo da pesquisa-in(ter)venção, 2019.

Quando Freud inaugura a teoria do inconsciente, ele se debruça a pensar a constituição do psiquismo como um caldo banhado por um mecanismo composto por palavras e símbolos, dando ênfase aos aspectos que podem surgir quando o sujeito se põe a falar e a narrar. Desde os *Estudos sobre as afasias* (1891), a concepção é de que o psiquismo é fundado na linguagem. Porém, somente anos mais tarde, no texto considerado inaugural, *A Interpretação dos Sonhos*, Freud mostra as leis do inconsciente, fazendo emergir o sujeito do desejo como sujeito determinado pela linguagem. Seguirmos por esse caminho trilhado por Freud, desde a interpretação dos sonhos, para nos aproximarmos ainda mais do trabalho, que é o movimento de trazer à cena as formações do inconsciente.

No texto *Interpretação dos Sonhos*, Freud pontua que só temos acesso a certos conteúdos do sonho, uma vez que ele vira relato endereçado a um outro. O sonho é, com efeito, a sua própria narrativa que será traduzida palavra por palavra, pela livre associação. A perspicácia freudiana está em apontar aquilo que da imagem/símbolo surge como modalidade verbal, dando destaque não apenas para os conteúdos que aparecem no sonho, mas também toda a gama de elementos que o sonhador narra, como as imagens acústicas das palavras e as operações das construções semânticas, que desde a linguística é entendido como o emaranhado de arranjos e desarranjos na cadeia associativa. Assim, para Freud, as narrativas singulares seriam uma das maneiras de ser “pontes verbais usadas no caminhos para o inconsciente” (FREUD, 1900/2019, p.475).

Por exemplo: em um sonho narrado por Freud, de uma moça “de natureza austera e reservada” (FREUD, 1900/2019, p. 473), Freud decanta elementos que equacionam a problemática subjetiva da jovem, a partir da análise de uma única frase. A moça sonha que dará uma festa e diz: “I arrange the centre of a table with flowers for a birthday” (Eu arrumo o centro de uma mesa com flores para um aniversário – tradução nossa). Quando questionada sobre essa frase, ela explica que estava noiva, e no sonho era como se estivesse em seu novo lar, experimentando uma sensação agradável de felicidade. Em um primeiro momento, Freud comenta que o sonho pode parecer tal qual a realização do desejo de casar e construir uma casa

e ter uma família, porém, ao avançar um pouco mais na escuta, ele chama atenção para o fato de que “the centre of a table” é “uma expressão incomum” (FREUD, S. 1900/2019, p. 474). A jovem, ao ser questionada por essa pontuação, concorda, entretanto, não diz nada a respeito. Então, Freud pergunta a ela sobre o que as diferentes partes do sonho lhe trazem à mente e que tipo de flores eram aquelas. “Expensive flowers; one has to pay for them” (flores caras; é preciso pagar por elas), responde. Avançando um pouco mais nesse aspecto, ela diz que teriam sido “lilies of the valley, violets and pinks or carnations” (lírios-do-vale, violetas e cravos). A partir de então, Freud faz uma interpretação que decanta dos nomes dessas flores, em que a palavra “lírio”, no sonho, remeteria à ideia popular de símbolo de castidade, e a jovem lembra como sendo sinônimo de *purity* (pureza) e *valley* (vale). Isso seria uma referência ao valor dado à sua pureza “expensive flowers, one has to pay for them” – “para expressar sua esperança de que o marido saberá reconhecer seu valor” (FREUD, 1900/2019, p. 475). As violetas (*violets*) teriam relação com a palavra francesa *viol*, associada pela paciente por *violate*, que remete, na língua inglesa, à “violação”. O sonho, diz Freud, “aproveita a grande semelhança entre *violet* e *violate* – na fonética inglesa, as duas palavras se distinguem apenas por meio de um acento diferente da última sílaba, para expressar indiretamente a ideia de violência que acompanha a defloração” (FREUD, 1900/2009, p. 475). Os cravos apareceriam também, nessa sequência associativa (*pinks, carnations*), como *incarnation* (encarnação), determinada pelo significado de *carnation* – a cor da carne (FREUD, 1900/2009, p. 475). Ao se debruçar mais demoradamente nas palavras suscitadas pelas imagens oníricas, os dois chegam à tradução de que o dito inicial forma um complexo em que se misturam a centralidade do medo da defloração, o valor da sua virgindade, a necessidade do casamento e o objetivo de ter filhos, ao mesmo tempo em que se sobressai o desejo inconsciente de “violação”, o amor sensual e erótico que habitavam a jovem. O sonho e suas imagens são singularizados desde a narrativa, palavra por palavra, não sendo tomados em um lugar de generalidade. Depois de Freud, não é possível dizer que se um sonhador sonha com um “dente”, por exemplo, isso significa “morte” – como os manuais de interpretação dos

sonhos da época faziam crer. Antes, é uma trama de significados e significações que só podem ser interpretadas no um a um, no verbo de cada sonhador. É pela via das palavras, das tramas ficcionais elaboradas na narrativa, que Freud decanta a hipótese dos seus efeitos no psiquismo, efeitos de sujeito. Dessa maneira, em Freud, o trabalho de traduzir um sonho consiste sobretudo em **ler o texto contido nas imagens, em passar para a modalidade verbal as figuras das cenas oníricas**, decifrar os enigmas pictóricos (rébus) em que cada imagem pode ser substituída por “uma sílaba ou uma palavra representada de alguma forma pela imagem. As palavras que assim se formam deixam de ser sem sentido e podem resultar em uma bela e significativa frase poética” (FREUD, 1900/2009, p. 368). Desse modo, o conteúdo do sonho aparece como uma “transposição dos pensamentos oníricos para outro modo de expressão, cujos signos e regras sintáticas devemos conhecer pela comparação do original com a tradução” (FREUD, 1900/2009, p.367).

Há outro sonho relatado por Freud, que é paradigmático para a história da psicanálise e que nos ajuda a articular o estatuto da linguagem e das palavras para pensar a in(ter)venção com o Carrinho de Parada no hospital: o sonho da injeção de Irma. Ao contrário do sonho anterior, esse foi sonhado pelo próprio Freud, em uma espécie de testemunho do que se passava inconscientemente naquele momento da sua vida, desencadeado sobretudo, pelas suas preocupações com o sucesso do tratamento psicanalítico. O sonho é paradigmático pois marca um modo de transmissão e construção da psicanálise, um achado sobre as formações do inconsciente que faz Freud perguntar em uma carta ao seu amigo e confidente Fliess, se, no futuro, não se colocaria uma placa na casa de Bellevue, na qual costumava passar temporadas com sua família, onde estaria escrito: “Aqui, no dia 24 de julho de 1895, revelou-se ao doutor Sigmund Freud o enigma dos sonhos” (MOUSSAIEFF, 1986, p.418).

A imagem do sonho gira em torno de um imenso salão, em que há uma reunião de amigos, dos quais, entre os convidados, está Irma, a jovem que foi atendida por Freud. Ao vê-la, ele a repreende por ainda não ter aceitado a “solução” (FREUD, 1900/2013, p. 128), ou seja, a

cura por meio da psicanálise. Essa é uma época em que Freud está às voltas com a validação do método e do tratamento pela fala, perguntando-se constantemente se as questões psíquicas teriam incidências orgânicas. É um jovem Freud angustiado em fazer valer suas ideias no meio científico e, portanto, o sonho aparece nesse momento de angústia latente. Na formação onírica, Freud diz que Irma afirma ainda sentir muitas dores – na garganta, no ventre e no estômago –, que são dores que a sufocam. Assustado, ele a examina, pensando que está desconsiderando alguma coisa relacionada ao somático. O que ele vê, no fundo da garganta de Irma, deixa-o horrorizado: “encontro com uma grande mancha branca, e noutra parte, sobre estranhas estruturas curvas que imitam de maneira evidente os cornetos nasais, vejo amplas crostas cinzas-esbranquiçadas” (FREUD, 1900/2013, p. 128). Ao fazer a extensa análise do sonho, Freud percebe que condensou ali diversas associações, desde a doença de sua filha, a morte de um amigo, as preocupações com sua própria saúde e as teorias em torno da questão da neurose. Freud vai narrando fragmentos da sua infância e se percebe associando a imagem a um enigma sobre o feminino, que está colocado na garganta da mulher. Nota, então, que há na formulação do seu sonho algo de um desconhecido, que talvez as palavras não deem conta de enunciar.

A cena onírica segue, e o que sucede ao quadro aterrador da garganta de Irma é o seu pedido de ajuda para que os colegas possam examiná-la. No sonho, Freud chama seus parceiros em medicina, Dr. M., Otto e Leopold, na tentativa de que eles possam iluminar algo do caso juntos. É interessante ressaltar o seguinte trecho, pois Freud apresenta ao leitor uma gama complexa de imagens que são importantes para o trabalho que surge na linguagem onírica. Acompanhem as suas palavras:

Chamo depressa o Dr. M., que repete o exame e o confirma... A aparência do Dr. M. é muito diferente do habitual; ele está bastante pálido, manca, está sem barba no queixo... E então meu amigo Otto também está ao lado dela, e meu amigo Leopold a percute sobre o corpete, diz que ela tem uma região

surda embaixo, à esquerda e também aponta para uma parte da pele do ombro esquerdo que está infiltrada (o que, assim como ele, também sinto, apesar do vestido)... M. diz: Não há dúvida, é uma infecção, mas sem importância; ainda virá uma disenteria e a toxina será eliminada... Também sabemos de imediato a origem da infecção. Pouco tempo atrás, quando ela estava se sentindo mal, meu amigo Otto lhe aplicou uma injeção de um preparado de **propil, propileno... ácido propiônico... trimetilamina (cuja fórmula vejo em negrito diante de mim)**. Não se fazem essas injeções tão levemente... É provável que a seringa também não estivesse limpa. (FREUD, 1900/2013 p. 128-129, grifo nosso).

Os médicos examinam o corpo da paciente, e o que salta em seguida aos olhos do Freud é uma imagem impressa em grossos caracteres, uma fórmula que é também “solução” em forma escrita. Essa fórmula aparece como um elemento que causa a doença de Irma, mas também pode ser a sua cura, a possível solução. Ou seja, aquilo que ficou sem resolução no caso de Irma, para Freud, retorna como produção onírica em fórmula, uma “solução”. A solução aparece em negrito diante dele, uma imagem que vem a ser decifrada, tal como a escrita hieroglífica, que precisa de uma leitura, visto que se trata de texto. O que Freud possivelmente vê:

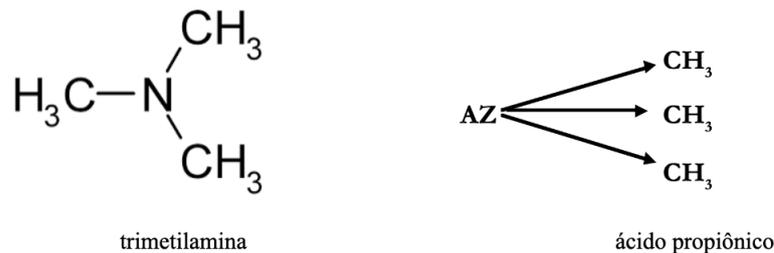


Figura 43. Fórmula da solução sonhada por Freud.

A estrutura da fórmula escrita contém uma cadeia de elementos que formam tríades, a triangulação que é lida por Freud em suas associações: Irma, Mathilde, Marta e Otto, Leopold, Dr. M., uma imagem que remete à arbitrariedade do símbolo, que escreve o composto químico e que de algum modo coloca em causa um jogo simbólico, produzindo, ao mesmo tempo, mal-estar e solução. A solução vem em caracteres em negrito: uma solução escrita; diríamos, uma solução que passa pela escrita, que implica, em primeiro plano, certa linguagem. Ao debruçar-se sobre esse sonho, Lacan (2010) dirá: “tal qual um oráculo, a fórmula não fornece resposta alguma ao que quer que seja. Mas a própria maneira pela qual ela se enuncia, seu caráter enigmático, hermético, é justamente a resposta à questão do sentido do sonho [...] Não há outra palavra, outra solução ao problema de vocês senão a palavra” (LACAN, 2010, p. 216).

Como todo sonho, a mensagem não é direta, e Freud sabe que o que surge na sua produção inconsciente não corresponde necessariamente com aquilo da vida desperta. Ele tenta decifrar, emprestando um fiel relato ao interlocutor, escrevendo o seu sonho livremente, dando testemunho singular, ao mesmo tempo reflexivo “captado no movimento de sua própria produção e que envolve cada vez mais não apenas o que é testemunhado, mas o que é gerado pelo testemunho inconsciente do sonho” (FELMAN, 2000, p. 28). Assim, Freud faz aparecer algo que denomina o umbigo do sonho. Diz ele: “Existe pelo menos um ponto em todo sonho no qual ele é insondável, um umbigo, por assim dizer, que é o que liga com o desconhecido” (FREUD, 1900/2013, p. 132).

A solução, assim como a garganta de Irma, parecem condensar esse ponto específico, o umbigo do sonho. Freud usa a palavra *Unekannten*, traduzida por *desconhecido*, que designa esses conteúdos que ligam ao aspecto insondável do sonho, como se o sonho não tivesse propriamente um sentido por ser desvelado: o umbigo do sonho resguarda esse duplo aspecto, por um lado, a perda de um sentido a mais, uma indefinibilidade que se mantém não figurável, aquilo que não cessa de não ser conhecido, e, por outro, a possibilidade do impossível, que remete sempre para uma criação, uma nova interpretação de fala a cada vez. Dito de outro

modo, diante do impossível de dizer ou simbolizar, nos colocamos a falar, e recheando a vida de palavras, damos novos contornos, novas bordas ao impossível, reafirmando-o enquanto tal. Lacan, ao fazer (re)encontrar o esquema de Freud sobre o caso Emma, comenta algo que Garcia-Roza (2008) acentua: “O umbigo do sonho é o índice evidente da alteridade, da incompletude, do inacabamento, da não totalidade. Freud o introduz como índice do inacabamento essencial com que está marcada toda a interpretação. Esse inacabamento decorre da ausência de um começo absoluto, um ponto de origem ao qual a interpretação deveria tocar” (GARCIA-ROZA, 2008, p. 73). Ou seja, não há um ponto de origem, um começo absoluto em que as coisas iniciam ou germinam de um estado sem anterior, assim como não há um fim, um ponto ao qual se chega a um destino. Há, portanto, uma trama, e essa trama pode, ao mesmo tempo em que aumenta as margens do dizível, escrever e tecer novos não dizíveis.

Por meio da escrita desse sonho, do gesto de escrever e de mobilizar certa linguagem, Freud lega uma transmissão aos psicanalistas. O sonho da injeção de Irma diz do encontro com o inominável, “o real que é carne, que é resto da garganta, uma fórmula (trimetilamina, que não diz nada) que produz enigma” (COSTA, 2006, p. 46) e traz em si a “essência do simbólico: aquilo que leva os falantes a produzirem cultura. Essa foi a aposta de Freud” (COSTA, 2006, p. 46). Assim, ele não apenas faz nascer a elucidação daquilo que passava nos sonhos, ou a realização de desejos antes tidos como ocultos, mas também transforma as questões psíquicas em enunciados por intermédio de um processo testemunhal que se realiza no texto escrito. Os sonhos são materiais para serem lidos, e a volta que Freud faz, escrevendo sobre o que desconhece, sobre aquilo que lhe escapa a razão ou que lhe faltam palavras, coloca toda uma linguagem em movimento.

No Seminário *Mais, ainda*, Lacan vai dar consequências ao que Freud nomeou como esse lugar que coloca um ponto de interrogação no sentido das coisas, um *pas des sens*, que é o “umbigo do sonho”, avançando, assim, na conceituação, até chegar no que ele chamou de Real – que cabe ressaltar, é diferente do que se costuma entender como real/realidade. Para tal,

Lacan nos oferece uma imagem a partir de Spinoza: a aranha que tece sua teia, “o trabalho do texto que sai do ventre da aranha” (LACAN, 1972-1973/2008b, p. 100) e diz que é uma “função verdadeiramente milagrosa, ao se ver, da superfície mesma surgindo de um ponto opaco desse ser estranho, desenhar o traço desses escritos, onde perceber os limites, os pontos de impasse, os becos sem saída, que mostram o real ascendendo ao simbólico” (LACAN, 1972-1973/2008b, p. 100). A aranha tece a teia a partir do que vem de dentro para fora, em uma relação contínua entre interno-externo, deixando escrever/inscrever a teia – a trama textual – na positividade de seus fios e na negatividade dos espaços deixados vazios. À medida que ela avança, aumenta seus domínios, novos espaços vazios, contornados por seus fios de texto, fazem-se ver uma ação infinita, sem princípio ou fim.

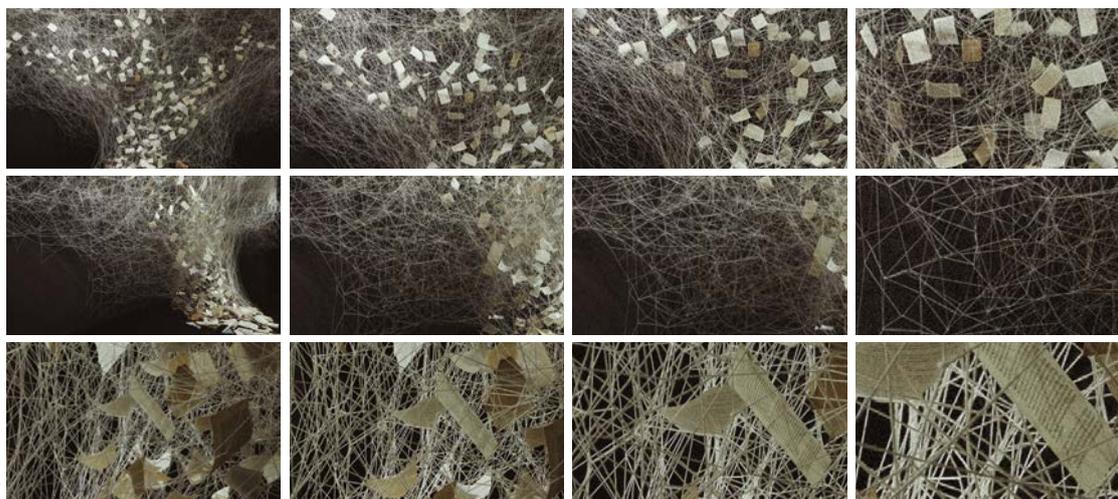


Figura 44. The Crossing - Chiharu Shiota, 2018

Ler, interpretar, escrever um sonho, uma frase, uma imagem ou uma narrativa singular é uma operação. O que está em jogo é uma certa posição de criação diante do enigma, ou diante de um inapreensível – um umbigo do sonho. O jogo da leitura e da escrita lida o tempo inteiro com o impossível de tudo dizer ou saber. É o tecido no vai e vem da teia textual que

deixa circunscrito um centro vazio. Há no meio da teia da aranha que tece o buraco, o furo, o Real impossível de determinar, que demanda o trabalho de contorno, na borda da simbolização. No leito dos cuidados paliativos, com os pacientes em fim de vida, diante do impossível da morte, o Carrinho de Parada surge como esse movimento de fiar, em um primeiro momento, introduzindo uma espécie de costura que vai gerando o equívoco, o qual descentraliza quem se encontra com ele – um chiste –, demandando uma simbolização diante do insabido, da falta de sentido ou do embaralhamento dos códigos que ele convoca. Em um segundo tempo, o Carrinho interroga o sujeito e é interrogado por seu funcionamento. Temos, no primeiro plano, a imagem do carrinho por ser decifrada, com toda sua desarticulação que a polissemia do seu nome evoca, por meio da palavra “parada”; e em uma outra camada, a sua forma e discurso que escapam da realidade habitual, fazendo com que seja preciso lê-lo a partir de uma posição singular. Por isso, a associação em palavras que vem logo em seguida desse encontro com cada sujeito é geralmente um elemento-chave para disparar o diálogo que ocasiona dali uma narrativa única. O encontro com o Carrinho convoca a tradução, uma espécie de simbolização, em que o passante se vê diante de um não saber, recolhendo recursos singulares para tramar uma associação na tentativa de produzir um sentido. Essa é uma operação que evoca uma leitura-tradução da superfície, não uma leitura das profundezas ou de algo que estaria supostamente submerso e escondido nos recôncavos subterrâneos do inconsciente à espera de ser decifrado. Antes, é uma leitura da palavra que surge no diálogo vivo, que pulsa no plano mais externo, uma espécie de leitura topológica da superfície, que tem origem no mais simples dito de cada um. É pela via do que surge como texto da fala, do que está nas bordas do discurso, que é possível fazer movimentar uma operação de linguagem, ou seja, as formações do inconsciente, um trabalho com a Letra própria de cada um.

A Letra, em Lacan, na posição do inconsciente, fala sobre um espaço de encontro entre elementos diversos e distintos, heterogêneos, que são a expressão da junção entre corpo e linguagem. A Letra situa-se na borda desses elementos, por isso, a aproximação “entre sonho e

uma escrita pictográfica, porque esta contém traços da imagem do corpo” (COSTA, 2006, p. 29). O saber que vem literal do inconsciente, que aparece na superfície do discurso e no cotidiano da vida, pode ser lido, conforme aponta Gerard Pommier (1990), desde que haja certa abstração, tanto do lado da significação quanto da gramaticalidade, uma vez que o sujeito consciente, gramatical, é aquele que, devido à angústia de castração, recalca a literalidade. O Carrinho de Parada parece vir nessa esteira, sendo ele próprio o mecanismo que **destaca uma letra literal na sua passagem**, isolando seu significado da significação, libertando, assim, um segmento literal. É como se, ao deslocar seu sentido original mantendo a qualidade de um traço que sutilmente o distingue, suspende a ação afirmativa, realçando dele um elemento, uma letra, que “desperta-o, reanima-o, apostando implicitamente que um sujeito será capaz de lê-lo” (POMMIER, 1990, p. 47). Ou, ainda, nos dizeres de Lacan: “Pela simples justaposição de dois termos cujo sentido complemento parece ter que ser consolidado por ela, produz-se a surpresa de uma inesperada precipitação do sentido [...]” (LACAN, 1957/1998, p. 503). Há nessa articulação que o Carrinho impõe um ciframento que se oferece para ser lido ao passante, pois não traz nada de original à cena. É um ato que tem a possibilidade de fazer acordar “para a sua própria existência e o faz semelhante ao sonhador, que sai de seu sono carregando com ele as visões das quais desconhece tudo” (POMMIER, 1990, p. 47).

Em *A Instância da Letra no Inconsciente ou a Razão desde Freud*, Lacan toma a ideia de literal por meio da noção de letra (*lettre*), que, diferentemente da letra alfabética, seria o suporte material “que o discurso concreto toma emprestado da linguagem” (LACAN, 1957/1998, p. 498), ressaltando certa materialidade da letra em relação à linguagem, ao significante. Uma *lettre* seria uma traço esvaziado de sentido, um rastro em estado de ruínas, em decomposição, um resto sem significado, mas que deixa marcas para o trabalho da produção de outros sentidos. Na realidade, Lacan vai usar o termo *lettre* (que em francês também quer dizer carta/letra) pela primeira vez no Seminário da *Carta roubada*, de 1957, associando a expressão a *letter*, a *litter*, uma carta/uma letra/um lixo, apresentando, assim, certa ideia de uma materialidade que

circula no discurso. Nesse Seminário, Lacan comenta o conto de Edgard Allan Poe, em que uma carta precisa ser recuperada, pois coloca em risco a vida da rainha. Para que a carta não fosse encontrada, ela é camuflada como se fosse uma carta antiga, um dejetivo, um lixo no qual os policiais investigadores pegam sem dar importância e sem perceberem que seu conteúdo é valioso, sendo exatamente aquilo que procuravam. Nesse ponto, Lacan chama atenção para outro aspecto que a carta pode ter, outra dimensão, além de portar uma mensagem, uma vez que a carta passa de mão em mão, como materialidade passível de ser rasgada, alterada, de ser resto descartável. Ou seja, aquilo que os policiais procuravam já continha certa significação, já tinha uma correspondência direta com aquilo que imaginavam, e é justamente por não se encaixar em uma cadeia prévia de sentido, que a carta revela sua dimensão de *litter*. Há uma dupla camada, por um lado, a mensagem, *lettre*, e, por outro, *litter*: “E é por isso que não podemos dizer da carta/letra roubada que, à semelhança de outros objetos, ela deva estar ou não estar em algum lugar, mas sim que, diferentemente deles, ela estará e não estará onde estiver, onde quer que vá” (LACAN, 1957/1998, p. 25).

Há uma Letra que comporta certa materialidade por ser lida, e a *lettre/litter* é o que está nas formações do inconsciente, um resto que, de alguma maneira, é prévio ao sujeito, para que este possa vir a reconhecer – onde o Isso era, em termos freudianos. O que nos interessa, o que interessa à psicanálise, é supor um sujeito ali que, naquilo que dos sonhos, dos chistes, das falas, da linguagem, das formações do inconsciente, se desloca incessantemente. Na mais simples frase dita por alguém, existe uma “latência da letra que apela a seu leitor, e seu modo de deciframento difere tão pouco do do sonho, que este precisa pedir emprestado à via da fala para começar a surgir” (POMMIER, 1990, p. 34). Assim, o Carrinho, por estar sempre de passagem, destaca estas breves pontuações, instaurando uma leitura, fragmentos de significantes que podem fazer cair as significações, articulando algo que tem a ver com as formações do inconsciente. Entre uma palavra dita e outra, entre uma passagem do Carrinho e outra, faz irromper um espaço indeterminável para a in(ter)venção; e é nesse espaço de litoral, de passagem nas bordas entre

um dito e outro, entre um sujeito e outro, entre a teia do tecido e do texto, que o Carrinho de Parada pode se fazer ponte, abrindo uma brecha ao inesperado para que algo de uma letra, algo do sujeito pode aparecer.

No seminário de 1971, oportunamente chamado *De um discurso que não fosse semblante*, Lacan vai acentuar o lugar da *lettre/litter* como litoral, essa borda difusa, indefinida, que ora é e não é na marca da areia, que se faz aparecer na sua passagem já em apagamento. Lacan estava inspirado na leitura de James Joyce, tensionando os limites entre literatura e psicanálise, debruçado a pensar um tipo de escrita que provoca um curto-circuito na língua. A partir disso, ele cria a palavra *Lituraterra*, que é uma brincadeira com as palavras que ele inventa, para conjugar a ideia de *litura* (rasura) *lettre* (carta/letra) e *litter* (lixo) e literatura, isto é, um lugar de borda em que dá passagem para o resto e que faz aproximação direta com a linguagem, com a literatura, um litoral que não é fronteira, mas linha de encontro entre heterogêneos onde algo ao mesmo tempo se apaga e faz marca – aproximação entre areia e mar, entre bordado e hospital, entre educação e saúde. **A letra é o que faz borda nesse litoral, um resto não assimilável que retorna**, podendo ou não se inscrever e se escrever em outra superfície. É por isso que apostamos nas andanças do Carrinho de Parada, pelo litoral dos corredores do hospital, na borda da vida, o trabalho com as letras no tecido, que decantam como fala na relação com o outro; um testemunho de uma história, de uma memória, fazendo a marca no pano, o traço da fala, da letra e da escrita que precipitam uma margem para o mundo como linguagem e invenção.

Passagens: transcrever, traduzir, transliterar

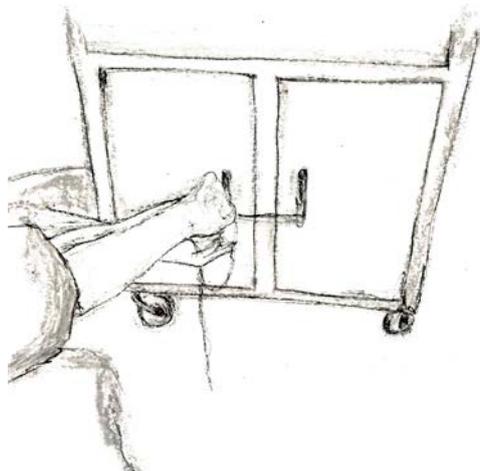


Figura 45. Esboço do Carrinho de Parada e a gambiarra do fio. Registros dos Diários de Borda, 2021.

Lembramos mais uma vez da consigna que abriu a parte dois desse texto e segue reverberando como fio de água do texto: passar para outra coisa passando pela coisa do Outro. Tal como no *Ateliê Jardim de Histórias*, a in(ter)venção *No Coração da Agulha*, no leito dos cuidados paliativos, também quis mobilizar o movimento, mesmo que o Carrinho de Parada, como seu nome sugere, em um primeiro tempo, produzisse paradas. Paradas que são potências de ação, propulsão, ou, também, as paradas como um gesto de vir a ser, pronta para despontar uma outra condição. Ao habitar as zonas de passagens, no trânsito dos vais-e-vens pelos corredores, o carrinho ativou recursos da escuta e da fala, acionando mecanismos próprios das formações do inconsciente (da linguagem) – como acompanhamos nos exemplos do sonho e do chiste. Ao *a-bordar* os sujeitos, o Carrinho *a-bordou* também as existências, habitando certa margem da (im)possibilidade, evocando algo da “ética do passante” para citar Mbembe (2017), que tem no trânsito pelas margens um compartilhamento de práticas e políticas para “dar conta do grau do acidente que representa o nosso lugar de nascimento e o seu peso de arbitrário e de

constrangimento, agarrar o irreversível fluxo que é o tempo da vida e da existência, aprender a assumir o nosso **estatuto de passagem**, uma vez que é provavelmente **a condição em última instância da nossa humanidade**” (MBEMBE, 2017, 245, grifo nosso).

Assim como a toalha de bordado no grupo Ateliê, que funcionava como uma superfície de mediação, um dispositivo disruptivo de um gesto que facilita abertura e criação, o Carrinho de Parada, ao mover suas rodas, fez operar a dimensão do sonhar, do despertar e do insurgir elementos e gestos nas passagens dentro da instituição – com pacientes, familiares e profissionais nos leitos dos cuidados paliativos. Ele buscou deslocar e movimentar elementos da linguagem para desarticular uma posição, abrindo a possibilidade do sujeito aparecer ali onde não se espera.

Os termos sonhos, despertar e passagens, além de evocar o que é próprio do inconsciente, certamente também fazem referência a Walter Benjamin, que reuniu em seu livro inacabado, *o Trabalho das Passagens*, um conjunto de fragmentos, textos, citações e reflexões sobre as galerias de Paris do século XIX. Para Benjamin (2008), o despertar tem a ver com fazer irromper ou desaprisionar certos sentidos alienantes da cultura do seu tempo; as passagens, os espaços que resguardavam os sonhos, são como ancoradouros da memória, lugares que preservaram uma condição da tradição e da artesanaria, diferente da lógica capitalista e do ritmo frenético da capital francesa. As passagens eram espaços próprios das ruínas, de destroços do mundo que inauguravam um dentro e fora: por elas, as pessoas passavam de um lugar a outro ao mesmo tempo que se confrontavam com lugares de memórias, onde eram expostos objetos, relíquias e resquícios de outros tempos. O sonho e o despertar compõem um mesmo caminho, o caminho próprio das passagens.

É importante pontuar isso, pois agora seguimos mais uma vez com as contribuições de Jean Allouch, para sinalizar o mecanismo disparado pelo Carrinho de Parada como uma forma de ser e se fazer *dentro e fora*, nas passagens; um dispositivo ou aparato/aparelho de habitar zonas de limiares, zonas de margens que evocam um *ethos* do despertar e do sonhar: gestos de

abertura. Pelas frestas, o Carrinho de Parada experimenta o exercício com a linguagem, mais propriamente o trabalho na agulha da palavra; é com ele que criamos um jeito de ler e de escrever pelos corredores do hospital. Leitura e escrita que comparecem na fala e escuta nos encontros. Jean Allouch busca teorizar por meio dos conceitos de tradução, transcrição e transliteração um modo de trabalho com a linguagem e com o inconsciente, que nos ajudam a percorrer os efeitos do trabalho com o Carrinho de Parada nesses anos de pesquisa-in(ter)venção, uma prática da Letra. Falaremos brevemente desses termos, para introduzir uma importante cena, de um encontro com um dos pacientes na internação dos cuidados paliativos, que presentifica o trabalho nos limiares, com a letra, na desestabilização dos sentidos, um mundo como linguagem e invenção.



Figura 46. Carrinho de parada em funcionamento. Acervo da pesquisa-in(ter)venção, 2019.

No livro *Letra a Letra*, Allouch fala da tênue condição de escuta e leitura que busca promover uma passagem, debruçando-se a tratar sobre uma certa clínica do escrito (e não da escrita)*, que fala da posição de leitura do texto do analisante, uma espécie de postura de analista-

* Allouch faz essa diferenciação, propondo uma clínica do escrito e não da escrita. Tanto o escrito quanto a escrita têm relação, mas não se trata da produção de texto, por exemplo, ou mera transcrição da fala de um analisante. Antes, é algo que pode ser lido nas passagens, nos interstícios da linguagem e que salta como texto, uma relação com a letra, ou, ainda, com o umbigo do sonho, chegando pela via dos significantes e significados.

leitor, que, ao escutar, aponta para o que Lacan diz como “um ser capaz de ler seu vestígio, basta isso para que ele possa reinscrevê-lo noutra lugar que não aquela a que o levara inicialmente. Essa reinscrição, é esse o vínculo que o torna dependente, a partir daí, de um Outro cuja estrutura não depende dele (LACAN, 1968-1969/2008c, p. 304).

Como já ressaltamos nestas páginas, com a pesquisa-in(ter)venção, buscamos, de alguma forma, a possibilidade de “passo ao lado”. Por isso, não nos referimos apenas sobre a relação da escuta clínica, analista-analisando, situada no que se convencionou chamar de clínica psicanalítica, mas um *saber-fazer* que extrapola as fronteiras, uma clínica ampliada, expandida que habita o limiar das relações na cultura. Um *ethos* que tem domicílio nas passagens, que faz abertura para as leituras possíveis e opera com o escrito – o texto da cultura, as narrativas, os testemunhos singulares, o mundo como linguagem e invenção.

A operação com o Carrinho de Parada mobilizou uma escuta e leitura que foi além dos trabalhos com os pacientes em fim de vida, alcançando a equipe de profissionais de saúde. Desde o início do trabalho no hospital, tínhamos também como mira a proposta de pensar a formação com os profissionais. Pretendíamos considerar algo da linguagem como um motor formativo, sobretudo frente aos quadros de fim de vida. Falaremos disso mais adiante, por ora, importa marcar o trabalho com a linguagem que nos fizeram avançar nas nossas perguntas e que retomamos de outro jeito: como realizar movimentos de passagem, na linguagem do mundo, para inventar outros modos de transmissão? Como fazer movimentar nas instituições uma relação que crie brechas nos sentidos, modificando-os, para dar passagem a uma outra coisa, saindo, talvez, do lugar de saber já consagrado?

Até aqui, percorremos um caminho que vai na direção da palavra, dos sonhos, dos chistes, do inconsciente e de certa interrupção da lógica dos sentidos para um vazio no centro do saber. Mas avançamos um pouco mais com Allouch (1995), nas categorias que ele resalta de escuta-leitura-escrita para o movimento na direção de um *pas-de-sens*, da escuta nos litorais que permite a rasura de um texto que não cessa de se escrever, uma interrupção na lógica contínua,

um intervalo para que algo venha a surgir nesse lugar, uma possibilidade de contingência: **transcrever, traduzir, transliterar.**

Para o autor, essas três operações, que acontecem em ternário, são consequências de uma reflexão sobre o lugar do sentido, seja do escrito, do psicanalista ou da clínica, distinguindo cada uma a seu modo, mas que “nunca aparecem postas em jogo, quando se examina de perto tal ou tal caso, independentes umas das outras” (ALLOUCH, 1995, p. 15). Ou seja, são operações isoláveis, mas nunca se manifestam em estado de completo isolamento, “trata-se de prevalência de uma delas, de uma espécie de jogo que consiste em levar vantagem, até mesmo passar à frente (logo em oposição radical a “não passar”) (ALLOUCH, 1995, p. 15, grifo do autor). Assim, traduzir, transcrever e transliterar não são propriamente termos associados ao que em geral costumamos conhecer acerca dos seus significados, mas, com Allouch, é uma escuta-leitura que mobiliza o jogo com as palavras e as suas significações, um movimento nas questões da linguagem.

Começamos pelo que ele situa como conceito de tradução. Para o autor, a tradução é regulada pelo sentido e se quer sempre literal. Segundo Allouch (1995), traduzir é regular, aprisionar o escrito em um sentido que é sempre imaginário. Porém, não é uma operação simples e, às vezes, fica exposta a certa confusão, uma vez que a tradução se quer literal, “o que designa simplesmente a procura de seus pontos de ancoragem em outras partes além do simples transporte do sentido que ela consagra [...]” (ALLOUCH, 1995, p.16). A tradução, termo que Freud chega a usar em *Interpretação dos Sonhos*, não se trata propriamente da transmissão de um sentido de uma língua para outra, mas no caso, como Freud opera, está ao lado de um deciframento. Porém, para Allouch, a tradução sempre visa a um fechamento, a uma captura em um único sentido, ao um-senso, pois se quer fazer entender em uma lógica comum. Barbara Cassin, no livro *Elogio da tradução: complicar o universal*, vai em outra direção e faz um importante percurso sobre como as línguas podem funcionar também como uma espécie de passagem, de mistura dos diferentes, em que a tradução comparece como o máximo da expressão do viver na diferença. A tradução é

um passar entre línguas, e, mesmo que seja um processo da ordem do imaginário que busca um sentido, como concebe Allouch (1995), para Cassin (2022), ela contém, em si, com uma tentativa de habitar e compreender como se diz algo na língua do outro, mas sempre restando algo de intraduzível. Uma tentativa de conectar o que o outro diz com aquilo que compreendo, valendo-se da história e da singularidade de cada sujeito. Não se trata de uma abordagem normativa ou gramatical do uso da língua, mas de um complexo dispositivo que estabelece a possibilidade de passagem que complica a universalidade dos sentidos. Essa seria a dimensão fundamental de uma língua, pois assim como para a psicanálise, é apenas por meio da relação com o outro que podemos nos constituir. É só porque há uma alteridade que podemos nos dar conta de que algo não se traduz, algo resta sem sentido: a tradução “cria passagem entre as línguas, entre. Ao fazer isso, situa-se de saída na dimensão do político: está em jogo a articulação de uma pluralidade diferenciada. O diverso é utilizado numa prática do comum” (CASSIN, 2022, p. 158). A ideia do “entre”, em Barbara Cassin, não é uma prática filosófica ou antropológica, porque, para ela, “O ‘entre’ não é um ponto de apoio de uma ligação de benevolência burguesa apta a confortar politicamente o existente. Ele também não remete à ausência ou a um sem fim histerizável, misterizável, além do ser, preso à diferença mais ou menos ontológica ou imanente, que se poderá renomear ou deslocar como *différance*, diferendo, diferença e repetição” (CASSIN, 2022, 159); ele é um saber-fazer, *savoir-faire*, com as diferenças, na medida em que a “estação do entre a tradução está em condições de constituir, parece, o novo paradigma das ciências humanas” (CASSIN, 2022, p. 162). “O *savoir-faire* dos tradutores é fazer passar de um estado menos bom para um estado melhor, melhor de um texto, um indivíduo, uma cidade...” (CASSIN, 2022, p. 162). É uma prática que se torna uma lição de “diversidade articulada, apta a complicar o universal” (CASSIN, 2022, p. 163). Uma prática das humanidades, assim como uma prática pedagógica do viver com o Outro.

Já transcrição, em Allouch (1995), é outra forma de regular os textos, que, em vez de apoiar-se no sentido, apoia-se no som. “Esse modo determina o que se chama de escrita fonética”

(ALLOUCH, 1995, p. 62). A partir do momento em que se transcreve, entra-se no campo de uma linguagem, na produção de um objeto que não é determinado, mas é a própria linguagem. “Um som por uma letra, uma letra por um som” (ALLOUCH, 1995, p. 62). Por meio da transcrição, aquele que escreve uma palavra busca representá-la com as letras de cada fonema que compõe as palavras, prestando atenção no som que elas produzem, apoiando-se na experiência auditiva, no ritmo próprio de cada movimento das sílabas e suas vibrações no ar. Muitos poetas e escritores valem-se do recurso do som de cada letra, de cada palavra para brincar com o sentido que está em jogo em um texto. Pela via do som criam-se homofonias, criam-se polissemias de sentidos, que podem fazer passagens no jogo lúdico da linguagem.

Por fim, temos a transliteração, que, para Allouch, é o escrito pelo escrito”, a materialidade do significante que “é uma operação tanto mais convocada pela leitura quanto o que é dado a ler difere mais, na sua escrita, do tipo de escrita com que a leitura se irá constituir” (ALLOUCH, 1995, p. 14). É uma leitura literal, da Letra, que acontece na instância da letra, inconsciente. Uma passagem, uma transferência de escrita – aquela que se escreve – para uma outra: para aquela que escreve. É encontrar uma palavra perfurada, que encontre um sulco, o rastro da marca vazia que diga respeito ao sujeito; uma aparição pelo tropeço, desvio, lapso, chiste, sonho ou ato falho. “É do lado da escrita que se concentra aquilo onde tento interrogar o que vem a ser o inconsciente, quando digo que o inconsciente é algo do real” (LACAN, 1973-74/2018, p. 245). Há, assim, uma operação de deciframento em jogo na transliteração, que também convoca o enlace com a tradução e a transcrição. Essas operações funcionam em ternário, e a transliteração é da ordem do inconsciente, conjugando múltiplos sentidos, em que é possível fazer passar de uma coisa para outra passando pela coisa do outro – no caso, passando pela Letra. Essa concepção tem como resultado um certo deslocamento dos sentidos imaginários, que se apresentam como crenças, fixas e cristalizadas, de modo a propiciar a abertura de um espaço onde seja possível um deslize, um efeito engendrado pela escrita que permite modificar os sentidos das palavras, o trabalho com a polissemia significante, uma rasura do texto que não cessa de se escrever,

abrindo um intervalo para que algo do outro venha a surgir em seu lugar. Vejamos um pequeno exemplo:

Para ficar um pouco mais claro o modo como tomamos essas operações de tradução, transcrição e transliteração, pegamos emprestado o exemplo do uso da palavra intervenção e o modo como escrevemos ela nesse texto: in(ter)venção. A operação de tradução e transcrição se revelam: sentido e som na mesma palavra. Todavia, com a inserção de uma pontuação no escrito, do uso dos parênteses, a palavra passa para outra coisa, a outro sentido, que só é possível por meio do escrito pelo escrito: intervenção → in(ter)venção → invenção. A transliteração vem pelo escrito e revela outras possibilidades de sentido; articula, com isso, um lugar, uma posição de leitura. Esse é o tipo de operação bem comum na literatura e na poesia, que, por meio do jogo das palavras, das formas e dos sons, produzem outros deslocamentos no que está escrito, demandando ao leitor um exercício de entrar na cena e colocar algo seu, para produzir uma possibilidade de sentido. Há, também, o nosso exemplo principal, o qual buscamos sustentar neste texto, que é o próprio Carrinho de Parada, que, tomado ao pé da letra, desde sua nomeação e função, anuncia uma passagem, condensando em si o paradoxo dos sentidos não usuais no hospital. O Carrinho de Parada condensa em seu nome, pelo menos, dois sentidos distintos, fazendo saltar para o sujeito algo de uma singularidade, uma possibilidade de conversa que destaque uma letra pela via da palavra/leitura como tal. O Carrinho de parada como ponto – pontuação – ambulante de escuta é parada que mobiliza (faz parar) ao mesmo tempo que traz o movimento. É a figura do paradoxo, que potencialmente desarticula os mecanismos de linguagem para dar passagem às formações do inconsciente, ou seja, um avesso de outra operação de linguagem. O Carrinho coloca um ponto e, ao pontuar, cria um intervalo entre o sintático e o semântico, entre o sonoro e o sentido, uma interrupção provocadora do mesmo abismo entre o significado e o significante, e, assim, onde algo de uma unidade estabelecida, em termos de linguagem e de sentido, tem potencial para se mostrar cindida, da ordem do impossível.

Ainda no livro *Letra a Letra*, temos outro exemplo que vai na direção da operação

com a tradução, a transcrição e a transliteração, em que Allouch (1995) segue na perspectiva do trabalho com o escrito, e toma de empréstimo o sonho de um analisante para elucidar o laço ternário entre traduzir, transcrever e transliterar. Ele narra que um dos seus pacientes teve um sonho. Nesse sonho, um homem levava no ombro um corpo humano dobrado em dois, em seguida, esse corpo virava um peixe. O sonhador relata que a imagem onírica pode ter sido produzida devido a uma conversa da noite anterior, em que sua mulher comentava que ele havia engordado. O enigma aparece como um chiste, quando, ao contar do sonho para a esposa, que o peixe (*poisson*) se tratava, na verdade, de seu peso (*son poids*) e que, assim, ele carregava “seu peso” – pelo menos, em sonho. Essa associação do paciente vem junto com uma história de sua infância, em que ele se lembra de ser chamado de “forte”, uma criança “forte”, em vez de uma criança “gorda”, já que a palavra “gorda” era censurada nos locais que ele frequentava em Paris. “Em suma, ele havia recebido a observação da mulher como uma castração imaginária e a proibição que sem saber impusera para si mesmo de lhe dar uma resposta muito bruta, que a teria magoado, era apenas a consequência da imaginarização, no lugar do Outro, da ferida recebida por ele sem saber” (ALLOUCH, 1995, p. 63). A partir da análise do escrito da imagem e do chiste que lhe sobrevém no sonho *poison – son poids* (som inverso) – salta pelos signos, outros significados em relação aos elementos de significação sonhados. A cena onírica faz valer a assertiva freudiana do sonho como rébus, funcionando da mesma forma que os hieróglifos. Ele não tem valor pela sua imagem surrealista, a de um grande peixe no ombro de um homem; não necessita de tradução do psicanalista para um possível significado oculto ou a chave do mistério do inconsciente entre as imagens reveladas – que é da ordem do imaginário. Antes, na superfície, a palavra salta, e com a associação vem o deslocamento de um sentido: “O sonho não traduz e não é traduzível. Ele escreve invertido: aqui, o ‘seu peso’ (*son poids*) com a imagem do peixe (*poison*)” (ALLOUCH, 1995, p. 66). Não é o caso de uma captura do som, pois “o ‘levar/carregar seu peso’ não aparece nem como escrito foneticamente nem mesmo como acabo de fazer aqui” (ALLOUCH, 1995, p. 67-68). O que as imagens revelam é o escrito, de forma

invertida, de outra escrita: “**A transliteração é o nome dessa operação, onde o que se escreve passa de uma maneira de escrever para outra**” (ALLOUCH, 1995, p. 68, grifo nosso). Com Lacan (1973-74/2018), “da ordem da escrita, como já lhes fiz observar em outro lugar, é o grande produtor de aberturas do discurso” (LACAN, 1973-74/2018, p. 127).

Por fim, uma última ressalva: Allouch (1995) enfatiza que não se trata, nessas operações, de decifrar ou ler uma verdade, não é a verdade sobre o sonho ou a verdade sobre a verdade, mas, sim, uma leitura possível que se impôs a partir da associação do interlocutor, do chiste, da palavra, da sua polissemia e das operações de tradução, transcrição e transliteração que juntas enondam a questão – a verdade é sempre um *semidizer*, como pontuou Lacan (1969-1970/1992). Assim, o que ocorre é a operação com a linguagem, com o trabalho literal, no litoral, com a letra, convocando a polissemia que se circunscreve também no trabalho guiado pelo texto, pelo escrito, **ler as linhas**, diz Allouch, não as “entrelinhas”, que sugerem um sentido *a priori*. Um trabalho de passagem que só se realiza quando se passa pela coisa do outro, em transferência, que sustenta um certo fio da impossibilidade de tudo ler, dizer ou escrever: **a prática da Letra**.

[...] todas as línguas e todas as criações da linguagem que permanecem como o que pode ser transmitido têm alguma coisa que não pode ser comunicada. Elas serão concebidas como uma força ativa na vida que, cantando a vida, habita as criações linguísticas da essência mesma da pura língua em variadas línguas.

Shoshana Felman

Na borda da vida e a medicina num passe de mágica

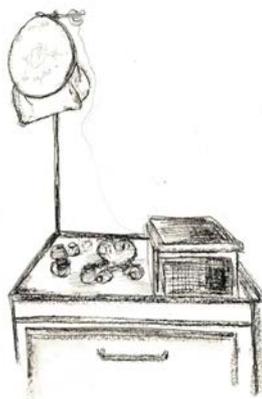


Figura 47. Esboço do Carrinho de Parada e os utensílios do bordado inventado. Registros dos Diários de Borda, 2021.

Deitado na cama do leito dos cuidados paliativos, Israel segura um livro, submerso na leitura. Meus olhos se fixaram na imagem dele lendo e, lentamente, escorregam até a capa do livro, na tentativa de pescar alguma coisa que se passava ali. Calmamente Israel levanta a cabeça e me percebe diante de si. Nossos olhares se cruzam e sem dizer sequer uma única palavra, pergunto se posso entrar, chegar mais perto. Ele escuta meu olhar e em profundo silêncio me diz “bom dia”, com as pálpebras já cansadas. Minha voz ressoa pelo quarto, quando pergunto: “O que você está lendo?” “É um livro sobre budismo”, ele responde. Com certa curiosidade, me aproximo em sua direção: “Fala especificamente sobre o que?” – “Algo sobre a vida, não sei, alguém esqueceu esse livro por aqui e resolvi ler”. Fico intrigada com a resposta do Israel e quero que ele me fale um pouco mais: “Sobre a vida? Como assim?” Ele assente com a cabeça e se cala. Ainda não era o momento de tocar nesse assunto. Ficamos ali, eu e ele, um diante do outro, o Carrinho de Parada pousado ao nosso lado. Por um longo período de tempo, ninguém

fala absolutamente nada, partilhamos um profundo e cúmplice silêncio. Eventualmente trocamos alguns olhares, como se fosse preciso confirmar as nossas presenças no quarto. Nos encontramos apenas nas entrelinhas do não-dizer, ele concentrado no seu livro, eu, na tentativa de bordar alguma coisa nos tecidos e linhas que estavam por ali. Um tempo depois, sua voz suave irrompe o ar e questiona: “O que é isso?”, apontando para o Carrinho. Um pouco entusiasmada com a pergunta, sem saber muito bem o que dizer, eu comento de maneira quase protocolar, “É um carrinho, um Carrinho de Parada”. “Um Carrinho de Parada?” ele questiona. “Sim”, respondo. “E o que vocês fazem com ele?”. Falo brevemente sobre o bordado, o projeto..., mas me concentro em dizer que o Carrinho de Parada é geralmente usado para reanimar as pausas, as paradas, já que parece que todo mundo no hospital anda sempre com pressa. Israel sorri e me lembra em tom de deboche: “É porque a vida é curta. Não há um segundo de tempo a perder”.

A resposta dele me tirou o ar. Foi seca e difícil. Havia uma profunda sabedoria naquilo que ele estava dizendo. Sim. Era verdade. A vida é curta e estava bem curta para ele. De pronto respirei fundo, sentindo o peso das suas palavras. Tinha a impressão que Israel estava me ensinando alguma coisa que ainda não sabia direito nomear. Era preciso apenas estar ali, sem nada entender ou significar. Prontamente concordo com o que ele fala, ele tinha profunda razão, eu sentia que estava aprendendo muito com ele, mesmo com as poucas palavras. Israel trouxe uma inversão de tudo o que até então eu acreditava que o Carrinho podia produzir. Estávamos ali, um diante do outro, num silêncio alargado, nos leitos dos cuidados paliativos, com o fato de que ele estava muito doente, na borda da vida. “Posso?” Tomo a liberdade de segurar sua mão. Chego bem próximo dele, olhando no fundo dos seus negros olhos: “Te agradeço por me lembrar que qualquer segundo na vida importa, que esse instante importa, estar aqui, apenas”. O silêncio toma o quarto novamente. Israel com os olhos já em lágrimas aperta com força a minha mão. “Mesmo quem tem uma vida muito curta, tem alguma história para contar”, intervi cuidadosamente. “Esse Carrinho que você vê aqui também funciona, de alguma forma, como um arquivo, é atemporal, guarda muitas histórias dentro dele, histórias que atravessam os tempos.

Se tu quiser, pode deixar uma história aqui”, lhe disse.

Secando as lágrimas, Israel me conta que vinha de uma família pobre e disse que com muito esforço conseguiu se tornar chefe de obras na construção civil. Tinha sete filhos e alguns netos, mas não chegaria aos 50 anos. Um grave câncer tomou conta do seu corpo, e os médicos já não podiam mais curá-lo. Em menos de dois meses, entre saber do câncer e começar um tratamento, já estava na internação dos cuidados paliativos. Seus olhos negros e profundos me olhavam cheio de lágrimas, “A vida é breve, a vida é muito breve”, repetia sempre. A história que ele me contou tinha a ver com as diversas superações enfrentadas na vida, os desafios de viver na periferia no sul do país, ser negro e pobre. O desafio de sustentar uma família e a profunda preocupação com os que ficariam vivos no momento da sua partida. Em algum momento desse encontro, ele relembra que tinha um sonho já há muito esquecido, que gostaria de ter sido lutador de box, mas que a vida o levou para outros caminhos. Nesse momento, pesco o sonho e digo despretenciosamente, que eu achava que, de alguma forma, ele tinha se transformado em um lutador, pois todas as histórias que ele havia me contado eram das lutas constantes. “Pois é, estou aqui lutando né?”, complementa. Depois de um tempo, pergunto o que ele gostaria de deixar escrito como registro bordado. Ele fala: “Quero escrever: Israel, lutador do câncer”.



Figura 48. Bordado Israel. Acervo da pesquisa-in(ter)venção.

Porém, o que fica como registro no tecido, que, aliás, foi bordado por mim com os olhos dele, em um desvio da consciência, é um presente (tanto pelo significado temporal da palavra – ser no presente –, mas também um presente – dádiva – para a nossa equipe). A frase que ficou marcada foi “lutador do câncer”, com acentuação, que só sobressaltou aos nossos olhos

um tempo depois, assinalando a sílaba *cer*, que, pelo escrito e homofonia, se transforma em verbo, *ser*. Não foi qualquer pontuação produzida ali. Houve algo, que foi conjugado, de uma letra, um resto que surgiu assim, um efeito de sujeito, apontando para a transliteração, um certo impossível de nomear.

O encontro com Israel abriu margem para outras duas vias até então não conhecidas por nós. Primeiro, uma espécie de tradução, que colocou em causa um sentido, fazendo passar para outra coisa um significado que nossa equipe já havia fixado: de que o Carrinho de Parada funcionaria como um elemento para produzir paradas. Sim, era esse um pré-texto inicial, mas que, depois desse encontro, fez também compreender um outro lado da mesma questão. Não são apenas as paradas que são fundamentais para inscrever outra lógica na urgência e emergência hospitalar. Como trabalhamos com o paradoxo –, o ritmo próprio do inconsciente –, dar relevo e perceber que é também preciso considerar as urgências na mesma dinâmica das paradas, sobretudo às urgências nos leitos dos cuidados paliativos, onde a vida/(sobre)vivência pedem pressa, foi fundamental. O vivo que urge por ser lido-escutado. O modo como as coisas aconteceram mobilizou na nossa equipe uma forma de extensão simbólica de tudo que vínhamos propondo até aquele momento, deslocou a ideia do movimento, não apenas como substância de paragem, mas também como urgência. Isso foi importante para repensarmos a nossa abordagem diante dos casos de fim de vida, um outro tipo de passagem. Também, por outro lado, o que decantou desse encontro foi um efeito imponderável que não imaginávamos. O que aconteceu ali chegou até a equipe médica de uma maneira bastante inusitada.

Depois uma semana, retornamos ao hospital, já na reunião do Round médico** e fomos recebidos pela médica chefe do Setor com uma indagação: “que mágica foi que vocês fizeram com o Israel?” Desconcertados, nos olhamos sem saber a resposta e devolvemos a pergunta. “Mágica? Qual mágica?”. Ela nos diz então, que ele ficou muito emocionado, agradeceu a equipe

** Desde meados do ano de 2018 fomos convidados pela equipe do Setor a integrar as reuniões de discussões de casos, os chamados “Rounds”. Esses eram momentos em que a equipe se reunia em torno do trabalho de revisar e repassar os cuidados com os pacientes da internação dos Cuidados paliativos.

pelo encontro que teve com o nosso projeto, dizendo que ele “faria a passagem” dali em paz, que algo havia mudado. “Algo havia mudado”... Tanto em nós quanto em Israel e, pela indagação da médica, algo parecia ter deslocado também como possibilidade de abertura para um trabalho com a equipe médica: “Uma possibilidade de trabalho com a formação?”, nos perguntávamos. Foi a primeira vez, depois de cinco anos estando no hospital, que nos foi endereçado diretamente com uma questão sobre o tipo de in(ter)venção que vínhamos realizando e os seus efeitos. Até então, nenhum esboço de demanda por parte dos profissionais havia sido direcionado tão fortemente à nossa equipe. Pelo contrário, a impressão que dava era de que os olhares quase sempre eram de que a pesquisa-in(ter)venção funcionava como um “passatempo” entre um atendimento ou outro, sendo que os pacientes se beneficiavam como uma terapêutica nos moldes de outros projetos que habitam o hospital. Não parecia que havia interesse no trabalho com as palavras e que isso pudesse dizer respeito a eles. Afinal, lembramos que, para alguns dos profissionais, tudo que não pode ser localizável e quantificável pela via do orgânico não é ciência, não funciona, ou só pode ser outra coisa mais ao lado de outro mundo, dos alquimistas ou da magia. E, ainda, algo que pode ser bem pior: se o paciente está em fim de vida, há os que acreditam que não há mais o que fazer, pois não há uma cura possível, logo, nenhum tipo de tratamento ou trabalho fará efeito.

Que mágica é essa que vocês fizeram? A pergunta da médica ficou reverberando em nós e no Setor. Lembramos, com Freud, nas *conferências introdutórias*, quando ele situa as palavras como portadoras de uma espécie de magia: “Em sua origem, **as palavras eram magia, e ainda hoje a palavra conserva muito de seu velho poder mágico.** Com palavras, uma pessoa é capaz de fazer outra feliz, ou levá-la ao desespero; é com palavras que o professor transmite seu conhecimento aos alunos e é também por intermédio das palavras que o orador arrebatava a assembleia de ouvintes e influencia sobre os juízos e as decisões de cada um deles. Palavras evocam afetos e constituem o meio universal de que se valem as pessoas para influenciar umas às outras” (FREUD, 1916-1917/2014, p. 18, grifo nosso). Com Foucault (2016), “As palavras, seu encontro arbitrário, sua confusão, todas as suas transformações protoplasmáticas bastam por si

só para fazer nascer todo um mundo ao mesmo tempo verdadeiro e fantástico, um mundo muito mais velho que nossa infância” (FOUCAULT, 2016, p. 57, grifo nosso). A aposta nas palavras e no testemunho do vivo que nasce da narrativa do encontro com o outro foi a nossa aposta de trabalho nos leitos dos cuidados paliativos, onde vislumbramos um *saber-fazer-com* junto com a equipe médica que pudesse considerar as operações de linguagem – traduzir, transcrever, transliterar –, a invenção, o improvisado, o inconsciente, como um **saber-fazer-com a letra** e com o real diante do impossível da morte e da vida.

Mas como fazer ressoar junto à equipe e aos familiares a palavra daquele que fala desde essa zona trágica, em que a vida invadiu o domínio da morte? Como fazer disso uma operação de transmissão para o trabalho em saúde e educação? A palavra – mágica –, viva, carrega uma força que pode fazer incidir luz sobre o domínio do vivo, permitindo que algo nele invisibilizado possa se tornar visível e enunciável. Walter Benjamin, no *Infância em Berlim*, comenta que é justo aí que a “experiência mágica se torna uma ciência” (BENJAMIN, 2013, s/n). O valor vivo da palavra dita no leito de morte é desdobrado por ele em outro texto, *Experiência e pobreza*, quando retoma a parábola do homem moribundo que diz aos seus filhos ter escondido um tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos cavam, arando a terra, não encontram o tesouro prometido, mas suas vinhas dão mais frutos do que quaisquer outros vinhedos da região. A sabedoria foi transmitida: “A felicidade não está no ouro, mas no trabalho”. Pergunta-nos Benjamin: “Quem encontra hoje pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração?” (BENJAMIN, 1994, p. 114).

Com a proximidade da morte, a transmissão é passagem, é litoral. A transmissão não tanto ao lado daquilo que é expressado como um conteúdo manifesto, mas como um exercício que faz operar um tipo de saber que aparece como letra, para ser lida em sua expressão. A experiência, a transmissão e a narrativa são elementos indissociáveis, que fazem passar para uma outra coisa, pelo laço com o Outro, no momento em que uma singularidade é compartilhada com

e no mundo. Chamamos mais uma vez Foucault, em um bellissimo texto intitulado *A Linguagem ao Infinito*, quando diz: “[...] é possível que os deuses tenham enviado os infortúnios aos mortais para que eles pudessem contá-los, e que nesta possibilidade a palavra encontre seu infinito manancial; é bem possível que a aproximação da morte, seu gesto soberano, sua proeminência na memória dos homens cavem no ser e no presente o vazio a partir do qual e em direção ao qual se fala” (FOUCAULT, 1963/2009 p. 47).

A palavra, diante da finitude, encontra um infinito manancial, um rio de linguagem que pode desaguar em efeitos contingentes, tanto para aqueles que estão em fim de vida quanto para os profissionais que trabalham com esses sujeitos. Ocupar-se desses pacientes e dos familiares que atravessam esse momento limite no fio da vida é poder exercitar uma produção com o texto daquilo que é dito, dos efeitos da articulação da palavra e das memórias, que se abre para uma passagem no que diz respeito ao vivo, à capacidade de narrar, produzindo sujeitos em uma outra posição de escuta e saber. A palavra, na sua força de transmissão, torna-se uma tecnologia, um elemento de cuidado, de tratamento e de formação em saúde que opera em outra lógica.

Nesse texto, Foucault ainda comenta sobre o surgimento da literatura entre a linguagem e a morte, salientando que a linguagem se manifesta – seja por meio da fala ou da escrita – devido ao confronto com o vazio da morte. Um vazio que seria a possibilidade da produção de linguagem. Sobre isso, Foucault menciona que “A obra de linguagem é o próprio corpo da linguagem que a morte atravessa para lhe abrir esse espaço infinito em que repercutem os duplos” (FOUCAULT, 1963/2009, p. 51). Da morte, do seu vazio indizível, abre-se um ponto para que o dito encontre ressonância. A relação de embate entre linguagem e morte produz um ruído, um murmúrio capaz de duplicar, criar uma dobra para que haja o movimento inexorável da linguagem sobre si mesma no seu encontro com a morte.

O vazio da morte: com Lacan, lembramos da metáfora do oleiro, no Seminário *Livro 7: A ética da psicanálise*, em que ele traz o ceramista que amassa o barro, que molda o vaso em torno de um buraco vazio, produzindo as paredes que contornam e constroem ao mesmo tempo

um vaso e um vazio. Assim seriam os significantes, que furam o Real, fazendo uma marca em uma superfície contínua. É por essa via que Lacan vai pensar as figuras topológicas e, ainda, as gravuras de Escher, que se realizam em espaços moebianos nos jogos de duplicidade, de espelho, e dão contornos ao impensado e ao paradoxal. Ou seja, figuras que repercutem um duplo, um espaço infinito por dobras e ondulações que ressoam no tempo e no espaço. Por exemplo, a gravura *Galeria de gravuras*, desenho de 1956, em que Escher mostra a continuidade interior e exterior entre as obras da galeria e da própria galeria. No centro do desenho, há um vazio, um buraco que é impossível de significar ou representar graficamente. Pensemos nesse buraco como o vazio da morte: ali localiza-se um furo, em torno do qual toda a obra vai ser estruturada. É ao redor desse vazio, um ponto impossível, que se arquiteta todo o desenho. É nesse sentido que Lacan vai pontuar que o buraco, o vazio, é o próprio da organização da estrutura dos sujeitos – uma perda, um corte, um furo no qual se arma a rede de significantes, a memória da própria coisa que funda o movimento na linguagem.

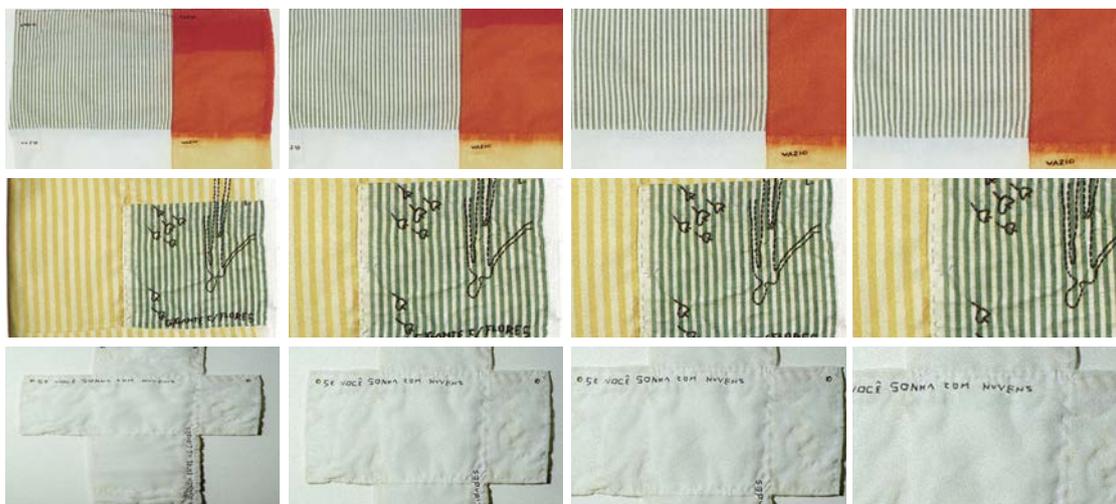


Figura 49. Bordados Leonilson - *Vazio cheio* (1993), *Gigante com Flores* (1992), *Se você sonha com nuvens* (1991)
José Leonilson Bezerra Dias

Com o Carrinho de Parada e o bordado nos leitos dos cuidados paliativos, o encontro com a morte sempre foi inevitável. Rodamos pelos corredores contornando os vazios que ali se produziam. Foi ao redor dos silêncios dos leitos que circulamos, tentando achar brechas e topar com palavras nos encontros com cada sujeito em fim de vida. Foi, por meio do carrinho, que tentamos articular algo da memória, da escrita e da transmissão na beira do impossível diante da morte. Igualmente, foi com ele que tentamos mobilizar a linguagem, incitando a escrita com os fios no tecido: escreve-se para não morrer, lembra Foucault em diálogo com Rousset, Heidegger e Blanchot. Diríamos, com Gagnebin (2009), que se escreve também para poder morrer. A escrita e a fala acontecem, então, como o lugar da transmissão, que deixa uma marca, um fio de memória como possibilidade de inventar uma palavra para si mesmo, endereçado a outro tempo. Foucault (2009) convoca a literatura a partir da personagem Ulisses, na *Odisseia*, quando ele diz que há um “dom da linguagem na morte”, quando da proximidade da própria morte de Ulisses, ele tenta conjurá-la através do canto da sua identidade, cantar seus infortúnios para afastar “o destino que lhe é trazido por uma linguagem anterior à linguagem. E ele persegue essa palavra fictícia confirmando-a e conjurando-a ao mesmo tempo, nesse espaço vizinho da morte, mas erigido contra ela, no qual a narrativa encontra seu lugar natural” (FOUCAULT, 2009, p. 48). Para Foucault (2009), muito próximo das contribuições de Walter Benjamin e Blanchot, o encontro com o limite da morte abriria, em termos de linguagem, um espaço infinito, em que os sujeitos, diante do impossível de dizer, paradoxalmente encontrariam meios para justamente dizer, reafirmar o lugar de narrar e narrar-se, pois “talvez haja na palavra um parentesco essencial entre a morte, a continuidade ilimitada e a representação da linguagem ela mesma” (FOUCAULT, 2009, p. 48). A própria escrita faz parte desse movimento: é somente depois de terem inventado a escrita que a linguagem aspira a uma continuidade; mas, também, é “porque ela não queria morrer que decidiu um dia concretizar-se em signos visíveis e indelévels” (FOUCAULT, 2009, p. 48). Nesse movimento bascular, entre escrita e morte:

[...] **a morte é, sem dúvida, o mais essencial dos acidentes da linguagem** (seu limite e centro): no dia em que se falou para a morte e contra ela, para dominá-la e detê-la, alguma coisa nasceu, murmúrio que se retoma, se conta e se reduplica ininterruptamente, conforme uma multiplicação e um espessamento fantástico em que se aloja e se esconde nossa linguagem de hoje. (FOUCAULT, 2009, p. 49, grifo nosso)

A morte como o mais essencial dos acidentes da linguagem, em que se tropeça no inesperado, no desalento de tentar dar uma borda para o impossível de inscrever, ou, talvez, para o sem sentido de nomear. Quem sabe, a mágica enunciada pela médica do Setor esteja justamente aí. O gesto mobilizado pela fala e pela escrita é o ruído inquietante, o embate entre morte e linguagem em que “no fundo da linguagem se anuncia” [...], é preciso falar sem cessar, por tanto tempo e tão forte quanto esse ruído” (FOUCAULT, 2009, p. 52). Agamben (2006) tomará essa perspectiva do ruído inquietante do indizível, para abordar a relação entre linguagem e a morte, desde Heidegger, e ao tomar as palavras do próprio filósofo, ele enuncia que “relação essencial entre morte e linguagem surge como num relâmpago, mas permanece impensada” (AGAMBEN, 2006, p. 9). Ao formular um seminário em torno do tema, Agamben parte desde o ponto de vista do *Dasein* (Heidegger) e do *Diesenehmen* (Hegel), para tratar a negatividade como elemento fundamental do ser da linguagem, buscando nos movimentos dialéticos uma certa abertura do ser no ter-lugar da linguagem, sustentado pela voz. Segundo Agamben (2006), a linguagem permite aos seres humanos se abrirem nela, em uma constante busca pelo seu ser e sua voz. Em uma densa retomada filosófica, Agamben (2006) destaca aquilo que da filosofia pode expandir como uma zona de confluência entre linguagem, pensamento, poesia e morte – como um limite do indizível ou do impensável –, situando a força da palavra e a busca por uma voz, como o máximo da enunciação do ser de tudo o que é. É de Heidegger que ele acentua o trabalho com o material da linguagem e que permite, na linguagem, a permanência do ser

humano no aberto da existência.

Em uma passagem do texto intitulado *O fim do pensamento*, que posteriormente foi anexado como apêndice do livro *A linguagem e a morte*, Agamben (2006) diz:

Acontece como quando caminhamos no bosque e, de repente, inaudita, surpreende-nos a variedade das vozes animais. Silvos, piados, trilos, toques como de madeira ou metal trincado, chilros, assobios, estrídulos: cada animal tem o seu som, que brota imediatamente dele. Enfim, a dupla nota do cuco zomba de nosso silêncio e revela-nos, insustentável, o nosso ser sem voz, no coro infinito das vozes animais. Experimentamos então falar, pensar. (AGAMBEN, 2006, p. 145)

É diante do ruído inquietante do mundo que o ser humano busca pensar, falar; uma busca contra a morte, pois, para Agamben (2006), o ser humano é o único animal que não tem a própria voz que faça uma referência direta a ele, como, por exemplo, o latido indica o cão, o miado, o gato, o zurro, o asno... A voz dos seres humanos permite abrir uma busca, busca essa que é sempre uma luta contra sua mortalidade, busca da sua voz (perdida) entre tantas as vozes. Assim, o ser humano é o único ser falante ao mesmo tempo que se sabe mortal. A experiência da morte (*Dasein, ser-para-a-morte*) o faz encontrar sua possibilidade mais singular. Em Agamben (2006), a possibilidade de ser o *Da* é assumida pela experiência de *ser-para-a-morte*. *Dasein* é ser-o-**Da** (*ser-o-aí - ser-no-mundo*), estar em casa no próprio lugar, “o *Dasein* é, na sua estrutura mesma, um *ser-para-o-fim*, ou seja, para a morte e, como tal, está desde sempre em relação com ela” (AGAMBEN, 2006. p. 17). Ou seja, desde essa perspectiva, podemos situar a relação com a própria morte como possibilidade de fazer a linguagem movimentar-se, como busca incessante por uma voz singular. Ou mais ainda: a possibilidade de um testemunho, de uma voz singular, dar notícias de um acidente de linguagem a um outro, lançando uma ética e

uma política: Judith Butler, no ensaio *Vida Precária*, diz de uma ética atrelada à alteridade, uma ética que tem estreita relação com a precariedade do outro – no caso da proximidade da morte, da animalidade –, quando esse outro é necessariamente marcado por uma vida precária (BUTLER, 2011, p.13-33). Assim, as narrativas, o testemunho no fim de vida, como uma linguagem que reporta o acidente, o impossível, o furo encoberto da vida; o acidente de linguagem que significa, portanto, um caminho na direção do outro, da criação de uma voz e de uma ética que pode acolher e incluir o que a política e, também, a medicina sempre excluíram: os moribundos, os que estão na borda da vida, esses e essas que se aproximam da relação íntima com a precariedade da vida.

É exatamente aqui, nesse ponto, que convocamos uma imagem da história do pensamento ocidental, quando da famosa queda de Montaigne do cavalo e o seu acidente – um encontro com a morte – disparou a escrita – prosa e poética – dos seus ensaios. Montaigne diz que um dia estava cavalgando com seus companheiros pelo bosque, quando um deles, ao se exhibir, passa abruptamente com seu cavalo por ele, fazendo com que ele fosse arremessado ao chão. Montaigne conta que foi um quase trágico acidente, uma experiência de aproximação com a morte, onde passou dias de intenso sofrimento achando que sua vida teria chegado ao fim. De certa forma, ele diz que esse acontecimento inesperado abriu a possibilidade de buscar uma narrativa para si, um certo exercício reflexivo necessário de pensamento da própria vida (MONTAIGNE, 1996), mobilizando, certamente, os artifícios da linguagem. O interessante, no texto que Montaigne escreve, é que ele vai se articulando de tal maneira que, imediatamente em seguida ao seu relato, ele começa a explorar os modos de narrar-se, encontrar a sua própria voz, escrevendo sobre o que lhe ocorre e lhe ocorreu, como se esse acontecimento de quase morte o tenha levado a narrar e a escrever. A filósofa e professora Maria Filomena Molder, sobre esse episódio de Montaigne, dirá que, no encontro com a morte e no acidente com a queda do cavalo, ele teve um efeito de “cair em si” (MOLDER, 2017, p. 22), uma queda necessária que produziu a escrita, uma narrativa que é sempre de natureza literária.

Anterior a esse acidente inesperado de Montaigne, na verdade, centenas de milhares de anos antes desse acontecimento, o primeiro texto literário conhecido da história da humanidade, a *Epopéia de Gilgámesh*, já nos dava notícias do encontro com a morte que tem como efeito a produção de invenção de uma narrativa. Gilgámesh, que na tradução brasileira, realizada por Jacyntho Lins Brandão, vem acompanhada do subtítulo “Ele que o abismo viu”*, anuncia a história desencadeada pelo temor da morte que leva Gilgámesh (narrador e personagem) ao empreendimento de uma longa viagem à procura da imortalidade. Essa viagem é extinta pelo fracasso próprio da empreitada, mas sua resolução é a aceitação desse fracasso. Quando Gilgámesh retorna depois da longa jornada, chega às muralhas da sua cidade, Uruk, senta-se e escreve tudo o que lhe aconteceu durante o percurso, incluindo os desafios de manter-se vivo, bem como assistir à morte do seu amigo íntimo Enkidu. O primeiro escrito que a humanidade tem notícias é sobre dar forma e contorno da própria vida desde as aproximações com a morte. Ou, ainda, como comentou Shoshana Felman, a propósito de Henry James: “[...] Se, em certo sentido, a morte é uma blague, é porque, como diz Bataille, “a morte é uma impostura”. Como os fantasmas, a morte é, precisamente, o que não morre: é, então, dos fantasmas, da morte mesma, que se pode dizer que é, por excelência, “um assunto vivo”, o assunto dos vivos” (FELMAN, 2020 p. 270).

Ainda, há um texto de Blanchot que nos traz uma visada a mais para abordar o que da morte tem sua mistura na narrativa, na literatura, em *O instante da minha morte*. Nesse texto curto e intenso, Blanchot narra-se, em terceira pessoa, contando sobre o momento de quase-morte de um homem jovem em um determinado momento da segunda guerra, um homem jovem “impedido de morrer pela própria morte – e talvez por erro da injustiça” (BLANCHOT, 2003, p. 9). Um texto que, como se sabe, é autobiográfico, mas narrado em terceira pessoa, onde o eu já é o outro, embarcando na perspectiva inseparável da realidade com estrutura de ficção. O instante em que se morre é próximo ao momento que surge a escrita, o impossível que revela,

* Na tradução francesa de Jean Bottéro, o subtítulo pode ser expresso como “O grande homem que não queria morrer”.

o que mais tarde temos como o nascimento da literatura em Blanchot: “O momento em que acontece a substituição do Eu pelo Ele” (BLANCHOT, 2011, p.17). Cinquenta anos depois do acontecimento, Blanchot decide desenhar linhas do seu encontro com a morte, nomear em palavras pela via de uma personagem, seu testemunho do impossível que o fez, de um jeito ou de outro, morrer – como bem situa o título, desde o pronome possessivo “minha”.

Sei – sabê-lo-ei – que aquele que os Alemães já tinham na mira, não esperando senão a ordem final, experimentou então um sentimento de extraordinária leveza, uma espécie de beatitude (nada, porém, que se parecesse com a felicidade) – alegria soberana? O encontro da morte e da morte? No seu lugar, não tentarei analisar esse sentimento de leveza. De repente, ele era talvez invencível. Morto – imortal. Talvez o êxtase. Ou antes o sentimento de compaixão pela humanidade sofredora, a felicidade de não ser imortal nem eterno. Doravante, ficou ligado à morte, por uma amizade sub-reptícia (BLANCHOT, 2003, p.13).

Uma amizade com a morte que, de certa maneira, abriu a possibilidade de expor sua relação com a vida, com a escrita, com a literatura, com a crítica, com a teoria... ou, ainda, enunciar que “a literatura é a vida que carrega a morte e nela se mantém” (BLANCHOT, 2011, p. 350). A luta travada entre escrita e morte, narrar o inenarrável, em um esforço de aproximação do vazio, da ausência, de uma escrita que tem na memória retornada um embate contra o esquecimento da morte: “Escreveremos, lembramos, mesmo à nossa revelia, que morreremos” (GAGNEBIN, 2014, p.12). Ou seja, a possibilidade mesma de escrever e isso não estar dissociado de um pensamento ou experiência com a morte. Todavia, é importante propor aqui uma ressalva, uma certa suspensão que coloca uma questão. O poeta, professor e crítico Alberto Pucheu (2007) diz: “Não nos enganemos: a literatura não tem compromisso com a morte. Se, às vezes, a literatura

mostra o que é pior do que a morte, é tão somente em nome de mais vida” (PUCHEU, 2007, p. 32).

Escrever para morrer e para viver, no exercício constante daquilo que *a-borda* o vivo. Tratamos, assim, de situar um certo vazio da morte ou o impossível de representá-la – o Real –, ou um resto que fica como aquilo que possibilita um passo na direção da semântica da causalidade para a contingência – o em aberto, como diz Agamben. A invenção de uma linguagem em torno daquilo que não encontra representação e que isso sirva de operação para a transmissão, para o trabalho com a escrita, com a literatura e com a formação de profissionais em diferentes linguagens: a Prática da Letra. Situamos a escrita, seja ela qual for, mas, sobretudo, neste trabalho, àquela associada ao bordado, a escrita com fios que produz uma marca em um tecido coletivizável, a possibilidade de fundar uma palavra, uma passagem, um significante que dê bordas ao impossível de nomear – da dor, da precariedade, da morte –, uma certa magia, que tem nas narrativas a abertura para compor os tratamentos e trabalhos em saúde.

Por fim, é preciso ressaltar que a experiência no hospital, especialmente com o movimento ambulante do posto móvel de escuta, o Carrinho de Parada, nem sempre viabilizou uma abertura. Muito pelo contrário. O caso como o de Israel, que abriu espaço para um diálogo com a equipe, foi, de fato, exceção. Na maioria das vezes, o trânsito pelo hospital é saldado por encontros inesperados, mas que produzem na nossa equipe efeitos de trabalho mais do que necessariamente nos pacientes ou com os profissionais do hospital. Tal como a escrita e o labor do trato com a linguagem, que se relança sempre no contorno do vazio. O trabalho que ora narramos e tivemos a possibilidade de articular tem como pressuposto a **insistência e o olhar delicado para as sutilezas** que acontecem quando menos se espera, mesmo quando aparentemente nada se produz. Uma aposta na transmissão da abertura causada pelo encontro com o vazio, pela ausência do sentido, e pela experiência do fracasso de nem tudo poder apreender ou aprender.

[...] um espreitar a partir da sarjeta
pode ser uma visão de mundo.
a rebelião consiste em olhar uma rosa
até pulverizar os olhos

Alejandra Pizarnik

ADENDO:
escrever, a-bordar o vivo

Escrever.
Não posso.
Ninguém pode.
É preciso dizer: não podemos.
E escrevemos.
É o desconhecido que carregamos dentro de nós: escrever é isso que alcança.
É isso ou nada.

A escrita chega como vento, é nua, é de tinta, é a escrita, e passa como nada mais passa na
vida, nada mais, exceto ela, a vida.

Marguerite Duras, *Escrever*

Marguerite Duras, no fim da vida, depois de cinquenta anos dedicados ao trabalho da escrita e da invenção com diferentes linguagens, lança ao mundo um testemunho sobre seu trabalho de escrita. No texto *Escrever*, ela narra, linha a linha, em tom confessional, algo da impossibilidade, tanto dos encontros, do amor, da morte, quanto do trabalho da escrita, que, embora inacessível, é irremediável como destino: escrever ninguém pode, mas escrevemos. Escrever mesmo quando não se pode escrever – é isso ou nada. Um gesto de escrita calcado na firme (im)possibilidade de insistir com o que não se tem, apostando no insabido e na incerteza diante do dizer. Duras parte do desconhecido, refazendo sempre o estatuto na direção do vazio, “do momento em que estamos perdidos e que, portanto, não há mais nada a escrever, nada a perder, escrevemos (DURAS, 2021, p. 33). Ou, ainda, um lançar-se no risco incerto do que vem de um lugar aparentemente estranho, estrangeiro. Um modo de operar com as formações do inconsciente: “A escrita é o desconhecido. Antes de escrever, nada sabemos acerca do que vamos escrever. E com toda a lucidez” (DURAS, 2021, p. 54). Como mencionado na parte dois, Duras movimenta uma linguagem que procura o centro vazio, não o do não sentido, mas o do

esvaziamento do sentido: *pas-de-sans*.

Interpelo mais uma vez o texto de Marguerite Duras, como quem faz uma pergunta ao vento, tentando escutar a sua direção para interrogar a nossa in(ter)venção, assim como as operações de linguagem, especialmente as escritas que testemunham a tarefa do impossível de apreender um sentido, de maneira que esse **gesto com a palavra possa fundar um espaço para pensar a transmissão de um centro vazio: apostar em um mundo no trabalho com a linguagem e invenção**. Nas suas obras, Duras opera uma posição que conserva o **inapreensível como inapreensível**; ao engendrar a escrita nesse limite tênue entre a coisa e o que a coisa tenta dizer resguarda a lacuna que não captura o sentido. As palavras escritas ou imagens reveladas por ela não sustentam o encadeamento das ideias, pois parece haver um corte, uma cesura que suprime o nexos semântico. As frases tornam-se pura pulsação, movimento incessante de ir e vir, colocando o leitor nessa zona de limiar. Dominique Fingermann (2206) diz que a escrita de Duras é teimosa e extenuante, procede de uma sucessão difícil ao “nada” original, uma imprudência radical em fazer “nas intermitências entre o impossível e o contingente” (FINGERMANN, 2016, p. 43), uma escrita necessária, em que “as reverberações, repercussões desse gongo vazio” dão a chance de uma escrita que não cessa de se escrever (FINGERMANN, 2016, p. 43). Ao fazer referência a Blanchot, ela ainda vai afirmar que, em Marguerite Duras, escrever é levar para superfície algo de um sentido ausente, uma escrita extenuante que “passa por extrair do sentido das histórias, o sem sentido da contingência das conexões dos significantes, o sem sentido que conecta uma palavra à outra e se deixa guiar pela pura ressonância da palavra, a sua reverberação fundamental, mas, também, pelo oco que as precede e de onde elas procedem” (FINGERMANN, 2016, p. 47).

O texto de Duras move o ponto limite na linguagem onde há espaço para aparecer o que não é possível localizar de antemão. Marguerite Duras sustenta que é no só depois que o escrito toma sua forma, onde decanta algo do que se supunha buscar escrever, revelando o abismo entre pensamento e dito, entre vontade e desejo, mostrando no próprio texto os dilemas inerentes a

esse processo. Diz ela: “Escrever é tentar saber o que escreveríamos se fôssemos escrever – só ficamos sabendo depois – antes, é a pergunta mais perigosa que podemos fazer” (DURAS, 2021, p. 64).

Entrar nas operações de linguagem, usando a lente de Duras como microscópio, é trabalhar sempre com um certo vazio. Foucault (2009) chega a afirmar, na conversa com Hélène Cixous, que há uma inquietação quando se trata de falar sobre a Marguerite Duras, porque há uma intensidade nas palavras onde tudo escapa. “Uma espécie de força nua diante da qual se desliza, sobre a qual as mãos não tem poder. É a presença dessa força, força móvel e uniforme, dessa presença ao mesmo tempo fugidia, é isso que me impede de falar dela, e que sem dúvida me prende a ela” (FOUCAULT, 2009, p. 356). Nessa conversa, Cixous reage à fala de Foucault e diz que, mesmo lendo e conhecendo as obras de Duras, “não se pode apreendê-la” (FOUCAULT, 2009, p.356), e o efeito Duras “é que qualquer coisa de muito forte escapa” (FOUCAULT, 2009, p. 356), pois talvez o seu texto seja para isso mesmo, para escapar, para se deixar escorrer no vazio do não saber, manter os sujeitos em suspenso entre uma coisa e outra, na zona da pulsação, em que o lido se torna impressão, um rastro que ultrapassa o próprio texto.

Essa forma de escrever, que deixa um rastro/resto de uma passagem inapreensível, ou um certo esboço do que Cixous chama de “arte da pobreza”, ou a “memória sem lembrança” nas palavras de Foucault, em que pouco a pouco toda e qualquer riqueza é abandonada, os pingentes do texto são descartados, afastam-se os monumentos, as opulências, para avançar na direção do que é mínimo, “cada vez menos cenário, mobiliário, objetos, e então fica de tal forma pobre que no final alguma coisa se insere. Fica, e depois junta, reúne tudo o que não quer morrer. Como se todos os nossos desejos se reinvestissem em alguma coisa muito pequena que se torna tão grande quanto o amor [...]. E esse amor, é esse nada que é tudo” (FOUCAULT, 2009, p. 357). Uma arte que mira a escassez, uma arte da pobreza que é uma desmontagem da escrita subordinativa, não se submete à completude e está diretamente relacionada com um vazio, como se o trabalho com a perda fosse inacabável, jamais perdida o bastante, sempre por perder e perder-se mais

ainda, uma perda que não cessa, sendo sempre impossível de representar. Por isso, como diz Cixous, Duras convoca algo de “muito paradoxal” (FOUCAULT, 2009, p. 358), pois no mesmo instante em que há a completa anulação, e a escrita que vai se dissolvendo em espaço vazio de sentido, forma-se um clarão, um gesto que se compõe no aparecimento de um olhar singelo, uma personagem que surge inesperadamente e “emerge como bruma [...] de um lado a anulação; do outro, o aparecimento” (FOUCAULT, 2009, p. 359).

Marguerite Duras deixa-se trabalhar nesse movimento em ondas no ir e vir do que se mostra e o que não se mostra, um trabalho nas passagens, com as palavras que são escritas na perda do próprio texto. Ela compartilha com o leitor esse caminho onde tudo, aos poucos, se desfaz, se refaz e se desfaz novamente, lançando o leitor em uma atmosfera de precipício. Às vezes, temos a impressão de que é um movimento sem objetivo, que seus dedos pensam enquanto escreve, não tendo propriamente uma racionalização da operação, mas, antes, um fluir associativo que compõe um corpo escrito. Vamos passo a passo acompanhando seus devaneios, sua ficção, sem saber ao certo onde se perde a personagem e começa a escritora. Não à toa, os escritos de Marguerite Duras permanecem como uma incógnita aos gêneros literários, situados nas prateleiras entre ficção, autobiografia e romance, não encontrando uma definição nos gêneros da teoria literária. Seus filmes e roteiros também ficam entre o experimental e o documental, não propriamente engendrando uma definição. E isso pouco importa, ainda mais para uma escritora que não hesita em expressar seus pensamentos livremente no papel, em associação, como um sopro de vida que vai sendo desenhado a cada frase, lembrando sempre que a escrita também é solidão e morte. Ou melhor, Duras mostra que para escrever ou criar um mundo na linguagem, há de se ter uma certa ousadia. Gritar, sussurrar em nome de um risco, o risco da loucura, do desespero, da solidão não compartilhada que se impõe ao escritor; entregar-se ao desconhecido, vivendo uma ausência que só pode ser o mais próximo do incerto, do inclassificável. Por isso, a entrega para essa escrita que beira à margem e faz costa nos litorais da *Letra*: “Um escritor é algo curioso. É uma contradição e também um absurdo. Escrever é também não falar. É se calar.

É berrar sem fazer ruído (DURAS, 2021, p. 39). Ou ainda: “Escrever assim mesmo, apesar do desespero. Não: com o desespero. Que desespero, não sei dizer, não sei o nome disso. Escrever ao lado do que precede a escrita é sempre estragá-la. E é preciso, contudo, aceitar isso: estragar o insucesso é se voltar a um outro livro, a um outro possível desse mesmo livro (DURAS, 2021, p. 39).

Ao mesmo tempo, a escrita de Duras, ao provocar o esvaziamento, ao percorrer a arte da pobreza, lança o leitor em certa fascinação. Cixous afirma que a fascinação em Duras “combina com a pobreza. Ela está fascinada, como que magnetizada por alguma coisa, em alguém, absolutamente enigmática que faz com que todo o resto do mundo se reduza a pó. Não resta mais nada” (FOUCAULT, 2009, p. 359). Essa fascinação é o que Lacan, talvez, (1965/2003) situe como arrebatamento, ao encontrar-se com a obra de Duras, especialmente no texto *O arrebatamento de Lol. V. Stein*. Ao homenagear Marguerite Duras, Lacan lê a obra literária na sua relação com as formações do inconsciente, afirmando que a obra não imita ou ilustra o inconsciente, não é dele sua metáfora, mas, antes, é a colocação em ato de uma certa estrutura. A escrita de Duras coloca em movimento uma disjunção, ou, ainda, **certo abandono da semântica e da sintaxe operando com o que é próprio das formações do inconsciente**. É desta constatação que resulta a célebre frase: “a prática da letra converge com o uso do inconsciente” (LACAN, 1965/2003, p. 200). É sob o impacto da leitura desse texto que Lacan escreve que há algo na escrita de Duras que vai se desfazendo, perdendo o sentido até sobrar apenas os resíduos da letra. Arrebatado por essa forma de escrever, Lacan dá o seu testemunho ao mesmo tempo que formaliza a conceituação de objeto a, uma instância sem representação, próxima do que Marguerite Duras opera quando dá notícias de um traço, como afirma Lacan (1970/2003), em *Radiofonia*: uma materialização intransitiva do significante para o significado, o que chamamos de inconsciente, ou, o aluvião da linguagem, a condição própria do inconsciente. Nas palavras de Lacan: “Essa materialização intransitiva, diremos, do significante para o significado é o que chamamos inconsciente, que não é ancoradouro, mas depósito, aluvião da linguagem” (LACAN, 1970/2003, p. 415).

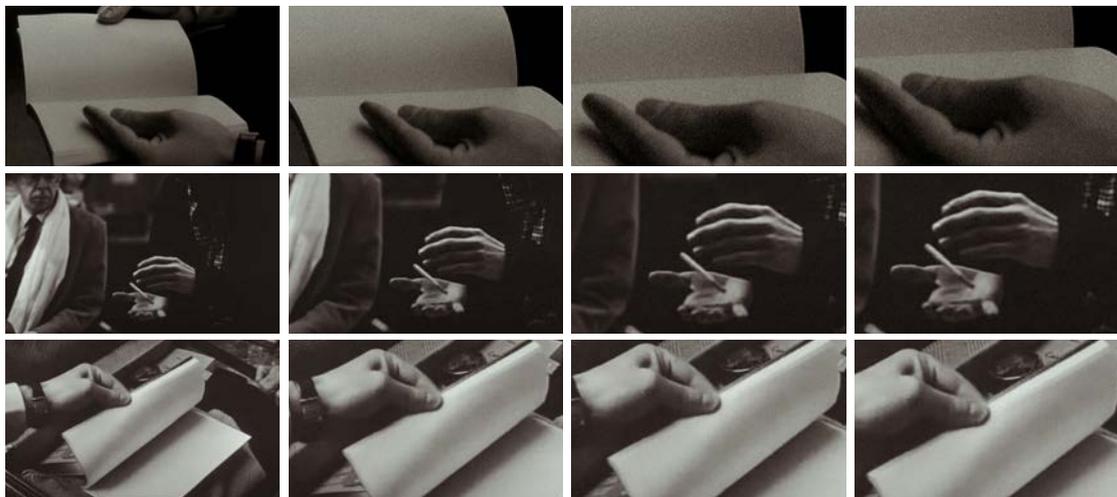


Figura 50. Cenas do filme “Éloge de l’amour” - Godard, 2001.

Para seguirmos um pouco mais no percurso da escrita de Duras e os passos em volta de uma escrita que não produz centro, mas descentraliza, esvazia a coisa até provocar um furo - furo na estrutura da linguagem que lança para outra modalidade de invenção, algo de um *pas-de-sens*, retomamos o texto *Escrever*, para nele destacar uma importante cena, que vale a pena ser lida na íntegra. Seguimos com o ar da voz de Marguerite Duras esboçando, talvez, uma produção de escrita, a escrita de um impossível, como (im)possibilidade de dar notícias do acidente, uma interrupção que, pela via da abertura, produz um mundo de linguagem e invenção:

Estava sozinha. Esperava Michelle Porte naquela despensa. Costumo ficar assim com frequência, sozinha em lugares calmos e vazios. Por muito tempo. E foi esse silêncio, naquele dia, que de repente eu ouvi, na parede, bem perto de mim, os últimos minutos da vida de uma mosca comum. Sentei-me no chão para não assustá-la. E não me mexi mais. Estava sozinha com ela na casa inteira. Nunca havia pensando nas moscas até então, exceto sem dúvida para

xingá-las. Feito vocês. Fui criada, como vocês, no horror desta calamidade para o mundo inteiro, que trazia a peste e a cólera. Aproximei-me para vê-la morrer. (DURAS, 2021, p. 49)

[...] “Sim. é isso, a morte daquela mosca se tornou esse **deslocamento da literatura**. Escrevemos sem saber. Escrevemos observando uma mosca morrer. Temos o direito de fazê-lo”. (DURAS, 2021, p. 54, grifo nosso)

Marguerite Duras observa uma mosca a morrer em uma despensa. Frente a frente com o inseto que se debate por sua vida, ela vigia atentamente o bicho que agoniza. A morte é o que vem sem representação, como bem lembrou Freud; é o impossível, o buraco do vazio de sentido que não encontra nunca a sua completude. A morte da mosca, em Duras, é a morte de um ser vivo, independente de ser um inseto ou não, a escritora aponta para a não localização da hierarquização do vivo, lembrando que estamos todos em pé de igualdade, submetidos à mesma lei da vida. Se dar conta da instantaneidade da existência é o que desloca. Duras remete a condição inerente da vida - a morte - como o deslocamento, a morte do inseto é o deslocamento da literatura, a coisa literária*. O que isso quer dizer? Que deslocamento da literatura é esse que se impõe com a morte, nesse caso, da mosca? Presenciar a morte do inseto convoca a pensar, pelo menos, em duas questões: o olhar para o que é totalmente insignificante ao aparentemente irrelevante; um inseto que é o nada, digno do que precisa ser excluído, morto, assinado... Por outro lado, em Duras, a morte da mosca é o corte que atravessa o olhar, é a grandiosidade do gesto que provoca uma cesura, uma interrupção que desloca o sentido até então determinado, uma zona para o *pas-de-sens*. **É o deslocamento de um centro que movimenta a literatura:** cada vez que algo surge, o centro se desloca. Não se trata mais da própria escritora, da escrita, ou de qualquer outro gesto, mas o descentramento da experiência que articula e desarticula uma

* A expressão “coisa literária” é inspirada no livro de Shoshana Felman: FELMAN, Shoshana. *A loucura e a coisa literária: escrita, loucura, psicanálise*. Lucia Castello Branco (org.). Belo Horizonte: Letramento, 2020.

posição. Marguerite Duras suspende o tempo, narra a passagem dos segundos agonizantes da mosca com uma proximidade inquietante com a existência. Nada se move, além do debater-se no limite da vida.

No filme *Écrire*, dirigido por Benoît Jacquot, lançado no mesmo ano da publicação do livro na França, em 1993, Marguerite Duras conta essa mesma cena, mas com o apoio da oralidade, da sua voz que diz que, no quarto escuro, no silêncio da despensa em que passou muito tempo sozinha, ela vê muito perto dela a mosca, ela escuta “a música da morte, em uma mosca” que luta pela sobrevivência. Duras conta que fica imóvel diante da cena, que permanece por, pelo menos, “um quarto de hora, então parou. A vida parou. [...] eu disse para mim mesma: você está ficando louca [...] a morte da mosca é também a morte”. Ver essa morte é o que “leva a escrever, leva a escrever sobre o medo de escrever”. Ao contar a cena para a Michelle Porte, que chegou na casa de Duras logo após o acontecimento, a quem ela aguardava ao ver a mosca morrer. Marguerite Duras disse que Michelle riu enormemente. Quem é que fica olhando uma mosca morrer e faz disso um problema? Marguerite Duras fala então que no momento sorriu para Michelle, para tranquilizá-la de que ela não estava ficando louca. Mesmo causando o riso, fazendo as pessoas rirem, a mosca está ali e conta uma verdade, “uma verdade sobre mim. [...] a morte da mosca é também a morte. A morte cobre a maior parte do mundo. Alguém vê um cachorro morrer, alguém vê um cavalo morrer. Ninguém nunca fala sobre a morte da mosca. É esse tipo de escorregão (não gosto dessa palavra**), aquele que arrisca... Isso não era grave, mas foi um funeral avassalador, enorme. Que bom que escrever leva a isso”.

A morte do inseto é o escorregão, é a própria coisa que introduz um giro discursivo e provoca uma ruptura na sequência lógica em uma cadeia de signos já determinados. Ao fazer isso, leva à escrita, à invenção. Assim como *escrever* leva igualmente, a *Isso*. A morte da mosca é o furo, o corte, a cesura na linguagem que permite lançar uma escrita e um testemunho. Marguerite Duras olha para esse ínfimo com toda atenção em que tudo é descoberto subitamente,

** No filme, a palavra original é *dérápage*.

em uma espécie de susto, um soluço, um súbito que permite escrever. Em Duras, afirma Foucault (2009), “há uma graça da dor, graça do sofrimento, graça da morte. Graça, como você sabe, no sentido de qualquer coisa de estranho, de vivo, de inapreensível. É ‘engraçado’, inquietante” (FOUCAULT, 2009, p. 363). Um riso chistoso leva ao mais profundo desconcerto.

A morte da mosca, em Marguerite Duras, nos faz lembrar de outras duas importantes cenas: *A morte da Mariposa*, em Virginia Woolf, e a morte da barata, em *A Paixão segundo G.H.*, em Clarice Lispector. Não entraremos nas minúcias desses outros escritos, mas cabe ressaltar que, em diferentes tempos, com diferentes mulheres, em diferentes lugares, a escrita de um momento ínfimo e de uma intensidade ímpar se precipita, ao olhar a morte, que leva a um deslocamento, a um desvio, a narrar um acidente na linguagem. Tanto em Duras, como em Woolf ou Lispector, há uma situação de instantaneidade em que o leitor é jogado a uma cena de nudez, um olhar que desvela e desarma. É uma nudez própria da escrita de certo impossível, onde o todo encontra o mínimo em um repente (WISNIK, 2018). Podemos dizer, com Barthes (2004), que são autoras que trabalham na esfera da escritura, habitam uma pergunta pela totalidade que nunca se resolve e está sempre em processo: o pensamento de uma escrita que não cessa de se pensar a si mesma. A mosca, a mariposa e a barata são o próprio desarmar, um corte também no olhar do leitor frente ao silêncio da existência; vale dizer que é o **momento de interrupção da engrenagem articulada pela linguagem**; a cesura que desativa os mecanismos reativos engatilhados na consciência, mirando um ponto esvaziado. Aqui, caberia perfeitamente a formulação lacaniana: o objeto é elevado à dignidade da Coisa (LACAN, 1959-1960/1995, p.140-141).

Interessa-nos, aqui, relançar a pergunta: como trabalhar com / em saúde e educação, pensando as narrativas, a escrita, os mecanismos da linguagem como possibilidade de suspender uma lógica e provocar um giro discursivo em que seja possível registrar o acontecimento inconsciente ali onde algo das formações do inconsciente irrompe? Como abrir espaço para uma passagem, um *pas-de-sens*, um movimento nos saberes fixos e enrijecidos? Ou ainda, como esses mecanismos próprios do trabalho com a Letra, que vemos operar na prosa literária e na

poesia, podem abrir espaço para algo que permita a escrita, a criação, a transmissão? O momento da morte, irrupção incontornável do impossível de representar, é o extremo de uma articulação com o que há de mais vivo. Talvez seja nesse limiar, nessa zona de litoral, que o trabalho com a linguagem mostre toda a sua força: força de in(ter)venção, força de transmissão. Encontramos no testemunho da irrupção do impossível de representar que a morte inscreve nos movimentos do vivo, indicações para o lugar de potência que o poético pode adquirir no ensino. De algum modo, podemos indicar que a prática da letra nos lança para o ensino - ali onde a psicanálise o entende como transmissão - como um ato poético.

*

Olhar e escrever os últimos minutos de uma mosca, uma mariposa ou uma barata é instaurar um corte no habitual, localizar uma porosidade no ínfimo, alçar o insignificante a um lugar de importância: abrir um buraco no tecido-texto por onde uma agulha possa passar, fazer furo no tecido-texto. Em Duras, a morte da mosca aparece como um grito, ao mesmo tempo como um sussurro, a possibilidade de estar louca, de escrever, de dar um contorno ao Real que não cessa de não se escrever - sua escrita é um golpe certo na lógica da destruição e da hierarquização do vivo. O impossível de representar que, paradoxalmente, a morte representa, inscrito no seu texto, instaura a cesura, a quebra do ritmo de uma temporalidade, um pensamento para a existência, uma suspensão do que estava sendo representado em curso, operando como uma transformação na escrita, uma sobrevivência do material próprio da linguagem. Ao acentuar o olhar para o mínimo daquilo que resta de um rastro na vida, a literatura desloca, desloca-se; preserva aquilo que do vivo se mantém no vivo. Pela exposição do corte no olhar e no texto, na temporalidade da palavra, na ruptura que fraciona e fragmenta um fluxo contínuo, emerge o acidente, a contingência - e, neles, o próprio das formações do inconsciente. O corte seria, então, também costura, um remendo que pela via da escrita e da fala, de um testemunho do

que é impossível de contornar e dizer, faz abertura. Concebemos o corte, a cesura, como um movimento de deslocamento que ao mesmo tempo que rasga o tecido linguageiro abre espaço para uma nova sutura: uma operação que se mostra e assume-se como uma interrupção e um dar passagem. O corte e a costura, como um gesto duplo de exibição, indicação, sinalização de um intransponível - o Real - que ao indicar a falta se abre em torno da *(a)bordagem* dessa falta.

Podemos dizer que a literatura de Duras trabalha, de alguma maneira, um modo de falar do intransponível como intransponível, uma tentativa de elaborar o que permanece apenas como pura tentativa, um trabalho incessante em torno de uma borda, ou de um luto por uma perda que se mantém como perda não substituível, o luto como trabalho para encontrar os meios de viver com o que se mantém como ausência e que em sua ausência se faz presença insistente. Um trabalho de elaboração, ou uma luta que não termina, uma luta sem fim que habita a tentativa de falar, de dizer, de escrever e de (a)bordar com palavras a impossibilidade de nomear ou representar. Uma tentativa infundável que deixa uma passagem aberta para um sentido que nunca se totaliza, um significado que está sempre em movimento e expõe o inapreensível ou impreenchível da coisa, girando a palavra sem capturar o núcleo, ou um sem centro que não revela nada, senão o próprio enigma.

*

Escrever. Escrever e re-escrever, inventar e re-inventar um mundo, de novo, sempre, em cada gesto mínimo, em gestos de ar, mesmo sem saber o que será escrito, o que será criado. Viver. Escrever e inventar. Criar com as pessoas, com a cidade, com as palavras, carregando os contornos invisíveis de um mundo, passando para palavra-escrita a experiência da frase maldita, do entremeios, da língua movente, à margem da língua que não tome o sentido, mas um em aberto, em que o vivo se desvia da significação, tornando-se pura significância (e insignificância) diante da marca do impossível a se escrever. Assim acontece: *passo de escrita*.

*

Apostar, em um mundo no trabalho com a linguagem e com a invenção, é jogar com as palavras, movimentar passagens e transformar a vida. Abrimos esta parte final da tese, mais uma vez na companhia da Marguerite Duras, pois foi ela que nos inspirou ao gesto de expandir espaços na linguagem diante do não saber, do acidente, da morte, da vida. Sua literatura é como um chamado a ampliar um espaço para o sem sentido, pois suas palavras, como grito e sussurro, rasgam o nó na garganta que clama por ser dito. Duras não recua diante do que ela não sabe e não entende; ela recupera sempre no dizer e no escrever, um lugar de enunciação do não saber. Ela não recua frente aos impasses da existência e da escrita, muito pelo contrário, ela cava, luta, confronta, ama e odeia a linguagem. Seu confronto é também o nosso: escrever ninguém pode, mas escrevemos. Escrever é o que alcança, é isso ou nada. É esse embate direto que faz rachadura e alarga um centro vazio para fazer nascer a invenção, o ato poético. Suas palavras e imagens tomam o inapreensível como inapreensível e chamam para o testemunho de uma singularidade que toca a cada um e a todos ao mesmo tempo. Talvez esse seja o papel da transmissão e da educação sustentada pela ética da psicanálise: quando estamos diante das impossibilidades, suspendemos o tempo para ficar nelas, buscamos “trabalhar a dura matéria” (LLANSOL, 2011, p.50) da língua para nela abrir espaço aos levantes da *Letra* nas formações do inconsciente, abrindo frestas para que cada marca singular possa existir desde a sua condição singular, na mesma medida em que compõe laços no comum - **passar para outra coisa passando pela coisa do Outro.**

Pensamos que uma transmissão comprometida com a força e a magia da palavra recolhida pela escuta, possa abrir outros rumos: nos exercícios do comum, no aprender e desaprender na linguagem, na construção das relações “que são troca e dádiva, que passam pelo que vem dos outros e retorna aos outros, a linguagem” (LOPES, 2021, p. 117). Àquilo que cabe a todos e desencadeia a atenção máxima ao ínfimo, mas também às complexidades do mundo, a poesia

das coisas, as múltiplas “invenções e exigências do viver em comum” pois “incita a pensar, potencializa os sentidos e a hospitalidade. Permite assim cuidar das potências da imaginação e espanto” (LOPES, 2021, p. 118).

Esta tese nasce e finda, na tentativa de transmitir algo dos encontros com o (im)possível da existência, a sustentação de um gesto mínimo e singular que buscou movimentar um *saber-fazer-com* os outros nos diferentes campos de saber, de pesquisa e de in(ter)venção. Uma tentativa de escrever, de transformar e se transformar na linguagem, de navegar pelas bordas das (im)possibilidades, dos limiares, das passagens e dos litorais; uma escrita que decantou de uma aventura por diferentes lugares e diferentes línguas; que se entregou a uma experiência-limite do trabalho diante do sofrimento, da morte e da dor, mas que, ao mesmo tempo, e por isso mesmo, gestou a possibilidade de criar e inventar. Ao situar-se nas bordas da vida, nos Cuidados Paliativos, esse trabalho pode recolher - dos desafios e possibilidades de *a-bordar* o vivo em seus limiares - alguns pontos de luz que almejamos, possam compor a constelação que nos orienta nas travessias pelos desafios da educação.



Figura 51. Movimento do mar - Acervo pessoal, 2022.

Não foi o mar, mas o seu movimento, que nos foi dado em herança.

Maria Gabriela Llansol

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

_____. O autor como gesto. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 55-64.

_____. Notas sobre o gesto. In: *Rev. Artefilosofia*. Ouro Preto, n. 4, p. 09-14, jan. 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/731>. Acesso em: 13.11.2022.

_____. *Bartleby, ou da contingência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. *A aventura*. Autêntica Editora. Edição do Kindle.

_____. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, artes e livros*. Trad. Andrea Saturbano, Patrícia Pertele. 1ed. São Paulo: Boitempo, 2018.

ALLOUCH, Jean. *Letra a Letra: transcrever, traduzir, transliterar*. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Campo matêmico, 1995.

_____. *A clínica do escrito*. Trad. Dulce Duque Estrada; Coordenação editorial José Nazar. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2007.

_____. *A psicanálise é um exercício espiritual?*: Resposta a Michel Foucault. Trad. Maria Rita Salzano Moraes e Paulo Sérgio de Souza Jr. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2014.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Confissões de Minas*. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras,

2020.

BARRENTO, João. *O arco da palavra: ensaios*. Floriano Martins (org.); ilustrações Sérgio Lucena. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.

_____. *Limiares: sobre Walter Benjamin*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

_____. *Uma seta no coração do dia*. Lisboa: Edições Cotovia, 1998.

_____. *A bordadora de texto: os fios da escrita e os outros...* Cadernos de Tejo-Rio, n.16. Lisboa: Espaço Llansol, 2021.

BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Trad. Hortência dos Santos. 2ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

_____. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004c

_____. *A preparação do romance II: a obra como vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.

BARROS, Newton. *Entendendo a dor*. Porto Alegre: Artmed, 2014.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 213-241 (Obras escolhidas, Vol. 1).

_____. *Rua de Mão Única: Infância berlinense: 1900*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. Edição do Kindle.

_____. *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Passagens*. Organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos; tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

_____. *Imagens do pensamento*. Sobre haxixe e outras drogas. Edição e tradução João Barrento. 1ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017 (Coleção Filô/Benjamin; 4).

_____. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução e notas de João Barrento. Editora Autêntica, 2015.

_____. *O anjo da história*. Tradução e notas de João Barrento. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2012.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita – A palavra plural*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

_____. *O instante da minha morte*. Trad. Fernanda Bernardo. Porto: Editora Campo das letras, 2003. Arquivo digital.

_____. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BIRMAN, JOEL. *Cartografias do avesso: escrita, ficção e estéticas da subjetivação em psicanálise*. 1ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

BORGES, Jorge Luís. *O fazedor: Obras Completas*. São Paulo: Globo, 1999.

BRANDÃO, Pedro Moacyr Chagas Junior. *Paradoxos da dor: da dor de existir às dores no corpo*. Editora Appris. Edição do Kindle, 2020.

BRASIL, Ministério da Saúde. Protocolo Clínico e Diretrizes Terapêuticas: Dor Crônica. Portaria SAS/MS no 1083, de 02 de outubro de 2012. Disponível em: <
<https://portalarquivos2.saude.gov.br/images/pdf/2016/fevereiro/04/Dor-Cr--nica---PCDT-Formatado--1.pdf>> Acesso em: 08/08/2020.

BUTLER, Judith. Vida precária. In: *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*. São Carlos, Departamento e Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar, 2011, n.1, p.11-33.

CABAS, Antonio Godino. *O sujeito na psicanálise: de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar. Edição do Kindle, 2009.

CASSIN, Barbara. *Elogio da tradução: complicar o universal*. Trad. Daniel Falkemback e Simone Petry. São Paulo: Martins Fontes, 2022.

CELAN, Paul. *Arte poética: o Meridiano e outros textos*. Trad. João Barrento e Vanessa Milheiro.

Lisboa: Cotovia, 1996.

COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas*. 1ed. Florianópolis: Editora Cultura e Barbárie, 2018.

COSTA, Ana. *Corpo e escrita: Relações entre Memória e Transmissão da Experiência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. *Luz e tempo. Ato e repetição*. São Paulo: Escuta, 2019.

_____. Relações entre letra e escrita nas produções em psicanálise. In: *Estilos clin. [online]*. 2008, vol.13, n. 24, p. 40-53. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1415-71282008000100004&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt> Acesso em: 08.08.2022.

_____. *Sonhos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

DERDYK, Edith. *Linha de horizonte: por uma poética do ato criador*. 2 ed. São Paulo: Intermeios, 2012.

DIDI-HUBERMAN Georges. *Gestos de aire y de piedra: sobre la materia de las imágenes*. 2017a. Buenos Aires: Canta Mares. Edição Kindle.

_____. (org.). *Levantes*. Trad. Jorge Bastos, Edgard de Assis Carvalho, Mariza P. Bosco e Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017b.

_____. *Falenas: um ensaio sobre a aparição*. KKYM: Lisboa, 2015.

_____. *A sobrevivência dos vagalumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. *O que nos vemos e o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. Palestra de abertura à exposição Levantes. Disponível em: <https://www.secscsp.org.br/online/artigo/11440_LEVANTES+IMAGENS+E+SONS+COMO+FORMA+DE+LUTA>
Acesso em: 13.11.2022.

_____. *Que emoção! Que emoção?* Trad. Cecília Ciscato. 1ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. *A invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: MAR/Contraponto, 2015.

DUNKER, Christian. I. L. *Estrutura e constituição da clínica psicanalítica: uma arqueologia das práticas de cura, psicoterapia e tratamento*. São Paulo: Annablume, 2011, p. 39.

DURAS, Marguerite. *A dor*. Trad. Vera Adami. Circulo do livro: São Paulo, 1985.

_____. *Escrever*. Trad. Luciene Guimarães de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

ÉCRIRE. Direção: Benoit Jacquot. Roteirista Marguerite Duras. França, 1993.

ELIA, Luciano. *O conceito de sujeito*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

FELMAN, Shoshana. *A loucura e a coisa literária: escrita, loucura, psicanálise*. Lucia Castello

Branco (org.). Belo Horizonte: Letramento, 2020.

_____. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino. In: *Catástrofe e representação: ensaios*. Orgs. Arthur Nestrovski, Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Escuta, 2000.

FINGERMANN, Dominique. Beijos d'alíngua: a prática da letra de Marguerite Duras. In: *Prática da letra, uso do inconsciente*. Orgs. Nina Virginia de Araujo Leite e Suely Aires. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2016.

FOUCAULT, Michel. A linguagem ao infinito. In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. org. Manoel de Barros da Mota. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 47-60.

_____. *Microfísica do poder*. Graal: 1996.

_____. *A grande estrangeira: sobre literatura*. Trad. Fernando Scheibe. 1ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

_____. *O belo e o perigo*. Trad. Fernando Scheibe. 1ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

_____. *A hermenêutica do sujeito: curso dado no Collège de France (1981-1982)*. Ed. estabelecida sob a direção de François Ewald e Alessandro Fontana, por Frédéric Gros; Trad. Márcio Alves da Fonseca, Salma annus Muchail. 3ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010 (Coleção obras de Michel Foucault).

FREUD, Sigmund (1893/1895). Estudos sobre a histeria. In: _____. *Obras completas, volume 2: estudos sobre a histeria, em coautoria com Josef Breuer*. Trad. Laura Barreto; revisão da trad. de Paulo César de Souza. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. Tratamento psíquico (tratamento anímico). In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (v. VII, p.1-196)*. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1905) Disponível em: <<https://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/01/freud-sigmund-obras-completas-imago-vol-07-1901-1905.pdf>> . Acesso em: 09/08/2020.

_____. (1895). Projeto para uma psicologia científica. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. I, p. 335-454. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

_____. (1856-1939). *Fundamentos da clínica psicanalítica*. Trad. Claudia Sornbusch. 2ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019 (Obras Incompletas de Sigmund Freud).

_____. (1896/1986). Carta 52: Periodicidade e Auto-análise. In: MASSON, Moussaieff Jeffrey. *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess 1887-1904*. trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1986. p.208.

_____. (1900). *A interpretação dos sonhos*. Trad. Renato Zwick. Revisão técnica Tânia Rivera. Porto Alegre: L&PM, 2013.

_____. (1900). *Obras completas, volume 4: A interpretação dos sonhos*. Trad. Paulo César de Souza. 1ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. (1905). *Obras completas, volume 7: o chiste e sua relação com o inconsciente*. Trad. Fernando Costa Mattos e Paulo César de Souza. 1ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. (1909/1910). Cinco lições de psicanálise. In: _____. *Obras completas, volume 9: observações sobre um caso de neurose obsessiva [“O homem dos ratos”], uma recordação de infância de Leonardo da Vinci e outros textos*. Trad. Paulo César de Souza. 1ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. (1910) Sobre uma psicanálise selvagem. In: _____. *Fundamentos da clínica psicanalítica*. Trad. Cláudia Dornbusch. 2ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. (Obras Incompletas de Sigmund Freud).

_____. (1915/1916) Uma Relação sobre símbolo e sintoma. In: _____. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo : Companhia das Letras, 2010.

_____. (1915) Considerações sobre a guerra e morte. In: _____. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1915/1916)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. (1930-1936). *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FRÖHLICH, Cláudia Bechara. *Nas dobras de um conto: leitura e transmissão no clube do professor leitor-escritor*. Dissertação de Mestrado na Faculdade de Educação, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre-RS, 2009, 175 p.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. 2ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *Limiar, aura e rememoração*. 1ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

GAMWELL, Lynn. *Da neurologia à psicanálise: desenhos neurológicos e diagramas da mente por Sigmund Freud*. Org. Jassanan Amoroso Dias Pastore; Trad. Jassanan Amoroso Dias Pastore e Márcia Dancini. São Paulo: Iluminuras, 2008.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Introdução à metapsicologia freudiana, v. 2: a interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 1ed. Rio de Janeiro: Tinda-da-china Brasil, 2017.

_____. *Os passos em volta*. 1ed. Rio de Janeiro: Tinda-da-china Brasil, 2016.

_____. *Apresentação de um rosto*. 2ed. Lisboa: Porto Editora, 2020.

_____. *Em minúscula: crônicas e reportagens de Herberto Helder em Angola*. 1ed. Lisboa: Editorial Literária, 2018.

_____. *Servidões*. 1ed. Porto Editora, 2013.

KRISTEVA, Júlia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Trad. Carlota Gomes. 2ed. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1989.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. Subversão do sujeito e dialética do desejo. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. A direção do tratamento e os princípios do seu poder. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. (1954-1955). *O seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

_____. (1955-1956). *O seminário, livro 3: As psicoses*. 2ed. revista. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. (1957/1958). *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

_____. (1959-1960). *O seminário, livro 7: A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1995, p.140- 141.

_____. (1960-1961). *O seminário, livro 8: a transferência*. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010

_____. (1964). *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008a.

_____. (1964-65). *O seminário, livro 12: Os problemas cruciais da psicanálise* (Inédito). disponível em: <<http://clinicand.com/wp-content/uploads/2020/06/12-Jacques-Lacan-O-Semin%C3%A1rio-Livro-12-Problemas-cruciais-para-a-psican%C3%A1lise-1964-65.pdf>>.

Acesso em: 13.10.2022

_____. (1968-1969). *O seminário, livro 16: de um Outro ao outro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008c.

_____. (1969-1970/1992). *O seminário, livro 17: o avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.

_____. (1972-1973). *O seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008b.

_____. (1973-1974). *O seminário, livro 21: os não tolos erram. Os nomes do pai*. [Recurso Eletrônico]. Trad. e org. Frederico Denez e Gustavo Capobianco Volaco. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018. Disponível em: < <http://clinicand.com/wp-content/uploads/2020/06/21-Os-n%C3%A3o-tolos-erram-os-nomes-do-pai-1973-1974-Semin%C3%A1rio-Livro-21-Jacques-Lacan.pdf>> Acesso em 13.11.2022.

_____. (1965). *Outros escritos I*. Trad. Vera Ribeiro; versão final Angelina Harari e Marcus André Vieira; preparação de texto André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

_____. Radiofonia (1970). In: _____. *Outros escritos I*. Trad. Vera Ribeiro; versão final Angelina Harari e Marcus André Vieira; preparação de texto André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética da emergência: a formação de outra cultura das artes*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Aprendizagem do incerto*. Lisboa: Litoral Edições, 1990.

_____. *Literatura e a defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012.

_____. *Sobretudo as vozes*. Lisboa: Edições Vendaval, 2004.

_____. *Anomalia poética*. Lisboa: Edições Vendaval, 2005.

_____. *O nascer do mundo nas suas passagens*. 1ed. Portugal: Edições do saguão, 2021.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho: Diário I*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

_____. *Finita: diário II*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

_____. *Inquérito às quatro confidências: Diário III*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

_____. *Lisboaleipzig I: O encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Edições Rolim, 1994.

_____. *Lisboaleipzig 2: O ensaio de música*. Lisboa: Edições Rolim, 1994.

_____. *O jogo da liberdade da alma*. Lisboa: Relógio D'Água, 2003.

_____. *Numerosas linhas: livro de horas III*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.

_____. *Um beijo dado mais tarde*. Lisboa: Rolim, 1985.

_____. *Onde vais drama-poesia?* Lisboa: Relógio d'água, 2000.

_____. *Da sebe ao ser*. Lisboa: Rolim, 1988.

_____. *Uma data em cada mão: Livro de Horas I* [póstumo] Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

MASSON, Moussaieff Jeffrey. *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess 1887-1904*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

MBEMBE, Achille. *Políticas da inimizade*. Trad. de Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2017.

MINATTI, Sueli Pinto. O psicanalista no tratamento da dor. In: *Revista Latino-americana de Psicopatologia Fundamental*, Vol. 15 n.4 São Paulo, Dez.\2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-47142012000400006>. Acesso em: 08/08/2020.

MOLDER, Maria Filomena. A diferença entre assistir à morte e o exercitar-se na morte. In: _____ . *Cerimônias*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2017.

MONTAIGNE, Michel. Capítulo VI - Do Exercício. In: _____ *Ensaaios*. Vol. 1 Coleção “Os Pensadores”. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

MORETTO, Maria Livia Tourinho. *O que pode um analista no hospital?* São Paulo: Casa do Psicólogo, 2001.

NEVES, Paulo. *Rio de linguagem*. 1ed. Rio de Janeiro: 7letras, 2020.

NODARI, Alexandre. *A literatura como antropologia especulativa*. In: *Rev. ANPOLL*. v. 1 n. 38 (2015): Estudos Literários. Texto apresentado na Semana Acadêmica de Filosofia da UFPR, 2014. Disponível em: < <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/836>> . Acesso em: 20.10.22.

OHNO, Kazuo. *Treino e(m) poema*. Trad. Tae Suzuki. São Paulo: n-1 edições, 2016.

PIGLIA, Ricardo. *Os diários de Emilio Renzi*. Vol. 1. Anos de formação. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Todavia, 2017.

PIZARNIK, Alejandra. *Árvore de Diana*. Trad. Davis Diniz. Belo Horizonte: Relicário, 2018.

POMMIER, Gérard. *O desenlace de uma análise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

PUCHEU, Alberto. *Pelo colorido, para além do cinzento*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

_____. *Giorgio Agamben: Poesia, filosofia, crítica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

_____. *É chegado o tempo de voltar a superfície*. 1ed. Editora Cult, 2022.

ROUDINESCO, Elisabeth. *História da Psicanálise na França. A Batalha dos Cem Anos volume I: 1885-1939*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

SAER, Juan José. O conceito de ficção. In: *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 8, p.1-6, julho de 2012. Disponível em: <<https://www.pucsp.br/revistafronteiraz/download/pdf/TraducaoSaer-versaofinal.pdf>> Acesso em: 01.11.2022.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Escritos de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2002.

_____. *Curso de linguística geral I*. Org. por Charles Bally, Albert Sechehaye; com a colaboração de Albert Riedlinger; trad. de Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidom Blikstein. 27 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SIMMEL, G. A aventura. In: SOUZA, Jessé. OELZE, Berthold. *Simmel e a modernidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

SIN-LÉQI-UNNÍNNI. *Ele que o abismo viu: epopeia de Gilgamesh*. Tradução do Acádio, introdução e comentários Jacyntho Lins Brandão. 1ed. 6 reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2021 (Coleção Clássica/coordenador Oséias Ferraz).

TAVARES, Gonçalo M. *I*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

_____. *Atlas do corpo e da imaginação*. 1ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2013,

WISNIK, José Miguel. Diagramas para uma trilogia de Clarice. In: *Revista Letras*, Curitiba, UFPR, n. 98, p. 282-307, jul./dez. 2018 (versão eletrônica), disponível em:<<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/69666>>. Acesso em: 29.10.22.

WOOLF, Virginia. *A morte da mariposa*. Trad. Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Editora Nós, 2021.