



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA



Marcela Maria Borges Leite

**Construção narrativa e campo de ficção: uma forma de pensar a
clínica psicanalítica.**

UBERLÂNDIA

2011



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA



Marcela Maria Borges Leite

**Construção narrativa e campo de ficção: uma forma de pensar a
clínica psicanalítica.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia – Mestrado, do Instituto de Psicologia da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em Psicologia Aplicada.

Área de Concentração: Psicologia Aplicada

Orientador(a): Prof.^a Dr.^a Maria Lucia Castilho Romera.

Co-Orientador(a): Prof.^a Dr.^a Leda Maria Codeço Barone

**UBERLÂNDIA
2011**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

- L533c Leite, Marcela Maria Borges, 1980-
2011 Construção narrativa e campo de ficção : uma forma de pensar a clínica psicanalítica / Marcela Maria Borges Leite. – 2011. 147 f.
- Orientadora: Maria Lúcia Castilho Romera.
Co-orientadora: Leda Maria Codeço Barone.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia.
Inclui bibliografia.
1. Psicologia - Teses. 2. Psicologia aplicada - Teses. 3. Psicanálise - Teses. I. Romera, Maria Lúcia Castilho. II. Barone, Leda Maria Codeço. III. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Psicologia. IV. Título.

CDU: 159.9



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA



Marcela Maria Borges Leite

Construção narrativa e campo de ficção: uma forma de pensar a clínica psicanalítica.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia – Mestrado, do Instituto de Psicologia da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em Psicologia Aplicada.

Área de Concentração: Psicologia Aplicada

Orientador(a): Prof.^a Dr.^a Maria Lucia Castilho Romera.

Banca Examinadora
Uberlândia, 16 de setembro de 2011

Prof. Dr.
Orientador (UFU)

Prof. Dr.
Examinador (Instituição)

Prof. Dr.
Examinador (Instituição)

Prof. Dr.
Examinador Suplente(Instituição)

UBERLÂNDIA
2011

Às vezes sou quem penso que sou,
Às vezes sou quem eu gostaria de ser,
Às vezes sou quem gostariam que eu fosse,
Às vezes sou o que eu não acredito ser.

Mas sou um ser

Verbo indefinido

Com um sujeito indeterminado

A procura de um complemento nominal.

(Leite, 2006)

Agradecimentos

À minha mãe, por ter me dado a vida e o dom de amar

Ao meu pai, pela metáfora paterna (pescador /narrador de ficção)

Ao meu irmão, pelo amor verdadeiramente disfarçado

À minha vizinha Dionéia, grande incentivadora

Ao Júlio, por abraçar minha dor e contê-la

À Maria Lúcia (Mary Lu), minha “galinha dos ovos de ouro” e maestrina do meu coração

Ao João Luiz e a Eni pelas rupturas qualificadoras

À Aline e Mariana, minhas irmãs de verdade por meio da mentira

À Karla, por ser um raio de luz na minha vida

À Raquel e ao Rafael que fizeram “das tripas” “coração” para ajudar nos tempos difíceis

À Francielle, que com seu sorriso sempre aberto transmitia nos momentos mais cruciais que a vida tem uma leveza que não pode ser esquecida. "Vai dar certo Marcelinha!

À Priscila, por si fazer só ouvidos

À Rita, por todos os socorros prestados nas horas de emergência

Ao Zé, por reavivar meu ânimo por meio de seus contos

À Cris, por possibilitar meu grito e interpretar minha truculência

À Fabíola, pelas conversas cheias de areia à beira mar

À Maria Alzira, pela fé no meu imaginário

À Leda Barone, por vir de terras distantes para disseminar sabedoria em narrativas

Ao Teco pela companhia viva durante a escritura

À todos os meus personagens/autores/pacientes/poetas, em fim, disfarces

Reinvenção

A vida só é possível
reinventada.

Anda o sol pelas campinas
e passeia a mão dourada
pelas águas, pelas folhas...

Ah! tudo bolhas
que vem de fundas piscinas
de ilusionismo... — mais nada.

Mas a vida, a vida, a vida,
a vida só é possível
reinventada.

Vem a lua, vem, retira
as algemas dos meus braços.

Projeto-me por espaços
cheios da tua Figura.

Tudo mentira! Mentira
da lua, na noite escura.

Não te encontro, não te alcanço...

Só — no tempo equilibrada,
desprendo-me do balanço
que além do tempo me leva.

Só — na treva,
fico: recebida e dada.

Porque a vida, a vida, a vida,
a vida só é possível
reinventada.

(Cecília Meireles)

Resumo

Esta investigação surgiu da necessidade de encontrar subsídios teóricos e conceituais para determinadas experiências clínicas vividas com alguns pacientes que foram denominadas de construções narrativas. A partir de três experiências clínicas, a pesquisa se constituiu, gerando a hipótese de que o *setting* no atendimento de pacientes graves configura-se por meio da abertura de um campo de ficção e a interpretação pode se dar através da construção narrativa. Estas experiências clínicas foram sendo tecidas e re-tecidas no decorrer do desenvolvimento da pesquisa, de forma que ao final se configuraram tanto como causa quanto como produto da investigação, assim a construção da dissertação se deu no *après-coup*. Inicialmente, foi retomado o “caso Schreber” de Freud que apesar de não ser um tratamento, configura-se como uma análise de uma obra ficcional/paciente grave por meio de uma construção narrativa; o texto freudiano. Com a exploração deste “caso” freudiano, procurou-se apreender o método psicanalítico em ação, tal como compreendido pela Teoria dos Campos resultando na aproximação entre construções narrativas e delírio. A investigação do “caso Schreber” desdobrou-se em outra onde foi considerado o lugar e a economia psíquica com que Freud tratou as criações imaginárias no transcorrer de produção de seu conhecimento. Frente a esse levantamento, foi considerada a relação de duplo e alteridade existente entre Psicanálise e Literatura e o caráter ficcional do método Psicanalítico. Aproximações cabíveis entre a Literatura e a Psicanálise foram consideradas em vários aspectos: na forma de construção dos seus saberes sobre o ser humano, no uso comum do poder da palavra, da narração e da imaginação e finalmente o compartilhamento de um mesmo momento histórico. Nesse sentido, as teorias de Walter Benjamin tornaram-se ferramentas-ideias indispensáveis para que fossem articulados: modernidade, romantismo, crise da narrativa, surgimento da psicanálise, rememoração ou salvação do passado, dimensão social do sujeito, arte de narrar e construção de histórias ou fabulação. Ao final dessas considerações adentrando na função da crença, tal como definida por Fabio Herrmann, chegamos ao objeto imaginário. Diante disso, consideramos mais particularmente o conceito de fantasia para Freud, Lacan, Herrmann e também retomamos o conceito de espaço potencial de Winnicott com o intuito de mergulharmos nos alicerces da construção narrativa. A partir da reedição daquelas experiências clínicas, foram possíveis as seguintes articulações: o *setting* - enquanto aquilo que circunscreve a transferência protegendo-a da interferência da realidade rotineira - nasce junto com o atendimento por meio da identificação analista-paciente e exige ser constantemente reconstruído por motivos advindos do próprio desenvolvimento do tratamento. No caso de pacientes graves, a construção do *setting* demanda sobrevivência psíquica do analista frente à necessária identificação com uma espécie de fragmentação e/ou enrijecimento psíquico. Essa sobrevivência que gera condição de espera e possibilita a construção do *setting*, pela destinação que teve na clínica constituída nesta investigação, foi possível por meio da incursão no universo literário/ficcional.

Palavras-chave: construção narrativa, setting, campo de ficção, literatura

Abstract

This investigation arose from the need to find conceptual and theoretical support for certain clinical trials experienced with some patients were called narratives. From three clinical experiences, the research developed the hypothesis that the setting in the care of critically ill patients is configured by opening a field of fiction and interpretation may be through narrative construction. These clinical trials were being re-woven and woven throughout the development of research, so that the end is configured both as cause and product of research, and the construction of the dissertation took place in the *après-coup*. Initially, it was taken over the "Schreber case" of Freud that although not a treatment, appears as an analysis of a fictional work / patient critically ill through a narrative construction, the Freudian text. With the exploration of this "case" Freud, attempted to seize the psychoanalytic method in action, as understood by the theory of fields resulting in approach between narratives and delirium. The investigation of the "Schreber case" unfolded in another, where it was considered the place and the psychic economy with which Freud treated the imaginary creations in the course of production of knowledge. Before this survey, was considered the relationship with the double and the otherness existing between Psychoanalysis and Literature and the fictional character of the psychoanalytic method. Reasonable approximations between literature and psychoanalysis have been considered in several aspects: in the construction of their knowledge about human beings, in common usage the power of speech, narration and imagination and finally the sharing of a single historical moment. In that sense, Walter Benjamin's theories have become indispensable tools-ideas that were articulated: modernity, romanticism, the crisis of the narrative, the emergence of psychoanalysis, remembering the past or salvation, the social dimension of the subject, the art of narrating and telling stories or building fables. At the end of these considerations entering in the function of belief, as defined by Fabio Herrmann, come to the imaginary object. Therefore, we consider more particularly the concept of fantasy to Freud, Lacan, Herrmann and also take up the concept of Winnicott's potential space in order to delve into the foundations of narrative construction. From the reprint of these clinical trials, could articulate the following: the setting - as it restricts the transfer to protect it from interference from everyday reality - comes with the treatment by identification of the analyst-patient and asks to be constantly rebuilt by reasons arising out of your own course of treatment. In the case of critically ill patients, the construction of setting demand psychic survival of the analyst ahead the necessary identification with a kind of fragmentation and/or mental rigidity. This psychic survival generates condition to wait and allows the construction of the setting, it was possible through the foray into the literary universe / fictional.

Keywords: narrative construction, setting, the field of fiction, literature

Sumário

Introdução	11
Parte I – Lançando a rede: a Psicanálise em Movimento de Investigação	19
1.1 - A narrativa delirante de Schreber e a construção narrativa do complexo paterno..	19
1.1.1 - Um movimento de re-descoberta.....	21
1.1.2 – Considerações interpretantes.....	26
1.2 - Delírio e Construções narrativas em análise.....	29
Parte II - Tecendo e dê-tecendo a rede	34
2.1 - A arte e a criação imaginativa em Freud	34
2.2 - A Arte Literária e a Psicanálise: aproximações e delimitações.....	47
2.3 - Literatura, História e Psicanálise.....	56
2.4 - O mundo imaginário: as fantasias e sua função psíquica.....	73
Parte III – Re-lançando a rede num mar de experiências clínicas	85
3.1 – O atendimento de Salvador	85
3.2 - As experiências nas oficinas...Serão só imaginação?	101
3.3 – O menino des-ritmado: o ritmo a partir de uma dissonância.....	116
Parte IV – Recosturando a rede	122
Parte V - Considerações finais	126
Parte VI - Referências	128
Anexo A: Estória do Gato Azul	133
Anexo B: Roteiro da novela: Minha Cena.....	135
Anexo C: Parecer do Comitê de Ética em Pesquisa da UFU.....	147

Introdução

“Tudo que não invento é falso”

(Manoel de Barros)

Desde muito pequena, aprendi a ouvir a loucura de perto. Foi meu pai quem me ensinou. Lá no interior de Minas, temos um comércio aberto pelo meu avô, desde os tempos dos mascates, onde meu pai e minha mãe sempre trabalharam. Eu e meu irmão fomos criados soltos por lá, onde as mercadorias viravam brinquedos, as pilhas de colchões, escorregadores gigantes e os guarda-roupas, ótimos esconderijos para os jogos de pique-esconde. Entre uma brincadeira e outra, tínhamos a oportunidade de presenciar as conversas de meu pai com os *doidim* da cidade. No interior, os *doidim* fazem parte da história da cidade e, justamente por isso, muitos são deixados livres para narrarem suas vidas. Meu pai nunca os expulsava ou os desmentia, ao contrario, dava trela para suas falas enlouquecidas de sentido. Criava também, que era para tornar a narrativa mais interessante e instigar os seus interlocutores que, por alguns instantes, ficavam atordoados. Afinal, meu pai costumava ter uns feitos de se tirar o chapéu. E assim, até aparecer cliente, meu pai delirava lucidamente com os *doidim*. Quando eu perguntava quem eram aqueles, meu pai respondia: são meus amigos, eles vêm para conversar comigo. E ria da narrativa criada por eles. Às vezes, esses amigos esperavam, horas a fio, meu pai ficar livre para conversar. No meu realismo ingênuo de criança, contestava porque que ele ficava *fazendo hora* com os *doidim*, inventando histórias que eram mentiras. Meu pai sempre foi um *verdadeiro mentiroso*. Aprendi com ele que uma mentira ou lorota bem contada faz a vida ficar mais bela. Meu pai nunca foi de ler, mas, se tivesse se dedicado a contar suas belas mentiras por escrito, teria sido um literato. Meu pai é um narrador de ficção... e como não poderia deixar de ser: ***pescador***

Essas experiências me marcaram profundamente, mas só me dou conta disso agora, ao me dedicar à escrita dessa dissertação, que justamente, possibilitou a rememoração ou recuperação dessas lembranças de vida.

Esta pesquisa surgiu da necessidade de pensar teoricamente, ou melhor, encontrar subsídios teóricos e conceituais para determinadas experiências clínicas¹ vividas com alguns pacientes, as quais denomino agora de construções narrativas. Assim, pretendo contar aqui minhas experiências com pacientes graves e com crianças para poder, à luz da teoria psicanalítica, compreender ou dar sentidos a essas experiências.

Essa temática se delineou durante a escrita da monografia para obtenção do título de Especialista no II CECPSI (Curso de Especialização em Clínica Psicanalítica), pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). A monografia focalizou a inquietação suscitada por minha experiência profissional de atendimento clínico de crianças, no qual, em minha escuta analítica, o aspecto literário/ficcional se fazia presente todo o tempo.

Durante o atendimento de crianças, as histórias/estórias passaram a ser a via central para a articulação de outros e novos sentidos expressivos do funcionamento mental das mesmas. O tratamento acontecia via enredo de histórias/estórias que as crianças criavam e das quais eu e elas participávamos enquanto personagens. Personagens e enredos que se assemelhavam em muito aos contos de fadas, nos quais tudo é possível como, por exemplo, voltar à vida quem já está morto, personagens bons se transformarem em maus por encanto.

Na monografia, foi possível compreender o caráter ficcional da Psicanálise ao me debruçar sobre o método interpretativo-investigativo tal como compreendido pela Teoria dos Campos e ao escrever um conto que procurou transmitir, pela vertente literária, minha experiência de atendimento de uma criança de 8 anos.

¹ Chamo de experiências clínicas mesmo aquelas que ocorreram fora da clínica padrão, pois meu conceito de clínica está subsidiado pelas ideias da Teoria dos Campos, especificamente, pela de Clínica extensa, que, segundo Herrmann (2005), seria “a vasta medida em que o método ultrapassa a técnica” (p. 19).

A ideia e a construção do conto surgiram como consequência do desenvolvimento, no decorrer da monografia, do pensamento de Fabio Herrmann (2001) a respeito de a clínica ser um “regime de pensamento” (p. 34) que se sustenta pela encarnação de um método. Assim, o consultório, como um regime de pensamento, estaria pautado no paradigma paciente analista, ou melhor, no “homem psicanalítico”.

Para Herrmann (2003), quando estamos no consultório, tudo o que existe são fantasias circulando entre o paciente e o analista. Mas fantasias não no sentido do senso comum, como invenção de algo sem existência na realidade. Fantasias são os sentidos que vão tomando as palavras do paciente dentro de um registro transferencial. Mesmo quando as fantasias vêm sob o manto e o colorido dos contos de fadas, não deixam de ser realidade, nem fantasia, são fantasias-realidades da sessão, “uma vasta e bela metáfora da vida anímica” (p. 28) dos pacientes.

Portanto, a escrita do conto veio justamente para evidenciar o caráter ficcional e por isso heurístico da Psicanálise. Afinal, a interpretação é em si mesma um ato criativo, uma construção de sentido possível a partir do campo transferencial que de inerte não tem nada, está sempre em movimento, mesmo que de forma estrita e repetitiva, veiculando o desejo e impulsionando a interpretação.

E foi assim que, ao final da monografia, pude afirmar que é preciso recuperar, em cada sessão, o potencial poético ou de poiesis/criação da Psicanálise. Isso foi apreendido da leitura dos textos freudianos, nos quais a preocupação não era com a aplicação da receita psicanalítica, legada posteriormente pelo mesmo, mas a própria criação da Psicanálise, ou seja, a criação de algo que ainda não existia. E até agora... só existe quando há!

Algo interessante do percurso foi que, com a suspensão da redução, tão comum nos dias de hoje, da Psicanálise (ciência) à teoria da terapia analítica e a recuperação da experiência com pacientes graves em oficinas de criação de histórias, pude vislumbrar a justa importância do *setting* ou moldura para o tratamento no campo das psicoses.

Diante dessa constatação, partindo da idéia de Herrmann (2003, p. 41) de que a função do *setting* é guardar o campo transferencial, protegendo-o de interferências da realidade cotidiana, e que isso possibilita encararmos tudo o que se passa entre analista e analisando como “fantasia-realidade” da sessão, elaboramos a seguinte hipótese: ao se propor a criação de narrativas com pacientes graves em oficinas de criação de histórias ou mesmo na investigação do campo psicótico em crianças, abre-se o que denominamos de campo de ficção. Esse campo de ficção, assim como o *setting* para Herrmann, guardaria o campo transferencial, protegendo-o de interferências da realidade rotineira. Seguindo esse raciocínio, tudo o que acontece ou é dito pode ser compreendido como “fantasia-realidade” da narrativa.

Tal campo de ficção, não estando comprometido com uma comprovação realística dos fatos e sustentando uma abertura para ressignificações constantes, permite que o absurdo, enquanto lógica de concepção das relações, sofra abalos e com isso potencialize o surgimento, via construções narrativas, de novas configurações e maior flexibilidade psíquica.

Essa hipótese, abertura de um campo de ficção via construção narrativa, foi o disparador da presente pesquisa, abrindo alguns questionamentos: qual seria a função e importância dessa construção narrativa na situação clínica e para o psiquismo? Essas construções narrativas estariam relacionadas de alguma forma às criações literárias e às fantasias? Existiriam aproximações entre essas construções narrativas e as construções delirantes? De que forma a abertura de um campo de ficção no decorrer do tratamento de pacientes que não trazem uma narrativa ou a trazem como um roteiro mal traçado pode facultar condições de uma intervenção embasada no método interpretativo/investigativo? Tal campo de ficção poderia ser considerado a própria intervenção?

A dissertação veio meio que de traz para frente – como quase tudo em Psicanálise, *après-coup*. As experiências clínicas narradas foram sendo tecidas e retecidas a partir do desenvolvimento da pesquisa, que buscava por sustentação. Foi preciso deixar em aberto o tempo da escrita, direcionar-se à frente no sentido das descobertas atualizadas, das constatações teóricas, para voltar ao lugar de origem e criar o que fora dado no passado e que agora revive na e pela letra ou escrita do que estava morto.

Assim, tanto as escolhas das experiências que serão comunicadas quanto sua organização temporal já carrega em si uma interpretação. Isto é, a sua estrutura narrativa e temporal procura dar conta da posterior significação e re-elaboração dessas mesmas experiências, suscitadas, acredito eu, pela maturação clínica da pesquisadora.

Quanto à narrativa das experiências, não tenho pretensões de ser neutra e nem mesmo tenho intenções de que seja pura invenção, mas que apenas contenha uma experiência que não canso de recontar. Já a recontei tanto que não sei mais também o que é fato ou o que é ficcional, mas acredito poder, dessa mescla toda, produzir algum conhecimento acerca do tratamento ou acompanhamento de pacientes graves.

No texto “Recomendações ao médico que pratica a psicanálise”, ao tratar da escrita dos casos clínicos, Freud (2010/1912) nos traz que relatos ou protocolos exatos seriam mais uma pseudoexatidão, tal qual a psiquiatria oferece, sem, no entanto, transmitir para o leitor o que acontece na análise. Para Freud sempre há, o que não é motivo para levar o analista ao descrédito, uma elaboração do material, de forma a possibilitar ao analista a transmissão do que realmente houve na análise.

Freud relaciona a existência dessa elaboração com a atenção flutuante, a qual se configura como uma postura metodológica que impossibilita o relato fiel da experiência analítica, pois tal postura não permite que uma fala ou ação fique mais gravada na memória do que outra qualquer. A rememoração do analista se torna possível pela via da interpretação que, por si só, proporciona abertura para uma nova ligação. Um sentido inconsciente *no entre* da fala do paciente, apreendido a partir da transferência.

Diante disso, não obstante as narrativas estarem dispostas de uma forma linear e com uma costura que remete a uma ideia de causa e efeito, ressalto que o processo de escrita deste texto não foi tão lógico e cronológico como colocado. Afinal, conforme Benjamin e Freud, o passado está sendo recuperado, ou melhor, rememorado, mas com os olhos do presente, no caso, com o conhecimento advindo das leituras e da escrita desta dissertação.

É por causa das razões explicitadas acima que começo esta dissertação pelas articulações teóricas para, no final, trazer as narrativas clínicas que foram responsáveis por toda a configuração anterior. Trazer as narrativas para o início obedeceria à ordem dos acontecimentos ou à ordem geradora da pesquisa, contudo dificultaria a sua compreensão, já que elas foram tecidas e retecidas com as descobertas emergentes no andamento da pesquisa. As narrativas clínicas são a causa e o produto desta dissertação.

A estrutura da dissertação segue a lógica de uma pescaria. Lançamos a rede (hipóteses), alguns peixes vieram e outros tantos objetos; também; tecemos e destecemos essa rede, buscando fundamentos e ampliações possíveis e, em seguida, relançamos a rede num mar de experiências clínicas que já não eram mais aquelas que nos fizeram lançar a rede antes. Ao final, fez-se necessária a recostura da rede quando a hipótese inicial é reelaborada.

Assim sendo, a primeira e segunda partes da dissertação são constituídas pelo levantamento teórico que fundamentou toda a investigação, que teve como base as experiências clínicas enquanto isca ou causa. A primeira, denominada Psicanálise em movimento de investigação, procura apreender o método psicanalítico em ação dentro do caso Schreber. Afinal, trata-se de uma obra em que a questão do entrelaçamento entre a realidade e ficção já se coloca desde o início, quando Freud escolhe se apoiar em uma obra literária para escrever o seu pensamento, aquilo que estava por descobrir sobre a paranóia, ao invés, de se apoiar em uma experiência clínica com um paciente de carne e osso. São retomadas, também, a proximidade entre construções narrativas e delírio e a complicada relação transferência e psicose.

Na segunda parte da dissertação, intitulada Tecendo e destecendo a rede, inicialmente, são considerados o lugar e a economia psíquica com que Freud tratou as manifestações artísticas no transcorrer da produção de seu conhecimento. Em seguida, é retomada a relação de dualidade e alteridade entre a Psicanálise e a Literatura. Também, são ponderados os riscos de fusão entre os dois campos de forma a evitar uma leitura equivocada dos posteriores desenvolvimentos, pois a assunção da proximidade é necessária, mas não queremos, por outro lado, uma aproximação que descaracterize a Literatura e a Psicanálise. Além disso, são ressaltados o caráter ficcional do método psicanalítico e o estatuto de criação do objeto psicanalítico.

O capítulo seguinte, ainda da segunda parte, é dedicado à compreensão da crítica literária e da filosofia da história de Walter Benjamin. A partir dessa compreensão, são realizadas articulações possíveis com a Psicanálise, de forma a ampliar a ideia de construções narrativas e sua função para o psiquismo e na clínica psicanalítica. Dessa forma, foi possível recuperar a importância, para a Psicanálise, da dimensão social do sujeito, da arte de narrar, da rememoração, do esquecimento e da fabulação.

A articulação com a teoria de Benjamin levanta uma possibilidade que é melhor desenvolvida no capítulo sobre o mundo imaginário: as construções narrativas - sejam elas criações literárias ou criações na clínica - estariam relacionadas às fantasias e à constituição psíquica ou, mais especificamente, à criação e à sustentação de um eu. Diante disso, são considerados a questão freudiana em relação à fantasia; a compreensão lacaniana de fantasia inconsciente e o pensamento de Herrmann sobre a paixão do disfarce e o de Winnicott sobre o espaço potencial.

Na terceira parte, vem a narrativa das experiências clínicas. O primeiro caso narrado é o mesmo abordado na monografia da especialização e, apesar de não se referir ao tratamento de pacientes graves, abre uma necessária possibilidade de vislumbrar-se, por ele ou através dele e de seus aspectos, o que pode pensar e elaborar e que vem a ser o campo de ficção ou *setting*. A segunda experiência retoma as oficinas de contação /criação de histórias com pacientes psicóticos. A terceira experiência, enquanto contraponto, coloca nossas articulações teóricas sob tensão. Se sobreviveram ou não, quem viver verá ou só saberá quem puder habitar as linhas e *des-linhas* desta vida reinventada a partir da clínica psicanalítica aqui traçada.

Parte I: Lançando a rede: a Psicanálise em movimento de investigação

se
nem
for
terra

se
trans
for
mar

(Paulo Leminsk)

1.1 - A narrativa delirante de Schreber e a construção narrativa do complexo paterno

O que me instigou, inicialmente, a estudar o *Caso do Presidente Schreber*, encontrado no texto freudiano “Observações psicanalíticas sobre um caso de paranóia relatado em autobiografia”, foi o fato de Freud fazer uso de um texto literário de cunho autobiográfico na pesquisa da paranóia, ficando explícita a combinação entre ciência e literatura. Combinação que Herrmann (2004) define como característica fundamental da Psicanálise (ciência):

Na pesquisa de todas as ciências, há uma parcela de arte combinada; na nossa, a arte envolvida é predominantemente a literatura, a qual, muito antes de nós, soube apreender e revelar o labiríntico e contraditório sentido da existência dos homens. Freud explorou com excelência essa combinação, onde, enquanto ciência, a Psicanálise é arte, mas sempre faz ciência, quando é literatura (p.61).

No entanto, ao adentrar na pesquisa do *Caso Schreber*, percebi que, mais do que imaginava nesse primeiro momento, estava diante de um caso que ia ao encontro do meu objeto de estudo: as construções narrativas na clínica e sua relação com o campo de ficção.

Lygia Flem (1993) coloca que é a própria narração em Freud que levaria ao conhecimento do inconsciente, pois a escrita freudiana não estaria destinada a descrever após ter observado, mas se deixa levar pela liberdade das palavras e metáforas, de forma a dar conta do desconhecido, das incertezas, do nebuloso. Para ela,

Entre o saber do inconsciente e a escrita desse saber, não existe intervalo, nenhuma distância [...] A arte do escritor e a inventividade de suas metáforas conduzem com mais segurança às forças não sabidas da alma do que qualquer outra via. A estética é um método. A via régia que leva ao inconsciente passa pelo jogo das associações e das palavras com que se tece a narração (p. 227).

No texto “Observações psicanalíticas sobre um caso de paranóia relatado em autobiografia”, essa característica da escrita de Freud ganha um toque especial, pois remete à narrativa do Presidente, através de citações do relato autobiográfico “Memórias de um doente dos nervos”. A forma como Freud constrói sua narrativa nos induz, enquanto leitores, a pensar que estamos presenciando o tratamento de Schreber, mas não como observadores da conversa analítica. Somos inseridos como personagens no psiquismo de Freud, presenciamos a construção do seu pensamento, o nascimento das hipóteses interpretativas. É possível ver Freud trabalhando como em outros escritos, como nos coloca acima Flem, mas com um diferencial - a narrativa do *paciente* está presente, como também a narrativa teórica construída a partir do encontro, deixando clara a ideia de Herrmann (2002) de que Freud “tratava seus pacientes da mesma forma como escrevia: como um literato” (p. 13). E também que é do encontro – desencontro ou atrito que nascem as prototeorias, o sujeito psíquico, a Psicanálise.

Alguns poderiam colocar em questão essa ideia e afirmar que o *Caso Schreber* não poderia servir como *protótipo* da relação analítica, pois, na realidade, não houve um encontro terapêutico e tudo não passaria de um procedimento narrativo.

A partir dessa colocação, algumas questões são abertas: O que possibilitaria a investigação psicanalítica fora da intenção de um tratamento? Dentro da perspectiva de investigação que não leva em consideração um paciente, mas textos ficcionais, Freud conseguiria utilizar o método psicanalítico? Fora do contexto transferencial costumeiro, sua pesquisa poderia ser considerada sobre o campo psíquico?

Para responder tais questões, inicialmente, procuramos refazer o percurso de Freud durante a pesquisa da paranóia em seu texto. Para tanto, respeitamos a divisão de capítulos que o autor propõe, a saber, Introdução, História clínica, Tentativas de interpretação e Sobre o mecanismo da paranóia; pois é justamente o encadeamento do texto que nos interessa nesse momento.

1.1.1 - Um movimento de redescoberta

Na “Introdução”, Freud (2010 [1911-1913]) justifica o uso de um texto literário de cunho autobiográfico na pesquisa da paranóia, ao invés de um caso clínico atendido pessoalmente. Sua justificativa é baseada nas próprias características da paranóia. De acordo com Freud, a investigação psicanalítica da paranóia só é possível porque os paranóicos têm a peculiaridade de revelar aquilo que os neuróticos tendem a manter em segredo, contudo, os paranóicos não poderiam “ser impelidos a vencer suas resistências internas e, de toda forma, dizem apenas o que querem dizer” (p. 14). Além do mais, existiriam poucas possibilidades de atendimento terapêutico desse tipo de paciente, já que não se pode garantir a essas pessoas um sucesso terapêutico. Dessa forma, um texto como de Schreber seria adequado a sua pesquisa, pois apresenta de *mão beijada* toda a estrutura delirante de um paranóico.

Na parte da “História clínica”, Freud recorre à descrição que Schreber faz das duas vezes em que esteve doente dos nervos e também a vários relatórios dos médicos que cuidaram do judiciário nessas ocasiões. Entretanto, algo incomoda Freud: nem as memórias de Schreber e nem os relatórios contam o suficiente “sobre os antecedentes e as circunstâncias de vida do paciente” (p. 17). Freud parece procurar algo que tenha relação com suas teorias anteriormente construídas – por exemplo, a teoria de que a causa das doenças mentais estariam ligadas a algum acontecimento *real/factual* ocorrido principalmente na infância.

Outra teoria que parece impulsionar Freud na sua investigação é a que o inconsciente se mostra pelos sonhos e atos falhos. Seguindo essa linha de raciocínio, Freud recupera os sonhos de Schreber e a aparição num estado de semiadormecimento, pela primeira vez, da sua ideia – antes do segundo adoecimento – de que “deveria ser realmente bom ser uma mulher se submetendo ao coito” (p. 18).

Em seguida, Freud recupera alguns relatórios médicos que descrevem o percurso da segunda crise do paciente até a sua forma final, quando consegue recuperar seus direitos civis escrevendo seu livro “Memórias de um doente dos nervos”.

Freud não se satisfaz com descrições apenas dos estados mentais de Schreber, seu interesse é na estrutura delirante; então, recorre a um relatório médico que contém uma descrição mais pormenorizada dos delírios. Logo após a exposição desse relatório, Freud faz uma crítica à forma de investigação psiquiatra e lança um contraponto com a forma da Psicanálise. Para Freud, o interesse psiquiátrico cessa à medida que define o caráter dos delírios e o quanto isso influencia a conduta do paciente. Já o psicanalista, como nos diz Freud:

partindo de seu conhecimento das psiconeuroses, supõe que mesmo formações mentais tão extraordinárias, tão afastadas do pensamento humano habitual, tiveram origem nos mais universais e compreensíveis impulsos da vida psíquica, e gostaria de conhecer

tanto os motivos como as vias dessa transformação. Com esse propósito, ele buscará aprofundar na história do desenvolvimento e nas particularidades do delírio (Ibid, p.24).

A partir daqui, Freud lança sua desconfiança sobre o já sabido a respeito da paranóia e começa a delinear o que há de específico e que lhe chama atenção no delírio de Schreber.

O delírio de Redentor é uma fantasia nossa conhecida, que frequentemente constitui o cerne da paranóia religiosa. Já o acréscimo de que a redenção deve ocorrer pela transformação do indivíduo em mulher é algo incomum e surpreendente, por distanciar-se bastante do mito histórico que a fantasia do doente quer reproduzir (Ibid, p.25).

É interessante como Freud parte do conhecido sobre a vida e doença de Schreber para o que há de mais específico na sua estrutura delirante e que passa despercebido pelos seus médicos psiquiátricos. Chamam a atenção de Freud a emasculação e a relação extremamente complexa que o narrador-escritor estabelece com Deus.

Agora, Freud se debruça realmente, ou melhor, literalmente, no texto das *Memórias de Schreber*. Passa a levantar milhares de citações do próprio texto onde a teoria de Schreber sobre a emasculação e sua relação com seu primeiro médico e depois com Deus aparece. É como se questionasse ao texto o que ele pensa sobre a emasculação, quando essa ideia surgiu e de que forma foi se redefinindo – antes era para fins de abuso sexual pelo seu médico –, até que surgisse como condição para que assumisse o papel de redentor. Fato que aconteceria quando gerasse uma nova raça humana a partir de sua fecundação por Deus/Sol.

Não é do nada que Freud é captado por essas duas questões. Ele nos dá uma dica de como passou a atentar a elas: “Nenhuma outra parte do delírio é tratada pelo paciente de modo tão minucioso – tão insistente, poderíamos dizer – como sua alegada transformação em mulher” (Ibid, p.44).

É a partir da repetição que Freud apreende a importância do delírio primário de ser transformado em mulher. Mas algo que também se repete é a relação que Schreber estabelece com Deus/Sol, sempre um misto de rebeldia e obstinada submissão. Então Freud parte de citações de Schreber para desmembrar nos mínimos detalhes as características dessa relação.

Agora que Freud faz um recorte da estrutura delirante de Schreber, a partir do que mais se repete em seu texto, ele procura entender de que forma essas partes estão relacionadas entre si. Isto se constitui, em minha opinião, como a segunda parte de sua investigação. Para definir que a partir de agora procederá de forma diferente frente a este material, abre-se em seu texto um novo tópico, "Tentativas de interpretação".

Freud inicia esse novo tópico explicando qual método ele utilizará para compreender essa história. Para ele, existiriam dois ângulos a partir dos quais poderia chegar a uma compreensão: "Das manifestações delirantes do próprio doente ou dos fatores que desencadearam a doença" (Ibid, p. 47). Ele opta pelas declarações que são enriquecidas pelo próprio paciente. Segundo nosso investigador,

não raro é ele próprio quem nos fornece a chave, ao acrescentar a uma afirmação delirante, como que casualmente, um comentário, citação ou exemplo, ou contestar expressamente uma analogia que ocorreu a ele mesmo (Ibid).

Mas Freud não recorre só às declarações de Schreber, também recorre ao que foi deixado em segundo plano por seus médicos, a saber, a relação do judiciário com seu primeiro médico e que teima em aparecer em primeiro plano no livro das Memórias. O que teria impedido os médicos de perceberem essa importância tão clara? E porque a parte censurada do livro como condição para sua publicação é justamente aquela onde Schreber conta que vai explicar essa relação? Dessa forma, Freud também recorre ao que escapou da censura.

A investigação parte da relação com o primeiro médico. Freud levanta a hipótese de que, nos casos de delírio de perseguição, a relação do paciente com seu perseguidor é uma simples transformação tanto de alguém desejado em perseguidor quanto da essência da fantasia em essência da perseguição.

Com essa hipótese em aberto, Freud dá continuidade à sua investigação acerca da relação anterior entre Schreber e seu médico. Recupera a sequência de seu segundo adoecimento: sonhos de retorno da doença quando foi cuidado e curado por esse médico – ideia de que seria bom ser mulher e submeter-se a cópula. Freud agora segue a hipótese de que o adoecimento de Schreber pode ter tido como base uma irrupção de um impulso homossexual dirigido a seu médico.

Freud procura insistentemente nas Memórias alguma pista do que seja o assassinato da alma que Schreber afirma que o seu médico tentou cometer contra ele. Freud descobre que a natureza desse crime estava associada às razões que impediram a publicação do trecho do livro, no qual era narrada essa tentativa de assassinato. Continuando a investigação, Freud encontra uma nota de rodapé casual na qual Schreber afirma que existiria um assassinato de alma na peça Manfred de Byron. Freud recorre à peça e não encontra a expressão, mas a essência e o segredo nessa obra residem numa relação incestuosa entre irmão e irmã. Abre-se outro campo! Ainda é uma hipótese, é preciso *manter o julgamento em suspenso*.

A investigação se segue, Freud tenta explicar porque o médico teria sido o escolhido. Talvez devido a um processo de transferência, esse ocupe um lugar de substituto de pessoas mais importantes. Freud busca por essas figuras nas Memórias – um pai, um irmão. Mas deixa em *suspenso*.

O que chama a atenção de Freud agora é o desenvolvimento ulterior do delírio. Existe uma transformação considerável: o delírio de perseguição se transforma em delírio de grandeza e permite a abertura para uma resolução do conflito. Schreber aceita a emasculação, pois se reconcilia com Deus/Sol, que exige dele um estado constante de prazer sensual, visto que a causa era nobre: a criação de uma nova raça de homens.

Freud recupera todos os detalhes dessa transformação. Inicialmente, o médico perseguidor se transforma em cúmplice de Deus/Sol, seu perseguidor maior. Como ocorre essa aproximação? Freud recorre a uma passagem das memórias onde o médico e Deus/Sol são considerados da mesma classe. Freud introduz uma hipótese. Se o médico era substituto de alguém que Schreber amara, então Deus/Sol também seria um substituto de alguém amado e de maior importância. Será que Deus seria o substituto do pai de Schreber, enquanto que o médico seria o substituto do irmão? Outra hipótese se abre!

A investigação agora toma o rumo dessa hipótese. Freud procura na história da família de Schreber algo que pudesse apoiar essa aproximação do seu pai com Deus. Descobre que seu pai teria sido um médico extremamente considerado no campo da medicina. Algo que também sustenta essa interpretação é o fato de que o Deus do Juiz-Presidente apresenta muitas características humanas assim como os deuses dos povos primitivos. Freud acaba deixando essa hipótese se fecundar por interpretações das declarações do narrador-escritor referente à sua relação com Deus/Sol, que se assemelha em muito a uma relação de uma criança com seu pai. No final dessa parte do texto, Freud afirma que muitas outras interpretações poderiam ser feitas embasadas no rico material das “Memórias de um doente dos nervos”.

Na terceira parte, denominada “Sobre o mecanismo da paranóia”, Freud, a partir das hipóteses levantadas com o caso Schreber somadas a suas experiências e de seus colegas com outros pacientes paranóicos, coloca em movimento de construção/reconstrução várias partes de sua teoria até então formulada sobre os estágios do desenvolvimento emocional, a questão da fixação da libido, do narcisismo e dos mecanismos de projeção e de repressão.

1.1.2 – Considerações interpretantes

Na expansão do campo de ação do método psicanalítico para além das fronteiras da sala de consultório, Herrmann (1999) toma como objeto de investigação o “Homem

Psicanalítico” ou o ser em condição de análise, que pode ser tanto um paciente quanto um recorte cultural. Portanto, para o referido autor, o “Homem Psicanalítico” seria aquele que surge por efeito da ruptura de campo. Ou seja, o método interpretativo cria, enquanto modo de produção de conhecimento, o seu objeto de pesquisa.

A partir da lógica de encadeamento do texto freudiano, fica perceptível essa ideia de Herrmann; afinal, o objeto de investigação, longe de ser o juiz Schreber, é a relação transferencial que Freud estabelece com três fontes de material escrito apresentados no decorrer do texto: os relatórios médicos produzidos, as histórias narradas dos familiares do doente e, finalmente, a própria narrativa de “As memórias de um doente dos nervos”.

A *verdade* da paranóia só pôde ser desvelada a partir da análise da experiência suscitada no leitor-investigador quando da leitura desses materiais. O que é explicado em demasia, o que falta, o que se repete, o que foi censurado para a publicação, tudo, sem distinção, é levantado por Freud para criar um sentido possível. Isto é, tudo é levantado com certa neutralidade de valor correlato da atenção flutuante e considerado em uma outra perspectiva, ou seja, em uma perspectiva investigativa–desconfiada, atritada ou em descompasso com o senso comum.

Freud se dedica a ouvir com esmero cada uma das declarações do personagem-narrador-escritor, não dentro do campo que esse propõe ao escrevê-las, a saber, como valiosas contribuições para o conhecimento das verdades religiosas ou para o conhecimento científico, mas dentro do “Campo Psicanalítico”. Esse que, segundo Herrmann (2001), seria “O Campo que faz de todos os campos nele ocorrentes meras possibilidades de ruptura de campo” (p. 109).

Ao ouvir as declarações do Juiz nesse “Campo Psicanalítico”, a construção narrativa de “As Memórias de um doente dos nervos”, as narrativas dos médicos e as narrativas biográficas do pai de Schreber relatadas em periódicos são colocadas sob o que Romera (2002) define como “suspensão-suspeição”. Tal estado:

poderia ser correspondente à utilização dos pontos de exclamação e interrogação, em um texto escrito ou oral [...] A exclamação e a interrogação representam o ponto de partida para a eterna busca da re-construção do real. A postura interrogante-interpretante por excelência. [...] A suspensão viabiliza-se por uma espécie de retardamento da categorização [...] Esse retardamento pode ser obtido a partir de uma espécie de atenção flutuante do investigador em relação ao texto (fenômeno). Evita rotulações imediatas e promove maior possibilidade de atenção ao detalhe dissonante (p. 55).

Mediante essa “postura interrogante-interpretante”, os relatórios médicos deixam de ser meros indícios comprobatórios da construção delirante, mas o que não é relatado torna-se revelador da lógica de produção das relações entre os médicos e Schreber. A relação do narrador com Deus/Sol deixa de ser ouvida no campo religioso para se revelar como um deslocamento de relações humanas. A obra de Manfred de Byron deixa de ser uma simples referência rotineira a uma obra que exemplifica algo para se tornar uma representação do desejo. A censura, ao invés de calar o que naquela cultura e naquele contexto é impróprio, acaba por revelar o que incomoda nessa narrativa delirante e que, provavelmente, também foi motivo de disfarce dentro da própria construção delirante do narrador-personagem. Afinal, toda a humanidade está sequestrada² no indivíduo Daniel Schreber e se re-vela (mostra/vela de novo) por meio de seu delírio.

² Faço referência à Teoria dos Campos, segundo a qual o sujeito psíquico apenas começa a ter existência quando da diferenciação do desejo do real, ou melhor, mediante o sequestro do desejo. Sendo assim, todo indivíduo seria regido por uma lógica de concepção, o desejo, que não passaria de uma diferenciação da psique do real.

1.2 - Delírio e construções narrativas em análise

Em seu texto “Construções em Análise”, Freud (1969/1937) traz de forma clara uma aproximação entre as construções teóricas da psicanálise e a produção de um delírio, quando faz uma diferenciação entre a interpretação – que se daria sobre um material isolado como sonhos e atos falhos – e outra tarefa que também caberia ao analista à qual consistiria na elaboração de construções.

Essas construções estariam intimamente relacionadas ao delírio, pois desempenhariam a mesma função, a saber, a de um remendo na narrativa histórica do paciente. Essas construções seriam apresentadas ao paciente sempre que não fosse possível uma recordação e estariam fundamentadas nas experiências do analista e na comunicação do paciente.

A validade dessas construções seria atestada pelas consequências advindas no paciente frente à comunicação dessas construções e sua eficácia estaria relacionada como no caso do delírio ao fato de remeterem ou não a “verdade histórica” do paciente.

No texto “Observações psicanalíticas sobre um caso de paranóia relatado em autobiografia”, Freud não faz referências a essas construções, que apareceriam apenas três anos mais tarde no *Caso do Homem dos lobos* em 1914, segundo nota de Strachey ao texto “Construções em análise”. No entanto, frente ao questionamento de Freud – “O futuro decidirá se na teoria há mais delírio do que penso, ou se no delírio há mais verdade do que outros atualmente acreditam” (Freud, 2010 [1911-1913], p. 103) –, podemos apreender que todo o *Caso Schreber* gira, como o *Caso do Homem dos lobos*, em torno de uma construção, tal como viria a definir em 1937.

Qual verdade o delírio carregaria e que delírio estaria presente na teoria freudiana? O que diferencia e o que aproxima uma construção delirante de uma construção teórica tal qual empreendida por Freud no caso Schreber e que dentro de um tratamento se configuraria como uma construção em análise?

Herrmann (1992) chegou a afirmar que “o delírio é como que uma fotografia do *Homem Psicanalítico*, sua imagem cinematográfica, onde ele é visto em movimento, é o método psicanalítico” (p. 203). O delírio, tal como o método, seria compreendido como “possibilidade de vir a saber”(Ibid.). Segundo Romera (2002):

A liberação de outros sentidos (razão e meta da encarnação de tal método) aponta em direção de uma transformação da realidade que só é apreendida no seu processo de des-fazer-se. Tal visão é contra-ponto a visões petrificadas, encapsuladas do conhecimento já dado, sabido, já dito e repetido (p. 56).

Esse movimento é claro no decorrer do texto freudiano. Freud nunca parte de suas teorias para afirmar o que está pensando, mas é claro que as usa para formular suas hipóteses a serem testadas. A postura freudiana é de nunca fechar completamente uma hipótese. Várias e várias hipóteses são abertas tendo como embasamento o que seu “caso clínico” lhe conta ou deixa escapar nas entrelinhas. Somente no final é que irá estabelecer uma relação coerente entre essas hipóteses de forma a construir uma nova explicação teórica.

Rubem Alves (1981) coloca que as “teorias são redes; somente aqueles que as lançam pescarão alguma coisa”. (p. 92). Dessa forma, lançar as teorias é não se agarrar a elas de forma tal que não haja espaço para pegar o peixe! No caso, o peixe é a psique, o reino dos sentidos humanos, que não tem lugar material, mas lugar de produção de sentidos. Nossa rede-teoria deve ser de tal consistência que se deixe permear pelo universo de representações, enlaçando apenas o sentido impresso em uma determinada relação em um particular tempo. Como as redes, as teorias devem ser revistas, tecidas ou retecidas se, em algum tempo e lugar, nelas se abrir uma fenda. A teoria é válida se puder ser colocada em tensão pelo método psicanalítico, de forma a se transfigurar e não se desconfigurar.

Seguindo uma analogia com a rede, se nossa rede-teoria for de tal consistência que tente abarcar até mesmo a água, acabará se rompendo de forma que não servirá mais

como rede, irá se desconfigurar ou prenderá todos os sentidos ao impossibilitar uma nova reapresentação. Só poderá representar o que está dentro da rede e ainda supondo que ali está contido todo o mar, tal qual uma construção delirante.

Para Herrmann (1992), o analista, quando acredita (sem duvidar) de seu sistema explicativo (teoria), cai na tentação “tantalizante” de representar a lógica de concepção das relações unicamente a partir de seu sistema. Para esse autor,

tal qual o delirante psiquiátrico, que cria uma realidade especializada para substituir sua identidade, o analista pode resolver sua crise identitária [...] como o delirante faria, decide arbitrariamente que um limitado conjunto delas (regras lógico-emocionais) é a explicação de tudo, de sua identidade pesquisadora, do Homem Psicanalítico e do mundo enquanto tal (p. 202).

O delírio, como as teorias, é uma construção narrativa que procura ser uma explicação que dê conta do absurdo que constitui o ser humano. No entanto, uma construção delirante, da mesma forma que uma doutrina teórica, não pode ser questionada. É a única explicação possível, não se admite parcial e, dessa forma, não pode ser ressignificada ou reescrita.

Podemos dizer que, no encontro com a obra de Daniel Schreber e através da sua leitura dentro do campo psicanalítico, Freud reconstrói suas próprias representações teóricas. É a sua identidade teórica que, pelo abalo sofrido, se amplia ao reapresentá-las. Aqui podemos pensar que mesmo quando a investigação acontece fora de um contexto de tratamento, como no caso Schreber, a função terapêutica se dá se a compreendermos como aquela que propicia a construção/reconstrução da superfície representacional. A função terapêutica possibilita a abertura de novas representações do mundo/realidade em que vivemos. No caso, o tratamento dado ao texto-livro foi da ordem do construtivo mais que do curativo.

Como podemos perceber, o tratamento e a teorização psicanalítica são apenas dois lados de uma mesma moeda, a psique humana. De um lado, focalizamos o tratamento e toda a mobilidade psíquica ocasionada pela construção/reconstrução das representações identitárias do paciente a partir da narrativa de suas memórias. Do outro lado, focalizamos o movimento de construção/reconstrução da teoria sobre o mecanismo psíquico que revela, por sua vez, o próprio funcionamento da psique investigada, tal como o delírio.

Quando Freud parte da narrativa delirante de Schreber para construir sua narrativa teórica sobre o complexo paterno e o mecanismo da paranóia, cria uma narrativa onde esses dois lados se mesclam de tal forma que a impressão é que existe um paciente sendo tratado e que a teoria nasce desse atendimento. Freud, enquanto levanta os andaimes de sua narrativa, nos brinda com a arte da interpretação. Em seguida, faz ciência ao criar uma análise que, por se tratar de um procedimento narrativo, não perde sua ficcionalidade – mantendo o seu caráter heurístico. Uma verdadeira fonte que não seca (virando doutrina), onde irão beber diversos autores até os dias de hoje. Dessa forma, não é por um acaso que tal texto se configura num campo de descobertas psíquicas importantíssimo para a ciência psicanalítica.

Por outro lado, por que o receio de que a Psicanálise fosse considerada uma ficção literária ou uma construção delirante teria ficado em segundo plano? Apesar de colocar em dúvida a possibilidade de a psicanálise ser utilizada no tratamento das neuroses narcísicas, Freud não abria mão de investigá-las e de levantar hipóteses sobre a necessidade de mudanças técnicas, visto acreditar não ser possível realizar transferência nesses casos (Rosenfeld, 1988).

Em 1911, a libido estava em questão e Freud ainda compreendia a transferência unicamente como instrumento para superação da resistência. Nesse momento da teoria, a transferência era utilizada para influenciar os pacientes, de modo a possibilitar a percepção correta da realidade factual e não mais distorcida pelas fantasias. As suas descobertas, contudo, o empurravam para a ideia de que os fenômenos psíquicos, como lapsos, atos falhos, sonhos, sintomas neuróticos e os delírios psicóticos em suas formas disfarçadas, revelavam mais sobre a *verdade* do psiquismo do que qualquer outro fenômeno.

Seria um mero acaso o fato de Freud ter escolhido um relato autobiográfico ao invés de suas experiências ou de seus colegas com pacientes de carne e osso para colocar em movimento seus conceitos teóricos sobre o mecanismo da paranóia e narcisismo? Por que Freud teria escrito toda a sua narrativa como se realmente estivesse tratando Schreber?

Parte II: Tecendo e retecendo a rede

“O sedutor sempre revela algo do seduzido”

(Jean Baudrillard)

2.1 - A arte e a criação imaginativa em Freud

A arte e a criação imaginativa são temas que ocuparam grande parte das obras de Freud. Além das suas análises, especificamente, de obras literárias e artísticas como Moisés de Michelangelo e Gradiva de Jensen, o assunto das artes e do ato criador é retomado em grande parte de seus textos em pequenos fragmentos. A impressão é de que Freud, na verdade, nunca delineou de forma clara suas considerações a respeito da arte, ficando estas, em sua obra, num eterno *entre* formulações – sonho, fantasia, brincadeira, devaneio – e *entre* a posição de reveladora das verdades e ilusão que oculta essa mesma verdade.

Em 1900, Freud, em seu livro “A Interpretação dos Sonhos”, compara a atitude necessária para a aplicação do método de interpretação dos sonhos à atitude de criação poética, citando a forma como Friedrich Schiller, poeta e filósofo, procederia ao criar.

Schiller (escrevendo em 1º de dezembro de 1788) responde à queixa que lhe faz o amigo a respeito da produtividade insuficiente: 'O fundamento de sua queixa parece-me residir na restrição imposta por sua razão a sua imaginação. Tornarei minha idéia mais concreta por meio de um símile. Parece ruim e prejudicial para o trabalho criativo da mente que a Razão proceda a um exame muito rigoroso das idéias à medida que elas vão brotando — na própria entrada, por assim dizer. Encarado isoladamente, um pensamento pode parecer muito trivial ou muito absurdo, mas pode tornar-se importante em função de outro pensamento que suceda a ele, e, em conjunto com outros pensamentos que talvez pareçam igualmente absurdos, poderá vir a formar um elo muito eficaz. A Razão não pode formar qualquer opinião sobre tudo isso, a menos que retenha o pensamento por tempo suficiente para examiná-lo em conjunto com os outros. Por outro lado, onde existe uma mente criativa, a Razão — ao que me parece — relaxa sua vigilância sobre os portais, e as idéias entram precipitadamente, e só então ela as inspeciona e examina como um grupo. — Vocês, críticos, ou como quer que se denominem, ficam envergonhados ou assustados com as mentes verdadeiramente criativas, e cuja duração maior ou menor distingue o artista pensante do sonhador. Vocês se queixam de sua improdutividade porque rejeitam cedo demais e discriminam com excessivo rigor (Freud, 1969/1900, p. 125).

Freud (1900) aqui aproxima sobremaneira o fazer psicanalítico do fazer criativo, pois tanto o artista quanto o analista precisam exercer a suspensão da censura prévia da emergência das ideias. Conseqüentemente, nos remete a pensar: se a interpretação dos sonhos se dá da mesma forma que a criação poética, poderia a Psicanálise ter se materializado numa criação artística?

Também em 1900, no capítulo V de “A Interpretação dos Sonhos”, Freud recorre à lenda do Rei Édipo e a tragédia de Sófocles, que traz o seu nome, para confirmar sua descoberta a respeito da fantasia das crianças pequenas em relação aos pais, pois acreditava que o poder profundo e universal de comover, existente na peça, invocaria a validade universal de sua descoberta. Também aproxima os textos considerados criativos aos sonhos, quando interpreta Hamlet de Shakespeare a partir do Complexo de Édipo. Freud expõe que:

assim como todos os sintomas neuróticos e, no que tange a esse aspecto, todos os sonhos são passíveis de ser “superinterpretados”, e na verdade precisam sê-lo, se pretendermos compreendê-los na íntegra, também *todos os textos genuinamente criativos são o produto de mais de um motivo único e mais de um único impulso na mente do poeta, e são passíveis de mais de uma interpretação* (Freud, 1969/1900, p. 261[grifo nosso]).

Podemos constatar, em “A interpretação dos sonhos”, duas posições de Freud frente à criação artística: uma posição que a aproxima do fazer psicanalítico, outra em que a aproxima dos mecanismos ou das estruturas de formação dos sonhos e sintomas.

Em “Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen” – sua primeira análise literária –, Freud (1969/1907) torna clara a aproximação da obra literária aos sonhos, afirmando que os sonhos sonhados pelos escritores criativos e atribuídos aos seus personagens poderiam ser interpretados da mesma forma como um sonho noturno. Nesse artigo, Freud utiliza dos sonhos e delírios relatados dentro da história de Jensen para falar sobre a natureza e à formação destes na vida real. Freud argumentava que:

os escritores são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa vã filosofia ainda não nos deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência (Freud, 1969/1907, p.18).

Então, por meio da ficção, os escritores seriam capazes de permitir o conhecimento dessas fontes? Aqui, longe de ser ilusão/falsificação, a arte se apresentaria como sustentadora de uma verdade quando a dicotomia verdade/ficção parece se esmorecer. Uma verdade que se encontra no *entre* e não nos fatos verídicos como quer a razão e/ou ciência.

Em seu texto “Escritores Criativos e Devaneios”, Freud (1969/1908) correlaciona o brincar infantil ao escritor criativo, pois, ao brincar, a criança criaria um mundo próprio, reajustando os elementos de seu mundo da forma como esse lhe agradaria. A criança, assim como o escritor criativo, levaria muito a sério sua brincadeira e investiria nela muita emoção, enquanto mantém uma nítida separação entre aquela e a realidade. Para Freud, o oposto do brincar não seria a seriedade, mas sim a realidade – aqui compreendida como a pesada carga imposta pela vida, que impede a plena realização de desejos e necessidades.

Em seguida, Freud diferencia a fantasia do brincar infantil. O fantasiar estaria ligado mais ao devaneio, que não se sustentaria em objetos reais.

Apesar de toda a emoção com que a criança catexiza seu mundo de brinquedo, ela o distingue perfeitamente da realidade, e gosta de ligar seus objetos e situações imaginados às coisas visíveis e tangíveis do mundo real. Essa conexão é tudo o que diferencia o ‘brincar’ infantil do ‘fantasiar’(Freud, 1969/1908, p.150).

Já no decorrer do texto, Freud (1969/1908) procura as semelhanças e diferenças entre essas três formas de lidar com o cerceamento da realidade, as quais teriam em comum a realização de desejos. Aproxima agora a criação literária dos devaneios e os distingue do brincar infantil.

O brincar da criança é determinado [...] de fato, por um único desejo — que auxilia o seu desenvolvimento — o desejo de ser grande e adulto. A criança está sempre brincando ‘de adulto’, imitando em seus jogos aquilo que conhece da vida dos mais velhos. Ela não tem motivos para ocultar esse desejo. Já com o adulto o caso é diferente. Por um lado, sabe que dele se espera que não continue a brincar ou a fantasiar, mas que atue no mundo real; por outro lado, alguns dos desejos que provocaram suas fantasias são de tal gênero que é essencial ocultá-las. Assim, o adulto envergonha-se de suas fantasias por serem infantis e proibidas. (Freud, 1969/1908, p.151)

Assim, o escritor criativo faria uso dos devaneios/fantasias que são comuns a todos os adultos, todavia, o escritor utilizaria uma técnica (verdadeira arte poética) de superar nos adultos esse sentimento de repulsa, sem dúvida, ligado às barreiras da censura, suavizando o caráter egoísta desses devaneios, por meio de alterações e disfarces, e nos subordinando com o prazer puramente estético, que nos oferece na apresentação de suas fantasias.

Esse prazer estético, para Freud, seria preliminar ao maior prazer suscitado pela criação literária, isto é, a “liberação de um prazer ainda maior, proveniente de fontes psíquicas mais profundas” (Freud, 1969/1908, p.158).

Em algumas criações é esse homem egoísta e cruel, entretanto, que é colocado em evidência. A criação literária nem sempre ameniza, por meio de disfarces e alterações, o caráter egoísta dos devaneios do ser humano; não obstante o prazer estético cumpre o papel de tornar os devaneios digeríveis. Além disso, o fato de a criação literária ser reconhecida como ficcional mantém um hiato do tipo sou eu, mas não sou, que possibilita a leitura e o prazer.

Freud (1969/1908) também conclui que os devaneios/fantasia seriam algo comum a todo ser humano, entretanto, quando se tornam exageradamente abundantes e poderosas, conduziriam ao desencadeamento da neurose ou da psicose, em que o princípio de realidade é negado totalmente – psicose – e em partes – neurose.

A diferenciação entre o brincar infantil, os devaneios e as obras literárias não fica tão clara neste texto de 1908. A criação literária se assemelharia ao brincar infantil por sua seriedade e tentativa de reajustar o mundo, porém, estaria mais próxima ao devaneio por não estar relacionada a “coisas visíveis e tangíveis do mundo real” (Freud, 1969/1908 p. 150). Freud parece optar pela proximidade com o devaneio, o que lhe possibilita delinear uma outra postura frente aos artistas. Começa a aproximá-los dos neuróticos, aproximação que deixa clara em seu texto sobre “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância”, em 1910.

Nesse texto, Freud (1969/1910) passa a tomar em consideração as inter-relações entre as impressões da vida do artista e suas obras e, então, interpretá-las de forma a delinear o psiquismo deste.

Freud acreditava que os artistas seriam capazes, através de seus trabalhos, de exprimir/traduzir emoções, das quais eles mesmos não se davam conta, e ainda suscitar estas mesmas emoções em pessoas estranhas a eles, ou seja, seus apreciadores, que também não entenderiam a origem das emoções evocadas. Freud lamenta não poder descrever o modo como a atividade artística se origina nos instintos primitivos da mente e afirma que a única coisa de que não se pode duvidar é que a criação do artista proporciona, também, uma válvula de escape para seu desejo sexual.

Dessa forma, Leonardo da Vinci, para Freud, surge como artista, pintor e escultor, devido a um talento inato reforçado, provavelmente nos primeiros anos de sua infância, pelo precoce despertar do seu instinto epistemofílico. “A repressão, a fixação e a sublimação teriam desempenhado seus papéis absorvendo as contribuições do instinto sexual para a vida mental de Leonardo” (Freud, 1969/1910, p.120).

Em 1911, Freud volta a se preocupar com a distinção entre o brincar infantil, os devaneios e as obras artísticas no texto denominado “Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental”. Freud (1969/1911) afirma que a arte promoveria uma reconciliação dos dois princípios: o princípio de realidade e o princípio de prazer. O artista, insatisfeito com a renúncia à satisfação pulsional, afastar-se-ia da realidade e, no mundo da fantasia, daria livre curso aos seus desejos, encontrando o caminho de volta à realidade por meio de uma capacidade de moldar suas fantasias em realidades aceitas por outras pessoas.

O fantasiar, diferentemente da criação artística, seria, para Freud, uma atividade do pensar que teria sido apartada do teste de realidade e submetida apenas ao princípio do prazer. Essa atividade se iniciaria com o brincar das crianças e teria continuidade no adulto na forma de devaneios.

Freud afirma que a arte promoveria uma reconciliação entre os dois princípios do funcionamento mental; isto é, os artistas conseguiriam retornar a realidade pela produção de algo que pode ser compartilhado com outras pessoas, contudo, isso não parece satisfazer Freud. O fato de a criação artística despertar emoções nos seus apreciadores continua a incomodá-lo, por exemplo, em “Totem e Tabu”, no tópico “Animismo, magia e onipotência de pensamentos”. Nesse texto, novamente as emoções despertadas pela arte impulsionam o pensamento de Freud.

Para Freud (1969/1913 [1912-13]), a arte seria o único campo da civilização onde seria mantida a onipotência dos pensamentos. Somente através da arte o homem conseguiria algo que se assemelharia à realização de desejo, produzindo efeitos emocionais como se fossem reais. Freud ainda acreditava em uma satisfação realista dos instintos. Para ele, a ilusão artística suscitaria emoções ilusórias advindas de uma quase realização de desejo.

Em “O Moisés de Michelangelo”, Freud (1969/1914) volta a ressaltar a capacidade da criação artística de suscitar, inclusive na sua pessoa, uma afetação, sem, no entanto, saber o que produziria esse efeito. Nesse texto, Freud defende a ideia de que a compreensão da afetação produzida pela obra de arte, no caso, a escultura de mármore de Moisés, de autoria de Michelangelo, exposta na Igreja de San Pietro in Vincoli, em Roma, se daria pela sua interpretação. Freud argumenta que:

não pode ser simplesmente uma questão de compreensão *intelectual*; o que ele (artista) visa é despertar em nós a mesma atitude emocional, a mesma constelação mental que nele produziu o ímpeto de criar. Mas por que a intenção do artista não poderia ser comunicada e compreendida em *palavras*, como qualquer outro fato da vida mental? Talvez, no que concerne às grandes obras de arte, isso nunca seja possível sem a aplicação da psicanálise. O próprio produto, no final de contas, tem de admitir uma tal análise, se é que realmente constitui uma expressão efetiva das intenções e das atividades emocionais do artista. Para descobrir sua intenção, contudo, tenho primeiro de descobrir o significado e o conteúdo do que se acha representado em sua obra; devo, em outras palavras, ser capaz de *interpretá-la* (Freud, 1969/1914, p.254 [grifo nosso]).

No decorrer do texto, Freud, a partir de várias interpretações de outros autores e dos sentimentos que essa escultura lhe despertava, faz uma análise da obra de Michelangelo e chega a uma bela interpretação sobre a intenção do artista na representação de Moisés, contudo fecha o texto com a seguinte afirmação:

Em suas criações, com bastante frequência, Michelangelo foi até o limite máximo do que é exprimível em arte; e talvez na estátua de Moisés não tenha alcançado um êxito completo, se é que sua intenção era tornar visível a passagem de uma violenta rajada de paixão através dos sinais deixados por ela na calma que se seguiu (Ibid, p.278).

Freud, em 1914, ainda não tinha elaborado conceitos como a pulsão de morte e de vida e ainda acreditava que qualquer “fato da vida mental” poderia ser representado pelas palavras e é justamente isso que incomoda Freud na escultura de Moisés de Michelangelo: o jogo de re-velar (mostrar/velar de novo). Para Freud, Michelangelo não teria conseguido êxito completo na escultura de Moisés por não ter revelado claramente a verdade, mas essa só ser apreendida mediante análise de sua própria experiência com a obra. A lente da interpretação de Freud permitiu-lhe ver uma *verdade* daquela obra de arte. A escultura vista por Freud era fruto de sua interpretação e não depositária de uma única verdade a ser encontrada.

Em suas “Conferências Introdutórias sobre Psicanálise”, Freud (1969/1917 [1916-1917]) afirma que o artista seria uma pessoa muito próxima da neurose, contudo, sua constituição contaria com uma intensa capacidade de sublimação e com determinado grau de frouxidão nas repressões. Essa frouxidão seria decisiva para a formação de um sintoma, pois possibilitaria o retorno do recalado. Entretanto, o artista saberia como dar forma a seus devaneios de modo tal que possibilitasse o compartilhamento com os outros do prazer obtido nesses devaneios.

Segundo Freud (1969/1917), o fato de o artista possibilitar a outras pessoas consolo e alívio a partir de suas próprias fontes de prazer em seu inconsciente, que para elas se tornaram inacessíveis, garantiria a gratidão e a admiração delas, e, “dessa forma, através de sua fantasia conseguiria o que originalmente alcançara apenas em sua fantasia — honras, poder e o amor das mulheres” (p. 439). Portanto, para Freud, a realização de desejo seria alcançada também na vida real, e não só na vida imaginativa. Aqui, o artista conseguiria literalmente realizar seus desejos a partir de suas obras imaginativas, e não pela obra em si. Fica nítida a dicotomia entre fantasia e realidade, um mundo imaginativo e um mundo real, e a tentativa de resolver a questão do artista com a realidade.

Ao reconsiderar o brincar infantil em seu texto “Além do princípio do prazer”, Freud (1969/1920) fica em dúvida quanto a afirmar se o impulso para elaborar na mente alguma experiência de dominação, como na brincadeira infantil, de modo a tornar-se senhor dela, pode encontrar expressão como um evento primário e independentemente do princípio de prazer.

Freud compara a brincadeira infantil à representação e à imitação artísticas efetuadas como, por exemplo, na tragédia e aponta para o fato de que, mesmo sob a dominância do princípio de prazer, existem formas para transformar o que em si mesmo é desagradável em um tema a ser lembrado e elaborado. Dessa forma, conclui que:

A consideração desses casos e situações, que têm a produção de prazer como seu resultado final, deve ser empreendida por algum sistema de estética com uma abordagem econômica a seu tema geral. Eles não têm utilidade para *nossos* fins, pois pressupõem a existência e a dominância do princípio de prazer; não fornecem provas do funcionamento de tendências *além* do princípio de prazer, ou seja, de tendências mais primitivas do que ele e dele independentes (Freud, 1969/1920, p. 29).

Dessa forma, a criação e a brincadeira infantil seriam mais pressupostos ao domínio do princípio do prazer, à vida, do que à pulsão de morte. Entretanto, contém e transformam experiências desagradáveis.

Em “Psicologia de grupo e análise do ego”, Freud (1969/1921) alça o poeta ao lugar de primeiro indivíduo que teria se libertado do grupo, no sentido de massas, multidão. A forma como ele encontra é a criação de um poema épico, por meio do qual, além de se constituir como herói por ter matado o pai primevo, paradoxalmente, estabelece subjetivamente a lei paterna.

Foi então que talvez algum indivíduo, na urgência de seu anseio, tenha sido levado a libertar-se do grupo e a assumir o papel do pai. Quem conseguiu isso foi o primeiro poeta épico e o progresso foi obtido em sua imaginação. Esse poeta disfarçou a verdade com mentiras consoantes com seu anseio: inventou o mito heróico. O herói era um homem que, sozinho, havia matado o pai — o pai que ainda aparecia no mito como um monstro totêmico. Como o pai fora o primeiro ideal do menino, também no herói que aspira ao lugar do pai o poeta criava agora o primeiro ideal do ego (Freud, 1969/1921, p. 171).

Se, por um lado, o poeta, em sua imaginação, realizaria o desejo de matar o pai, sua criação, por outro, seria também a responsável pelo advento subjetivo da limitação a esta mesma satisfação pela introjeção da lei paterna. É a morte do pai que possibilitaria a instituição da lei e de um ideal de ego. Freud propõe uma outra forma de pensar a criação imaginativa. Agora não é simplesmente uma forma de realização imaginária do desejo, mas essencial para o acesso à civilização, a um ideal.

Em “Um estudo autobiográfico”, Freud (1969/1925), todavia, volta a reaproximar a criação artística do sonho. As criações, obras de arte, seriam satisfações imaginárias de desejos inconscientes, da mesma forma que os sonhos; e, como esses, carregariam a natureza de conciliações, visto que também são forçadas a evitar qualquer conflito com as forças de repressão. A diferença estaria no fato de os produtos do sonho serem “a-sociais” (p. 81), enquanto as criações artísticas seriam dirigidas para um público. Assim, estas últimas teriam como função despertar interesse compreensivo ao evocar e satisfazer os mesmos impulsos inconscientes em outras pessoas. Contudo, “A psicanálise nada pode fazer quanto à elucidação da natureza do dom artístico, nem pode explicar os meios pelos quais o artista trabalha — a técnica artística” (p.82).

Já em 1930, em “O Mal-Estar da Civilização”, Freud (1969/1930) aproxima a arte da religião e da ciência. As duas primeiras seriam formas substitutivas de satisfação, considerando-as ilusões em contraste com a realidade. Realidade, aqui, é concebida como mundo externo, a ilusão seria uma forma de satisfação imaginária, e por isso não real, pois não existiria uma transformação no mundo externo. A eficácia psíquica da arte estaria garantida pelo papel que a fantasia teria assumido na vida mental.

Não obstante considerar a importância ou eficácia psíquica da arte, Freud parece manter a postura de que esse tipo de eficácia não poderia ser comparável à transformação da realidade de que a ciência seria capaz, enquanto também substituta.

No mesmo texto, Freud promove também uma discriminação entre duas formas de afastar o sofrimento: uma seria a sublimação dos instintos, realizada através do ato de criar do artista e do cientista — aproxima a ciência do ato criador —, e a outra seria a fruição, “suave narcose” (p. 100), obtida por intermédio do artista através de suas obras. Essa última forma não faria mais do que “ocasionar um afastamento passageiro das pressões das necessidades vitais, não sendo suficientemente forte para levar ao esquecimento da aflição real” (Ibid).

Também em 1930, no final de seu texto, depois de recorrer a uma frase de Goethe para melhor definir o sentimento de culpa, Freud afirma que:

E bem podemos suspirar aliviados ante o pensamento de que, apesar de tudo, a alguns é concedido salvar, sem esforço, do torvelinho de seus próprios sentimentos as mais profundas verdades, em cuja direção o resto de nós tem de encontrar o caminho por meio de uma incerteza atormentadora e com um intranquilo tatear (Ibid, p.157).

Não obstante dizer que os poetas seriam capazes de conhecer as profundas verdades da alma, como também a Psicanálise, Freud deixa explícita a existência de diferenças entre as formas de conhecer essa verdade. A ciência extrairia conhecimento de seus métodos científicos, baseados na experiência, e o artista extrairia conhecimentos de seus próprios sentimentos. Mas grande parte da construção da Psicanálise não teria sido alcançada a partir da sua própria autoanálise? E essa não implicaria o extrair conhecimento a partir da experiência vivencial permeada por sentimentos?

Em “Novas conferências introdutórias”, Freud (1969/1933) afirma que a arte é quase sempre “inócua e benéfica”, por não pretender ocupar o lugar da ciência como forma de conhecimento da verdade; a arte “não procuraria ser nada mais do que uma ilusão” (p. 196), não teria como finalidade o conhecimento da verdade. Afirma, também, ao esclarecer a pulsão de morte, que “realmente, estranho instinto é este, que se volta para a destruição de sua própria morada orgânica essencial! É verdade que os poetas falam dessas coisas; mas os poetas são pessoas irresponsáveis e gozam do privilégio da licença poética” (p.132).

Há muito ainda que se investigar, mas, por hora, para nosso intento, é importante dizer que procuramos transmitir para o leitor o paradoxal da obra freudiana. E mantê-lo é necessário para que outra leitura de Freud seja possível. Uma leitura que leve em consideração o contexto e as articulações necessárias que possibilitaram a criação e sustentação da Psicanálise enquanto uma ciência que se fez pela escrita de seu fundador, segundo nossa visão e ancorada na Teoria dos Campos.

2.2 - A Arte Literária e a Psicanálise: aproximações e delimitações

Kon (1996) aponta que a relação de Freud com a arte seria produto de um deslocamento. Na verdade, essa relação, permeada de aproximações e recuos, evidencia o temor de que fantasia e criações imaginárias pudessem estar presentes em sua obra. Essa relação carregaria, implicitamente, um questionamento acerca do estatuto do imaginário na Psicanálise.

A referida autora desenvolve todo esse pensamento partindo da relação de Freud com a histeria. Inicialmente, Freud teria recuperado a histeria do lugar de exclusão em que havia sido colocada, por ser considerada uma farsa, mas a teria colocado como objeto de estudo científico baseado em sua teoria da sedução. Kon (1996) coloca que:

O imaginário é aceito por Freud como uma escória cuja presença é inicialmente inevitável e que só é tolerada na esperança de que será em seguida possível extrair o metal puro: os fragmentos de verdade ou de realidade que dão ao conjunto do transbordamento fantástico uma sombra de autenticidade (p.111).

Contudo, frente ao seu embate com as fantasias, Freud descobre que não é possível acreditar em sua “neurótica”, mas, mesmo assim, não teria abandonado sua postura de busca pela verdade, mas haveria mantido uma "dupla navegação" (Ibid, p. 114) em direção ao imaginário e à realidade incansavelmente postulada, em direção à fantasia e ao fato.

Na verdade, para Kon, Freud não teria abandonado COMPLETAMENTE a sua teoria da sedução. Ao se deparar com a histeria e com a impossibilidade de persistir em sua crença na realidade material das histórias de suas pacientes, Freud constrói o termo realidade psíquica e o conceito de fantasias originárias.

O termo realidade psíquica, mantendo o dualismo ficção/realidade, libera Freud para continuar a criação da Psicanálise, sem que o severo selo da ciência interfira, mas, ao mesmo tempo, protege sua crença de que haveria uma realidade ou verdade a ser descoberta, preservando seu projeto de tornar a Psicanálise uma ciência nos moldes do positivismo, que procura evitar fatores individuais e influências afetivas.

No entanto, acreditar que a manutenção dessa “dupla navegação” em Freud não tenha sido objeto de análise de seu autor seria demasiadamente ingênuo. Afinal, Freud erigiu grande parte da Psicanálise baseado em sua autoanálise. E é a própria Kon quem traz uma passagem na vida de Freud que nos deixa entre-ver que essa dupla navegação não passava despercebida de Freud e que foi, no decorrer de sua obra, coerentemente sustentada por procedimentos narrativos que deixam clara sua habilidade enquanto escritor, ou melhor, autor de uma teoria científica para a alma humana.

Refiro-me à carta escrita por Freud, em 1922, a Arthur Schnitzler, em que, em tom de confissão, escolhia o referido escritor como seu duplo, não sem afirmar o seu temor frente a essa descoberta. Freud chega a solicitar que Schnitzler não revelasse essa constatação a ninguém.

O duplo seria um conceito estudado por Freud (1987/1919) em “O Estranho”. Os fenômenos do duplo suscitariam um sentimento de estranhamento familiar quando os limites entre os sujeitos são abalados. A constatação declarada a Schnitzler nos mostra como Freud tinha conhecimento do frágil limite que separa o eu e o outro, como também a criação literária da investigação psicanalítica.

Ainda hoje, a aproximação é perigosa. O estranhamento familiar entre as duas disciplinas, Psicanálise e Literatura, incomoda tanto de um lado quanto do outro, tanto aos psicanalistas quanto aos estudiosos e escritores literários. O sentimento de estranhamento familiar, segundo Freud (1987/1919), citando Otto Reik, adviria de uma aproximação demasiada entre imaginário e real, quando coloca em questão a própria condição do indivíduo de sustentar sua existência concreta, pois traz à tona o motivo mesmo da criação de um duplo, o risco eminente de morte. Seria o risco de perder-se no outro, desconstruir-se, uma quebra na fé perceptiva. Afinal, a Literatura muitas vezes se configurou para a Psicanálise como fiadora das suas descobertas, ou seja, sustentou a sua existência.

A partir daqui, fundamentada pelo conceito de duplo, penso que a sustentação dessa indefinição em relação ao imaginário³, aprendida na relação de Freud com a arte e a criação literária, aconteceu para sustentar uma aproximação segura dentro de um contexto positivista e frente ao desejo de Freud de ser reconhecido cientista. Tal aproximação na construção da Psicanálise se deu de forma íntima o bastante para produzir novos sentidos e distante o suficiente para evitar a fusão, a perda dos contornos, e impossibilitar a criação da nova disciplina — a Psicanálise.

Era, e ainda é, preciso cuidar para que Psicanálise e Literatura não se fundam e acabem, dessa forma, perdendo os contornos/limites que as separam de forma a se descaracterizarem. Uma não se quer ciência e a outra não se quer ficção. No entanto, não se faz ciência psicanalítica sem mergulhar na ficção do sujeito, no seu “roteiro imaginário”. Como também a Literatura, como nos diz Barthes (1997/1977), trabalha “nos interstícios da ciência”. Para Barthes, “a literatura, quaisquer que sejam as escolas em nome das quais ela se declara, é absolutamente, categoricamente realista: ela é realidade, isto é, é o próprio fulgor do real” (Ibid, p. 18).

³ Noemi Kon parece utilizar os termos imaginário e fantasia de forma indistinta

Sampaio (2004) constrói, fundamentada pela relação de Freud com a Literatura, a ideia de que essa figuraria na obra de Freud como um *outro*. Sampaio, partindo da ideia de Freud, contida no texto “Psicologia de grupo e análise do ego” (1921), de que as relações de um indivíduo com os outros estariam pautadas em quatro posições — a de um auxiliar, de um objeto, de um rival e de um modelo —, propõe que a Literatura ocuparia, dentro da construção da Psicanálise, ora uma ora outra dessas quatro posições. Dessa forma, os escritores e suas criações seriam, para Freud, seus outros “enquanto partícipes da formação do discurso psicanalítico e da estruturação de sua prática fundada na interpretação” (Sampaio, 2004, p. 807).

Não obstante Sampaio compreender a relação de Freud com a Literatura como uma relação de alteridade e nos oferecer um caminho interessante para continuarmos nossa investigação do sentimento de estranhamento familiar existente entre a Literatura e a Psicanálise, tal autora acredita que a potência desse encontro está mais na dessemelhança apontada pela posição de rival do que “nas posições de modelo, objeto, auxiliar onde alguma confusão eu/outro pode ser gerada” (Ibid, p. 814).

É interessante como de denunciante de um excesso, pois tal autora critica uma postura que toma a Psicanálise por Literatura e vice-versa, Sampaio acaba cometendo outro excesso ao radicalizar a diferença. Excesso ou *hybris*, que ela mesma anuncia como digno de punição *a la Édipo*, citando Manoni (1988) no final de seu texto:

Não se pode negar que uma incompatibilidade radical as separa. Quem se limita a insistir na aproximação, como quem só quer enfatizar as diferenças, não consegue situar uma em relação à outra [...] *O psicanalista que tenta se fazer poeta procura furar os olhos* (como citado por Sampaio, 2004, p. 816 [grifo nosso]).

As ideias do cometimento da *hybris* e da punição advinda são interessantes para pensarmos como uma aproximação entre a Literatura e a Psicanálise faz emergir uma ameaça à ordem estabelecida, não mais pelos deuses, mas pelo ideal iluminista e

racionalista. E essa aproximação nos faz *re-sentir* na pele psíquica a força da criação do sujeito psicanalítico.

A criação do sujeito psicanalítico coloca em questão a noção de *eu*, traz à tona a natureza psíquica da realidade, deixa-nos entre-ver os “andaimos” usados na construção de nossa identidade e da nossa realidade. Somos ao mesmo tempo o criador e a criatura. Contudo, não é sem assombro que vislumbramos esse curto-circuito re-acionado pela aproximação Literatura/Psicanálise. Segundo Leila Perrone-Moisés (2001):

A história da psicanálise se inscreve na história da razão, das Luzes, e, ao mesmo tempo, ela marca uma ruptura apavorante com a razão. Com a Psicanálise ocorre um traumatismo, que consiste em aterrorizar a razão, não em nome do irracional, mas em nome da própria razão. Uma razão sem cogito (como citado por Kon, 2003, p. 377).

Para Kon (1996), o estatuto epistemológico da psicanálise estaria muito mais próximo do “logos do mundo estético” (p. 41), que rompe dicotomias clássicas como sujeito-objeto, verdade-ficção, corpo-alma, interno-externo, do que da ciência. O que não a impede também de afirmar que “talvez um dos maiores méritos de Freud tenha sido o de não aplicar radicalmente uma diferenciação entre ficção e ciência, cedendo lugar, em sua obra, para a emergência, simultânea, da força constitutiva de saber de ambas” (Ibid, p. 51).

Para Flem (1993):

Não existe conhecimento acerca do inconsciente que não nasça do inconsciente. Freud foi buscá-lo na tríplice fonte da auto-análise, das falas sofredoras de seus pacientes e das narrativas literárias. O poema, o romance, a tragédia, o mito, escrevem-se em continuidade com a alma. Os escritores antecipam-se à psicanálise na via régia que conduz à interpretação do inconsciente, universalizam-na. Freud segue-lhes no encaixo, alia-se à sua potência mágica, assenhoreia-se de sua sabedoria imemorial, funde-se até confundir-se com a sombra deles, mas é em seu próprio nome que quer assinar seus livros e triunfar da ignorância humana. *Para além da arte e da ciência, (Freud) propõe*

uma disciplina em ruptura com as separações tradicionais; só pode, entretanto, fundá-la e impô-la em nome da cientificidade do Iluminismo e da Razão. Continua sendo um filho do seu século (p. 192[grifos nosso]).

Freud cria a disciplina Psicanálise como um híbrido, que é tanto Literatura em sua potência ficcional de criação quanto ciência em sua força de realidade — ou até mesmo poder-se-ia dizer ser tanto literatura em sua força de realidade quanto ciência em sua potência ficcional de criação. A criação tem seu berço em uma utopia, que acena do real o porvir de uma realidade!

Para Herrmann (1999), a forma literária e o caráter ficcional, apreendidos nas histórias clínicas de Freud e nos textos onde ele faz análises da cultura, não podem ser encarados apenas como estilo de expressão. Para Herrmann (2006), ao escrever, o autor criaria um sistema de pensamento determinado pelo que denomina de atrito com o papel.

O atrito do papel se refere à necessidade de objetivação a que é levado o escritor em ato de escritura, pois não é tudo que se pensa que pode ser comunicado pela escrita. Ao escrever, o autor é forçado a ser um autor-personagem, e a escrita criar-se-ia ao serem criadas as personagens. Assim, Freud, de acordo com Herrmann, sabedor do duplo atrito do papel — escrita e leitura —, teria criado a si mesmo e aos psicanalistas como personagens, para que melhor transmitissem seu pensamento de forma a não permitir que ele fosse radicalmente deturpado.

Dessa forma, Herrmann (2006) coloca que a Psicanálise (ciência) seria mais que o pensamento freudiano, como também o pensamento freudiano seria mais que a psicanálise teórico-clínica — produto objetivado de seu pensamento.

Todavia, a forma não é indiferente ao conteúdo. Assim, podemos pensar que a forma como Freud conta seus casos clínicos não é indiferente ao conteúdo de seus atendimentos.

O pensamento por escrito “afeta os modos de produção e não só os de expressão de nosso saber” (Herrmann, 2002, p. 15). Para compreender o estatuto da ficção na

Psicanálise, é imperioso reafirmar que o método interpretativo aplicado à psique, tanto individual quanto coletiva, seria o modo de produção de conhecimento em nossa disciplina.

Assim, o método, segundo Herrmann (1999), seria indutivo-dedutivo. Ou seja, o analista induziria à ruptura de campo e a partir dela deduziria a regra de organização do campo rompido. Desse modo, o método interpretativo, segundo esse pensamento, seria um instrumento nada convencional que, “ao mesmo tempo, aniquila a pretensão à veracidade empírica e à construção de conjecturas” (p.76), pois o método psicanalítico, por meio da interpretação, não tem como objetivo a enunciação de uma verdade objetiva, mas sim despertar reações por meio de rupturas de campo.

Dessa forma, não existiria um inconsciente, mas um conjunto de campos possíveis. O inconsciente, como unidade, seria uma abstração de todos esses campos ou inconscientes relativos. Um campo é o que sustenta o momento e o tema que está em relevo. A interpretação seria um “expediente provocativo” (Herrmann, 2006, p.77), de forma a romper esse campo ou sistema representacional. O próprio método criaria o objeto de conhecimento de nossa ciência, ou seja, o Homem Psicanalítico: “ser do método da Psicanálise, transferencial e descentrado internamente, dividido e múltiplo no íntimo de suas operações, este que aparece na sessão por efeito da ruptura de campo: o Homem Psicanalítico é um ser da estranheza” (Herrmann, 1999, p. 17).

E qual a relação entre o objeto da Psicanálise e a ficção ou a Literatura? Bem, sendo seu objeto o estranhamento, o inconsciente, na sua dimensão de lógica de produção das relações, o conhecimento desse objeto emerge por efeito da ruptura de um campo estruturante, no sentido de sustentador. Temos, então, que admitir, juntamente com Herrmann (2006), que o conhecimento que alcançamos se refere à lógica de concepção desse campo. Sucessivas rupturas de campo permitem que se produzam generalizações (ou desenho do desejo), que, no entanto, só podem ser encaradas como referentes ao Homem Psicanalítico e não ao homem inteiro e concreto. Sendo assim, o Homem Psicanalítico seria uma ficção verdadeira, como o é toda a ficção freudiana.

Contudo, é necessário cuidar aqui de uma questão: o que estamos chamando de ficção;

ficcional não significa falso, nem mesmo cientificamente menor, mas inserido num tipo de verdade peculiar à literatura, que é, em geral, mais apropriada para compreensão do homem que a própria ciência regular. Ficção é uma hipótese que se deixou frutificar até as últimas conseqüências, antes de decidir sobre sua validade, é um instrumento poderoso de descoberta, mas tende a capturar o investigador, que também é personagem dela, levando-o a crer que sua história é fato (Herrmann, 1999, p.18).

Para Herrmann (2002), a ficção seria o análogo da interpretação e, por conseguinte, da Psicanálise. Da mesma maneira que um escritor cria uma narrativa literária, utilizando do expediente da suspensão da realidade, o analista construiria várias narrativas com seu paciente, que poderiam ser apreendidas como uma “prototeoria” que não seria nada mais do que uma narrativa literária com selo científico. A ficção permite, ao liberar o método de comprovação, desencadear sua potencialidade heurística, ou seja, a descoberta de novos fatos e de novas ligações entre os fatos.

O saber sobre o Homem alcançado pela Psicanálise estaria, portanto, muito próximo do que Roland Barthes (1997/1977) descreve como próprio da Literatura:

Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura* [...] a ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa. Por outro lado, o saber que ela mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro; a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe *de* alguma coisa; ou melhor: que ela sabe algo das coisas – que sabe muito sobre os homens. [...] A literatura engrena o saber no rolamento da flexibilidade infinita: através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico, mas dramático (p. 18 [grifo nosso]).

Contudo, Kon (2003) nos alerta que o caminho de considerar a produção freudiana como uma construção ficcional não é fácil, pois ergue frente a nós toda a “força de realidade” da Psicanálise enquanto método investigativo e psicoterapêutico.

A linha tênue que distingue a Psicanálise da Literatura e a caracteriza como ciência não é a busca pela verdade, pois, tanto numa disciplina quanto na outra, os seus objetos são criados, a diferença está na ação concreta que a Psicanálise promove em direção à cura. Não a cura que visa tornar consciente o inconsciente, mas a cura que busca mobilidade psíquica. É essa ação concreta que realimenta a força de realidade da Psicanálise (ciência), pois o método investigativo/interpretativo, por sua espessura ontológica, tem função terapêutica.

Demarcando claramente os limites, podemos agora pensar nas aproximações entre a Psicanálise e a Literatura. Tal aproximação pode ser percebida em vários aspectos: na forma de construção dos seus saberes sobre o ser humano, no uso comum do poder da palavra, da narração e da imaginação e, finalmente, no compartilhamento de um mesmo momento histórico, isto é, Literatura — na sua forma romanesca — e Psicanálise nasceram dentro de uma nova forma de pensar e sentir marcada pela episteme moderna.

2.3 - Literatura, História e Psicanálise

Considerarei que nem nas linguagens humanas existe proposição que não implique o universo inteiro; dizer o tigre é dizer os tigres que o geraram, os cervos e as tartarugas que devorou, o pasto de que se alimentaram os cervos, a terra que foi mãe do pasto, o céu que deu luz a terra. Refleti que na linguagem de um deus toda palavra enunciaria essa infinita concatenação dos fatos, e não de um modo implícito, mas explícito, e não de um modo progressivo, mas imediato (Borges, 2008, p. 107).

Para Walter Benjamin (1994), filósofo alemão empenhado na crítica da cultura e da razão capitalista, a ascensão da modernidade traria como consequência o fim da arte de narrar. É interessante como esse autor busca no campo literário os indícios de uma mudança nos modos de ser subjetivos.

Para esse autor, a narração de uma história estaria intrinsecamente relacionada à faculdade de trocar experiências, assentada na tradição oral, e que seria sustentada pela figura do narrador. No entanto, essa faculdade, que antes parecia inalienável, de acordo com Benjamin, nos foi retirada, pois estaríamos pobres em experiências comunicáveis.

Para Gagnebin (1994), em seu entendimento da teoria benjaminiana, a arte de narrar estaria relacionada à transmissão de uma experiência no sentido pleno, na qual narrador e ouvinte estariam inseridos num fluxo narrativo comum e vivo. No entanto, a sociedade capitalista não mais sustentaria tal transmissão, pois a própria organização (divisão) do trabalho impediria a existência de uma comunidade de vida e discurso que o trabalho artesanal propiciava. Além disso, o rápido desenvolvimento tecnológico criaria um abismo entre as gerações, inutilizando o discurso do velho e retirando sua autoridade sobre o desconhecido advinda da sua maior proximidade com a morte.

Assim, a sociedade capitalista impossibilitaria a sedimentação progressiva das experiências e uma palavra unificadora. Afinal, o tempo, nessas sociedades, é drasticamente reduzido e fragmentado, não havendo tempo para contar quando era possível

“dar forma à imensa matéria narrável, participando assim da ligação secular entre a mão e a voz, o gesto e a palavra” (Gagnebin, 1994, p. 11).

Para Benjamin (1994), a evolução do processo de perda da narrativa e da tradição, e o conseguinte estabelecimento de uma nova relação com a morte, tem seu primeiro indício no campo literário com o surgimento do romance. A origem do romance é o indivíduo isolado, diferentemente da narrativa tradicional, que teria sua origem na experiência tanto do próprio narrador quanto daquela relatada pelos outros.

Para Benjamin enquanto o narrador “incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes. O romancista segrega-se” (Ibid, p. 201). O romance também se diferenciaria da narrativa tradicional por não estar vinculado à tradição oral, mas ao livro e à criação da imprensa.

O romance marca a solidão do herói, do leitor e do autor. Em sua essência, mostra o sujeito em seu desorientamento e na sua impossibilidade de aconselhar. Aconselhar, para Benjamin, “é menos responder uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada” (Ibid, p. 200). No entanto, não basta que alguém saiba aconselhar, é necessário que haja um outro que saiba narrar. “Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história [...] O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria” (Ibid).

Para Benjamin, recorrendo à afirmativa de Lukács, o romance seria a “forma do desenraizamento transcendental” (Ibid, p. 212). O romance, tendo o tempo nos seus princípios constitutivos, sustentaria a ilusão de que o sentido da vida pode ser construído.

O sentido e o propósito da vida, com a queda da tradição e da narrativa, seriam sustentados no romance pela existência de uma personagem que tem sua vida relatada através do tempo. Tal relato confere à sua vida banal o sentido de uma história (que merece ser contada). Isto é, o romance seria a tentativa de dar à vida de um indivíduo um sentido de história ao organizá-la no tempo.

O romance parte da procura do sentido – da vida, da morte, da história. Ora, de acordo com Benjamin, que aqui segue Lukács, a questão do sentido só pode se colocar, paradoxalmente, a partir do momento em que esse sentido deixa de ser dado implicitamente e imediatamente pelo contexto social. [...] O romance coloca em cena um herói desorientado (ratlos), e toda a ação se constitui como uma busca, seu sucesso ou seu fracasso. O leitor do romance persegue o mesmo objetivo; busca assiduamente na leitura o que já não encontra na sociedade moderna: um sentido explícito e reconhecido. Por isso ele espera com impaciência pela morte do herói, verdadeiramente ou figurada pelo final do relato, para poder provar para si que esse último não viveu em vão e portanto, reflexivamente, ele, leitor, tampouco (Gagnebin, 1994 p. 14).

Esse tipo de romance, para Gagnebin, tentaria “recriar o calor de uma experiência coletiva (Erfahrung) a partir das experiências vividas isoladas (Erlebnisse)” (Ibid, p. 12). A crítica de Benjamin ao romance clássico vem justamente da tentativa de fechamento de um sentido, de conclusão. A narração tradicional tem como característica fundamental a abertura. É uma obra aberta em que o conselho é possível, conselho aqui compreendido como sugestão para continuidade da história, pois, na narratividade tradicional, cada história desencadeia sempre uma outra história, que desencadeia uma próxima de forma ilimitada. Para Kehl (2001):

O narrador só existe como elo numa cadeia de narrativas, trazidas pela tradição oral. Se ele imprime sua marca pessoal na narrativa (esta seria a face autoral, 'individual' do narrador), a narrativa, que sempre vem de longe, de outro tempo ou de outras terras, também marca a biografia do narrador. É um mundo onde o tempo passa mais devagar, onde a morte não interrompe a cadeia entre passado e o futuro, onde cada sujeito é apenas um elo a mais na longa corrente entre seus antepassados e seus descendentes (p. 58).

Mas não nos apressemos em apreender a teoria benjaminiana como uma constatação melancólica da impossibilidade de recuperação da narrativa tradicional. Para Gagnebin (1994), seguindo o pensamento de Benjamin, é o reconhecimento lúcido da perda que lança as bases de uma outra prática estética ou uma narratividade possível na modernidade, que estaria apoiada não mais na plenitude do sentido como a tradicional, mas na alegoria e na profusão dos sentidos, na busca incessante de um novo sentido, já que não é possível um sentido único e último.

Benjamim reconhecerá Proust como um verdadeiro narrador moderno, como também Kafka, justamente por reconhecerem a perda da tradição e não tentarem desesperadamente recuperá-la como nos romances clássicos, mas haveria uma diferença entre os dois.

Para esse autor, Kafka seria um narrador por conseguir comunicar a experiência de desorientação comum a todos os sujeitos modernos. A obra de Kafka seria “a mais perfeita narração contemporânea da impossibilidade de narrar” (Gagnebin, 1994, p. 75).

Quanto a Proust, teria transformado sua experiência burguesa limitada e privada (Erlebnisse) dialeticamente em uma busca universal ao promover um mergulho mortal nas lembranças. Afinal, segundo Benjamin, Proust teria se dedicado “a obra secreta da lembrança – que, de fato, é a capacidade de infinitas interpolações naquilo que foi” (Ibid, p. 84), de forma que teria escrito não memórias, mas uma busca da presença do passado no presente e do presente no passado. O lembrar proustiano, teria para Benjamin, um caráter “infinito que mina calma e eficazmente a idéia de um ‘eu’ bem definido e definível” (Ibid, p. 88).

Essa estética de Proust influenciará demasiadamente a filosofia da história de Benjamin, principalmente na construção do conceito de origem (*Ursprung*). O conceito de origem, tal como apreendido por Gagnebin, não visaria uma restituição de um passado perdido, mas a rememoração implicaria também em uma transformação do presente, de tal forma que o passado seria retomado numa “não-identidade consigo mesmo – abertura sobre o futuro, inacabamento constitutivo” (Ibid, p. 17).

Para Benjamin, segundo Gagnebin, a noção de origem estaria ligada a uma apreensão do tempo histórico em termos de intensidade, e não de cronologia. O *Ursprung* estilhaça a cronologia tranquila da história oficial de forma a permitir que o passado seja retomado e resgatado. A busca pela origem em Benjamin seria o movimento de salto para fora da sucessão cronológica niveladora.

Na interpretação de Gagnebin, “a verdade do original só pode se dar a ver no afastamento do original, nas diversas transformações e traduções históricas que ele percorre, não na sua imediatez inicial” (Ibid, p. 24).

Para Gagnebin, a construção de narrativas estaria relacionada à rememoração de um passado que nos escapa e que, sem isso, estaria destinado ao silêncio e à morte. A própria narrativa, por outro lado, só pode ser elaborada a partir de uma aceitação da finitude e da morte. O esquecimento seria uma forma de renúncia, recorte e apagamento, que “opõe ao infinito da memória a finitude necessária da morte e a inscreve no âmago da narração” (Ibid, p. 4). Na narrativa, teríamos tanto movimentos de reunião e restauração quanto de recolhimento e dispersão.

Em sua interpretação da doutrina bejaminiana, Gagnebin coloca que a narração estaria intimamente relacionada à constituição do sujeito, como também, indo mais além, as histórias que a humanidade se conta a si mesma estariam relacionadas à identidade de suas nações. As narrativas, pessoais e de nações, que remetem à identidade se tornam possíveis pela existência mútua do esquecimento e da rememoração, que seria “o movimento mesmo da linguagem onde as ‘coisas’ só estão presentes porque não estão aí enquanto tais, mas ditas em sua ausência” (Ibid, p. 5). O questionamento sobre a perda da tradição é, portanto, inseparavelmente, um questionamento da nossa identidade pessoal.

Alguma semelhança com a Psicanálise? Muitas. Afinal, toda a construção do pensamento de Benjamin está fundamentada nas mudanças e ambiguidades próprias da modernidade e na conformação do indivíduo como unidade. A Psicanálise não é a-histórica, como bem nos coloca Noemi Kon (2003), mas, sim, uma “disciplina construída como todas

as outras, no interior de uma rede de referências específica que possibilita a montagem do seu saber e lhe dá sentido” (p. 217).

Para Kon (1996), a Psicanálise seria fruto da revisão das ideias e valores liberais do século XIX, do desalojamento do papel central da consciência e da razão como formas de dominação e compreensão do mundo, abrindo espaço para a emergência do imprevisível, quebrando todos os padrões preestabelecidos que sustentavam o sentido e o propósito da vida.

A Psicanálise comungaria, de acordo com Kon, da ideia moderna de uma natureza indeterminada e múltipla, em que o eu não tem salvação, pois toda unidade é no fundo feita de uma multiplicidade de elementos heterogêneos que, apesar de se articularem, carregam uma contradição inconciliável. Mas a nossa disciplina, além de fruto desse contexto, seria também matriz do pensamento moderno, pois foi amplamente incorporada por artistas e intelectuais da época.

Para a presente pesquisa, interessa recuperar, através da aproximação com a filosofia de Benjamin, a relação existente entre a Psicanálise, o romantismo, a dimensão social do sujeito, a rememoração e o esquecimento, a arte de narrar e a construção de histórias ou fabulação.

Maria Rita Kehl (2001), em “Minha vida daria um romance”, procura reconhecer o quanto o romantismo faz parte da herança que produziu o sujeito psicanalítico ou moderno. Para Kehl, com a queda do poder simbólico das religiões, a Literatura teria surgido como uma referência, isto é, “todo um modo de se conceber a relação do homem com o seu destino” (p. 64). Sendo assim, o romance teria se enraizado de tal forma na nossa cultura que teria produzido “a formatação através da qual representamos nossas histórias de vida e nosso lugar, arremedo de uma ‘identidade’, como protagonistas delas” (p. 61).

Assim, não seria uma mera semelhança o fato de os casos clínicos de Freud nos remeterem tanto a romance, de ele ter nomeado as fantasias da infância de romances familiares ou ainda o Romance Edípico ser um conceito fundamental na Psicanálise e estruturante do psiquismo.

A psicanálise, desde seu nascedouro, se dedicaria a ouvir o relato de vida formatado como um romance pessoal. Com Freud, “a história da doença foi substituída pela história do doente” (Flem, 1993, p.188) e essa história, através da escuta psicanalítica, se transformaria no romance familiar do neurótico.

Assim, ouvindo a narrativa histórica, Freud se dá conta de que esse relato não passa de criação imaginária ou fantasmática de um passado que só existe enquanto invenção, mas que carrega uma conotação de realidade muito mais intensa do que os próprios fatos acontecidos. Freud se dá conta de que não importa a ordem temporal, intensidade ou veracidade dos acontecimentos na vida de uma pessoa, mas sim o enredamento de sentidos que surgem quando da narração do paciente ao analista. A “verdade histórica” do paciente não estaria mais relacionada aos fatos acontecidos na vida individual.

O romance edípico criado por Freud, a partir da escuta dos relatos de vida, tal qual o romance de Proust, parte da experiência privada, mas transcende o vivido individual ao embrenhar-se nos labirínticos caminhos das reminiscências. O que, nos primórdios da psicanálise freudiana, foi compreendido como um acontecimento real na infância, a sedução, retorna em Freud como uma fantasia filogeneticamente transmitida. E o romance edípico só pode ser bem compreendido por meio da criação do mito de nascimento da civilização, Totem e Tabu, no qual a fantasia originária de castração é tematizada.

Freud (1969/1913) retoma a dimensão social do sujeito ao criar o conceito de fantasias originárias e vislumbrar, em Totem e Tabu, que entre o eu e o grupo existiria um contínuo e não um dualismo, pois a história individual de cada sujeito se constituiria na repetição da própria história da humanidade.

A entrada no romance edípico seria fundante da personagem narradora estrategicamente criada para tornar possível essa montagem narrativa, o eu. Afinal, uma história só começa a ter existência quando *alguém* se dispõe a contá-la. No entanto, a história de alguém está sempre atrelada à história de outros. Sejam esses outros as personagens antagonistas de seus romances familiares ou personagens representativas da

história da humanidade. Só podemos ter acesso ao início e ao fim de nossa história por meio de outras pessoas ou de histórias que a humanidade conta a si mesma.

Assim como o romance, a Psicanálise só pode existir, portanto, em um mundo onde o sentido não é explícito e reconhecido, isto é, num mundo onde a cisão eu/outro já exista, onde haja uma separação de um estado ideal de natureza — ou seja, num mundo alegórico onde é necessária a interpretação.

Para Gagnebin (1994), “a reabilitação da alegoria por Benjamin será uma reabilitação da história, da temporalidade e da morte na descrição da linguagem humana” (p. 41). Para a referida autora, a alegoria insiste na não-identidade e na arbitrariedade entre significante e significado. Alegoria (*allo-agorein*) remete à ideia de que a linguagem sempre diz outra coisa do que visava. Por essas características, a interpretação alegórica é análoga à escrita. Benjamin, nas palavras de Gagnebin, ressalta esse parentesco: “como a escrita, a alegoria é ao mesmo tempo, ‘convenção’ e ‘expressão’, não ‘convenção da expressão, mas expressão da convenção’” (Ibid, p. 48). E, ao ser expressão da convenção, deixa à mostra o caráter arbitrário da linguagem, cava ainda mais o abismo entre expressão e significação, de forma a possibilitar que significações transitórias possam vir à tona numa espécie de liberdade lúdica associada ao luto provocado pela ausência de um sentido último.

Ao se dispor a ouvir a história do doente, Freud criaria um campo onde é possível o aconselhamento tal como conceituado por Benjamin, quer dizer, onde é possível tomar em consideração a narrativa do sujeito e, através de rupturas com a linguagem instrumental, abrir caminho para a construção de outras narrativas. Esse campo seria o da transferência, onde narrador e ouvinte seriam arremessados a um fluxo narrativo comum e vivo, e a história, longe de chegar a um sentido definitivo e conclusivo, está sempre aberta a novas propostas interpretativas e ao fazer conjunto. Esse “fluxo narrativo comum e vivo”, ou a transferência, seria mobilizado pelo desejo do analisando e possibilitado por uma conjunção eu/outro, real/imaginário, fantasia/realidade.

Dessa forma, ao mesmo tempo em que a existência do indivíduo para a psicanálise é a própria condição *sine qua non* do seu pensamento, ela irá buscar, na experiência privada

desse indivíduo, sua dimensão social. E essa dimensão social só é acessada mediante a desconstrução dessa identidade pessoal, que não reconhece seus referenciais sociais, ou melhor, que não reconhece a participação imprescindível do outro no romance que é sua própria vida e que procura se firmar como centro de suas referências. O que gera um movimento paradoxal que, ao mesmo tempo em que desconstrói essa identidade pessoal ou 'eu', se destina à recuperação de outro 'eu', que retomará a palavra, mas cedendo lugar em sua narrativa a algo outro que não si mesmo.

Para Kon (2003):

A psicanálise surge como portadora de uma diferença interna: se de um lado acolhe o insólito do homem, dando visibilidade e presença ao que até então não fazia sentido, de outro lado, nesse mesmo gesto, trata de apaziguar o indomável, ao estabelecer uma lógica própria a razão que procura reinserir no admissível aquilo que teima em escapar. (p. 274)

Esse movimento paradoxal lembra em muito o conceito de origem (*Ursprung*) de Benjamin, que sustentará, ao mesmo tempo, a necessidade, através da atividade narradora, de restauração e abertura do passado por meio da rememoração e do esquecimento.

Para Gagnebin (1994), esse paradoxo seria característico de nossa modernidade e das contradições do capitalismo avançado, mas

Também nasce de uma exigência contraditória de memória, de reunião, de recolhimento, de salvação e, inversamente, de esquecimento, de dispersão, de despedaçamento, de destruição alegre, paradoxo que está no coração de nossa linguagem, na sua dinâmica de retomada e apagamento do real (p. 6)

Barone, ao propor uma aproximação entre as ideias de Benjamin e a Psicanálise, retoma a semelhança do processo de busca da origem (*Ursprung*) ao regime de tempo em análise. (L. C. Barone, 2009 em comunicação oral)

A semelhança, penso eu, fundamentada em Gagnebin (1994), aconteceria por essa noção de origem ser a base de “uma historiografia regida por uma outra temporalidade que a de uma causalidade linear [...] [na qual] o conceito de desenvolvimento seja totalmente contido por aquele de origem” (p. 11).

Para Herrmann (2008), diante de uma ruptura de campo, o solo de memória do paciente é transformado, por ser resignificado, e passa a ser outro. Como consequência desse movimento, o presente — futuro desse novo passado — também se modifica, mas “passa a ter sido sempre aquele que se criou” (p. 50). Dessa forma, o regime de tempo é sempre o “futuro do pretérito”, referido por Herrmann como o símbolo de infinito (∞). E o psiquismo se constituiria a todo o momento seguinte a uma interpretação quando outras representações se tornam possíveis pela ruptura de campo.

Essa salvação do passado ou rememoração só pode ser alcançada perante uma “permanência perseverante nesse *no mans'land* narrativo, ‘no avesso do nada’” (Gagnebin, 1994, p. 73), onde ‘eu’ e ‘não-eu’ não se distinguem. Permanência ou esquecimento de si, que possibilita a construção de uma narrativa e impede uma reconciliação apressada ou explicativa tal qual a empreendida nos romances clássicos, pela religião ou pela psicologia. Afinal, a metade da arte de narrar, segundo Benjamin (1994), em “O narrador”, consiste em liberar uma história de explicações na medida em que ela é reproduzida. “O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor [ou ouvinte]” (p.203).

Segundo Herrmann (1998):

O fenômeno psicanalítico de ruptura de campo produz um estado provisório de não-representabilidade no sujeito. Ao invés de substituir uma forma de ver por outra, melhor reputada, a interpretação cria um vácuo representacional que atrai grande quantidade de

representações. [...] As representações que ocorrem ao vórtice provocado por uma ruptura de campo são estranhas, frequentemente híbridas de identidade e realidade, marcadas por um forte sentido de não eu, embora inegavelmente minhas. Nenhuma delas parece satisfazer as condições mínimas de admissão à consciência, pois não representam em verdade o sujeito – uma vez que só há sujeito psíquico num campo dado. É claro que essa situação é passageira, ninguém a toleraria indefinidamente, e logo encontramos nova forma de ver [ou narrar], que já se funda noutra campo (p. 163).

Essa situação passageira e intolerável, justamente, nos leva a compreender a importância da função defensiva da superfície representacional, que Herrmann (1998) irá abordar em seu texto “O escudo de Aquiles”. Para tanto, o autor utiliza-se da função do escudo de Aquiles na guerra de Tróia como metáfora. O escudo, com suas representações da família do guerreiro, das tradições, serviria para manter o sentido trágico da guerra (defesa da honra, família e terras de Menelau). Sem esse sentido trágico, o que restaria seria uma luta sem sentido e sem motivos, e não seria possível distinguir homens de feras. “A vida civilizada [...] depende da laboriosa diferenciação entre o reino do contágio e o plano superficial da representação” (p. 11).

Não é por um acaso que, para Benjamin (1994), o processo de perda da faculdade de transmitir e comunicar experiências ficaria manifesto com o final da 1ª Guerra Mundial, quando as experiências foram desmentidas radicalmente, restando apenas o minúsculo e frágil corpo humano: “Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material, e a experiência ética pelos governantes” (p. 198).

Para Herrmann (1998), “o reino do corpo é o reino do contágio” (p. 193), quando o corpo se retira é possível as representações. No mito teórico criado por Herrmann (2001), pois a origem psíquica é da ordem do mito, inicialmente, o mundo se daria para a criança como “necessidade fisiológica invertida” — ser amamentado seria como uma “fome ao

contrário” —, ela seria “prisioneira de um cerco de coisas materiais”. Com a repetição da experiência de satisfação pelo cuidado materno, nunca total e um tanto quanto desencontrada da urgência com que a necessidade aparece na criança, cria-se um espaço de intercâmbio entre a criança e a mãe via ritmos de atendimento. A comunicação iniciaria quando a criancinha mente para a mãe — “mentira original” —, indicando como sendo uma necessidade fisiológica aquilo que não é ou vice e versa. Ou seja, o desejo - enquanto “matriz simbólica das emoções – “desrespeita as necessidades fisiológicas sobre as quais se assenta. Ele antecede e funda a identidade”. Esse processo, descrito no mito, seria o sequestro do real no sujeito e a criação da superfície representacional.

A superfície representacional seria constituída pela identidade e pela realidade. Um bom modelo para compreender essa complexa trama seria o bordado. A base seria o corpo, as representações seriam o fio. O que diferencia esse fio em identidade e realidade é a posição em que se encontra: quando voltado para o mundo/outro — realidade — quando voltado para dentro — identidade. Dessa forma, a trama identidade (avesso) gera uma correspondente trama da realidade (direito).

A função da superfície representacional (identidade-realidade) seria impedir a total fusão do desejo no real e conseqüente desumanização. Nas bordas do bordado representacional, não havendo configuração bem definida, existiriam formas híbridas de identidade e realidade (identidade concretizada; realidade subjetivada), testemunhas da sua origem comum, o real.

Dessa forma, o sequestro do real ou cancelamento do corpo físico — que o transforma em base — funda a identidade e possibilita a construção subjetiva da realidade. Essas passagens de construções subjetivas da realidade são “desrepresentadas ativamente, e o pouco que escapa de tal supressão é desacreditado, no sujeito normal” (p. 173).

Resumindo, a configuração de um campo produz sentido narrativo, “o campo determina o valor de significação das representações”, mas, para tanto, a lógica de concepção desse campo deverá estar inaparente. A ruptura de campo permite que a lógica

de concepção do campo rompido seja reconhecida, gerando o fenômeno de vórtice e a reconstrução de outro campo ou a reconstrução da superfície representacional. Agora, o que sustenta a superfície representacional e, conseqüentemente, a sua função defensiva, mantendo conformadas as duas faces de sua superfície (identidade e realidade), é a crença:

Crença é um modo da psique, gerado pela interação profunda das aparências, que assegura as representações por introversão inaparente, duração essencial e espontaneidade. (Espontaneidade: ocultamento da procedência dos conteúdos psíquicos e de sua lógica inconsciente.) A crença sustenta a superfície aparential. (Aparência: superfície de intersecção entre mundo e sujeito.) (Herrmann, 1998, p. 36)

Por que, então, problematizar a questão da crença? Justamente por ser o seu adoecimento o responsável, dentro da Teoria dos Campos, pela precariedade da condição narrativa. Não é por um acaso que na psicose seu adoecimento seja notável pela confusão da fala ou pela construção da crença absurda, delírio.

Para Herrmann (1998), no tratamento dos pacientes psicóticos, o manejo técnico da crença seria mais vital do que em outros tipos clínicos.

A crença psicótica desloca sem cessar o trabalho interpretativo, incluindo-o no sistema delirante, ou desqualificando-o como irrelevante. Como nas demais situações clínicas, é indispensável que o terapeuta possa aliar-se a crença dominante, para usar sua força no sentido da cura. Em suma, requer-se do analista agora nada menos que uma capacidade de delírio lúcido, para que se mantenham minimamente críveis suas palavras. Ainda assim o sucesso da empresa é sempre discutível, pois o caminho da reconstituição da identidade psicótica passa pela própria diferenciação entre real e desejo que assinala a invenção do indivíduo humano (p. 175).

A superfície representacional e sua condição de superfície bifácie representam, para Herrmann (1998), o próprio descompasso entre real e desejo. Tal descompasso não pode

ser desfeito à custa de impossibilitar a própria existência do indivíduo que surge da desnaturalização. Ou seja, o que antes era um corpo-espírito passa a ser um corpo e um espírito (realidade e identidade). Assim, “perfeitamente coladas, mas irreconciliáveis, realidade e identidade constituem o remanescente representativo do descompasso, que a representação negou (p. 87)”.

Por isso mesmo, a crença é chamada sempre que uma fresta, ou melhor, uma descontinuidade, surge entre identidade e realidade, pois esse descompasso é encenado. Tal descompasso é ativamente desrepresentado pela função da crença que se utiliza dessa força para assegurar a superfície representacional, conformando identidade e realidade. “Eis o sentido profundo e forte da película bifácie: mesmidade e objetividade confluentes e reciprocamente assegurando-se” (Herrmann, 1998, p. 56).

Para Herrmann (1998):

o elemento central desrepresentado, sob ação da crença, é o corpo, não só o sentido corporal profundo, como também sua extensão, a unidade cósmica com o mundo, onde já não se mantém a noção de sujeito psíquico distinto, pois este se precipita no contágio.
(p. 89)

Como já se pode imaginar, são justamente o cancelamento do corpo fisiológico e sua projeção os responsáveis pela “eficácia recíproca”, que transforma minha realidade no assegurador da minha identidade e vive-versa. Sendo assim, “quanto mais próxima for uma representação dos modos espontâneos de funcionamento do corpo e do espírito, tanto mais sólida será a articulação entre identidade e realidade e menos notória a ação da crença” (Herrmann, 2001, p.158).

Esse tipo de crença, denominada por Herrmann (1998) de modal, quando em plena função, não é nem ao menos questionada como, por exemplo, o ato de respirar ou a percepção de um objeto. Portanto, “o corpo, o tempo, o contágio projetivo — vem a ser

ocupado pela função que se quer elucidar: da supressão de um elo com o objeto ou com o próprio pensamento, surge a crença na aparência” (p. 62).

Para Herrmann, a crença acontece na série paradigmática (metáfora) e na série sintagmática (metonímia) para, disfarçadamente, garantir que uma ideia nasce, horizontalmente, de outra ideia e não de uma lógica de concepção vertical. A função da crença, pois, é apagar todas as pegadas que remetam à lógica absurda de criação dos pensamentos. No entanto, “quando os elos corporais com o objeto se enfraquecem em demasia” (Ibid, p. 27), isto é, quando a crença modal não garante a corporeidade da representação, surgem suas versões mais fracas, mas que ainda sustentam a superfície da aparência: estado de crença e fé.

Nossa sociedade moderna exigiria, sobremaneira, da função da crença, de forma que viveríamos em estado de crença, ou mesmo de fé, na realidade. Isso aconteceria por conta das rápidas mudanças a que somos submetidos e por nossa realidade estar cada vez mais virtualizada; isto é, nossas representações da realidade carecem de elos corporais, de modo que não nos oferecem suporte identitário consistente.

Para Benjamim (1994), na modernidade, teríamos perdido a ligação secular entre a mão e a voz, entre o gesto e palavra com a nova configuração imposta pela indústria ao trabalho. Para Le Breton (2003), “só resta o corpo para o indivíduo acreditar e se ligar” (p.32). Tal autor apreende, como representado na arte, essa condição humana na contemporaneidade.

a body art leva ao auge essa lógica que transforma o corpo abertamente no material de um indivíduo que reivindica remanejá-lo à vontade e revelar modos inéditos de criação. [...] O corpo tornou-se a prótese de um eu eternamente em busca de uma encarnação provisória para garantir um vestígio significativo de si (Ibid, p. 28 – 29).

Retomando, quando uma fresta se abre, e minha realidade se mostra subjetivada, ou quando minha identidade se concretiza, já não temos mais função da crença modal.

Teríamos o adoecimento da crença, o qual denominamos, em ordem crescente de gravidade, de estado de crença, fé, suspeita e, em casos extremos, crença em forma suspeita, que seria “a crença modal na falsidade de toda e qualquer aparência” (Herrmann, 1998, p. 61). A crença em forma suspeita seria a base da crença delirante.

Na psicose, haveria um mergulho no real (uma rápida des-diferenciação do desejo) e um retorno apressado, que reconstrói a superfície aparential, contudo infiltrada de lógica de concepção e, por isso, não crível. Afinal, deixa amostras da lógica de concepção que a representação procura negar. A crença em forma-suspeita funcionaria como o exato oposto da crença modal, de forma que ameaçaria toda a superfície representacional ao impetrar a superposição de identidade e realidade.

Na ruptura de campo, não há função da crença, pois “o alcance da crença não se estende ao domínio no qual realidade e identidade entram em crise” (Ibid, p.55). Deverá haver crença, todavia, para sustentar as novas representações identitárias que foram possibilitadas pela ruptura de campo. Por isso o passado é sempre aquele que se criou por força da crença que promove o ajuste identidade-realidade.

Não é apenas na ruptura de campo que não há função da crença; não há função da crença em qualquer experiência humana onde inexistam frestas, por exemplo, “a paixão amorosa, o ato de conhecimento, o interior da produção cultural” (Ibid). Experiências onde, momentaneamente, a distinção identidade-realidade é desfeita.

Nos interessa aqui, entretanto, uma experiência em específico a que se refere Herrmann: o objeto imaginário. A imaginação em si mesma não solicita a crença, pois seria pura apresentação e não representação. Contudo, quando a imaginação, por meio de seus objetos imaginários, “visa o mundo, há sentido de representação” (Ibid, p. 54). E, nesse momento, os objetos imaginários ganham em eficácia, pois, sendo ao mesmo tempo objeto e veículo (pura aparência e representação da aparência), são autoassegurados:

como organizadores de experiência consciente, isto é como veículo, têm, entre outras propriedades, a de infundir crença, assegurando a representação da identidade e da

realidade. Como objeto da atividade mental consciente são coextensivos à própria apresentação, pura aparência, e coextensivo à própria evidência, pura crença (p. 54).

2.4 - O mundo imaginário: fantasias e sua função psíquica

Emergência

Quem faz um poema abre uma janela
 Respira, tu que estas numa cela abafada
 Esse ar que entra por ela
 Por isso é que os poemas têm ritmo
 - para que possas profundamente

Respirar

Quem faz um poema salva um afogado

(Mario Quintana)

A mentira, o engodo, nosso romance pessoal enquanto criação imaginária ou fabulação, nos salva do afogamento na águas do real⁴. Não podemos nos esquecer que Freud (1969/1921) remete a origem do indivíduo à criação de um mito heróico em “Psicologia de Grupo e Análise do ego”.

Em “Escritores Criativos e seus Devaneios”, Freud (1969/1908) relaciona o “romance familiar do neurótico” ao romance criado pelos autores de ficção e chega a afirmar que haveria em todos os homens comuns “não poetas” uma atividade semelhante à criação literária, o devaneio, e que ambos seriam derivados da brincadeira infantil. Ainda no mesmo texto, diz que o ego seria “o herói de todo devaneio e de todas as histórias”. O que nos leva a questionar: de que forma as fantasias estariam relacionadas à constituição egóica?

Para Kehl (2001), a fabulação, mais do que uma formação de compromisso, como nos romances familiares de Freud, teria um aspecto vital, necessário e criativo, ao fornecer uma consistência imaginária ao eu, “este eu que é tudo o que o sujeito dispõe para estar com o outro e para existir no tempo, uma vez que, desde o inconsciente, não é com o outro que se está: o sujeito do inconsciente existe no Outro e na atemporalidade” (p. 63).

⁴ Aqui faço referência à psique do real tal como compreendida pela Teoria dos Campos

As fantasias, para Freud (2006/1915), são derivados inconscientes que:

Por um lado, eles são altamente organizados, coerentes e sem contradições, e podemos dizer que utilizaram as aquisições do sistema Cs. a tal ponto que mal conseguiríamos distingui-los das outras formações psíquicas oriundas do Cs.. Por outro lado, esses mesmos derivados são inconscientes e incapazes de se tornar conscientes. Portanto, qualitativamente, eles pertencem ao sistema *Pcs.*, mas efetivamente pertencem ao *Ics.* Sua origem é que define seu destino (p. 40).

No entanto, essa articulação organizada era o que impulsionava Freud a compreender as criações literárias como ilusões. Haveria nelas uma intenção deliberada do autor, o que as afastariam das formações inconscientes e as aproximariam das produções dos processos secundários.

Também, diante dessa intenção do autor, Freud (1969/1911) se posicionará frente às criações literárias como produtos de uma conciliação entre princípio do prazer e princípio da realidade. Mas, dessa forma, as criações literárias estariam distantes das fantasias que teriam sido apartadas do teste de realidade. Todavia, o fantasiar se iniciaria com o brincar e teria continuidade no adulto na forma de devaneio.

Recorrendo a Laplace e Pontalis (2001), essa imprecisão quanto à relação das criações literárias com as fantasias fica mais compreensível. É que, segundo esses autores, o termo alemão *Phantasie* designaria a imaginação, isto é, “o mundo imaginário, os seus conteúdos, a atividade criadora que o anima” (p. 169), e Freud teria retomado essas diferentes acepções da língua alemã.

Existiriam, na sua obra, diversos níveis da fantasia e Freud estaria mais interessado em insistir nas ligações entre esses diversos aspectos do que em estabelecer uma distinção entre fantasias conscientes, como os devaneios e as criações literárias, e fantasias inconscientes, isto é, ligadas aos conteúdos primários dos processos mentais inconscientes. Segundo Laplace e Pontalis (2001):

Parece, pois, que a problemática freudiana da fantasia não só não autoriza uma distinção de *natureza* entre fantasia inconsciente e fantasia consciente, como visa, sobretudo, assinalar as analogias, as relações estreitas, as passagens entre elas: “As fantasias claramente conscientes dos perversos – que, em circunstâncias favoráveis, podem transformar-se em comportamentos estruturados -; os temores delirantes dos paranóicos – que são projetados sobre outros com um sentido hostil -; as fantasias inconscientes dos histéricos – que se descobrem pela psicanálise por trás dos seus sintomas -, todas essas formações coincidem no seu conteúdo até os mínimos detalhes.” (5) Em formações imaginárias e estruturas psicopatológicas tão diversas como as que Freud designa aqui, podemos encontrar um mesmo conteúdo e uma mesma estrutura, conscientes ou inconscientes, atuados ou representados, assumidos pelo sujeito ou projetados sobre outrem (p. 172).

Assim, para Laplanche e Pontalis, as fantasias seriam como um roteiro imaginário do conjunto da vida do sujeito, o que os levam a denominá-las de “uma fantasística” por seu caráter estruturante, modelador. A função primeira da fantasia seria a *mise-en-scène* do desejo e, justamente por isso, a fantasia seria indissociável das operações defensivas.

A fantasia inconsciente, para Nasio (2007), numa leitura de Lacan, seria um artifício estruturante do “movimento de contornar e tratar o furo do real” e, portanto, uma defesa que protege do perigo de gozar, ao mesmo tempo em que é um simulacro do gozo.

Penso que Nasio se refere aqui às primeiras fantasias, que Laplanche e Pontalis (2001) entendem como aquelas “que tendem a reencontrar os objetos alucinatórios ligados às primeiras experiências do aumento e da resolução da tensão interna” (p.172), ou seja, da vivência de satisfação, que para Freud seria a origem do desejo. Assim, as primeiras fantasias seriam “fantasias de objeto, objetos fantasísticos”(Ibid). Para Nasio (2007):

A fantasia é uma montagem sobre outra montagem, uma montagem imaginária construída sobre a montagem da pulsão [...] Assim, a fantasia é uma ação que se

organiza segundo os contornos do objeto pulsional e que arrasta e precipita o sujeito. Estupefato com o acontecimento, angustiada diante do enigma do desejo do Outro, o sujeito recupera-se com uma imagem que lhe servirá de apoio. Pois sendo a fantasia uma construção, ela não se constrói sem nada, precisa da matéria-prima e dos modelos. Peço desculpas por essa linguagem inexata mas cômica para lhes dizer que a imagem parcial serve de oportunidade, de estímulo significativo que desperta o sujeito, o incita e convoca a se afogar no real para se identificar com o objeto e transformar assim o objeto pulsional em objeto da fantasia. Parafraseando uma máxima lacaniana, sugiro que a imagem do semelhante, $i(a)$, serve de *prêt-à-porter* para a fantasia (p. 80).

Dessa forma, na fantasia não é um objeto que é representado como visado pelo sujeito, mas a formação fantasística é constituída a partir de uma identificação ($\$ \diamond a$)⁵. O sujeito, ao se deparar com o desejo do Outro, se identifica com a falta de representação, isto é, com o objeto (a) — objeto perdido desde sempre. O sujeito é o objeto no momento de aparição de uma formação fantasística (Nasio, 2007).

Portanto, segundo Garcia-Roza (1996), o desejo se dirige à fantasia e não ao objeto real. A pulsão freudiana ou o real de Lacan não pode ser representado nem mesmo no inconsciente, sendo apenas uma inscrição psíquica que se apóia no instinto e, por isso mesmo, se diferencia dele, contudo existiriam representantes psíquicos da pulsão (representantes ideativos da pulsão e o afeto). A fantasia estaria carregada de pulsão e, por meio do apoio no corpo imaginário do outro (imagens parciais), estaria ligada a uma zona erógena, e com isso a uma forma de relação de objeto. Por exemplo, numa fantasia oral, a zona erógena seriam os lábios e a língua, e a relação com o objeto seria de incorporação.

A transformação do objeto pulsional ou objeto (a) real em objeto fantasístico seria uma primeira fase da constituição do desejo e se daria na fase do imaginário. Aqui abro um

⁵ Segundo Nasio (2007), “esse momento em que o sujeito se funde com o objeto separado, dando à fantasia sua armadura, é formalizado por Lacan com a notação $\$ \diamond a$: Afirmar que o sujeito é o objeto significa que o agente da fantasia, isto é, o elemento organizador da estrutura fantasística não é a própria pessoa da criança ou do analisando. A fantasia não é obra de alguém, mas resultado, ao mesmo tempo, da ação do objeto e do corte do significante” (p.41). Na fórmula $\$ \diamond a$ o losango indica a própria operação da identificação do sujeito com o objeto.

parêntese, fundamentada em Garcia-Roza (1996), de forma a evitar equívocos. O circuito do desejo é cindido por Lacan em três registros: o do real, o do simbólico e o do imaginário. Esses registros não são momentos a serem superados, mas correspondem, cada qual, a uma ordem de distribuição do desejo. “Paralelamente ao registro simbólico, o imaginário permanecerá essencial no jogo do desejo humano” (p. 215).

Nessa primeira fase de constituição do desejo, que é a fase do imaginário, o desejo ainda não se reconhece como desejo, é no outro ou pelo outro que esse reconhecimento vai-se fazer, numa relação dual especular que o aliena nesse outro. Nesse estado especular, ou o desejo é destruído ou destrói o outro. É o desejo de destruição do outro o que suporta o desejo do sujeito (Ibid, p. 146).

Dessa forma, na fase do imaginário, a criança é o desejo da mãe pela identificação fantasística. Afinal, como escreve Lacan (1979a), “o desejo do homem é o desejo do outro [...] os desejos da criança passam inicialmente pelo outro especular. É aí que são aprovados ou reprovados, aceitos ou recusados” (como citado por Garcia-Roza, 1996, p. 149).

Já na fase seguinte, segundo Garcia-Roza, o desejo do sujeito é mediado pela linguagem, pois a criança tem acesso ao simbólico. É claro que, na fase do imaginário, o simbólico estava presente através do discurso da mãe e dos adultos que cercavam a criança, contudo, não havia um acesso direto como no momento de aquisição da linguagem.

A partir do primeiro momento no qual a criança formou o seu eu segundo a imagem do outro, ela vai, pelo ingresso na ordem simbólica, produzir uma transformação no objeto através da linguagem. O *Fort-Da* é a descrição que Freud nos oferece desse momento. O objeto é desnaturalizado e adquire a função de signo; em seguida ele passa para o plano da linguagem e a partir de então a palavra passa a ser mais importante que o objeto (p. 149).

Simultaneamente, por meio da instauração da linguagem se dá a clivagem do sujeito em sujeito do enunciado e sujeito da enunciação; isto é, o “inconsciente é estruturado como uma linguagem”.

Partindo dessa idéia, Lacan estabelece uma relação entre a metonímia e a estrutura do desejo. A metáfora paterna enquanto significante da falta possibilita que os significados deslizem pela cadeia de significantes, conduzindo a uma narrativa possível. A realização fantasmática do desejo, que gera uma satisfação apenas verbal, permite que a pulsão seja satisfeita parcialmente na ação e parte seja mantida como causa de novas fantasias (Garcia-Roza, 1996).

Nasio (2007) coloca que, na reprodução de um fragmento da história com seu analista, o paciente cria uma fantasia. “A fantasia é a reprodução em ato, vivida e palpável, de um fragmento de história do paciente” (p. 70). A dinâmica da transferência seria considerada como a própria dinâmica da fantasia, isto é, a transferência seria uma fantasia.

Herrmann (2001a) utiliza da palavra fantasia unicamente para designar o que surge quando da escuta psicanalítica, ou seja, está intrinsecamente relacionada ao método psicanalítico. Para a Teoria dos Campos, a transferência seria um campo: “campo da eficácia emocional dos possíveis” (p. 31). A fantasia seria o produto do método interpretativo, um sentido possível apreendido transferencialmente do discurso do paciente.

Para esta dissertação, penso ser precioso, antes de adentrar mais profundamente na fantasia para a Teoria dos Campos, considerar uma diferenciação teórica importante em relação ao conceito de inconsciente e o seu desdobramento no sistema campo-relação

A crítica da Teoria dos Campos ao conceito de inconsciente tem seu ponto de partida na investigação crítica de Isaias Melsohn. Para Herrmann (2001), “do argumento central da investigação crítica de Melsohn resulta contraditória a existência de uma representação inconsciente semelhante à da consciência, original de que essa última seria a deturpação” (p. 123).

Herrmann (2001), partindo dessa crítica, irá formular a ideia de que há o inconsciente. Isto é, não existiria um inconsciente (substantivo) enquanto reservatório das

representações inconscientes, que estariam à espera da interpretação para virem à luz, mas o inconsciente *haveria* — enquanto objeto de conhecimento criado pelo método de ruptura de campo. Dizer que há o inconsciente “equivale tão-somente à potencialidade do método psicanalítico de fazer com que surja (por ruptura de campo) a ordem lógica de constituição das representações – idéias, emoções, imagens conscientes etc.” (p. 123).

Com essa crítica, Herrmann (2001a), ao dessubstancializar o inconsciente, criará e explorará o conceito de campo. O campo enquanto inconsciente relativo seria, ao mesmo tempo, “lugar e ordenador do que nele ocorre” (p. 85). Com o sistema campo-relação, o inconsciente freudiano se torna uma abstração de incontáveis inconscientes relativos ou campos; conseqüentemente, multiplicam-se também os sujeitos psíquicos.

Cada um desses campos conta com seu próprio complexo de regras regendo as relações. Quando um desses núcleos se torna dominante, ocupa a posição de sujeito e passa a controlar as funções egóicas, suas memórias predominam, sua identidade é a do sujeito consciente, ele está bem instalado em seu campo. Este eu sofre a ação dos demais, que não têm nome sequer: ações de certo tipo chamam-se superegóicas, mas há outras para as quais não existe classificação, como a disputa pelo acervo de memórias entre os campos, que redundam em esquecimento, ou como a luta pelo controle da motricidade, que se exprime em inibição e até em sintomas de conversão (Herrmann, 2001, p. 145).

Portanto, “temos uma espécie de circulação de eus ocupando a posição de sujeito psíquico. Os conflitos se dão entre esses eus [...] O predomínio prolongado de qualquer dos eus equivale à instalação de uma ditadura psíquica” (Ibid, p. 146). É como se fôssemos intrapsiquicamente uma “verdadeira sociedade em miniatura” (Ibid, p.149).

Por conseguinte, o eu⁶, para Herrmann (2001), seria efeito de organização de um campo do desejo⁷ ou “resto do desejo”. Contudo, para representar-se em unidade, o sujeito

⁶ Na Teoria dos Campos, é concebida uma distinção entre eu-função e eu-representação (identidade). Numa forma simples: “o eu funcional é como uma cabina de comando que pode ser ocupada por diferentes pilotos, por

psíquico falsifica as múltiplas e contraditórias relações entre esses eus. Mente de forma a definir o que legitimamente o representa, ficando o que é desagradável e inaceitável à margem do psiquismo. Temos assim constituído, por meio da mentira, nosso eu-representação ou identidade, que representa o desejo negativamente. “A criação desse eu autônomo é uma importante conquista da vida individual; sua manutenção, sob qualquer circunstância, implica boa dose de ilusão e mentira, no mínimo uma atividade constante de racionalização” (Herrmann, 1999, p. 171).

Todas as representações residuais da formação desse eu-representação que ameacem romper esse campo, ou seja, tudo aquilo que ameace quebrar a ilusão de mesmidade, mantida pela função da crença, será colocado à margem do psiquismo. Como “nossa vivencia de nós mesmos é sempre experimentada projetivamente no mundo social de relações” (Ibid, p. 149), aquilo que foi proscrito, caso manifeste-se de alguma forma, será considerado exceção ou coincidência, isto é, será racionalizado ou projetado sobre o mundo/outro. Entendendo-se projeção como retorno ao contágio natural e não distorção da realidade.

Contudo, para Herrmann, existiria uma forma que permitiria ao eu ficar um tanto quanto à margem de si mesmo, de forma a libertar-se, momentaneamente, da “obsessiva obrigação de igualar-se” (Ibid, p.188). Essa forma é compreendida na Teoria dos Campos como uma paixão humana, o disfarce. Para o autor em questão:

o disfarce é uma história. E isso por duas razões: quem se disfarça entra noutra história, vira personagem do enredo que criou, como é evidente, mas, por outro lado, toda história narrada é um disfarce, constrói um sentido parcial que se apresenta como totalidade coerente (p. 150).

diferentes eus-representação” (Herrmann, 2001, p. 144). O eu seria uma superposição entre eu-representação e eu-função.

⁷ Herrmann (2001, p. 145) aproxima o conceito de campos do desejo do que Freud denominava de complexos e, às vezes, tendências.

É fácil compreendermos o disfarce quando tomamos em consideração uma criança ao brincar de *faz de conta*. Quando a criança brinca ou *cria histórias*, ela vivencia propostas de mudança de identidade. Essas identidades criam corpo e são colocadas em movimento ao serem criadas personagens que são identificadas por mudanças na voz, na postura, ou por carregarem objetos representativos: seja um cigarro de mentira, seja um sapato de salto alto ou o que a imaginação possibilitar e a personagem exigir para existir também para o outro. Também podemos visualizar o disfarce ao pensarmos na vida social adulta e observarmos nossa relação com objetos ou mesmo posturas que, convencionalmente, determinam algum “status identificatório” na sociedade.

Há disfarces declarados como festas, cerimônias, casamentos, há disfarces intrapsíquicos quase inaparentes; há disfarces na vida social. Para Herrmann, “o disfarce é uma atitude eminentemente social que regula ou desregula a relação com o outro e que depende de uma convenção socialmente compartilhada.” (Ibid, p. 146).

Todo disfarce, além de servir como proteção do eu-representação, que em si mesmo já é um disfarce, seria uma retomada do momento fundante do humano, através da “mentira original”, e de formação da identidade. Paradoxalmente, para Herrmann, o ato de disfarçar-se estaria mais próximo do desejo do que a identidade convencional, por ser “uma repetição, em nova versão, do gesto de autocriação pela mentira original” (Herrmann, 1999, p.161).

o ato de disfarçar-se não apenas liberta da obsessiva obrigação de igualar-se ao eu (mesmidade), como também, ao *redisfarçar* o desejo, aumenta a sensação de controle sobre as representações psíquicas — um segundo engano prova a eficácia do primeiro — e satisfaz setores excluídos do desejo (Ibid, p. 188).

O disfarce, enquanto “encarnação do desejo” (ibid. p.188), contém tanto representações quase conscientes, mantidas afastados por serem apenas discrepantes,

quanto núcleos constituídos de exceções ou assombrações. Os estados disfarçados como sonhos ou piadas implicam graus diversos de afrouxamento da repressão. Para Herrmann,

ao criar novo eu para nós, o disfarce atende à real multiplicidade interna que nos constitui e cria um espaço, situado entre o eu criado e o habitual, onde figuras aberrantes e híbridas, tais como as que sobrevivem no fenômeno de vórtice, subsequente a uma interpretação, podem manifestar-se impunemente. (Ibid, p. 188)

Quando o analista introduz uma representação desestabilizadora de um campo ou lógica de concepção, e esse é desarticulado, representações proscritas da superfície consciente, por ação daquele campo que agora foi rompido, podem constituir uma fantasia, ou melhor, uma montagem narrativa.

A construção narrativa advém nesta manobra ou enquanto manobra possibilitadora da manutenção do que em si é insustentável: a condição da sujeição, de humanidade. A fantasia é o norte da ascensão do humano e corporifica-se enquanto alegoria de um disfarce. Poder-se-ia dizer que as construções narrativas comportam a paixão do disfarce e com ele celebram um tempo/espaço de trânsito no re-conhecimento de um mundo onde cabem todos os eus desestabilizadores da necessária unidade ilusória.

Mesmo correndo o risco de pecar por excesso, creio ser importante fechar este tópico trazendo alguns elementos do pensamento de Winnicott, que podem conjugar com os anteriormente apresentados e são alicerçadores daquilo que se está delineando como construção narrativa e campo de ficção.

Winnicott (1975) acreditava que a ilusão seria mais do que uma contraposição à realidade — afinal essa seria construída — ou uma forma substitutiva de prazer, como Freud chegou a acreditar, mas seria a base do desenvolvimento emocional precoce. Subverte, assim, o sentido e a função correntemente atribuídos à noção de ilusão.

Winnicott propõe a existência de três espaços: interno, externo e transicional ou potencial — lugar da brincadeira e da experiência cultural. Esse último seria um lugar onde,

por meio da ilusão, seria disparada a construção da realidade. A ilusão deixa de ser apenas porta de acesso ao mundo psíquico e também obstáculo ao acesso à realidade, mas única condição desse acesso.

O espaço potencial estaria imbricado a outras duas concepções de Winnicott: fenômenos transicionais e objeto transicional. Para Winnicott, o espaço potencial seria o único lugar “onde a brincadeira poderia ser iniciada, lugar este encontrado no momento de continuidade-contiguidade em que os fenômenos transicionais se originam” (Winnicott, 1975, p.143).

Os fenômenos transicionais só encontram condições para acontecer caso exista um adulto genuinamente preocupado com os cuidados que precisam ser dispensados ao bebê, desde o nascimento, isto é, comprometido em proporcionar “uma adaptação ativa e sensível às necessidades da criança, que a princípio são absolutas”. (Santos, 1999)

Nesse sentido, inicialmente, a cumplicidade da mãe que satisfaz as necessidades da criança, tão logo se manifestem, sustenta a onipotência alucinatória do bebê, desencadeando sua habilidade para usar o recurso da ilusão e impedindo que se depare com uma separação traumática entre eu e não-eu, que levaria a uma quebra na continuidade da existência.

A gradual diminuição da adaptação materna leva o bebê a reconhecer e aceitar os limites do *self* e a existência autônoma do diferente de si, iniciando a fase de repúdio do objeto não-eu. Todavia, nesse momento, “é preciso que ela primeiro tenha se certificado de que pode existir algo que não faz parte dela — o que Winnicott (1951/1978) chama de primeira possessão não-eu, representada pelo objeto transicional” (Santos, 1999). Durante essa fase, constitui-se uma área hipotética — o espaço potencial — existente entre o bebê e o objeto — mãe ou parte desta. Desse modo, o objeto transicional, para Winnicott,

[...] constitui uma união do bebê e da mãe (ou parte desta). Encontra-se no lugar, no espaço e no tempo, onde e quando a mãe se acha em transição de (na mente do bebê) ser fundida ao bebê e, alternativamente, ser experimentada como um objeto a ser

percebido, de preferência a concebido. O uso de um objeto simboliza a união de duas coisas separadas, bebê e mãe, no ponto, no tempo e do espaço, do início de seu estado de separação (Winnicott, 1975, p. 135).

Desse modo, segundo Santos (1999), entre a realidade externa e a realidade subjetiva, que de início são incomunicáveis e imissíveis, funda-se um campo intermediário de ilusão. Para o bebê, significa uma zona de compromisso que não é contestada quanto ao fato de pertencer ao mundo puramente subjetivo ou ao território da realidade compartilhada.

O paradoxo “separação que não é uma separação, mas uma forma de união” (Winnicott, 1975, p. 136) precisa ser aceito e tolerado. Portanto, segundo esse autor:

[...] a confiança do bebê na fidedignidade da mãe, e , portanto, na de outras pessoas e coisas, torna possível uma separação do não-eu a partir do eu. Ao mesmo tempo, contudo, pode-se dizer que a separação é evitada pelo preenchimento do espaço potencial com o brincar criativo, com o uso de símbolos e com tudo o que acaba por se somar a uma vida cultural (Ibid, p.151)

Dessa forma, o brincar conduz naturalmente à experiência cultural e, na verdade, constitui seu fundamento. Essa área intermediária — espaço potencial — é mantida por toda a vida na intensa experiência que pertence às artes, à religião, ao viver imaginativo e ao trabalho científico criador.

Parte III – Relançando a rede num mar de experiências clínicas

"Vou criar o que me aconteceu.
Só porque viver não é relatável.
Viver não é vivível.
Terei que criar sobre a vida."
(Clarice Lispector, 1998)

3.1 - O atendimento de Salvador

O início...

Salvador chegou a mim aos oito anos de idade, logo após os pais, terem revelado a ele que era filho adotivo. Fui procurada pelo pai da criança por telefone. Estava extremamente angustiado com relação ao preço das sessões e querendo saber se *eu poderia fazer um pacote, porque a criança precisaria de várias sessões por semana.*

No primeiro encontro com os pais, permeado de angústias, a queixa era de que a criança *não estava fazendo nada*, mas não souberam explicar melhor o que seria esse *não fazer nada*. Hoje escutaria que essa criança não estava fazendo nada do jeito que eles esperavam que fizesse. Ao lado da queixa principal de que a criança não estava fazendo nada, me contam como foram, praticamente, obrigados pela escola a contar a Salvador que ele era adotivo. Os pais, também, falam suas teorias sobre o porquê Salvador estava apresentando comportamentos agressivos na escola. A teoria da mãe era o ciúmes que Salvador estava sentindo de um coleguinha com a professora, pois ela já achava que o filho sabia, anteriormente, a revelação da adoção, que era adotado por causa de ser de “cor” diferente. A teoria do pai era de que, sem saber como, alguma coisa teria acontecido com essa criança, depois que a mãe fez a revelação da adoção. Ou algo teria acontecido com ele, pai? - hipótese da analista.

Salvador foi adotado com um ano e três meses, depois de sua mãe biológica falecer durante o parto de seu irmão. A família biológica, segundo me deram a entender, não tinha condições de criar a criança, então, essa foi colocada para adoção e uma amiga em comum avisou aos pais sociais da existência da criança. A decisão de adotar Salvador foi do pai, que passava naquele momento por uma depressão profunda. Salvador era a luz no fim do túnel.

O trabalho com Salvador consistiu em duas partes. A proposta que fiz aos pais, inicialmente, foi de uma avaliação/ intervenção terapêutica conjunta, pais-filhos, quando os três viriam juntos em alguns encontros. Essa abordagem seria inspirada no modelo de observação da relação mãe-bebê, método Esther Bick, aplicada em contexto clínico, com o intuito de avaliar, com a participação de todo o grupo familiar 'situações problema' que motivaram a procura do especialista, e então de promover comunicação e compreensão entre seus membros (Mélega, 1998).

Durante esses encontros, pude ter uma dimensão do funcionamento dessa família, constituída de dois filhos biológicos, na faixa de vinte e poucos anos, Salvador, filho pequeno e adotivo, e mais um neto de cinco anos. Relações de enorme ambivalência se descortinavam num palco onde Salvador se apresentava e também a seus pais. Percebi, nesses encontros, como era difícil para os pais conversarem sobre várias questões e como era difícil para Salvador saber do que podia ou não falar. Nesses encontros, eu também não sabia o que *podia* ou *não podia* falar. Quando passava a palavra aos pais, eles jogavam um para o outro como se fosse uma *batata quente*. Tudo era meio dito meio não.

Salvador fazia inúmeras exigências de caráter material, parecia querer preencher um *buraco sem fundo*. Os pais atendiam a tudo o que podiam, inclusive, o pedido dele para colocar cerâmica na casa. Não sabiam o que fazer com a agressividade de Salvador, quando algum pedido ultrapassava suas possibilidades. Apresentavam, nesses momentos, grandes dificuldades em impor limites a Salvador, e a forma encontrada era por meio de ameaças ao que ele gostava, principalmente, por parte do pai — o que depois viria como ameaça à continuidade da análise de Salvador. Ameaças que, geralmente, não eram cumpridas ou eram pelas metades.

As críticas dos pais a Salvador não levavam em consideração suas qualidades, a atenção era para seus *defeitos* ou dificuldades. A mãe ausente/presente parecia não compreender a necessidade de Salvador de ser colocado em posição de alguém especial em sua vida. *É uma criança a menos na rua*.

Apesar de todas as dificuldades, os pais compareceram a todos os encontros, contudo, no último, levaram o neto de cinco anos. Contam que ele queria vir me conhecer. Compreendo que o espaço de Salvador é facilmente ocupado tanto pelo neto como pelas crianças que estudam na escolinha que os pais mantêm em casa. Salvador exigia seu lugar de filho, colocando os pais em situações nas quais tinham que escolher entre ele, o neto e as crianças da escolinha, entretanto, quase sempre saía perdendo. Salvador era adotivo e não filho adotivo.

Essa parte do trabalho clínico, apesar de extremamente dolorosa, foi de uma riqueza enorme para a continuidade do trabalho com Salvador. As intervenções, nessa forma de atendimento clínico, consistem não em interpretar, mas em facilitar a comunicação e a compreensão da “situação-problema”. O mais difícil naquela família era comunicar, o que senti na pele. Não encontrava formas de facilitar essa comunicação, não sabia o que dizer ou quando.

Depois de alguns encontros a três, chamei apenas os pais de Salvador e conversamos sobre o que havia acontecido durante essas sessões. Tentei chamar a atenção deles para o fato de que Salvador sentia uma necessidade imensa de que afirmassem, a todo momento, que o amavam e que não sairiam de sua vida de forma repentina. Tentei explicar para esses pais que tinham uma criança especial, com uma *feridinha* ainda aberta, e que, por mais que cicatrizasse, a marca ficaria. Pedi, então, para ver, a partir daquele momento, apenas Salvador.

O mergulho nos contos de fadas

Foi na segunda parte do trabalho com Salvador que suas histórias/estórias ganharam mais colorido. Salvador entrava para as sessões, me cumprimentava, às vezes, me contava algo que acontecera em sua casa e já propunha a brincadeira. Montava para mim algumas personagens e outras para ele.

Quando brincam, as crianças podem dizer de tudo, principalmente, do que sentem. Eu ia sendo levada pelas história/estórias de Salvador. Algo que me chamava a atenção era a semelhança que suas histórias tinham com os contos de fadas que ouvia na minha infância: madrastas ruins que roubam crianças, mães que morrem e deixam os filhos sozinhos ou com alguém muito ruim, professoras malvadas que castigam diante de qualquer movimento das crianças, crianças que têm de tudo e desdenham as outras, pessoas que se passam por boazinhas para conquistar e depois fazer mal...

A imersão nos seus contos de fadas me liberava, de certa forma, do imperativo da verdade ou realidade e me abria os ouvidos para outros sentidos, mas, ao mesmo tempo, me assustava, tinha medo de perder a cabeça. Assim, inicialmente, recuava frente à efervescência das fantasias-realidades possibilitadas pelo campo transferencial e acabava denunciando o lugar imposto a mim por suas personagens: um companheiro inexistente e destituído de fala.

Contudo, o campo transferencial era justamente o roteiro das narrativas e, quando isso acontecia, a minha escuta era inviabilizada. Rompia o único campo que não podia ser rompido, o campo do faz-de-conta. Era preciso suportar e encenar o papel destinado até que outras formas de comunicação pudessem ser criadas.

Com o tempo, aprendi a interpretar por meio da narrativa, não era eu, Marcela, mas as personagens quem operavam o método psicanalítico. Quando conseguia, era como se pudesse surgir em cena outras personagens, com mais nuances e não apenas personagens de contos de fadas “onde cada gesto possui sempre significado preciso e acarreta conseqüências iniludíveis” (Herrmann, 2002, p.13).

A experiência com Salvador levou-me a adotá-la como paradigma da própria apresentação do caso: construí um conto de faz-de-conta. Contudo, aqui, um questionamento pode ser levantado: não estaria produzindo uma falácia?

Retomando, nosso conceito de história, está fundamentado no conceito de origem (*Ursprung*) de Walter Benjamin. Dentro dessa compreensão de história, o conceito de desenvolvimento é desconstruído e a verdade do original só pode ser alcançada nas diversas transformações e traduções históricas do deste, ou seja, no movimento de busca. Portanto, a construção de outra narrativa ficcional, além de não afastar da verdade, desencadearia o movimento de (re)narração, possibilitando a busca de um passado outro. Afinal, o que buscamos é a salvação de um passado excluído da história convencional. Não existiria um passado último a ser deturpado, o passado só tem existência quando memorado, e a memoração é indissociável do esquecimento — lembrar para esquecer e esquecer para lembrar. A memoração busca a presença do passado no presente e do presente no passado.

Além disso, fundamentada no conceito de paixão do disfarce — da Teoria dos Campos —, compreendo que o ato de disfarçar-se, paradoxalmente, seria considerado como o ponto de maior aproximação à verdade, pois seria um movimento de retomada do gesto de autocriação pela “mentira original”. Disfarçar-se seria “a repetição da experiência de atingir o que é preciso por apelo aquilo que não é” (Herrmann, 1999, p. 160). Não havendo mais um sentido último a ser encontrado, diante da crítica do inconsciente, é a repetição do gesto de autocriação o movimento mais genuíno de busca em direção à verdade, já que é o movimento de conceber o próprio desejo.

Penso que a noção de verdade, como movimento de conceber o próprio desejo, já estaria presente em Freud como “verdade histórica”, e seria ela mesma a fundamentação que permite compreender o delírio como uma tentativa de cura. Todavia, essa tentativa é fadada ao insucesso, pois não se admite parcial; é um disfarce que se colou na pessoa. Continua sendo uma busca por conceber o desejo, no entanto, de forma restrita e repetitiva.

Mas, seguindo esse raciocínio, a versão anteriormente apresentada do caso Salvador também é um disfarce, é uma ficção do que foi o atendimento. Novamente, aqui surgiriam importantes questões: para que fazer uma ficção do que já é ficcional? Sendo uma ficção da ficção, não estaria mais distante ainda da experiência de atendimento?

Para Herrmann (1999), quanto mais polimos nosso disfarce para que seja plausível, isto é, quanto mais o racionalizamos, mais distantes ficam da matriz simbólica ou desejo. Além disso, não é um disfarce ou outro que é mais genuíno, mas sim o ato de disfarçar-se, a paixão.

Não é que a versão em conto seja menos verdadeira ou vice-versa. A versão em forma de relato está carregada de retoques que, *sem querer querendo* afastam o fulgor da experiência. Afinal, é um disfarce que foi elaborado para estar em formato de comunicação científica ou relato convencional de atendimento. Guarda muito do disfarce, mas já foi elaborado. A segunda versão, por ser um conto e ainda por ser um conto maravilhoso, não precisa ser plausível. Estaria ela mais próximo de um sonho acordado?

O aprendiz de feiticeiro e a fera ferida

Era uma vez...

Um menininho que foi encontrado por um casal após ser abandonado por sua família, depois que sua mãe faleceu. Esse casal, que já tinha filhos grandes, queria muito um outro filho, pois queriam uma criança para alegrar a vida deles. Foi então que resolveram ficar com ele. Deram-lhe o nome de Salvador. Mas o casal não contou para Salvador que ele não era filho de verdade. O casal acreditava que, se contassem, ele não seria mais filho – como em um passe de mágica, acabaria o encanto e deixaria de ser filho.

Mas Salvador sabia que não era filho de barriga. Filho de barriga - pensava Salvador - tem o cabelo parecido com algum dos seus pais ou de seus irmãos. O que não era o caso.

Salvador queria falar sobre isso, conversar com os pais, mas não sabia como. E se, quando falasse, o encanto que o fazia filho passasse e ele ficasse sem casa e família - será que era isso que havia acontecido com sua mãe? O encanto havia se quebrado por alguma coisa que ele havia feito ou dito?

Salvador não se encaixava no que os pais queriam, alguma coisa havia dado errado, ao invés de ser Salva-dor, o menino era um Causa-dor, pois exigia mundos e fundos para os pais e se eles não atendiam ... virava fera. Alguns acreditavam que ele tinha era problema de buraco sem fundo e tentava preenchê-lo com tudo que existia no mundo: carros, casa bonita, roupas, sapatos, brinquedos e tudo mais. Mas nada era suficiente.

Os pais, sem entender o que acontecia com Salvador, acreditavam que ele tinha era um gênio ruim morando dentro do seu peito, desses que habitam algumas crianças que vêm de lugares desconhecidos. Era a única explicação cabível. Era necessário exorcizar esse gênio que tem como mania transformar crianças em feras, repetindo na cabeça delas que elas nunca têm nada e que sempre precisam de mais alguma coisa.

Um monte de gente, vendo o que estava acontecendo, disse para os pais que o problema era que eles não tinham contado para Salvador que ele não era filho de barriga; e era por isso que estava assim, uma fera, bem diferente da criança linda e feliz que carregava a promessa de tirar todo mundo da tristeza. Eles sabiam disso porque tinham lido muitos livros que explicavam dessa forma.

Os pais, preocupados e com medo dos especialistas, resolveram contar, mas ficaram com muito medo de o encanto que os fizeram pais e filho se quebrasse, pois o encanto se mantinha fingindo que era filho e pronto, não tinha nada que ficar pensando.

Resolveram procurar um feiticeiro, desses que vivem em lugares mágicos, para que ele pudesse, em um passe de mágica, transformar o menino de fera na criança feliz e bonitinha que queriam, alguém que pudesse retirar de dentro do menininho o gênio ruim que ele carregava.

Como os pais não tinham muito dinheiro para pagar, ficava mais barato um aprendiz de feiticeiro. Ao ser procurado, o aprendiz de feiticeiro, que não sabia de mágica nenhuma para retirar gênios ruins, não atendeu de imediato ao pedido dos pais, pediu um tempo para pensar. Como poderia transformar pessoas?

Lembrou-se que, certa vez, um sábio amigo havia lhe dito que muitas pessoas procuram os feiticeiros para se transformarem em outras pessoas ou para transformar pessoas em outras. Só que os feitiços não servem para transformar as pessoas em outras, mas alguns podem possibilitar novas formas de ser no mundo. Mas, dizia o sábio, esse tipo de feitiço é bem complicado e demorado.

O aprendiz de feiticeiro não queria desistir da aventura, pois gostava muito de desafios. Pediu aos pais para trazerem a criança para ele conhecer e conversar. E veio todo mundo: mãe, pai e filho. E o aprendiz reparou, olhando bem para Salvador, que ele tinha uma feridinha do lado esquerdo do corpo, perto do coração, mas que os pais não enxergavam essa feridinha e a cutucavam de várias formas.

O aprendiz de mágico chamou os pais em um canto e contou-lhes sobre a feridinha, mas não adiantou muito, parecia haver um encanto que os impedia de vê-la. Foi aí que o aprendiz compreendeu que Salvador escondia essa feridinha virando uma fera, pois assim ficava grande o bastante para tapar a feridinha quando ela latejava, e sempre latejava quando ficava em dúvida se o encanto que o fazia filho era forte o bastante para se manter.

O aprendiz, sem saber o que fazia, corria para seus livros e lia vários feitiços que pudessem dar conta dessa feridinha de forma a evitar que Salvador tivesse que virar fera o tempo todo. Encontrou um tipo de feitiço muito interessante, mas existiam várias versões. O aprendiz resolveu procurar seu sábio amigo e pedir sua ajuda para escolher um feitiço.

O sábio respondeu-lhe que os feitiços não carregam sua eficácia nas ferramentas utilizadas e não é seguindo à risca sua receita que ele garantiria seu funcionamento. Um bom feiticeiro, dizia o sábio, deverá compreender o processo mágico da produção de um feitiço, assim saberá o que está fazendo e o porquê; quando seguimos uma receita, estamos aplicando feitiço já acabado.

O aprendiz de feiticeiro queria mesmo era escolher um feitiço e colocar em prática. Mas e agora? Se perguntava. Resolveu tentar, leu bastante todas as versões do feitiço e arrumou as ferramentas que eram mais comuns a todos. Só que esse feitiço não era daqueles rápidos, de uma única vez, era preciso encontrar-se com Salvador por bastante tempo, algumas vezes por semana e em um único lugar. Alguns feitiços diziam que tinha de ser quatro vezes por semana, outros, três; uns diziam que seriam 50 minutos, outros, 40 minutos. O aprendiz resolveu conversar com os pais e decidiu por duas vezes, durante 50 minutos.

E foi assim que começaram os encontros...

O que o aprendiz não esperava era que Salvador começasse a criar estórias de contos de fadas e que os cinquenta minutos se transformassem, muitas vezes, em dias e até em anos dependendo da estória. Salvador, que nunca se chamava assim, porque não era médico nem nada, ganhava outros nomes e exigia a participação do aprendiz para representar algumas das personagens de suas estórias, o que não era nada fácil. Era preciso pensar sobre as palavras e as escolher com cuidado e ainda saber o momento certo para liberá-las.

O aprendiz teve que mudar também o tempo de encontro com Salvador, pois os 50 minutos não davam. Toda vez que acabava, Salvador virava fera e, às vezes, até mudava os ponteiros do relógio voltando as horas para trás. O aprendiz resolveu passar os encontros para uma hora e dez minutos.

E o aprendiz entrava de cabeça ou sem cabeça e com asas naquelas estórias de amor, ódio, abandono, morte e traição, que eram sentidas como verdade, mas, ao mesmo tempo, faz-de-conta.

Era como se as portas dos contos de fadas se abrissem quando os dois entravam naquela sala e o aprendiz, de mãos dadas com Salvador, pudesse voar e participar daqueles contos, cujos enredos eram tecidos por Salvador. Ao aprendiz ficava a possibilidade de acompanhar suas estórias no papel de algumas personagens impostas por Salvador e, inicialmente, sem quase fala nenhuma. As outras personagens não o deixavam falar e era preciso inventar formas de comunicação.

O aprendiz começou a perceber que, naqueles momentos, seu ouvido ficava torto – quando entra de um jeito, toma o caminho diferente do de costume e sai de outro – e, com o ouvido torto, começou a dar outros sentidos às estórias vividas ali.

Começou a perceber também que algo ia mudando nessa criança-fera, que já não era tão fera mais, tinha outras formas de se representar. Parecia que, partindo de seus contos de fadas vividos a dois, Salvador podia se des-inventar/inventar.

Mas...

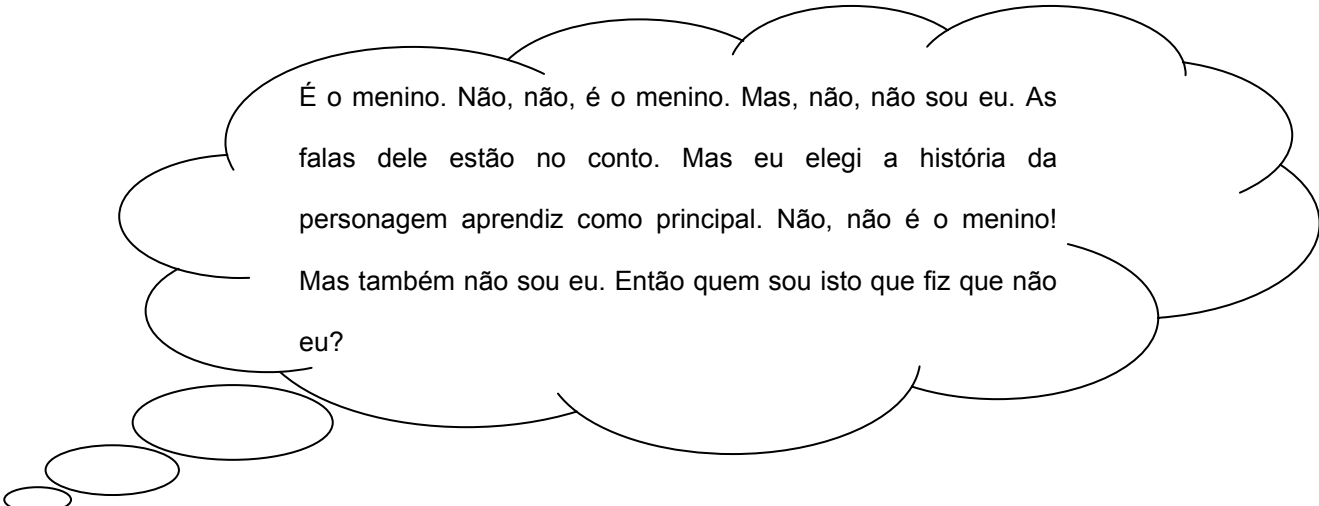
O pai de Salvador não gostou do que estava acontecendo. Ele queria que o aprendiz transformasse a criança e não que a deixasse criar outras estórias. Afinal, assim — pensava o pai —, só pioravam as coisas, pois Salvador começava a falar e ficava ameaçado o encanto que o fazia filho; então, não levou mais a criança para ver o aprendiz e viver suas estórias...

...E nunca mais o aprendiz de feiticeiro pode viver com Salvador os seus lindos e doloridos contos de fadas...

...Mas nem o aprendiz e nem Salvador poderão esquecer dos tempos em que puderam viver esse feitiço maluco.

Fim... (ou começo)

Diante dessa construção narrativa, o aprendiz de feiticeiro sendo a personagem principal e a psicanalista sendo a narradora/autora, algumas questões surgem: onde está o paciente? Cadê a história do menino? Não tem o outro?! Teria o tiro saído pela culatra? A representação sempre sai pela culatra!

A large, irregular thought bubble with a tail pointing towards the bottom left. Inside the bubble, there is text. The bubble is drawn with a simple black outline.

É o menino. Não, não, é o menino. Mas, não, não sou eu. As falas dele estão no conto. Mas eu elegi a história da personagem aprendiz como principal. Não, não é o menino! Mas também não sou eu. Então quem sou isto que fiz que não eu?

Ilustração 1 – Ideias em Vórtice

Para Wolfgang Iser⁸ (1996), a intencionalidade do texto, quando originada de um ato de fingir, se revela como “objeto transicional entre o real e o imaginário, à medida que transforma os campos de referência do texto no material de sua manifestação e realiza o imaginário como condição de sua representabilidade” (p 18).

Gestada no espaço potencial, espaço de continuidade-contiguidade (eu / não-eu), a realidade objetiva (menino atendido), enquanto fruto de um processo de criação, de algo que desde sempre esteve lá, é percebida a partir de uma identificação. O não-eu nasce do eu. Como isso é enlouquecedor por denunciar nossa condição de sermos ao mesmo tempo criatura e criador, esquecemos os processos e mantemos inquestionado o paradoxo. Não existe psicanalista e nem existe menino, mas uma mescla disso tudo que se configura na própria narrativa, corpo do conto (não-eu). Assim, sendo o conto não-eu, mantenho-me disfarçada. Contudo, aqui, o paradoxo foi questionado e, somado ao questionamento do por quê fazer ficção do que já é ficcional, coloca-me em questão.

Quando escrevo a versão do atendimento em forma de conto, há um afrouxamento da censura por tratar-se de um estado disfarçado, com isso, retomo aquilo que é perdido no uso corriqueiro das palavras e, inversamente e ao mesmo tempo, volto a velar, crio outros sentidos.

Todavia, necessitando salvar-me do papel em branco, da falta de sentido, por ter sido meu disfarce revelado, agarro-me ao corpo do conto (história narrada) e identifico-me com a personagem Salvador. Recupero a palavra/nome Salvador e o que havia sido perdido ou esquecido no uso corriqueiro como nome da personagem. Faço de conta que sou Salvador.

⁸ Teórico da Escola de Constança na Alemanha. Junto com Hans Robert Jauss, Iser seria o maior expoente da teoria da recepção. Enquanto Jauss se dedicou a estética da recepção, Iser elaborou a teoria do efeito estético. Tal teoria, de acordo com Rocha (1996), “pretende elaborar uma descrição da interação fenomenológica que ocorre entre texto e leitor” (p. 10).

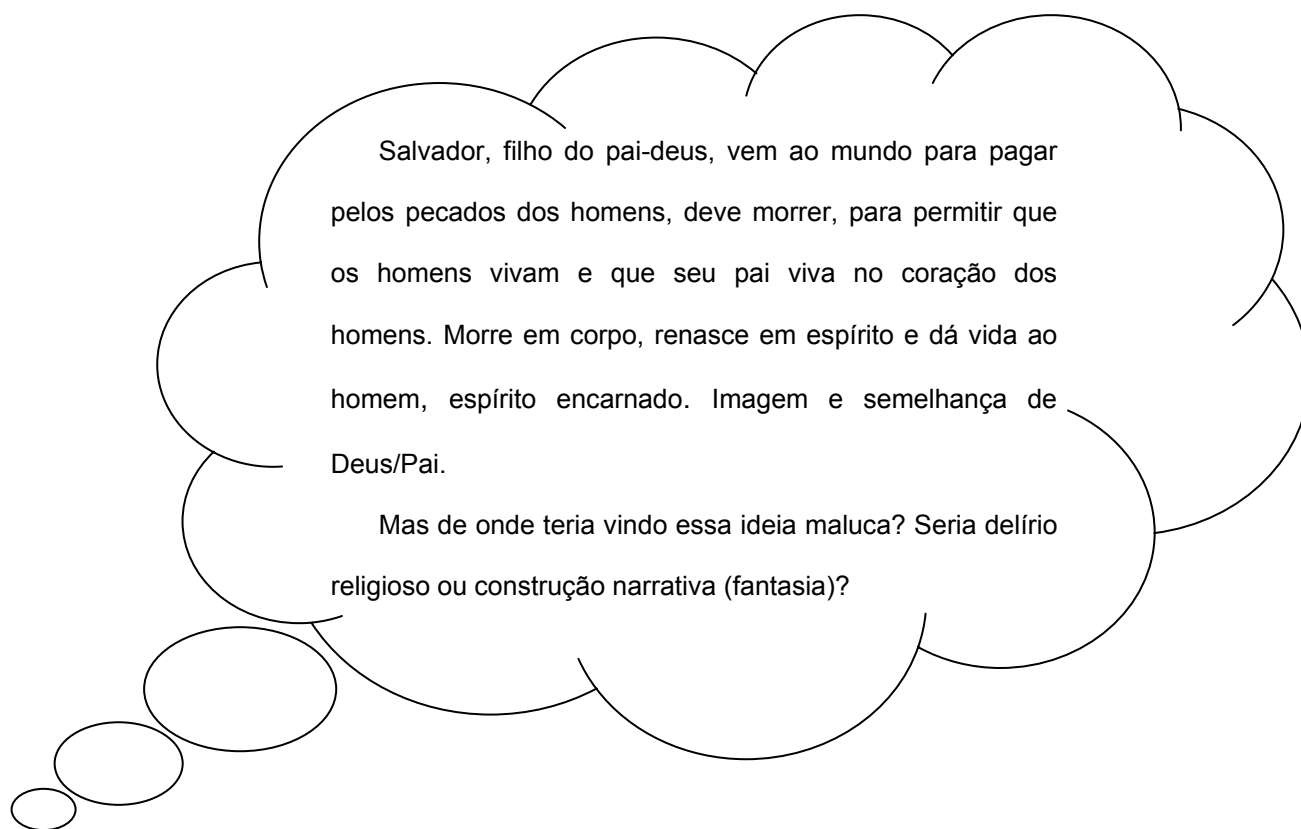


Ilustração 2 - Re-construção narrativa do conto O Aprendiz de Feiticeiro e a fera ferida

Com base nessas ideias, elaboro a seguinte re-construção narrativa/fantasia: Salvador salva-se pela reinvenção de si mesmo, mas não nega a predestinação de seu corpo (conto), instrumento de sacrifício (corpo cancelado) e salvação (crença/corpo projetado). Reinventando-se, deixa de ser o Salva-dor, aquele que é criação e instrumento do desejo de seu pai, mas é ele mesmo seu criador e criatura (identidade e realidade). Salvador, filho de verdade por meio da mentira, é (re)adotado por mim como paradigma daquilo que redime todos os homens do cerco das coisas.

Infelizmente ou felizmente, não escapamos daquilo que investigamos numa pesquisa em Psicanálise. Flem (1993) nos ajuda a compreender esse processo ao descrever o que julga ter acontecido a Freud quando da investigação do inconsciente:

Ele pensava conduzir uma exploração do inconsciente, e é o inconsciente que o conduz. Não pode subtrair-se às leis que formula, nem escapar aos mecanismos que elucida. A separação entre o objeto de observação e o observador já não é admissível. Freud não pode tratar do inconsciente sem tratar com ele. É vítima de sua própria descoberta. O seu saber acerca do inconsciente – e a escrita desse saber – não é um saber fora do inconsciente (p. 192).

Frente ao desamparo, nasce Salvador, paradigma de uma clínica inventivo-criativa⁹, construção narrativa (fantasia) mediadora das experiências a serem narradas. Isto é, cor (colorido/fantasia) que gera a ação-escrita com meu sangue-tinta e traz à tona o “cor”ação da pesquisa; aquele que possibilita a circulação dos sentidos pelo corpo do texto das experiências clínicas a serem narradas.

Nosso maior tesouro é o processo de re-edição ou re-construção narrativa, isto é, fazer ficção do que já é ficcional. Nossa relação com o mundo é sempre mediada por uma mentira/fantasia/construção narrativa que, ao se desdobrar, nos salva da condição de sujeição.

Em “Escritores Criativos e seus devaneios”, Freud (1969/1908) já desconfiava que as criações imaginárias não estariam tão longe das fantasias e essas, por sua vez, não estariam longe da consciência. Além disso, as criações imaginárias, assim como as fantasias, estariam relacionadas à passagem da passividade à atividade, ou seja, à brincadeira, enquanto espaço de construção de realidade. Para Freud, as fantasias não seriam somente desencadeadoras da neurose e da psicose, mas estariam relacionadas aos três tempos de nossa ideação — passado, presente, futuro —. Isto é, as fantasias estariam em eterno processo de re-edição possibilitando novas configurações na nossa história ou romance pessoal.

⁹ Ver Romera, M. L.C.. (2002). Postura interrogante-interpretante: por quem os sinos dobram???

Poder-se-ia dizer que Freud relaciona o trabalho criador do escritor aos disfarces do eu, apreendidos, por ele, na forma de devaneios e romances, nos quais o ego é sempre o herói da narrativa. As fantasias — sejam em forma de devaneio, de brincadeira, de piada, de ficção literária — habitam a consciência ou eu — representação, por meio da negação.

Para Iser (1996), quando a realidade repetida no ato de fingir se transforma em signo, ocorre uma transgressão de sua determinação, uma forma de irrealização da realidade e realização do imaginário. Dessa forma, qualquer coisa que seja semelhante à realidade extratextual só deve ser tomada *como se fosse* essa realidade; como um ato de fingir, a literatura promove um autodesnudamento. “Por esse motivo ela é aquele meio que não só pretende algo, como também mostra que tudo o que é determinado é ilusório, inscrevendo um desmentido até nos produtos de sua objetivação” (p. 9).

É preciso ficar claro, que a ficção que estou aproximando das fantasias é a ficção literária. Nas palavras de Iser, talvez seja possível um melhor entendimento da diferença entre ficção explicativa e ficção literária:

Sempre que utilizadas para fins explicativos, as ficções funcionam como meio de integração dos dados a serem apreendidos. Sempre que deliberadamente desnudam sua ficcionalidade – apresentando-se dessa forma como meras construções do tipo “como se” – as ficções atuam como meio de desorganizar e desestruturar os seus campos de referência extratextuais. As ficções explicativas são integradoras; já as literárias, dissipadoras, precisamente por constituírem instrumentos de exploração (Iser, 1999, p. 168).

Schwab (1999) coloca que, na estética iseriana, a literatura serve indiretamente para invocar aquilo que de outra forma não poderia fazer-se presente. Por meio da ficção, nos duplicamos e desfazemos a nós mesmos “para escapar da prisão em que nos confinam as determinações históricas, culturais ou psicológicas” (p. 40).

A linha que discrimina construção narrativa e delírio é tênue. O delírio, quando em fase de suspeita-suspeição, nos sinais prodômicos, sinaliza para uma transformação que, com talento e sorte, pode vir a ser uma construção de outro sentido. Se falta talento e sorte, não acena, o delírio firma-se na certeza insuspeitada. Nasce o dogma. Por exemplo, acredito que sou o próprio Salvador do mundo e que preciso dar meu corpo em sacrifício para que os homens vivam, tal como Schreber.

O delírio é o avesso da verdade e, talvez por isso, seja frequentemente entendido enquanto mentira involuntária. Não é o oposto da verdade, pois, sendo seu ancoradouro, está no justo limite do real e da realidade. No entanto, não é crível, pois, estando no justo limite, deixa rastros da lógica de concepção.

Por outro lado, construção narrativa/fantasia/literatura nos faz crer que existe o que não existe e vive-versa, pois é, ao mesmo tempo, objeto imaginário (crença pura, pura aparência) e veículo de crença por visar o mundo ou a criação do mundo/realidade. Para Herrmann (1999):

a diferença entre a queda de uma representação durante o processo analítico e a perda identitária que acompanha a eclosão de uma psicose é principalmente quantitativa: a desarticulação psicótica do sistema realidade-identidade aspira a periferia inteira das exceções de uma personalidade, enquanto uma interpretação tem como alvo um setor bem mais restrito (p. 163).

No caso ou no meu caso, o setor alvo foi minha identidade clínica. Com o abalo sofrido, reconstruí a realidade da clínica psicanalítica, ou seja, identifico como sendo minha uma forma de pensar a clínica que não é só minha, mas compartilhada, crio Salvador/Paradigma de uma clínica inventivo-criativa. Essa construção, por ser literária/ficcional, possibilita o ultrapassamento de algumas fronteiras, e é essa condição que a transforma em instrumento propício de exploração das experiências com pacientes graves vivenciadas por esta investigadora.

3.2 - As experiências nas oficinas... Serão só imaginação?

Nas oficinas, me deparei com a ausência e/ou fragmentação de narrativas dos pacientes graves, experiência contrastante com a vivenciada com Salvador, em que as narrativas pululavam. Contraditoriamente, em nenhum outro momento de minha vida li e ouvi tantas narrativas literárias.

Nas oficinas de contação de histórias, havia dois pacientes e duas coordenadoras. A rotina das oficinas de contação de histórias, inicialmente, consistia em escolher e trazer alguns contos e crônicas para lermos em voz alta e, em seguida, discutirmos. As coordenadoras revezavam-se na escolha das leituras.

Os pacientes eram bem diferentes uns dos outros. Nomearei um deles de Gurdulu e o outro paciente nomearei de Agilulfo. A escolha dos pseudônimos não foi aleatória. Ao ler “O cavaleiro inexistente”, de Ítalo Calvino (2005), ocorreu-me uma estranha sensação de conhecer aquelas personagens.

Os pacientes e as personagens não são idênticos, claro está, mas Gurdulu e Agilulfo serão tomados como análogos dos pacientes das oficinas para, em seguida, serem tomados como construções narrativas – fantasias - que geram a ação de escrita dessa experiência. Portanto, as personagens de Ítalo Calvino são disfarces/fantasias que servem como organizadores da experiência vivida com os pacientes das oficinas.

“O cavaleiro inexistente” é um romance de cavalaria às avessas, narrado por uma freira como forma de penitência. A história é a saga de um cavaleiro inexistente, Agilulfo, que parte, juntamente com seu escudeiro Gurdulu, em busca de comprovar o agora duvidoso feito heróico que possibilitou a ele ser armado como cavaleiro.

Agilulfo era um cavaleiro com armadura toda branca. Por dentro, não havia ninguém. Como não existia, diferentemente dos demais cavaleiros que à noite retiravam suas armaduras, “era e permanecia em cada momento do dia e da noite Agilulfo Emo Bertrandino dos Guildiverni e dos Altri de Cornentraz e Sutra, armado cavaleiro de Selimpia Citeriori e Fez no dia tal e tal” (Ibid, p.13). Ao observar os adormecidos, o Cavaleiro não conseguia entender “como era possível aquele fechar de olhos, aquela perda de consciência de si próprio, aquele afundar num vazio das próprias horas e depois, ao despertar, descobrir-se igual a antes, juntando os fios da própria vida” (Ibid)

Ao alvorecer, “hora em que se tem menos certeza da existência do mundo” [...], “Agilulfo precisava sempre dedicar-se a um exercício de precisão: contar objetos, ordená-los em figuras geométricas, resolver problemas de aritmética” (Ibid, p.20). “Tudo caminhava mediante rituais, convenções, fórmulas, e por baixo disso, o que havia por baixo?” (Ibid, p. 21). Seria tudo um ritual para impedir o mergulho no nada, tudo para manter uma consciência segura de si.

Gurdulu — Omobó, Martinzul — recebia um nome diferente conforme as aldeias por onde passava. Os nomes deslizavam nele sem jamais fixar-se. Gurdulu, “prisioneiro do tapete das coisas [...], às vezes não percebe ou se esquece que seu lugar não é entre as plantas ou entre os frutos inanimados” (Ibid, p. 26). Ao enfileirar-se entre pereiras, Gurdulu, de repente, se confundia e “mantinha os braços para cima, torcidos feito ramos, e nas mãos, na boca, na cabeça e nos rasgões da roupa carregava peras” (Ibid). Ao ser sacudido e deixar cair ao mesmo tempo todas as peras, que rolaram pelo prado em declive, Gurdulu, ao vê-las descer, não podia fazer outra coisa senão rolar também feito pera no relvado. O escudeiro, por momentos, não tinha consciência de existir e se misturava com o mundo ao seu redor o que, às vezes, era assustador. Certa feita, quando coberto de sopa, começou a pensar que tudo, o mundo, era sopa e se desesperou a gritar e rodar.

— Boa esta! Aqui temos um súdito que existe mas não tem consciência disso e aquele meu paladino que tem consciência de existir mas de fato não existe.

Fazem uma bela dupla, é o que lhes digo!

(Calvino 2005, p. 26)

O paciente Agilulfo apresentava uma organização psíquica considerável, sua fala era conectada e compreensiva, mas quase não se expressava. No entanto, em alguns momentos, deixava emergir na sua fala alguns pensamentos obsessivos que o invadiam e uma construção delirante. Abaixo, transcrevo uma das narrativas¹⁰ escritas por Agilulfo nas oficinas que, a meu ver, seria uma bela metáfora do seu mundo psíquico.

Pólos

Quando eu era criança senti um prazer tão forte que anulou todos os outros sentidos

Inclusive pensamentos e sentimentos

Mais forte que beber, que comer

Todos os prazeres: o prazer máximo

Contudo ele passou

Primeiro vi o escuro

Depois passei a perceber uma certa claridade

Aí, começaram a surgir pensamentos e sentimentos

Eram um monte de palavras

Tive um momento de exaltação

Depois surgiu o sentido da audição

Quando escutei minha mãe chamando o meu nome

Não entendi no começo o que ela falava e nem quem era ela

Quem era essa mulher?

Parecia alguém

¹⁰ Essa narrativa encontra-se no livro *Escrevendo de Primeira - Arroz com feijão: História de todo dia*, constituído pelas narrativas e poesias elaboradas nas Oficinas no ano de 2005/2006 e editado em 2006 pelos pacientes e pelas coordenadoras. Foram impressas 6 cópias.

ou alguma coisa havia me imposto uma verdade ou uma lembrança
Era como se se desenhasse a minha frente o que eu seria aqui
ou me parecia uma confusão de lembranças
Por quem? Por o quê? Não sei
É como se fosse uma consciência ou uma inconsciência
A sensação parecia de que elas vinham de fora
Mas será?
Poderia vir de dentro
Aí me veio uma pergunta, mas que na verdade era uma imposição
Teria que ficar com um colar ao redor da cabeça por 30 segundos
Mas minha mãe insistia para que eu colocasse ao redor do pescoço
E quando coloquei ao redor do pescoço
Uma voz disse que pelo desafio teria que ficar duas horas
Fiquei com raiva da minha mãe
E a empurrei para fora pedindo para ficar sozinho
Tentei reparar o desafio e ficar com o colar duas horas
Fiquei muito agitado.
Não aguentei
E tirei o colar em dois minutos
Foi quando a voz disse que teria que ficar com o colar pelo resto da vida
Ao redor da cabeça
Ou teria o pior futuro possível...
Cresci em meio a essas duas sensações opostas
A do prazer máximo e a do pior futuro possível
E essa é minha maior inquietação.
E sigo esperando o prazer máximo
Para saber se ele vem ou quando vem
(Paciente Agilulfo 2006, p. 14)

O paciente Gurdulu apresentava uma confusão maior que Agilulfo. Em alguns momentos, sua fala ficava bastante fragmentada, repetitiva e confusa. A sensação era de que, por vezes, ficava imerso em suas excitações corpóreas. Trago umas das poesias produzidas nas oficinas por Gurdulu e por mim, pois transmite melhor essa apreensão.

Liberdade

Uma vez fui ao chamego e gostei muito,
Mas só que estava com sono e fui dormir
Levantei mais tarde e queria mais carinho.
Esses dias pra trás eu fui ao McDonald
Gostaria de ficar mais dias nas oficinas
Quando tenho fome de carinho eu como....
(Paciente Gurdulu & Marcela 2006, p.37)

Quando da leitura das crônicas e contos, a impressão era de que as leituras alcançavam o paciente Agilulfo de alguma forma, mas não o suficiente para causar mobilidade psíquica. Quase não arriscava a falar sobre as leituras, respondendo que não sabia o que dizer. Quanto ao paciente Gurdulu, a leitura e a discussão posterior pareciam não o alcançarem. Por que a leitura não atingia os pacientes das oficinas da forma como esperávamos?

Wolfgang Iser (1999), na sua Teoria do Efeito Estético, ao debruçar-se sobre a relação dialética existente entre texto e leitor, dá um caráter crucial ao intervalo entre texto e leitor. Como nenhuma história pode ser contada na íntegra, o expresso cria o não expresso — lacunas e hiatos, negações — que impulsiona ou estimula a imaginação do leitor a suprir o que falta (no sentido de estabelecer conexões e não de complementação), desencadeando a atividade de construção de sentido. “Desse modo, o significado do texto resulta de uma retomada ou apropriação daquela experiência que o texto desencadeou e que o leitor assimila e controla segundo suas próprias disposições.” (p. 29)

Para Iser, o leitor não reage apenas ao texto, mas, no decorrer do processamento de leitura, “as lacunas levam as concepções individuais elaboradas a colidir” (Ibid, p. 30), de forma que o leitor é impulsionado a reagir, desligando-se, temporariamente, de suas disposições habituais e assim criando ideias de outro modo intangíveis de si mesmo e do mundo.

Todavia, os pacientes — Agilulfo e Gurdulu — apresentavam uma rigidez e uma tentativa de barrar qualquer movimento psíquico, e essa barragem acontecia por meio da desvitalização das experiências de leitura e discussão. A sensação era de que havia uma negação total do valor das experiências, tudo era esvaziado de sentido.

Encontrei algo sobre essa desvitalização no livro “Companhia Viva”, de Anne Alvarez (1994). Essa autora, ao discutir sobre crianças cronicamente doentes, diz encontrar nelas manobras protetoras que podem ser tão patológicas quanto o transtorno. Essas manobras serviriam para cortar o contato com o mundo vivo e seu movimento, pois lhes faltaria algo que pudesse fazer uma mediação entre elas e os outros. Alvarez denominará essa mediação no decorrer do livro de vínculo do tipo imaginativo.

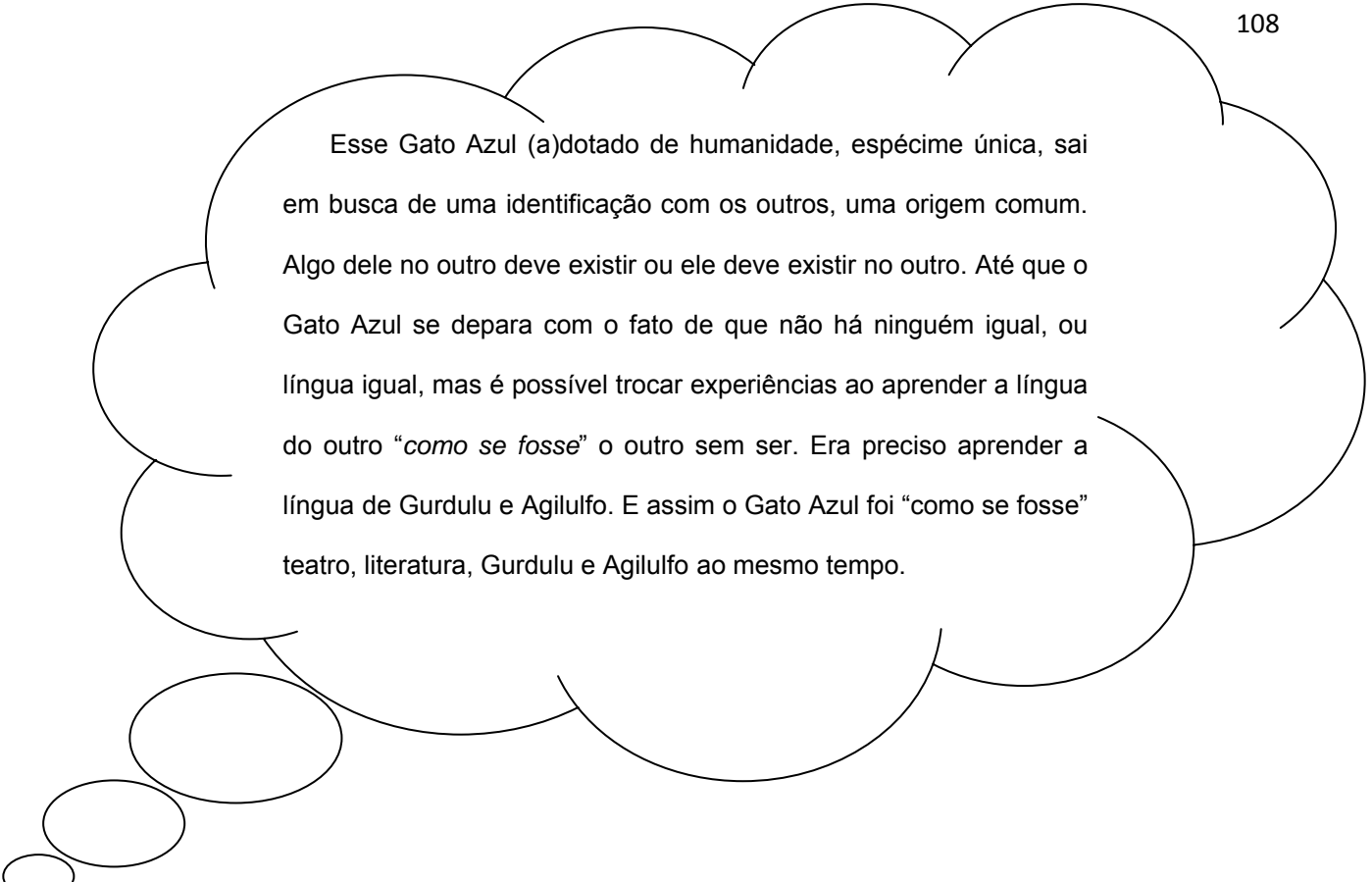
Era preciso criar um movimento que envolvesse os pacientes e os colocasse em movimento. Estando as coordenadoras desacreditadas pela forma como as leituras e discussões estavam acontecendo, ou melhor, identificadas com a desvitalização dos pacientes, tivemos a ideia de reproduzir nas oficinas uma experiência a que tínhamos sido submetidas em um curso sobre escrita. Naquele momento, penso que esse movimento era uma tentativa de salvação ou rememoração de Salvador/Paradigma de uma clínica inventivo-criativa ou daquilo que salva todos os homens do cerco das coisas.

A experiência consistia em criar/escrever uma estória a partir da visão de uma série de lâminas com desenhos que possibilitavam uma pluralidade de sentidos. Contudo, ao solicitar um artista plástico que fizesse essas lâminas ele me respondeu que precisaria de uma estória que servisse de base para a criação das imagens. Diante desse fato, criei a Estória do Gato Azul¹¹ que se configurou como uma “pausa para representação”, depois de uma persistente permanência nesse “*no mans’land*” narrativo ou no avesso do nada¹² em que haviam se transformado as oficinas.

Salvador/paradigma é rememorado, mas, como nos ensina Benjamim (1994), toda rememoração implica uma transformação do presente, e o passado só pode ser retomado numa não-identidade consigo mesmo. Assim sendo, Salvador é rememorado nessa experiência enquanto Gato Azul e, conseqüentemente, a clínica pôde ser reinventada, na medida certa, para Gurdulu e Agilulfo.

¹¹ Anexo B

¹² No texto “O escudo de Aquiles”, Herrmann (1998), ao abordar a função defensiva da representação, elege metaforicamente Homero como o inventor da pausa para representação na civilização ocidental. Essa pausa, aconteceria para rememorar os homens dos motivos e sentidos da guerra e afastá-los do reino do contágio. Segundo Gagnebin (1994), a salvação do passado ou rememoração só pode ser alcançada perante uma “permanência perseverante *no mans’land* narrativo”, no qual ‘eu’ e ‘não-eu’ não se distinguem. Essa permanência ou esquecimento de si seria o potencializador da construção de uma narrativa, por impedir uma reconciliação apressada ou explicativa. Faço aqui referência à identificação com a desvitalização dos pacientes e a construção narrativa do Gato Azul.



Esse Gato Azul (a)dotado de humanidade, espécime única, sai em busca de uma identificação com os outros, uma origem comum. Algo dele no outro deve existir ou ele deve existir no outro. Até que o Gato Azul se depara com o fato de que não há ninguém igual, ou língua igual, mas é possível trocar experiências ao aprender a língua do outro “*como se fosse*” o outro sem ser. Era preciso aprender a língua de Gurdulu e Agilulfo. E assim o Gato Azul foi “*como se fosse*” teatro, literatura, Gurdulu e Agilulfo ao mesmo tempo.

Ilustração – 3: Re-cosntrução narrativa da Estória do Gato Azul

As construções narrativas

As oficinas passaram por uma reconfiguração depois da experiência com as lâminas de desenhos somadas à escrita da estória do Gato Azul: começamos a escrever poesias e narrativas.

Lançando mão de algumas técnicas de teatro¹³, considerávamos tudo o que os pacientes falavam em encenações improvisadas para então — na verdade, ao mesmo tempo — escrever as poesias e narrativas.

¹³ A outra coordenadora fazia parte de um grupo de teatro “O porcausos”, que utilizavam do Teatro do Oprimido criado por Augusto Boal.

Nesses momentos de encenação, era **como se fôssemos** a personagem de Ítalo Calvino, Gurdulu. Esquecíamos quem éramos e o que eram as coisas; esquecíamos o que estávamos sendo para, então, sermos outra coisa ou alguém. Em seguida, ou melhor, ao mesmo tempo, tentávamos dar uma organização que pudesse gerar algum sentido narrativo. Era preciso ser **como se fôssemos** a personagem Agilulfo e interpolar Gurdulu, de forma que pudéssemos apreender um sentido. Era preciso **armadura(r)** um sentido, isto é, fazê-lo durar nos nossos pensamentos por um período de tempo suficiente para que pudesse ser tomado em consideração.

Alguns sentidos ficaram concretizados nas poesias, mas muitos se formaram e se reconfiguraram durante seu processo de construção. Percebíamos que as construções daquelas poesias nos davam oportunidade de acessar conteúdos afetivos que dificilmente conseguíamos em outras oficinas com os mesmos pacientes.

A ideia não era fazer interpretações das poesias, mas abrir um campo do faz-de-conta, de brincadeira com as palavras, seus sons e ritmos, e organizá-las criando elos de significação que construíssem algum sentido narrativo. Esse sentido, mesmo que idiossincrático para o *mundo* fora das oficinas, era expressivo da transferência vivenciada. Deixo abaixo um exemplo:

Freud explica...
 Atração é diferente de paixão
 Como nhoque é diferente de feijão
 Tontinho...
 Cheio de cansaço
 Dos pés até o cabelo
 Como se pegasse fogo...

(Paciente Gurdulu; paciente Agilulfo e Coordenadoras 2006, p. 1)

Diante dessas conquistas com as construções das poesias, pensamos que, se conseguíssemos introduzir personagens e uma narrativa mais próxima da vida rotineira, aproveitaríamos mais aqueles roteiros que começaram a surgir com as poesias. Propusemos criar uma novela. Visto a dificuldade de abstração, trouxemos para as oficinas bonecos de pano e objetos escolhidos aleatoriamente, que seriam utilizados **como se fossem** personagens e também cenários; seriam partes constituintes da *mise en scène* da novela.

A novela¹⁴, ou melhor, o seu roteiro, pois a novela mesmo nunca foi alcançada, é um trágico-cômico que tem como enredo a velha história do filho que desconhece o pai; a mãe apaixonada, mesmo depois de anos de separação, esconde a existência do filho como um castigo infringido ao seu antigo amor por causa do abandono. O despertar da desconfiança se inicia com a filha do outro casamento, depois de uma desilusão com a mãe e com o pai. No decorrer da descoberta, algumas confusões e imaginações, como o romance da segunda mulher com o filho bastardo, aparecem na imaginação dos filhos naturais. A personagem responsável pela revelação do segredo está gravemente doente e é justamente sua doença que proporciona a oportunidade de revelação.

O enredo da novela lembra muito as fantasias que Freud denominou de romances familiares. O que diferencia a nossa novela dos romances familiares são alguns elementos e/ou acontecimentos que ora se aproximam do maravilhoso ora se aproximam do estranho/fantástico.

A escrita da novela começou pela construção das personagens, sendo essa parte a mais rica e a que demandou mais tempo; em seguida, construímos o roteiro. Na verdade, essa divisão não foi tão delimitada assim, pois, construindo as personagens, de alguma forma já delineávamos o roteiro.

¹⁴ Anexo A.

Explico melhor. Fazíamos como nas construções das poesias, ou seja, usávamos das improvisações teatrais para encarnarmos as personagens, assim, lhes dávamos vida e criávamos o roteiro praticamente ao mesmo tempo. Todavia, a configuração do roteiro partia das características das personagens. Nas encenações teatrais, procurávamos amarrar as ideias que iam surgindo e propúnhamos algumas questões para incitar algumas dúvidas e prováveis desdobramentos, que também foram inseridos na narrativa. Diante do inculcamento dessas dúvidas, algumas personagens foram criadas para sustentarem a coerência da narrativa, isto é, por necessidade da própria estória. Essas personagens são: o Neném mototaxista — boneco de pano neném que, até aquele momento, não havia se transformado em personagem —; o cachorro Baleia e o gato Batatinha.

É interessante como algumas características das personagens remetem às vivências dos pacientes com seus familiares e com a doença, por exemplo, a relação da mãe Anastácia com seu filho e as tentativas de manipulações que aparecem em vários momentos da novela. Os animais domésticos são os que apresentam sentimentos mais próximos dos manifestados pelos pacientes; eles sofrem de desprezo, tristeza, abandono e, inclusive, tomam remédios (Prozac). Penso que a criação dessas personagens-animais foi produto de uma mobilidade psíquica, pois são as únicas personagens que não têm correspondentes nos bonecos de pano.

A diferença entre a construção da novela e a construção das poesias era que tomávamos como indicativos para nomes e caracterizações das personagens e construção do enredo não só palavras soltas, mas, principalmente, o que os pacientes traziam dos seus cotidianos, daquilo que lhes chamavam a atenção nos noticiários de TV, comentários dos seus pares. Em especial, tomávamos em consideração as ideias advindas das vivências conjuntas (oficineiros e pacientes) extra muros, fora da clínica-oficina.

Durante as vivências conjuntas, íamos a vários locais — cafeterias, bazares, praças, locadoras... — e criávamos algumas experiências em comum, que acabavam sendo transformadas em partes constituintes da novela, pois, quando trazidas à tona pelos pacientes durante o processo de construção, eram consideradas de forma a criar um sentido narrativo. Isto é, procurávamos criar uma organização de sentidos na qual essa ação — ou experiência — pudesse ser inserida na narrativa, mas ganhasse um sentido transferencial.

Era **como se** essas experiências compartilhadas pudessem criar momentos de descolamento do concreto — corpo e comportamentos ritualizados — e servissem como matéria prima para a construção narrativa — novela. Todavia, essas experiências **gurduluzas** usadas para **armadura(r)** sentidos fazendo-os durar de forma a serem tomados em consideração, algumas vezes, ficavam **armaduras**; a personagem Agilulfo imperava, assegurando rigidamente o mesmo.

Em “Companhia Viva”, Anne Alvarez (1994), ao relatar o caso Robbie¹⁵, traz como, muitas vezes, havia, no decorrer do tratamento, uma banalização das palavras ou metáforas experienciadas anteriormente pela dupla de forma vívida, e como esse material assumia qualidades fetichistas e perversas.

Nas oficinas, isso também acontecia com as experiências vivenciadas fora da clínica. Durante o processo de criação do roteiro, fomos observando ou mesmo fomos alvo da repetição e banalização dessas experiências, que se transformavam em uma fala insistente. Contudo, por meio da construção da novela, tínhamos a oportunidade de criar outros sentidos para essa espécie de fala em ação por meio da estória. Para isso, usávamos tanto o que acontecia com as personagens no momento da encenação quanto o sentido de fazer uso no momento daquela ação situação.

¹⁵ Alvarez relata, no decorrer do livro, todo tratamento de Robbie, que teria recebido o diagnóstico de autismo infantil aos quatro anos de idade.

Um exemplo, *tomar laranjinha na esquina*, retirado do Roteiro pode ajudar a explicitar o que fazíamos: na cena 2, Lidiesca desconfia que o pai realmente seja como Anastácia falou. Zé Maria defende o pai e chama Anastácia para *tomar laranjinha*. Na cena 8, Filisbina, acamada, pede para o marido comprar uma *laranjinha* para ela, João, como bom pau mandado, vai buscar.

Na primeira cena, o *tomar laranjinha* vem como para aplacar e paralisar a cena na qual a suspeita sobre o pai surge. Acatamos a experiência, mas a relacionamos à personagem, que não queria pensar que seu pai poderia ser diferente do que imaginava, e ao paciente, que também queria encerrar logo a encenação e manter-se fazendo sempre a mesma coisa, sem descobertas. Já na outra cena, o *tomar laranjinha* ganhava um caráter de amenizar o sofrimento da personagem adoentada. Foi recuperado o momento gostoso que tivemos e como seria bom recuperá-los quando estamos sofrendo. Outras vezes, o *tomar laranjinha* não foi acatado, pois sua repetição ganhava um caráter de desvitalização da experiência e de barragem à continuidade da estória. Era preciso criar novas experiências significativas, era **como se fosse** preciso retomar a personagem Gurdulu e nossas experiências **gurduluzas**.

Poder-se-ia dizer que uma fala sem escudo representacional produz *laranjinha*, que se descongela ao deslocar-se de um para outro espaço, inventando para si novas funções através do desenlace. A superfície representacional, distendida pela *laranjinha* desdobrada, convoca as personagens/pacientes à invenção de diferenciações, rompendo com a existência pela repetitiva insistência.

Herrmann (1998), no tratamento de pacientes psicóticos, acreditava que era preciso o desenvolvimento, por parte do analista, de uma capacidade de delirar lucidamente. Para esse autor, “levada às últimas e absurdas conseqüências, toda representação tem por meta ideal o delírio. Só por não ser perfeita, a representação pode funcionar a contento” (p. 176). Então, como poderia ser possível delirar lucidamente? Como seria possível, ao mesmo tempo, disparar “a vocação secreta da superfície representacional” manifestada pelo delírio e ainda assim manter a lucidez que advém da aceitação da impossibilidade dessa representação total?

Penso que encontro resposta na encenação literária, tal como definida por Iser (1996). Para esse autor, frente à posição excêntrica do homem, isto é, à impossibilidade de ser e ter a si mesmo, como também frente à inacessibilidade aos “pontos cardeais da existência humana” — vida e morte —, a literatura surge como lugar onde a relação disponível e indisponível pode ser encenada. Para Iser, a “encenação permite o paradoxo, de outro modo impossível, de experimentar a própria inabilidade do ser humano em possuir a si mesmo” (p. 356).

A encenação possibilita a transposição de limites que “torna concebível a extraordinária plasticidade dos seres humanos, pois, precisamente porque parecem não possuir uma natureza determinável, podem expandir-se no raio praticamente ilimitado dos padrões culturais” (Ibid, p. 357). Todavia:

toda encenação vive do que não é. Pois tudo o que nela se materializa, está a serviço do que está ausente e embora materializado através do que está sendo encenado, não pode presentificar a si própria. A encenação é a forma absoluta da duplicação porque ela sempre conserva a consciência de que essa duplicação não é passível de erradicação (Ibid, p. 361).

Ao terminarmos o roteiro da novela, nos inscrevemos em um projeto cultural no qual concorríamos a um prêmio em dinheiro e o ganhador teria a novela publicada. O paciente Agilulfo ficou extremamente perturbado com essa possibilidade. Tornou-se obsessivamente preocupado com a necessidade de ter que refazer seus documentos de identidade. Agilulfo perdeu sua armadura e sua consciência de si por um breve período. No entanto, isso fez valer a pena. Tempos depois, ele refez os documentos e recuperou sua cidadania; em alguns aspectos podia voltar a ser autor de uma obra inacabada: si mesmo.

Wolfgang Iser (1996), ao discutir a função da máscara na encenação literária, o que também podemos transpor para a função das personagens, coloca que:

Ela é engano, à medida que oculta a pessoa; é desvelamento, à medida que desvenda por meio das imagens do encobrimento a pessoa como multiplicidade de seus aspectos. Ela possibilita a condição extática da pessoa: estar simultaneamente em si mesma e fora de si. Assim, ela se torna o paradigma da ficcionalidade que se desnuda aqui e ali como engano, mas apenas para evidenciar que, a partir dela, todo engano é ao mesmo tempo uma descoberta (p. 91).

3.3 - O menino des-ritmado, o ritmo a partir de uma dissonância.

Vicente chegou a mim aos doze anos de idade, logo após sua psicóloga anterior se mudar de cidade. Fui procurada pela mãe da criança, que se demonstrava extremamente preocupada em relação ao fato de Vicente ter perdido a psicóloga anterior e estar sem atendimento.

Inicialmente, me encontrei apenas com a mãe por solicitação da mesma. Havia muitas queixas escolares que eram compreendidas por ela por meio do diagnóstico de hiperatividade. Vicente estava remediado com Ritalina — três comprimidos ao dia. A mãe relatou como havia sido difícil a descoberta da hiperatividade/ déficit de atenção e a sua resistência à medicação. Contudo, os médicos a convenceram da necessidade do remédio. A mãe também trouxe toda a história de nascimento de Vicente, que teria sido acompanhada de uma depressão pós-parto.

A mãe teria se casado por ter engravidado de Vicente, ao mesmo tempo traz as inúmeras queixas de seu marido que, na sua visão, é *mole*. A gravidez teria atrapalhado a relação com o seu pai, que não a aceitou e também a teria impedido de se formar em um curso superior. Só depois de muitos anos conseguiria retomar os estudos e se formar na área da educação.

A mãe relata, também, que o fato de Vicente apresentar sintomas na sua área a incomoda muito. A família — a mãe, o pai e a irmã de Vicente — morava com a avó materna. A mãe de Vicente relata que as relações com sua mãe seriam péssimas. Diz que a mãe é extremamente invasiva. Acusa-a de proteger o Vicente, escondendo as coisas erradas que ele faz e de *colocar coisas ruins na cabeça da sua filha*. Reclama muito que Vicente não sabe expor seus sentimentos. *Ele não fala o que está sentindo*. Além disso, as brigas de enorme violência entre ele e sua irmã têm deixado a todos assustados.

Percebendo a existência de muitas coisas envolvendo a família como um todo, a proposta foi de uma avaliação/ intervenção terapêutica conjunta pais-filhos. Foram realizados quatro encontros com todos juntos: pai, mãe, irmã e Vicente. Os encontros eram insuportáveis. Não era possível mantê-los em um mesmo ambiente. E Vicente foi jogado na fogueira! As acusações contra Vicente partiam de todos os lados. Vicente não falava. Ficava encolhido no sofá com o boné tampando o rosto. Boné que a mãe em uma sessão arrancou e gritou: — *fala, meu filho*. A irmã reclamava que não podia nem mostrar suas notas boas na escola, tudo magoava o Vicente. O pai reclamava dos gastos com ele e da falta de responsabilidade. A mãe o acusava de vigiá-la por medo de ela arrumar namorado e de ter vergonha da gordura dela. Foi apontado aos pais como parecia que o Vicente era o culpado de tudo.

Os encontros com Vicente

As sessões com Vicente não eram fáceis. Inicialmente, trazia seus cadernos para fazer as tarefas ou ficar lendo e depois dormia. Não falava comigo, respondia as minhas perguntas. O mais perto que chegamos foi conversar sobre um desenho que havia feito no seu caderno. E dormia, dormia...

Eu não sabia o que fazer, ficava extremamente angustiada, sentia sono e muitas vezes raiva, ficava tentando acordá-lo, mas nada tinha efeito. Havia um corpo abandonado no divã; sobrava corpo morto/vivo, então me agarrei a isso e comecei a velar seu corpo/sono.

Necessitando manter-me viva e não adormecer, recorri, parece, mais uma vez, àquilo que estou tomando como Salvador/Paradigma. Esse foi mais uma vez colocado em questão; questão de vida ou morte. Frente à falência da narrativa e à insistência da morte, Salvador/Paradigma é ressuscitado através do meu corpo enquanto instrumento de salvação: comecei a desenhar Vicente.



Ilustração – 4: Desenhos investigativos/interpretantes

O fato de retratá-lo dormindo provocou uma pequena mudança, ele acordava para ver os desenhos, mas apenas no final: eram imagens-sonhos! Afinal, só sabemos que sonhamos quando acordados nos lembramos. Os desenhos enquanto sonho do sono que desesperava, criavam condição de espera. Eram meus sonhos ou dele?

Em um belo dia, pedi para levar um dos desenhos. Questionei sobre o porquê, ao que me respondeu que era para guardar. Deixei que (si) levasse (a mim), finalmente, ele podia guardar seus sonhos.

Nessa época, comecei a perceber em seus braços algumas marcas de cortes em forma de letras. Questionei sobre essas marcas, mas apenas me respondeu que era o nome de uma menina.

Certo dia, Vicente chegou à sessão, não sei bem se sem sono ou mais vivo. Para minha sorte, tentou dormir, mas não conseguiu. Será que poderíamos sonhar acordados? Então começou a bater os dedos de forma a contar o tempo em uma caixa de madeira onde ficavam guardados os materiais.

Observei por um tempinho, sentei ao seu lado e comecei a bater meus dedos da mesma forma. Ele me olhou e modificou o ritmo dos dedos ao que modifiquei junto, entrando no seu ritmo novo. Percebendo isso, ele mudou novamente, mas dessa vez me faltou habilidade e não consegui acompanhar o seu ritmo. Ri e expressei um ah!!!! Não consigo seguir seu ritmo. Temos ritmos diferentes! E tentei novamente fazer o mesmo movimento. Ao perceber minha falta de habilidade com os ritmos, ele propôs um jogo: ele bateria e depois eu teria que fazer igual.

Começamos a jogar. Foi pelo engôdo de termos o mesmo ritmo — identificação — que descobrimos juntos uma falta de ritmo, um descompasso que gera uma dissonância. Um sentido estava se articulando, não era mais a ausência de movimento, uma não atividade ou mesmo imagens mudas impressas no papel. O que se configurava era uma des-ritmação.

A partir dessa construção narrativa dos ritmos e da falta deles, pude organizar uma nova construção narrativa desse caso. Vicente era o próprio des-ritmo da sua família e da sua escola. Na escola, atrapalha o ritmo natural, pois faz provas diferenciadas e necessita de tratamento específico diante de seu diagnóstico de hiperatividade /déficit de atenção — ou não atividade.

Na sua família, seu pai, depois de seu nascimento no tempo errado, des-ritmou sua vida profissional, que está sempre aquém das necessidades financeiras impostas pela nova configuração exigida a partir do seu nascimento. Sua mãe ainda chegou a conseguir um desenvolvimento profissional, mas tudo fora do ritmo natural da vida. Teria des-ritmado sua vida afetiva, pois teve que se casar com o pai de Vicente e ainda, por isso, não teria se desgrudado de sua mãe, tendo que morar com ela até aquele momento. A irmã de Vicente não pode manter o ritmo natural do seu desenvolvimento, afinal, não pode iluminar o atraso de seu irmão, pois isso lhe causa dor. Ou causa dor a todos. O lugar de causa(dor) pode ser ocupado, ao mesmo tempo, por um sofre(dor)?

A falta de ritmo compartilhado de Vicente, ao ser iluminada, revela a falta de harmonia do conjunto. Mas por que continuam juntos? A dor parece ser o único acorde comum que nos demais encontra uma expressão em Vicente, e em Vicente encontra o seu próprio corpo como expressão (*si* sofre e *si* causa)

Disfarçando-me em partes ausentes, sonho/imagem e som, foi possível a criação conjunta de um som sonhado de ritmo idêntico, alternado e, em seguida, dissonante. Quase um poema ou metáfora de uma narrativa em construção. Construção possível ao fazer-me instrumento percussivo de sonhos.

E a carne virou verbo (amar). O instrumento percussivo de sonhos virou corpo-letra de poesia. Vicente começou a trazer para as sessões sua história de amor. Pediu que eu o ajudasse a fazer um poema para conquistar uma menina. Contudo, quem tinha que escrever era eu e depois ele podia escrever por cima da minha letra. Eu disse que ficaria melhor se ele passasse a limpo, mas isso ainda não era possível e eu continuei sendo o corpo-letra sobre o qual o sentimento de amor (re)escrevia-se sem tanta dor, como quando era escrito sobre a sua pele.



Você — uma .

Parte IV – Recosturando a rede

A salvação ou rememoração do passado, ou melhor, a retomada e a articulação dessas experiências clínicas viabilizaram a compreensão do que eu já sabia, pois agia em mim, mas não sabia que sabia: o *setting* é construído/criado por meio da identificação.

No mar infinito de “meras possibilidades de ruptura de campo” (Herrmann 2001a, p.107) — campo psicanalítico —, a transferência “é o campo da assunção das representações possíveis do par analítico [...] tornando possível a ruptura de campo” (Ibid, 31). A transferência é a encarnação do campo de ficção, isto é, uma construção narrativa ou fantasia que, ao se desdobrar ou re-editar-se, provoca atrito e conseqüentemente descoberta.

O *setting* que irá circunscrever a transferência, impedindo que a realidade rotineira invada e impossibilite o método, é construído por meio da identificação com o paciente. É pela identificação projetiva que construímos e reconstruímos o *setting*, se não nos esquecermos, como nos adverte Herrmann (1999), que o natural é o contágio, pois projeção não é extensão do mundo interior ao exterior, mas retorno ao natural. A projeção seria:

o modo pelo qual a vida mental legitimamente se dá para si mesma, ou seja, desfaz a ilusão de independência do eu com respeito as circunstancias que o envolve e o faz retornar a seu lugar de direito: um ser social que, mesmo em sua interioridade putativamente solipsista, continua a ser plenamente social (p. 149).

No atendimento de Salvador, inicialmente, pensava que o *setting* tradicional dava os contornos/limites a um campo do faz-de-conta criado pela própria inserção do brincar. Agora penso que o faz-de-conta era o *setting* construído, na medida certa, para Salvador. A interpretação/investigação se deu na construção conjunta das brincadeiras ou histórias encenadas e não sobre o conteúdo das brincadeiras. Winnicott (1975) coloca muito bem essa questão ao dizer que “a psicoterapia se efetua na sobreposição de duas áreas do brincar, a do paciente e a do terapeuta. A psicoterapia trata de duas pessoas que brincam juntas” (p. 59).

Nesse caso, a cerca ou *setting* era reconstruída com o consentimento de ambos, analista e analisando, e por necessidades advindas não de fora, mas de dentro do campo do faz-de-conta; enquanto essa demanda não surgia, era preciso mantê-la no mesmo local. Era a conquista de um espaço que deveria ser mantida e que possibilitava a continuidade do brincar.

Penso ser interessante ressaltar uma diferença: ser estável não significa imobilidade, mas flexível o suficiente para manutenção de um estado psíquico em que seja possível abrir mão do limite e adentrar no ilimitado. É justamente por estar segura de que existe um limite que não será ultrapassado que a criança pode mergulhar de cabeça no campo ilimitado do brincar. E sendo, segundo Winnicott (1975), a psicanálise uma forma altamente especializada do brincar, podemos encontrar também no adulto o brincar em termos de comunicação verbal, manifestando-se “na escolha das palavras, nas inflexões de voz e, na verdade, no senso de humor” (Ibid, p. 61)

No entanto, apesar de ser o brincar natural, não é sem receios que adentramos nesse mundo, principalmente, quando algo já não deu muito certo. Milner (1957), como citado por Winnicott (1975), deixa uma pista dessa dificuldade:

Os momentos em que o poeta original dentro de nós criou o mundo externo, descobrindo o familiar no não familiar, são talvez esquecidos pela maioria das pessoas ou permanecem guardados em algum lugar secreto da memória, porque se assemelham muito a visitação de deuses para que sejam mesclados com o pensamento cotidiano (p. 60).

Frente aos pacientes graves, essa dificuldade se multiplica de forma que a conquista do *setting* torna-se um processo que demanda condição de espera e nasce no decorrer do atendimento. Nas oficinas, o *setting* era o **como se**, ou seja, **como se fôssemos** autores. A interpretação acontecia pelo desdobrar das experiências vividas/rotineiras que se multiplicavam em poesias e histórias. Já no caso do menino des-ritmado, o *setting* era meu corpo, enquanto instrumento percussivo de sonhos, queurgia — no sentido de urgência — ascender à condição de reconhecimento humano para não sucumbir. A interpretação acontecia pelo desdobrar do corpo em imagens, sons e letras.

Portanto, o *setting* tem grande peso no atendimento de pacientes graves, pesa muito mais do que com pacientes neuróticos e sentimos isso na pele, afinal, é nossa pele psíquica que está em questão. Frente ao congelamento dos sentidos, a concretude do corpo e a indispensável identificação para construção do *setting*, a clínica com pacientes graves exige sobrevivência psíquica. Pela destinação que tive na clínica constituída nesta investigação, essa sobrevivência foi possível por meio da incursão no universo literário/ficcional: criar a estória do Gato Azul e desenhar. Iser (1996), como citado por Gabriele Schwab (1999), me ajuda a compreender essa situação ao colocar que:

mediante simulacros [a literatura] nos permite dar forma à efemeridade do possível e acompanhar o contínuo desdobramento de nós mesmos em possíveis alteridades [...] ao realizar ludicamente a duplicidade resultante da alteridade intrínseca dos seres humanos, podemos [...] conquistar a infinitude que nos faz esquecer o fim” (p. 44).

Para Antonio Candido (1995), no texto “O direito à Literatura”, a Literatura seria uma necessidade fundamental para o ser humano e instrumento indispensável de humanização — como bem incompreensível. O ser humano, para esse autor, não suportaria passar mais de vinte quatro horas sem algum tipo de contato com a fabulação. Esses contatos podem acontecer através dos sonhos, dos devaneios, das piadas, das anedotas, dos causos, das canções populares.

A maneira pela qual a mensagem é construída seria crucial no papel humanizador da Literatura. Para Candido, mesmo que não percebamos claramente, o caráter de coisa organizada da literatura seria um fator que nos tornaria “capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo” (Candido, 1995, p. 177).

Contudo, é preciso ficar claro que “a eficácia humana é função da eficácia estética, e portanto, o que na literatura age como força humanizadora é a própria literatura, ou seja, a capacidade de criar formas pertinentes” (Ibid, p. 182).

Herrmann (1998) coloca que “a reconstituição da identidade psicótica passa pela própria diferenciação entre real e desejo que assinala a invenção do indivíduo humano” (p. 174). Penso que, nos casos narrados acima, a incursão no universo literário/ficcional foi uma forma pertinente de humanização frente ao que sobrava, no sentido de resto, corpo/contágio. Afinal, a invenção do indivíduo ocorre por meio da “mentira original” que coloca o corpo biológico entre parênteses, ou seja, na lógica do **como se fosse** o que não é; lógica inerente também ao ato de fingir que toma a realidade **como se fosse** sem ser concretamente.

Parte V – Considerações finais

O *setting* como campo de ficção, o peixe, que pretendia pescar, não pesquei, pelo menos no jeito que pensei inicialmente. Mas pode ser que tenha pescado a mentira do pescador, este estoriador e historiador que nos ajuda a nos aproximar de uma verdade: a fantasia-imaginação é sempre maior que o fato passado e esse só pode *dar o ar de sua graça* se for reinventado por meio daquela. Freud, ao se dar conta de uma lembrança encobridora, escreve ao seu amigo que:

as fantasias são produtos de períodos posteriores e são projetadas para o passado, desde o que era então o presente até épocas mais remotas da infância; o modo como isso ocorre também emergiu — mais uma vez, um vínculo verbal (Freud,1980/1899, p. 372).

O que Freud se esqueceu de nos contar nessa carta é que isso acontece o tempo todo, por toda a vida. Ao rememorar minhas experiências clínicas, que insistiam em se apresentar em meu pensamento, exigindo uma elaboração, tive a grata satisfação de retomar um passado outro que me permitiu entre-ver como injetamos uma condição narrativa em nossos pacientes graves.

Contudo, é preciso ficar claro que não estou propondo uma técnica de atendimento a pacientes graves via construção de narrativas, de criação de desenhos ou mesmo afirmando a necessidade de transformar relatos clínicos em ficção. Estou contando da minha experiência clínica e como fui tomada, sem me dar conta, nessas experiências, pelo imperativo de escrever e desenhar para não *morrer*, e como esse recurso literário/ficcional me permitiu reinventar, na medida certa para cada uma das experiências vividas, o *setting*/cerca da transferência que viabiliza tudo ser encarado como fantasia/realidade.

Finalizando, é interessante como esse imperativo de reinventar a si mesmo por meio da literatura se repetiu na escrita desta dissertação. Narrar essas experiências na complexidade em que ocorreram, envolvia expor a minha condição inventada ou humana. Em vias de deixar o papel em branco por temer o risco desta exposição, lancei mão da ficção, criando ou tomando de empréstimo alguns disfarces/personagens. Dessa forma, salvei Salvador/Paradigma, que viabilizou a exploração das outras experiências e a salvação do esquecimento do Gato Azul e dos desenhos; e tudo isso ainda em tempo de conseguir, por meio da literatura, transpor os limites de comunicação inerentes a essas experiências com a loucura.

Parte VI - Referências

- Alvarez, A. (1994). *Companhia Viva: psicoterapia psicanalítica com crianças autistas, borderline, carentes e maltratadas*. (M. A. V. Veronese trad.). Porto Alegre: Artes Médicas Sul.
- Alves, R. (1981). *Filosofia das Ciências: introdução ao jogo e suas regras*. São Paulo: Brasiliense.
- Barthes, R. (1977/1997). *Aula*. São Paulo: Cultrix
- Benjamin, W. (1994). *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política* (S. P. Rouanet trad.). Vol. 1. São Paulo: Brasiliense.
- Borges, J. L. (2008). *O aleph*. (D. Arrigucci Jr. Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.
- Calvino, I. (2005) *O cavaleiro inexistente*. (N. Moulin trad.). São Paulo: Companhia das Letras
- Candido, A. (1995). O direito à literatura. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades.
- Flem L. (1994). *O homem Freud – o romance do inconsciente*. São Paulo: Campus.
- Freud, S.. (1969). A interpretação dos sonhos (Primeira parte). In: S. Freud, *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud* (Vol. IV, pp. 119-269) (J. Salomão, trad.). Rio de Janeiro: Imago (Trabalho original publicado em 1900)
- Freud, S.. (1969) Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen. In: S. Freud, *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud* (Vol. IX, pp. 17-95) (J. Salomão, trad.). Rio de Janeiro: Imago (Trabalho original publicado em 1907)
- Freud, S.. (1969) Escritores Criativos e Devaneios. In: S. Freud, *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud* (Vol. IX, pp. 147-158) (J. Salomão, trad.). Rio de Janeiro: Imago (Trabalho original publicado em 1908 [1907])
- Freud, S.. (1969) Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância. In: S. Freud, *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud* (Vol. XI , pp. 59-124) (J. Salomão, trad.). Rio de Janeiro: Imago (Trabalho original publicado em 1910)
- Freud, S.. (1969) Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental. In: S. Freud, *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud* (Vol. XII, pp. 271-286) (J. Salomão, trad.). Rio de Janeiro: Imago (Trabalho original publicado em 1911)

- Freud, S.. (1969) Totem e Tabu. In: S. Freud, *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud* (Vol. XIII , pp. 13-125) (J. Salomão, trad.). Rio de Janeiro: Imago (Trabalho original publicado em 1913[1912-13])
- Freud, S.. (1969) Moises de Michelangelo. In: S. Freud, *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud* (Vol. XIII, pp.253-280) (J. Salomão, trad.). Rio de Janeiro: Imago (Trabalho original publicado em 1914)
- Freud, S.. (1969) Conferencia XXIII: os caminhos da formação dos sintomas. In: S. Freud, *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud* (Vol. XVI, pp. 419-439) (J. Salomão, trad.). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1916)
- Freud, S.. (1969). Além do princípio de prazer. In: S. Freud, *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad. Vol. XVIII, pp. 17-85). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1920)
- Freud, S.. (1969) Psicologia de grupo e análise do ego. In: S. Freud, *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad. Vol. XVIII, pp. 91-169). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1921)
- Freud, S.. (1969) Um estudo autobiográfico. In: S. Freud, *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud* (Vol. XX, pp. 17-87) (J. Salomão, trad.). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1925 [1924])
- Freud, S.. (1969) O Mal-Estar da Civilização. In: S. Freud, *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad. Vol. XXI, pp.81-171). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1930)
- Freud, S.. (1969). Conferência XXXV: a questão de uma weltanschauung. In: S. Freud, *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud* (Vol. XXII, pp. 193-220) (J. Salomão, trad.). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1933)
- Freud, S.. (1980). Carta 101. In: S. Freud, *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud* (Vol. I, pp. 372-373) (J. Salomão trad.). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S.. (1987). O estranho. In: S. Freud, *Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud* (Vol. XVII, pp. 237-269) (J. Salomão trad.). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1919)
- Freud, S.. (2006). O inconsciente. In: S. Freud, *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. (Vol. II pp. 19-51) (L. A. Hanns Trad.). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1915)

- Freud, S.. (2010). Observações psicanalíticas sobre um caso de paranóia (dementia paranoides) relatado em autobiografia: ("O caso Schreber", 1911) . In: S. Freud, *Observações psicanalíticas sobre um caso de paranóia relatado em autobiografia: ("O caso Schreber")*: artigos sobre técnica e outros textos. (P. C. de Souza, trad. pp. 14-103). São Paulo: Companhia da Letras. (Trabalho original publicado em 1911)
- Freud, S.. (2010). Recomendações ao médico que pratica a psicanálise. In: *Observações psicanalíticas sobre um caso de paranóia relatado em autobiografia: ("O caso Schreber")*: artigos sobre técnica e outros textos. (P. C. de Souza, trad. pp. 148-162). São Paulo: Companhia da Letras. (Trabalho original publicado em 1912)
- Gagnebin, J. M. (1994). Prefácio – Walter Benjamin ou a história aberta. In: W. Benjamin, *Obras Escolhidas Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre Literatura e História da cultura*. (Vol. 1, 7ª ed. pp. 7-19). São Paulo: Brasiliense.
- Gagnebin, J. M. (1994). *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP: Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas.
- Garcia-Roza, L.A. (1996). *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar
- Herrmann, F. (1992). O escudo de Aquiles: sobre a função defensiva da representação. In: F, Herrmann, *O Divã a passeio: À procura da psicanálise onde não parece estar*. (pp. 167 – 205). São Paulo: Editora Brasiliense.
- Herrmann, F. (1998). *Psicanálise da crença*. Porto Alegre: Artes Médicas.
- Herrmann, F. (1999). *A psique e o eu*. São Paulo: Hepsyché.
- Herrmann, F. (1999). *O que é psicanálise: para iniciantes ou não*. São Paulo: Editora Psique.
- Herrmann, F. (2001). *Introdução à Teoria dos Campos*. São Paulo: Casa do Psicólogo.
- Herrmann, F. (2001a). *Andaimos do Real: O método da Psicanálise*. São Paulo, SP: Casa do Psicólogo.
- Herrmann, F. (2002). *A infância de Adão e outras ficções Freudianas*. São Paulo: Casa do Psicólogo.
- Herrmann, F. (2003). *Clínica Psicanalítica: a arte da interpretação*. São Paulo: Casa do Psicólogo.

- Herrmann, F. (2004). Pesquisando com o método psicanalítico. In: Herrmann, F. e Lowenkron, T. (org.). *Pesquisando com o método psicanalítico*. São Paulo: Casa do Psicólogo.
- Herrmann, F. (2006). O análogo. In: *Revista Educação – Especial Freud pensa a educação*. São Paulo: Segmento.
- Herrmann, F. (2008). Os três tempos da análise: O tempo ∞ e seus andamentos. *Jornal de Psicanálise*, 41(75), 49-64.
- Iser, W. (1996) *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. (J. Kretschmer trad.). Rio de Janeiro: EdUERJ.
- Iser, W. (1999). Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica. In: J. C. de C. Rocha (org.), *Teoria da Ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. (B. W. Vilar trad. pp. 19-33). Rio de Janeiro: EdUERJ.
- Kehl, M. R. (2001). Minha vida daria um romance. In: G. Bartucci (org.), *Psicanálise, Literatura e Estéticas da subjetivação*. (pp. 57- 90). São Paulo: Imago.
- Kon, N. M.(1996). *Freud e seu duplo: reflexões entre Psicanálise e arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, FAPESP.
- Kon, N. M. (2003) *A viagem: da literatura à psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras
- Laplanche, J. & Pontalis, J. (2001) *Vocabulário da Psicanálise*. 4ª ed.. São Paulo: Martins Fontes.
- Lispector, C. (1998). *A paixão segundo G.H.* São Paulo, SP: Rocco.
- Le Breton, D. (2003). *Adeus ao Corpo: Antropologia e sociedade*. Campinas, SP: Papirus.
- Mélega, M. P. (1998). Intervenções Terapêuticas Conjuntas Pais-Filhos. In: *Alter-Jornal de Estudos Psicodinâmicos*. 17(2).
- Nasio J - D. (2007). *A fantasia: o prazer de ler Lacan*. (A, Telles & V. Ribeiro trad.). Rio de Janeiro: Zahar

Romera, M. L. C. (2002). Postura interrogante-interpretante: por quem os sinos dobram???. In: Barone, L. M.; Giovannetti, A.; Herrmann, L.; Taffarel, M.; Zecchin, R. M. (Org.). *O Psicanalista: hoje e amanhã O II Encontro Psicanalítico da Teoria dos Campos por escrito*. (vol. 1, p. 47-57). São Paulo: Casa do Psicólogo.

Sampaio, C. P. (2004). Freud e a Literatura: fronteiras e atravessamentos. *Revista Brasileira de Psicanálise*. 38 (4), 803-817.

Santos, M. A. (1999). A constituição do mundo psíquico na concepção winnicottiana: uma contribuição à clínica das psicoses. *Psicologia Reflexão e Crítica*. v. 12, n. 3: Recuperado em 15 de agosto de 2011 de <<http://www.scielo.br/scielo>>. Acesso em: 15 Ago. 2011.

Schwab, G. (1999). Se ao menos eu não tivesse de manifestar-me: a estética da negatividade de Wolfgang Iser. In: J. C. de C. Rocha (org.), *Teoria da Ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. (B. W. Vilar trad. pp. 35-45). Rio de Janeiro: EdUERJ

Winnicott, D. (1975) *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago.

Anexo A: Estória do Gato Azul

Há vários anos atrás nasceu um gatinho bem diferente. Não se parecia com um gato nem deixava de parecer. Esse gatinho foi adotado por uma família de gente que cuidou dele como se ele fosse gente também. Mas esse era um detalhe importante porque, na verdade, o gatinho não era gente mas simplesmente gato. O gatinho cresceu sentindo que não era muito bem compreendido por sua família. Será que era porque não falavam a mesma língua? Mas um sentimento de amor muito forte o unia a essas pessoas.

O gatinho gostava muito de passear pelo parque perto de sua casa, gostava de colher flores, folhas, galhos de árvores diferentes. Gostava de criar coisas diferentes e conversar com os outros bichos. Mas algo o incomodava sempre. Não se achava parecido com os garotos de sua vizinhança e nem com os gatos que andavam pelo parque caçando mosquitos, lagartixas e todo e qualquer bichinho que se mexesse e com os quais podiam se divertir tentando pegar.

Então o gatinho começou a pensar: o que será que eu sou? Não sou gente porque não me pareço com minha família nem com os garotos que conheço e não sou gato porque, apesar de lembrar um gato, não me comporto nem penso como os outros gatos. Que tipo de bicho eu sou? E isso incomodou muito o gatinho ao longo de muito tempo.

Até que decidiu viver uma grande aventura: procurar por todo o mundo um bicho que fosse igual a ele. Chegou em casa e avisou sua família que precisava ir para longe para descobrir que bicho era porque lá por perto já conhecia todos os bichos e ele não se parecia com nenhum deles. A família do gatinho disse que era bobagem que ele não precisava fazer isso que o lugar dele era lá com sua família e que se ele fosse iriam ficar com muita saudade. Tentaram convencer o gatinho de que ele não se parecia com gatos porque ele se parecia com eles. Mas o gatinho sabia que não era bem assim. E saiu para sua aventura.

Aprendeu várias línguas diferentes para se comunicar com vários bichos diferentes. Conheceu milhares, milhões de animais e pessoas diferentes mas não se reconheceu em nenhum. Até que um dia parou de procurar. Ficou por um bom tempo fechado em seu

mundo sem querer conhecer mais nada, procurar mais nada, simplesmente não existia nada que se parecesse com ele. Ficou muito triste se sentindo muito sozinho e incompreendido logo ele que tentava compreender todos os seres aprendendo suas línguas. Daí, ele começou a pensar de uma forma diferente, mas porque eu quero encontrar algum animal que seja igual a mim. Sou simplesmente um ser diferente e será que todos os outros são iguais?

Então começou a ouvir os outros animais, começou a questioná-los. Perguntava a eles em que se achavam parecidos com os outros bichos de sua espécie e se por algum acaso já haviam achado algum outro bicho igual a eles. De tanto pesquisar descobriu que, fora alguns que diziam que sim, mas o gatinho ficava em dúvida porque não parecia verdadeiro, todos os animais, a sua maneira, contavam como se sentiam diferentes dos outros da sua espécie.

Foi assim que o gatinho aprendeu a coisa mais importante da sua vida: todos são diferentes e que não precisava procurar por animais que se parecesse com ele mas que a magia da vida estava em conhecer, se comunicar e aprender coisas diferentes com todos os seres. Cada um tinha uma coisa legal para contar, para ensinar, para mostrar.

Foi aí que o gatinho viu o quanto esteve tão perto da felicidade o tempo todo. Conheceu vários animais diferentes, aprendeu várias coisas diferentes, mas não havia dado valor porque estava muito ocupado em achar outro bicho igual a ele. Percebeu que estava procurando a si mesmo nos outros e que só poderia se encontrar dentro dele mesmo, dentro do seu próprio coração. Depois dessa descoberta o gatinho saiu para viver outras aventuras mas agora sem procurar nada apenas vivendo e descobrindo as coisas da vida. E uma nova aventura começa agora. Agora o gatinho além de procurar conhecer outros bichos e aprender coisas novas esta se dedicando a passar sua descoberta para o máximo de seres que ele encontrar no caminho.

Anexo B: Roteiro da Novela - Minha Cena**Descrição das personagens:****Madalena:**

Profissão: Dona de Casa

Idade: 40 anos

Condição Civil: Casada com dois filhos (menina de 20 anos; menino de 22)

Características: uma mulher bonita que gosta de ir ao Praia Clube nadar e andar atoa de carro.

Gepeto:

Profissão: marceneiro de luxo

Idade: 71 anos

Condição civil: casado pela segunda vez (primeira esposa – Anastácia; segunda – Madalena) com dois filhos

Características: gosta de trabalhar, ver jogo de futebol (é palmeirense roxo, quer dizer, verde) e comer brigadeiro. Sua primeira esposa foi sua paixão de adolescência.

Anastácia:

Profissão: Costureira

Idade: 70 anos

Condição civil: separada com um filho (homem de 30 anos)

Características: gosta de cozinhar, não gosta mais de seu ex-marido apesar de viver xingando ele, gosta de chupar laranjinha na rua e ir ao cinema ver romances do tipo Uma linda mulher (seu filme preferido). Seu ator preferido é Alpacino e tem uma queda pelo Charles Brownson. Mora sozinha nos fundos da casa de seu filho (João) e é muito carente.

É uma mulher extrovertida e gosta de passear na rua, na praça próxima a casa dela e na padaria do Nenê.

Lidiesca:

Profissão: Estudante

Idade: 20 anos

Condição Civil: Solteira

Características: Filha de Gepeto e Madalena. Gosta de ir na boate. Usa laxantes para ficar cada vez mais magra. Faz análise cinco vezes por semana, as vezes tem incontinência urinária em situação de stress. Gosta de dançar e ler revistas playboy (sintoma ainda não diagnosticado)

Zé Maria:

Profissão: Estudante

Idade: 22 anos

Condição Civil: Solteiro

Características: Filho de Gepeto e Madalena. Gosta de ir em festa Rave. É bonitinho, bonzinho e muito sensível. Gosta de artes plásticas e de comer macarrão.

João:

Profissão: Trabalha em uma montadora de carros (Pacero)

Idade: 30 anos

Condição civil: casado

Características: Filho de Anastácia. É corinthiano e pratica natação no Praia Clube. Gosta de jogar sinuca e baralho. Mora com a esposa que tem câncer (Filisbina). É um bom filho. Sua mãe mora nos fundos da sua casa. É um bom marido que cuida da sua esposa doente.

Filisbina:

Profissão: Cozinheira

Idade: 40 anos

Condição Civil: casada

Características: É parente (prima de 2ª grau) de Madalena. É doente sofre de câncer. É mulher de João. Filisbina fica em casa fazendo feijão para João. Teve que deixar o serviço de cozinheira para se tratar.

Baleia:

Profissão: cachorro doméstico

Idade: Ninguém sabe muito bem

Condição Civil: solteiro

Características: Cachorro dos filhos de Gepeto e Madalena (Lidiesca e Zé Maria). É bem peludo e magrelo. É alimentado, mas não come bem, está doente. Já foi levado ao veterinário que receitou prozac. Ficou brincalhão, mas já se acostumou com o remédio. Passeiam com ele uma vez por mês. Seus donos (Lidiesca e Zé Maria) gostam de jogar ele na piscina para ele tentar nadar. Brincadeira que ele não gosta nem um pouco. Seu melhor amigo é um gato chamado Batatinha.

Batatinha:

Profissão: gato doméstico

Idade: Ninguém nunca se preocupou em saber

Condição Civil: Solteiro

Características: Gato de Anastácia. Gosta de fugir para ir para casa de seu amigo Baleia. Eles são super amigos. Gosta de pular a cerca e fugir. Sua dona é muito brava e bate muito nele. Ele é largado, é muito pidão. Fica roçando nas pernas de Anastácia.

CENAS

1ª Cena: Sala Luxuosa

Personagens – Gepeto: [REDACTED]

Madalena: [REDACTED]

Lidiesca: [REDACTED]

Zé Maria: [REDACTED]

Madalena discute com Zé Maria sobre o carro. Zé Maria pede o carro emprestado, mas Madalena não empresta. Zé Maria chama Gepeto. Gepeto diz que vai comprar uma carro para Zé Maria. Madalena fala que não deixaria. Gepeto decide não comprar o carro. Madalena sente-se vitoriosa. Lidiesca chama Zé Maria para dar uma volta e espairecer.

2ª Cena: Praça

Personagens – Lidiesca: [REDACTED]

Zé Maria: [REDACTED]

Anastácia: [REDACTED]

Picolezeiro: [REDACTED]

Zé Maria e Lidiesca passeando na rua encontram Anastácia que pergunta onde tem laranjinha. Os dois respondem que não sabem, mas que Gepeto, seu pai, saberia. Anastácia pergunta se eles são filhos de Gepeto o marceneiro. Os dois respondem que sim e Anastácia começa a xingar Gepeto. Lidiesca desconfia de que o pai realmente seja como Anastácia falou. Zé Maria defende o pai e chama Anastácia para tomar laranjinha. Lidiesca investiga com Anastácia de onde ela conhecia Gepeto. Anastácia briga com Zé Maria porque começa a xingar sua mãe e falar que ela era amante de Gepeto. Lidiesca pergunta para saber mais do caso e Zé Maria diz para deixarem aquela velha para lá. Lidiesca fica curiosa, mas acaba indo embora com seu irmão.

3ª Cena: Casa/ Sala (briga ninja)

Personagens – Gepeto: [REDACTED]

Lidiesca: [REDACTED]

Zé Maria: [REDACTED]

Os irmãos voltam para casa e vão tirar satisfação com o pai. Zé Maria indignado com a velha e Lidiesca querendo saber mais, desconfiada. Gepeto diz que nunca ouviu falar dessa mulher e que não quer mais ouvir falar disso naquela casa e manda os meninos dormirem. Gepeto fica nervoso com as perguntas e sai da sala. Lidiesca diz que Zé Maria é muito bobo e que acredita em tudo. Zé Maria fala que o pai é inocente que não teve outra mulher além de sua mãe. Lidiesca se pergunta se a mãe deles sabia. Zé Maria diz nervoso que não porque não teria nada para saber. Zé Maria diz que não quer saber daquela história, só quer saber do carro. Lidiesca fica nervosa e diz que existem coisas mais importantes e partem para uma briga ninja. Ao terminar a briga Lidiesca volta a dizer que Zé Maria é ingênuo e sai. Zé Maria chorando se pergunta: Será que minha mãe sabia? Será que meu pai sabia? Será que o Lula sabia?

4ª Cena: Padaria

Personagens - Nenê: [REDACTED]

Lidiesca: [REDACTED]

Lidiesca depois de deixar seu irmão chorando vai até Nenê o padeiro. Lidiesca, como quem não quer nada, pergunta para o padeiro sobre Anastácia. Consegue algumas informações porém superficiais devido a dificuldade de verbalização do padeiro.

5ª Cena: Casa Luxuosa

Personagens – Lidiesca: [REDACTED]

Zé Maria: [REDACTED]

Gepeto: [REDACTED]

Madalena: [REDACTED]

Lidiesca chega em casa para contar ao irmão o que havia descoberto. Zé Maria (ainda com raiva da briga) nem dá bola e fala dos laxantes que Lidiesca toma para emagrecer. Lidiesca fica ofendida e eles brigam fisicamente de novo. Gepeto que estava escutando a conversa entra para separar a briga. Zé Maria irritado pergunta sobre o sumiço de suas revistas playboy o que deixa Lidiesca desconcertada. Gepeto diz que não quer mais ouvir essa história. Lidiesca acusa o pai novamente e vai para o quarto. Zé Maria apóia o pai. Madalena chega perguntando o motivo da briga e Zé Maria conta toda a história. Madalena diz que não sabe nada sobre essa historia. Zé Maria toca novamente no assunto do carro e Madalena ameaça bater nele. Zé Maria com raiva resolve ajudar Lidiesca nas investigações.

6ª Cena: Sala de Jantar

Personagens – Madalena: [REDACTED]

Gepeto: [REDACTED]

Madalena vai conversar com Gepeto para verem o que vão fazer com essa situação da descoberta de seus filhos. Gepeto dá a idéia deles colocarem os meninos em uma escola onde ficariam estudando o dia inteiro e chama Madalena, a qual chama de Mada, para namorarem e esquecerem dessa história e eles se beijam loucamente.

7ª Cena: Casa da Anastácia

Personagens – João: [REDACTED]

Anastácia: [REDACTED]

Anastácia chega em casa com dor de cabeça. João vê a mãe passando mal e fica preocupado. Anastácia não quer contar o que aconteceu. João cuida da mãe, dá remédio e a mãe se mostra bem folgada.

João resolve voltar para casa e deixar a mãe descansar.

8ª Cena: Casa de João

Personagens – João: [REDACTED]

Filisbina: [REDACTED]

Chegando em casa João conta para a esposa o fato de sua mãe estar passando mal. Filisbina acamada pede para o marido lhe comprar uma laranjinha, João como bom pai mandado vai buscar. Antes de sair João diz para Filisbina que sua prima Madalena que não via a muitos e muitos anos havia ligado. Disse que havia ficado sabendo sobre a condição de Filisbina e ficou preocupada e que voltava a ligar mais tarde.

9ª Cena: Casa de Madalena

Personagens – Madalena: [REDACTED]

Lidiesca: [REDACTED]

Zé Maria: [REDACTED]

Madalena preocupada resolve visitar Filisbina. Lidiesca e Zé Maria viram a mãe se arrumar e sair. Desconfiados resolvem segui-la.

10ª Cena: Entrada da casa de Filisbina

Personagens – Zé Maria: [REDACTED]

Lidiesca: [REDACTED]

Madalena: [REDACTED]

João: [REDACTED]

Madalena chega a casa de Filisbina e entra. Os filhos ficam a espreitar. João logo depois entra pega alguma coisa e sai. Lidiesca e Zé Maria começam a desconfiar que João é amante de Madalena.

11ª Cena: Entrada da Casa de João

Personagens - Lidiesca: [REDACTED]

Zé Maria: [REDACTED]

João: [REDACTED]

Lidiesca e Zé Maria perguntam a João de quem é a casa e João sem entender diz que é sua e pergunta porque querem saber. Lidiesca e Zé Maria saem correndo.

12ª Cena: Casa de João

Personagens – Filisbina: [REDACTED]

Madalena: [REDACTED]

Madalena conversa com Filisbina a qual não via desde seu casamento com Gepeto há 23 anos atrás. Madalena presta solidariedade e mostra-se pronta para ajudar no que for preciso já que é uma mulher rica. Despede-se e sai.

14ª Cena: Na rua

Personagens – Lidiesca: [REDACTED]

Zé Maria: [REDACTED]

Madalena: [REDACTED]

Lidiesca e Zé Maria fingem que estavam na sorveteria e interceptam Madalena logo depois que essa sai da casa de Filisbina. Falam que sem querer viram a mãe saindo da casa de alguém e perguntam o que ela estava fazendo lá. Madalena responde que tinha ido visitar uma prima. Os dois abraçam Madalena e comentam que ficaram achando que a mãe tinha uma amante. Madalena fica nervosa perguntando de onde eles tiraram tal história.

15ª Cena: Quarto Filisbina

Personagens – Filisbina: [REDACTED]

Anastácia: [REDACTED]

João: [REDACTED]

Anastácia vê Madalena saindo da casa de Filisbina e entra para falar com ela. Pergunta de onde Filisbina conhece aquela mulher. Começa a xingar Madalena dizendo que é uma ladra de marido. Filisbina sem entender diz que Madalena é sua prima. Anastácia se

altera e diz que ela não pode ser prima de Filisbina. João chega e vê a mãe gritando com Filisbina e pede para a mãe sair.

16ª Cena: Entrada da casa de Filisbina

Personagens - Anastácia: ██████████

Batatinha: ██████

Baleia: ██████

Anastácia sai muito nervosa e vai brigar com Batatinha. Baleia começa a defender Batatinha e ataca Anastácia. Anastácia chuta Baleia. Baleia sai correndo para casa e Anastácia o segue para tomar satisfação do dono.

17ª Cena – Entrada da casa de Madalena

Personagens – Madalena: ██████████

Anastácia: ██████████

Para surpresa de Anastácia, Madalena sai de casa por causa do barulho. Com raiva Anastácia começa a gritar com Madalena dizendo que esse cachorro só podia ser dela. Anastácia diz que não quer saber dela indo na casa dela. Madalena diz que nunca foi na casa dela. Anastácia desconcertada diz que ela foi na casa de um parente dela e que ela morava nos fundos. Madalena xinga Anastácia e diz que ela não precisaria se preocupar porque se ela soubesse que era a casa dela nunca teria colocado os pés lá.

18ª Cena: Casa de Madalena

Personagens: Madalena: ██████████ (no telefone)

Madalena irritada e desconfiada liga para Filisbina e pergunta o que João é de Anastácia. Filisbina sem entender pergunta porque ela quer saber. Madalena fala que Anastácia é ex-mulher de Gepeto. Filisbina fica espantada com a revelação. Ela nunca tinha se dado conta de que o Gepeto de Madalena era o homem que abandonou Anastácia. Filisbina pergunta se Madalena tem certeza disso. Madalena responde que nunca tinha visto

Anastácia, mas que ela tinha o mesmo nome e que havia brigado com ela sem razão. Madalena mais calma diz que deve ter se enganado e que aquela mulher era louca se desculpa por incomodar Filisbina e desliga o telefone.

19ª Cena: Casa de Filisbina

Personagens – Filisbina: ██████████

Filisbina intrigada com os acontecimentos começa a pensar se João poderia ser filho de Gepeto. Começa a pensar alto que os cabelos de Gepeto eram parecidos com o de João só que eram brancos. A altura também era parecida. Nossa! Gepeto também era diabético como João e isso é genético.

20ª Cena: Na porta da casa de Filisbina

Personagens – Filisbina: ██████████

Nenê: ██████████

Filisbina liga do celular para o mototaxi e para surpresa de todos o nenê era o motoboy. Filisbina pede para o Nenê leva-la à marcenaria de Gepeto

21ª Cena: Marcenaria de Gepeto

Personagens – Gepeto: ██████████

Filisbina: ██████████

Filisbina chega para Gepeto e pergunta se ele se lembra dela. Gepeto fala que não e pergunta quem é ela. Filisbina diz ser prima de Madalena. Gepeto começa a se lembrar e pergunta se o nome dela começava com F. Filisbina diz o seu nome e conta que é filha da Maria irmã da mãe de Madalena. Gepeto reconhece e diz que faz muito tempo que não a via. Filisbina não perde tempo e diz: desde o seu casamento com Madalena. Quanto tempo faz mesmo? Gepeto responde que iria fazer 30 anos daqui a 4 meses quando fariam bodas de esmeralda e precisava de alguém para ajuda-lo a comprar o presente. Filisbina faz as contas na cabeça e fica assustada, mas despista e diz: Bodas de esmeralda poderia dar um

crystal. Filisbina diz que tem que ir embora e se despede. Gepeto acha estranha a visita, mas não fica pensando muito pois tinha muito trabalho para entregar. Filisbina volta para casa pensativa.

22ª Cena: Casa de Filisbina

Personagens – João: [REDACTED]

Anastácia: [REDACTED]

João chega em casa e vai conversar com Anastácia como faz quase todos os dias. João diz que está muito triste com a fraqueza de Filisbina e diz ficar ainda mais triste porque não sabe nada de sua vida, não sabe nem ao menos que é seu pai, se ele o abandonou, se ele morreu e pede para a mãe contar. Anastácia não responde as perguntas de João e diz: Não João eu não quero falar sobre isso é uma história comprida coisa que não é para criança. João se irrita dizendo que não é mais criança. Anastácia diz que para ela ele sempre vai ser uma criança. João sai irritado e vai falar com Filisbina.

23ª Cena: Casa de Filisbina

Personagens – Filisbina: [REDACTED]

João: [REDACTED]

João chega para Filisbina e começa a falar como sofre com a história de seu pai. Filisbina pergunta por que. João diz que não sabe se ele está morto, se iria gostar dele ou não. Ou mesmo como era esse pai. Filisbina fala que Anastácia poderia contar. João diz que a mãe nunca quis contar apesar dele perguntar quase todos os dias desde pequeno. Diz ainda que não ficava amolando Filisbina com suas coisas porque ela estava doente. Diz aí já estou te incomodando com minhas coisas e sai do quarto. Filisbina sente uma forte dor nas costas e grita por João. João liga para o táxi do Nenê para levar Filisbina ao hospital. Nenê diz que está ocupado mas que mandaria seu irmão o Catatau.

24ª Cena: Entrada da casa de Filisbina

Personagens – Filisbina: [REDACTED]

João: [REDACTED]

Catatau: [REDACTED]

João coloca Filisbina no táxi com ajuda do Catatau e corre para o hospital.

25ª Cena: Hospital

Personagens – Médico: [REDACTED]

Filisbina: [REDACTED]

O médico conta para Filisbina que seu caso não tem mais solução. O câncer havia se espalhado por todo o corpo e que ela teria que tomar uma injeção. Filisbina fica em prantos

Anexo C: Parecer do Comitê de Ética em Pesquisa da UFU



Universidade Federal de Uberlândia
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação
COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA - CEP
Avenida João Naves de Ávila, nº. 2160 - Bloco J - Campus Santa Mônica - Uberlândia-MG -
CEP 38400-089 - FONE/FAX (34) 3239-4131; e-mail: cep@propp.ufu.br; www.comissoes.propp.ufu.br

ANÁLISE FINAL Nº. 320/10 DO COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA PARA O PROTOCOLO REGISTRO CEP/UFU
154/10

Projeto Pesquisa: A ficção psicanalítica do campo transferencial e a construção de narrativas: Considerações da clínica.

Pesquisador Responsável: Maria Lucia Castilho Romera

De acordo com as atribuições definidas na Resolução CNS 196/96, o CEP manifesta-se pela aprovação do projeto de pesquisa proposto.

O protocolo não apresenta problemas de ética nas condutas de pesquisa com seres humanos, nos limites da redação e da metodologia apresentadas.

O CEP/UFU lembra que:

- a- segundo a Resolução 196/96, o pesquisador deverá arquivar por 5 anos o relatório da pesquisa e os Termos de Consentimento Livre e Esclarecido, assinados pelo sujeito de pesquisa.
- b- poderá, por escolha aleatória, visitar o pesquisador para conferência do relatório e documentação pertinente ao projeto.
- c- a aprovação do protocolo de pesquisa pelo CEP/UFU dá-se em decorrência do atendimento a Resolução 196/96/CNS, não implicando na qualidade científica do mesmo.

Data de entrega do relatório final: março de 2011.

SITUAÇÃO: PROTOCOLO DE PESQUISA APROVADO

OBS: O CEP/UFU LEMBRA QUE QUALQUER MUDANÇA NO PROTOCOLO DEVE SER INFORMADA IMEDIATAMENTE AO CEP PARA FINS DE ANÁLISE E APROVAÇÃO DA MESMA.

Uberlândia, 11 de junho de 2010.

Profa. Dra. Sandra Terezinha de Farias Furtado
Coordenadora do CEP/UFU

Orientações ao pesquisador

- O sujeito da pesquisa tem a liberdade de recusar-se a participar ou de retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa, sem penalização alguma e sem prejuízo ao seu cuidado (Res. CNS 196/96 - Item IV.1.f) e deve receber uma cópia do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, na íntegra, por ele assinado (Item IV.2.d).
- O pesquisador deve desenvolver a pesquisa conforme delineada no protocolo aprovado e descontinuar o estudo somente após análise das razões da descontinuidade pelo CEP que o aprovou (Res. CNS Item III.3.z), aguardando seu parecer, exceto quando perceber risco ou dano não previsto ao sujeito participante ou quando constatar a superioridade de regime oferecido a um dos grupos da pesquisa (Item V.3) que requeiram ação imediata.
- O CEP deve ser informado de todos os efeitos adversos ou fatos relevantes que alterem o curso normal do estudo (Res. CNS Item V.4). É papel de o pesquisador assegurar medidas imediatas adequadas frente a evento adverso grave ocorrido (mesmo que tenha sido em outro centro) e enviar notificação ao CEP e à Agência Nacional de Vigilância Sanitária - ANVISA - junto com seu posicionamento.
- Eventuais modificações ou emendas ao protocolo devem ser apresentadas ao CEP de forma clara e sucinta, identificando a parte do protocolo a ser modificada e suas justificativas. Em caso de projetos do Grupo I ou II apresentados anteriormente à ANVISA, o pesquisador ou patrocinador deve enviá-las também à mesma, junto com o parecer aprobatório do CEP, para serem juntadas ao protocolo inicial (Res.251/97, item III.2.e). O prazo para entrega de relatório é de 120 dias após o término da execução prevista no cronograma do projeto,