UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO

PRÓ-REITORIA ACADÊMICA

DOUTORADO EM PSICOLOGIA CLÍNICA

ANNA BARRETO CAMPELLO CARVALHEIRA CHAVES

DO *PONTO DE VIRADA* DAS NARRATIVAS LITERÁRIAS À INTERVENÇÃO PSICANALÍTICA

RECIFE

2017

ANNA BARRETO CAMPELLO CARVALHEIRA CHAVES

DO *PONTO DE VIRADA* DAS NARRATIVAS LITERÁRIAS À INTERVENÇÃO PSICANALÍTICA

Tese de doutorado apresentada como requisito para obtenção do título de Doutor do Curso de Doutorado em Psicologia Clínica da Universidade Católica de Pernambuco.

Linha de Pesquisa: Psicopatologia Fundamental e Psicanálise.
Orientadora: Profa. Dra. Edilene Freire de Queiroz.

RECIFE

2017

C512d Chaves, Anna Barreto Campello Carvalheira
Do ponto de virada das narrativas literárias à intervenção psicanalítica / Anna Barreto Campello Carvalheira Chaves ; orientador Edilene Freire de Queiroz, 2017.
132 f. : il.

Tese (Doutorado) - Universidade Católica de Pernambuco. Pró-Reitoria Acadêmica. Coordenação Geral e Pós-Graduação. Doutorado em Psicologia Clínica. 2017.

1. Psicanálise e literatura. 2. Narrativa literária - Aspectos psicológicos. 3. Psicologia clínica. I. Título.

CDU 159.964.2

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO

PRÓ-REITORIA ACADÊMICA

DOUTORADO EM PSICOLOGIA CLÍNICA

LABORATÓRIO DE PSICOPATOLOGIA FUNDAMENTAL E PSICANÁLISE

ANNA BARRETO CAMPELLO CARVALHEIRA CHAVES

"Do ponto de virada das narrativas literárias à intervenção psicanalítica"

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. ANGELA MARIA RESENDE VORCARO - Examinador Externo

Profa. Dra. MARIA VIRGÍNIA LEAL - Examinador Externo

Profa. Dra. ANA LÚCIA FRANCISCO - Examinador interno

Profa. Dra. MARIA CONSUÊLO PASSOS - Examinador interno

Profa. Dra. EDILENE FREIRE DE QUEIROZ - Orientadora

RECIFE

2017

Corro perigo
Como toda pessoa que vive
E a única coisa que me espera
É exatamente o inesperado.

(Clarice Lispector)

AGRADECIMENTOS

A Zeferino Rocha, *in memoriam*, sua presença é viva em mim, eterno mestre, obrigada por tudo que me ensinou e continua a ensinar com seus livros, a sua marca permanece com a psicanálise ligada a filosofia e a poesia. Ainda escuto a beleza de suas palavras ressoar em minha memória.

A minha orientadora Edilene Queiroz, cujo olhar clínico precioso trouxe filigranas essenciais na análise detalhada de cada caso, e também em aspectos metodológicos. Agradeço também por ter ensinado, com sua inteligência, a tornar-me mais crítica e melhor fundamentada em meus argumentos.

A Gisela Lopes, a qual me fez perceber que o ponto de virada estava na realização desta tese, sem as suas intervenções esse percurso provavelmente não teria sido possível.

A Ana Lucia Francisco pela contribuição didática e preciosa na reorganização das partes desta tese, que fizeram enorme diferença na qualidade metodológica final, e também pelo incentivo dado a este trabalho em seu parecer.

A Maria Consuelo Passos pela interlocução contínua e inteligente, pelo muito que aprendi com sua convivência, pelas preciosas sugestões que fizeram enorme diferença no resultado final deste trabalho, pelo incentivo e acolhimento afetivo.

As professoras: Albenize Lima, Cristina Brito, Ivo de Andrade Lima, Marisa Sampaio e Veronique Donard que nos bastidores da realização desta tese sempre me acolheram afetivamente, incentivaram e auxiliaram.

A Angela Vorcaro, pelo seu conhecimento profundo na área da psicanálise lacaniana, e pelas sugestões preciosas apontadas para possíveis trabalhos posteriores.

A Elizabeth Siqueira e Lia da Fonte pelas contribuições teóricas preciosas no campo da psicanálise lacaniana.

A Virgínia Leal, pelas contribuições teóricas preciosas no campo da literatura, pelas sugestões acerca do duplo, e pelas filigranas apontadas em seu parecer.

A meus pais Carlos Eduardo e Inez, que sempre souberam me amparar nos momentos mais difíceis de minha vida, que choram nos momentos tristes de seus filhos, enxugam as lágrimas, nos dão força, e sorriem nas vitórias, essa vitória também compartilho com vocês.

A Rodrigo, amor da minha vida, que, conseguiu ainda me suportar nos momentos de metamorfose ambulante, porto seguro nesta trajetória de uma psicanalista-escritora e contadora de histórias, meu amor, meu incentivador, obrigada por você existir.

Clara, a você minha filha que já começou a me ensinar desde o momento em que nasceu, minha fênix amada, milagre em minha vida, agradeço todos os dias pela sua força de viver. Você ensina que "a vida é assim!" para ser vivida, que lê livros, faz rimas e inventa músicas, sem nem pestanejar, sorri com os olhos brilhantes e brinca, brinca, brinca, amo você!

A Arthur, meu filho, que ama os livros, e quer dormir em cima deles, que ama a música Alecrim dourado para dormir, que participa dos filmes da Tv como se estivesse lá, que com folhas secas faz asas e com corrimões, escorrego, e quando gosta muito de algo, pede de novo, de novo! meu filho você abre um mundo cheio de imaginação, te amo!

DEDICATÓRIA

Dedico esta tese

A Bianca, Jean e Beatriz.

RESUMO

O interesse a respeito deste trabalho *Do ponto de virada das narrativas literárias à intervenção psicanalítica* surgiu do atendimento psicanalítico realizado a três pacientes: Bianca, Jean e Beatriz (nomes fictícios). Bianca é um caso ilustrativo de psicose, já os casos de Jean e de Beatriz são ilustrativos de autismo. A metodologia utilizada foi a do estudo do traço do caso. Nos casos citados, o que se faz marca é uma colagem maciça ao duplo. O duplo, conforme Lacan, é originado de uma imagem idealizada, sem furos, constituída pelo Outro e faz referência ao *Unheimlich* freudiano. Bianca apresenta uma imagem especular destrutiva, enquanto em Jean e Beatriz a imagem especular ainda está em construção. Nos três casos clínicos, ocorreu algo de surpreendente. Mesmo com a presença da marca destrutiva do duplo, houve metamorfoses corporais inesperadas. Tais modificações na vida de cada um trouxeram a ideia de um "ponto de virada" tal qual ocorre em narrativas literárias. O objetivo da tese é, portanto, analisar como um recurso da literatura, o "ponto de virada", pode contribuir para intervenções na clínica psicanalítica em casos cuja marca é a colagem maciça com o duplo. O ponto de virada ou peripécia diz respeito à presença de um elemento que mantém uma coerência com a história e, ao mesmo tempo, traz modificações na direção e no próprio sentido da narrativa. Esse elemento surpreendente parece, à primeira vista, acessório, mas se torna fundamental. A peripécia realiza uma subversão ao que é esperado na história, transformando a relação entre a figura e o fundo da narrativa e das imagens constituídas por esta. O trabalho de tese aponta para a ideia de um psicanalista, que se utiliza da transferência para tecer retalhos da narrativa do caso clínico. Os retalhos são elementos acessórios, inicialmente impossíveis de serem vistos ou escutados. O psicanalista, ao mesmo tempo em que tece os retalhos, ocasiona furos na narrativa, gerando, dessa forma, uma subversão a uma imagem destrutiva. É o entorno que gera a própria imagem nas narrativas literárias após o ponto de virada, como também na constituição do sujeito é o que está em volta do sujeito que determina sua imagem especular. Desse modo, se o fundo se modifica, a figura também se tornará diferente. Por meio de intervenções que propiciam uma inversão entre figura e fundo na narrativa constituinte do sujeito, a imagem destrutiva constituída, ou mesmo ainda em construção, poderá ter o rumo modificado e propiciará metamorfoses corporais.

Palavras-chave: Psicose. Autismo. *Unheimlich*. Metamorfoses corporais. Ponto de virada. figura e fundo.

ABSTRACT

The interest in this work *From the turning point of the literary narratives to the psychoanalytic intervention* arose from the psychoanalytic service performed on Bianca, Jean and Beatriz. Bianca is an illustrative case of psychosis, while the Jean and Beatriz cases are illustrative of autism. The methodology used was the study of the features of the case. In the cases cited, the mark is a solid double bond. The double, according to Lacan, originates from an idealized image, without holes, constituted by the Other and makes reference to the Freudian *Unheimlich*. Bianca presents a destructive specular image, while in the Jean and Beatriz cases the specular image is still under construction. In all three clinical cases, something surprising has occurred. Even with the presence of the destructive mark of the double, there were unexpected body metamorphoses. Such modifications in their lives brought the idea of a "turning point" as it occurs in literary narratives. The aim of the thesis is, therefore, to analyse how the literature resource, the "turning point", can contribute to interventions in the psychoanalytic clinic in cases whose mark is the massive collage with the double. The turning point refers to the presence of an element that maintains a coherence with the story and, at the same time, brings about changes in the direction and in the very sense of the narrative. This surprising element seems at first glance an accessory, but it becomes fundamental. The twist performs a subversion to what is expected in the story, transforming the relationship between the figure and the background of the narrative and the images constituted by it. The work of this thesis points to the idea of a psychoanalyst, who uses the transference to weave patchwork from the clinical case narrative. The patchwork is an accessory, initially impossible to see or hear. The psychoanalyst, while weaving the patchwork, creates holes in the narrative, thus generating a subversion to a destructive image. The environment generates the literary narrative image after the turning point. In the same way, in the constitution of the subject, it is what is around the subject that determines its specular image. In this way, if the background changes, the figure will also become different. By means of interventions that promote an inversion between figure and background in the constituent narrative of the subject, the destructive image constituted, or even still under construction, may have the route modified and will provide body metamorphoses.

Keywords: Psychosis. Autism. *Unheimlich*. Body shifters. Turning point. Figure and background.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – A chave de Bianca (acervo pessoal)..... 41

Figura 2 – Quadro "His majesty the baby" de Arthur Drummond -1889..... 61

Figura 3 – Esquema Simplificado..... 78

Figura 4 – Imagem de Ziraldo: o LOBO–BOLO..... 83

Figura 5 – O paradigma da estrutura completa de Sid field..... 85

Figura 6 – Imagem 1 de André Neves: O susto 95

Figura 7 – Imagem 2 de André Neves: O Monstro sorveteiro 96

Figura 8 – Os espaços negativos da forma (Betty Edwards)..... 111

Figura 9 – Imagem da dama e a velha de Edward Boring..... 112

Figura10– O quadro de Ícaro de Pieter Brugel..... 116

Figura11– O detalhe do quadro de Icaro de Brugel 116

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 7

CAPÍTULO 1 – A metodologia do traço, a marca dos casos e a trilha fictícia..... 21

CAPÍTULO 2 – O Era uma Vez de Bianca, Jean e Beatriz…..... 30

2.1 O ponto de virada de Bianca: a escrita do envelope do corpo..... 30

2.2 O ponto de virada de Jean: do não lugar ao significante PATATATI..... 43

2.3 O ponto de virada de Beatriz: o avesso do reflexo no espelho..... 47

CAPÍTULO 3 – A Constituição do Sujeito e o Duplo: morte ou vida para Bianca, Jean e Beatriz? 56

3.1 O duplo e a imagem especular..... 57

3.2 A constituição do sujeito de desejo..... 69

CAPÍTULO 4 – O Ponto de Virada: elemento surpresa, acessório ou uma modificação de figura e fundo nos casos de Jean, Bianca e Beatriz?..... 82

4.1 O Ponto de Virada de Aristóteles, Syd Field e Barthes..... 82

4.2 A intervenção psicanalítica e o Ponto de Virada..... 86

4.3 A intervenção psicanalítica e a arte criativa de um escritor..... 89

4.4 O Ponto de Virada em Bianca, Jean e Beatriz..... 99

4.4.1 O Ponto de Virada de Bianca e o *Monstro Monstruoso da Caverna Cavernosa*.. 99

4.4.2 O Ponto de Virada de Jean e o lobo-bolo de *Chapeuzinho Amarelo*..... 101

4.4.3 O Ponto de Virada de Beatriz e *Alice através do espelho*..... 103

5 A TÍTULO DE CONCLUSÃO – A Modificação da Imagem na Oscilação da Figura e do Fundo qual resto para Bianca, Jean e Beatriz? 105

5.1 A metamorfose em Gregor Sansa, Bianca, Jean e Beatriz: Sobre contos e casos clínicos..... 105

5.2 A metamorfose da imagem especular em Bianca, Jean e Beatriz : do resto à criação de uma nova imagem..... 109

5.3 O resto do caso e o detalhe na pintura..... 115

REFERÊNCIAS..... 126

INTRODUÇÃO

A psicanálise se constituiu no século XIX a partir da prática clínica de Freud com seus pacientes. Os casos clínicos atendidos por ele permitiram que, paulatinamente, fosse construída sua teoria. A partir dos casos, conceitos fundamentais da teoria foram criados e aprofundados. Foi por meio do caso de Dora (1996/1905) que ele formulou o conceito de transferência; e do caso do pequeno Hans (1996/1909) que ele pôs luzes a respeito das teorias sexuais e do próprio conflito edipiano. Da mesma forma, Lacan (1987/1933) trouxe diversos casos que puseram questões, como o de Aimée, objeto de sua tese de doutorado que elucidou a psicose paranóica feminina. O campo psicanalítico é constituído, portanto, da articulação dos casos clínicos com a teoria.

A psicanálise é alimentada por questionamentos advindos da clínica. Este trabalho parte da escuta psicanalítica realizada com três pacientes: Bianca, Jean e Beatriz (nomes fictícios). Neles uma marca comum foi identificada: a colagem a um "duplo". No caso de Bianca, artista plástica, poeta e pintora, caso ilustrativo de psicose, chamava atenção, inicialmente, o fato de ela assinar as obras de arte com as iniciais de sua mãe e de referir-se a si como um "troglodita", termo atribuído pelos seus pais a ela. Já Jean, caso ilustrativo de autismo, ocupava o espaço subjetivo de um irmão gêmeo idêntico morto, e Beatriz, caso ilustrativo também de autismo, comunicava-se em um dialeto único construído por ela e sua irmã gêmea idêntica. Todos, portanto, apresentaram a marca de uma colagem maciça aos seus duplos e se submetiam a eles de forma que as singularidades não apareciam.

As modificações profundas no corpo de cada um dos casos clínicos possibilitou intuir que, a partir de determinadas intervenções, houve uma virada nas suas vidas equivalente ao que acontece nas narrativas literárias. Isso possibilitou aproximações entre a psicanálise e a literatura, sobretudo no que se refere a certos manejos clínicos que produzem uma mudança significativa na relação do sujeito com o Outro[1] e com o seu corpo equivalente aos recursos adotados pelos autores para operar uma torção na condução da narrativa. O objetivo deste trabalho é analisar como um recurso da literatura, o "ponto de virada", pode contribuir para

[1] Segundo Quinet (2012), existem diferenças relevantes no que diz respeito ao outro e o Outro (grande Outro) no campo da psicanálise, o outro tal qual é conhecido pelo senso comum, corresponde na psicanálise ao semelhante, o igual e rival, sendo pertencente ao registro do imaginário, enquanto o Outro (grande Outro) corresponde ao discurso do inconsciente, expresso através dos sintomas, lapsos, chistes e sonhos, e é tecido de linguagem, o Outro portanto é muitas vezes designado como o tesouro dos significantes. Segundo Kaufmann (1996) o Outro é concebido como um espaço aberto de significantes que o sujeito encontra desde o seu ingresso no mundo.

intervenções na clínica psicanalítica em casos cuja marca é uma colagem maciça com o duplo especular.

O ponto de virada na literatura é também denominado de peripécia por Aristóteles (2003/c. 335-323 a.C.) e se refere à presença de um elemento que, ao mesmo tempo, mantém a coerência da história, e traz modificações na direção e no próprio sentido da narrativa. Segundo Barthes (2013/1971), esse elemento surpreendente parece, à primeira vista, acessório, mas se torna fundamental. O ponto de virada refere-se a uma subversão ao que é esperado na história, transformando a relação entre a figura e o fundo de uma narrativa. Dessa forma, o ponto de virada ultrapassa uma situação de repetição maciça da narrativa, em que os elementos coesivos e explicativos são colocados para a entrada de um elemento novo e inesperado.

O duplo especular é entendido neste trabalho como uma construção idealizada, vinda do Outro, como a estudada por Lacan no estádio do espelho, ou seja, algo fundamental na constituição do eu e que forma a imagem especular do sujeito. Essa imagem, no entanto, advinda do Outro, muitas vezes funciona de forma destrutiva. Ao perceber as modificações corporais que representavam uma verdadeira virada na vida de cada um dos casos estudados, foi feito um paralelo com mudanças ocorridas em narrativas literárias, em filmes e em novelas. Lembrei-me da atriz Dira Paes no filme *Amarelo Manga* (2003) em que sua personagem Kika passa a ter uma vida dupla. No filme, há uma mudança inesperada no enredo: a personagem interpretada por ela, que se apresentava como uma evangélica fervorosa, após uma traição, passa a se relacionar de forma lasciva com os homens. Lembrei-me também de novelas, de forma genérica, quando o assassino não era o que o telespectador havia cogitado e se surpreendia. Pensei então que a reviravolta nos casos clínicos também seria algo da ordem do inesperado, como um “ponto de virada” na narrativa.

O próposito foi estudar os casos clínicos, cujos atendimentos já haviam sido finalizados. Assim foram intervenções que partiam de um acolhimento inicial aos excessos desses casos, pois, em razão da gravidade, se colocavam de forma regredida no início dos atendimentos: Bianca se apresentava de forma agressiva, falava com a mãe mesmo morta, conotando com isso um certo quadro alucinatório, e acreditava que no *setting* poderia haver câmeras. Jean pintava a sala por inteiro, não se detendo ao papel, pintava também o próprio corpo e o meu. Beatriz apresentava-se por meio de gritos, e grunhidos. Houve acolhimento a esses momentos regressivos e, ao mesmo tempo, intervenções que traziam uma abertura para possíveis modificações, ou seja, o trabalho seria estudar as intervenções que pareceram gerar uma virada no enredo de cada um. Foi preciso, portanto, uma apropriação do ponto de virada

não só como elemento estrutural de uma narrativa, mas também de algumas narrativas ficcionais em que esse elemento aparecia com clareza no intuito de auxiliar na análise das intervenções psicanalíticas geradoras de modificações subjetivas e corporais.

Quando o leitor entra no mundo de um livro, ele constrói imagens a respeito da história e dos personagens, como, por outro lado, também, a imagem especular constituída no estádio do espelho, estádio em que se forma o eu, pressupõe narrativas acerca da criança que está constituindo-se subjetivamente. O entrelace entre psicanálise e literatura no que diz respeito ao ponto de virada é fundamental, e é o coração deste trabalho. Os casos clínicos enquanto ficções, guardam uma proximidade com as narrativas literárias. O olhar do psicanalista, desta forma, se assemelha ao do escritor, visto que os casos são ficções e ele escuta as narrativas, pontuando, enfatizando, e por vezes realizando cortes. Neste trabalho se apresenta a proximidade do psicanalista com o escritor e também com o investigador, que com o auxílio desse rico elemento da narrativa, o *ponto de virada*, poderá compreender como ocorrem mudanças corporais em casos cujo traço é uma colagem maciça ao duplo e refletir acerca de intervenções que possam causar uma torção no enredo e por conseguinte uma mudança subjetiva profunda que se expressa em metamorfoses corporais.

O olhar do escritor e do psicanalista é um olhar que se surpreende com os detalhes, pois, no caso clínico, é a partir de um detalhe que algo poderá ser reconfigurado, da mesma forma que em um conto quando há uma virada, ou mesmo em uma poesia, é a partir de um olhar que subverte o esperado. É por meio de um detalhe que está na moldura que se fará uma torção modificadora da ênfase da narrativa. Esse olhar de atenção ao detalhe tem a especificidade do lugar de quem narra um conto, um escritor, ou de quem escuta um caso clínico, um psicanalista.

O olhar literário e o olhar do psicanalista.

> Bernardo
>
> Bernardo já estava uma árvore quando eu o conheci. Passarinhos já construíam casas na palha do seu chapéu. Brisas carregavam borboletas para o seu paletó. E os cachorros ousavam fazer de poste as suas pernas. Quando estávamos todos acostumados com aquele Bernardo árvore, ele bateu asas e avoou. Virou passarinho. Foi para o meio do serrado ser um arãquã, para compor o amanhecer.
>
> (Manoel de Barros, 2013).

O conhecimento científico extraído da prática articulada com a teoria é sempre de algum modo pautado em uma forma específica de olhar, até mesmo no sentido de viés. Existem pesquisas de diversas áreas de conhecimento, e cada área pressupõe uma forma de

olhar. No campo da poesia, há muitas vezes o encontro com o inesperado e o surpreendente, ao mesmo tempo em que se constrói uma realidade ficcional. A obra *Bernardo*, do poeta Manoel de Barros, citada acima, por exemplo, mostra seu modo peculiar de ver o mundo. Tal qual uma criança com um encantamento singular pela natureza, Barros fala de um homem-árvore. O fato de falar em uma linguagem poética remete a conflitos infantis, como o que seria verdade ou mentira. O autor sempre apresenta questões como a ideia da própria verdade ser uma grande invenção. Freud (1996/1907 [1906]) já falava a respeito da impossibilidade de se criar uma obra completamente distanciada do autor, distanciada da especificidade do seu olhar, ou de até mesmo os interesses científicos estarem isentos de qualquer desejo, no caso de Manoel de Barros (2013) o seu olhar de criança encantada com o mundo, permanece em toda a sua obra. Indo nessa mesma direção, o olhar da psicanalista pinça uma questão que causa estranhamento para si. A questão formulada em uma tese fala, nas entrelinhas, do sintoma daquele que escuta. Este trabalho parte de meu olhar, como psicanalista, escritora e contadora de histórias.

Em *A gradiva de Jensen*, texto analisado por Freud (1996/1907 [1906]), é clara a ideia de que o objeto de estudo arqueológico (interesse científico) do protagonista, Norbert Hanold, é vinculado a outro tipo de desejo. Ele fica obcecado por algo que não consegue compreender. A forma como a gradiva, uma estátua de mármore, simula o andar, com um pé fixado no chão enquanto o outro se encontra elevado, atrai o protagonista e o leitor como um enigma. Esse jeito de pisar de uma estátua de mármore, que parece encontrar-se no meio de um passo, gera alucinações em Hanold sobre a possibilidade de a estátua ser uma moça viva. Nessa narrativa, no intuito de se encontrar com a gradiva, ele viaja à Italia como arqueólogo. Assim, segundo Freud, o estudo científico está vinculado a razões que a própria razão desconhece. Após narrar a gradiva de Jensen, Freud apresenta o fragmento de um caso clínico que demonstra como o estudo da matemática serve para sublimar desejos que não são vinculados ao do domínio científico da teoria matemática.

> Tive entre meus pacientes um jovem- […] que após tomar conhecimento dos processos sexuais, passara a fugir de todos os desejos eróticos que nele surgiam. […] nosso fugitivo atirou-se com avidez ao estudo da matemática e da geometria que lhe cabiam no currículo escolar, até que um dia suas faculdades de conhecimento paralisaram-se diante de alguns problemas aparentemente inocentes. Foi possível reconstituir dois desses problemas: ‘dois corpos chocam-se, um com a velocidade de… etc.’ ‘e num cilindro de diâmetro m inscrever um cone... etc.’ Outros certamente não teriam visto nesses problemas alusões evidentes a eventos sexuais, mas o jovem sentiu que mesmo a matemática o traíra, e afastou-se dela também. (Freud (1996/1907 [1906], p. 40-41).

No trecho acima, é possível perceber que o estudo e as horas dedicadas à matemática escondiam um desejo de outra ordem, havia o recalque de desejos sexuais. Ainda nesse mesmo texto, Freud faz uma análise da própria narrativa da *Gradiva de Jensen,* e apresenta com clareza, questões implícitas no desejo de Norbert de ir à busca da Gradiva.

> Se Norbert Hanold fosse alguém da vida real que dessa forma houvesse fugido do amor e de uma amizade infantil, seria lógico e dentro das normas que o que nele revivesse as lembranças esquecidas da menina amada em sua infância fosse justamente uma escultura antiga. Seria para ele um merecido destino apaixonar-se pela imagem em mármore de Gradiva, por trás da qual devido a uma semelhança inexplicada a esquecida Zoé de carne e osso fizesse notar sua influência. (Freud, (1996/1907 [1906], p. 41).

A realidade é impalpável e impossível de se universalizar. Nesse aspecto podemos criar a hipótese de que outro personagem veria, a partir da mesma estátua, algo completamente diverso da visão de Hanold, marcado pelo seu amor infantil por Zoé. As questões do cientista são sempre formuladas a partir de certo lugar. A ficção, os objetos de estudo ou as gradivas de cada um trazem a marca indelével do autor. É impossível sair desta caminhada, de sobrevoos, e até mesmo de revoadas sem deixar pegadas e restos de asas pelo caminho textual desta tese.

A prática clínica foi relatada e colocada em distância pela escrita. O relato do caso põe um distanciamento necessário e fabrica uma distância fundamental entre o psicanalista e o investigador. “A palavra mata a coisa”, assim é impossível não deparar com o inesperado na medida em que a construção teórico-clínica é elaborada e vai se dando origem a tese propriamente dita. Ao ser escrito, o dado “real” nunca será mais o mesmo. O conceito de *a posteriori* de Freud ilustra isso, visto que a forma de algo ser atualizado depende das experiências vivenciadas. O que será resgatado do passado, nunca será o mesmo. O vivido anteriormente é impossível de ser lembrado e resgatado tal qual foi vivido outrora. Freud (1996/1896), na *Carta 52* destinada a Fliess, deixa claro que inscrições mnêmicas inicialmente anódinas podem posteriormente tornar-se traumáticas. Assim as inscrições não seriam fixas, mas maleáveis diante de elementos posteriores. A transferência não seria então apenas reveladora de sentidos ocultos, mas também ela possibilitaria a reconstrução de algo anterior para sempre perdido de uma nova forma e seria, sobretudo, inventora de novos sentidos. Nesse aspecto a clínica psicanalítica é uma reinvenção, algo se constrói, que não está dado *a priori*; poder-se-ia pensar em uma ficção como algo que ultrapassa o dado de realidade, algo que se modifica. Nesse raciocínio se poderia cogitar que não haveria valor

trabalhar em um caso como uma ficção, pois se estaria tratando de uma mentira, de uma invenção sem valor.

Afinal, o que é uma ficção? Poderíamos pensar, então, que nenhuma tese advinda da clínica psicanalítica teria valor, por se tratar de uma espécie de construção "mentirosa", mas o que ocorre é um recorte da realidade, incontestavelmente vinculado a um modo específico de olhar. Sempre penso que para a psicanálise a mentira tem valor de verdade, pois quando alguém pensa estar enganando o psicanalista ao contar uma mentira, está falando de sua verdade mais íntima e expressa verdadeiramente o que não sabe sobre si, fala do lugar de seu inconsciente, a lógica interna de seus conteúdos.

É a forma específica de ver que fabrica uma ficção. Isso fica mais claro quando Frederico Machado (2013), estudioso da linguística tenta diferenciar, no campo da literatura, a ficção da mentira e acaba por mostrar que em ambas existe uma significação não fechada, ou seja, não se teria um objeto real específico a ser referenciado. A ideia de uma significação não fechada se aproxima bastante da ideia de Lacan de significante. Segundo Machado da Silva, a ficção e a mentira se aproximariam por não ter um referencial verificável.

> É a ausência de uma significação a que se ligue o significado que dificulta que se entenda ficção e mentira como diferentes. Assim como a mentira, a ficção não tem um respaldo verificável. Além disso, aproximam-se ainda mais as duas categorias quando discutimos sobre como se dão suas relações com a realidade. As duas instauram ou criam novos mundos. (Silva, 2013, p. 18).

No campo psicanalítico, a ficção se aproxima da própria verdade do sujeito, pois essa criação de novos mundos ocorre também ao se pensar na ideia de realidade psíquica, pois cada sujeito do inconsciente é único e constrói o seu mundo por meio de diferentes significações. Essa é a ideia de Lacan quando fala a respeito dos significantes, em que não haveria uma significação previamente constituída, mas é na relação de um significante com um outro que o efeito de significação se produz. Poderíamos pensar no seguinte exemplo; é pela relação dos termos homem-animal ou homem-mulher que as significações do termo homem se produzem, pois na primeira relação dos binários, teríamos o homem como mamífero, e na segunda, quando o homem é colocado em relação a uma diferença sexual, teríamos o homem no sentido do masculino.

É dessa forma que, segundo Arrivé (1994/1986), Lacan subverte o raciocínio de Ferdinand de Saussure, tornando o significante mais importante que o próprio significado, pois o significante "homem" no exemplo não está preso a um significado apenas. A significação se produz a partir do seu lugar na frase. Segundo Lacan: um significante

representa o sujeito para outro significante. É nesse sentido que o sujeito se produz e funciona como um furo em uma cadeia de significantes. Ele seria fruto da relação dessas significações. O lugar do sujeito do inconsciente aparece a partir da relação entre alguns significantes. A ficção pode ser vista, dessa forma, como um campo de atuação da psicanálise, a qual tem como objeto de estudo as expressões do inconsciente. Siqueira (2014, p. 98) refere o seguinte:

> A ficção é um operador abstrato que faz com que algo possa existir logicamente. A referência ao inconsciente autoriza um uso do termo ficção, totalmente diferente de sua definição dicionarizada ou do senso comum, que a compreendem como uma produção que tem origem no imaginário. É aqui considerada uma construção, e como tal, uma hipótese, uma ficção lançada para apreender uma verdade.

Desse modo, do ponto de vista do inconsciente, há uma verdade ficcional. O inconsciente é estruturado como uma linguagem. A hipótese de poder utilizar algo da teorização a respeito do ponto de virada de narrativas literárias no âmbito da intervenção psicanalítica, neste trabalho, partiu de uma intuição, e é utilizada como uma ficção para apreender uma verdade, para possibilitar uma construção. E por que não dizer como Manoel de Barros em sua "desbiografia" intitulada: *Só dez por cento é mentira*, que se trata de uma invenção? Segundo Barros, os noventa por cento restantes não se tratam de uma verdade, como seria de se esperar em uma lógica cartesiana, mas segundo ele, os dez por cento seriam mentira e os noventa por cento se tratam mesmo é de uma invenção, referenciada pelo olhar do poeta, um olhar único.

A forma de apreensão da verdade fala sobre a especificidade do olhar. Angelina Harari (2006) traz textos muito interessantes de Clérambault, psiquiatra, reconhecido por ter dado início aos estudos do automatismo mental em casos de psicose, pautado em sua visão clínica dos pacientes. A clínica de Clérembault baseia-se em seu olhar clínico, no entanto é a forma artística e singular de seu olhar que ganha relevo na narrativa de Harari (2006, p. 17):

> A predileção e o talento para grandes sínteses e visões de conjunto foram utilizadas por Clérambault também no estudo do drapeado. Seu interesse pelo tema se manifestou durante a primeira guerra mundial, em missão no Marrocos, ao longo de uma convalescença. Ao retornar a Paris, este interesse o levou à escola de Belas Artes, onde se ofereceu para dar aulas, tendo nos anos seguintes acumulado documentação enciclopédica acerca de cinco mil fotografias de drapeados.

Mais adiante, nesse mesmo texto, Harari continua a dizer que o interesse pelos drapeados fazia referência à sua obstinada busca pelas estruturas clínicas, pelas formas de dobras do tecido, ou seja, a respeito do modo como foram elaboradas as vestimentas. Assim, o desejo de estudar os drapeados e de fotografá-los remete a algo do desejo singular de

Clérambault. Além disso, a autora traz as percepções narradas pelo psiquiatra após uma cirurgia de catarata, e apresenta com clareza uma peculiaridade artística do seu olhar:

> Sobre a figura bem iluminada de uma pessoa, o azul se localiza nos ocos: órbitas, rugas, sulcos do sorriso, fenda dos lábios, raiz dos cabelos. Uma roupa branca se mostra muito ligeiramente azulada nas partes bem iluminadas, e nitidamente azul nas zonas de sombra. Um parti pris que lembra, não sem algum encanto, quadros impressionistas. (Harari, 2006, p. 91).

Seria essa visão uma mentira da realidade formulada por Clérambault? Ou apenas um colorido especial dado a ela não só por contingências físicas, mas por sua forma peculiar de ver o mundo, como fica explicitado pelo seu encanto de ver os azuis e compará-los com quadros impressionistas? Assim, a ciência se constrói por meio de ficções. É comum ouvir que a ficção imita a realidade, mas é possível dizer que a própria realidade é também uma espécie de ficção do olhar. Assim, ficção e realidade, à primeira vista, podem em um primeiro momento parecer distantes, mas se comunicam o tempo inteiro, pois haverá sempre a singularidade do olho que vê.

> ‘O olho, instrumento de nossa visão, não encerra, ele também, algo semelhante a um espelho?`, pergunta Sócrates a Alcibíades. Instância de engano, o eu vê o mundo como um espelho que reflete seu ponto de vista, sua visão de mundo. E vê o outro como um reflexo de si mesmo. (Quinet, 2012 , p. 15).

É certo que os limites entre ficção e ciência, ao serem tomados pelo parâmetro do olhar, tornam-se embaçados. Ficção e ciência são campos que se aproximam e se entrelaçam, também ao se pensar na física quântica em que há a existência de uma lógica paradoxal. Recentemente, comprovou-se a possibilidade de imagens de um mesmo objeto existir em lugares diferentes ao mesmo tempo. A cientista brasileira Gabriela Barreto Lemos , segundo a revista Istoé online, conseguiu demonstrar que, quando um fóton é aniquilado e transformado em dois, de modo que um passa por determinado objeto e o outro nem sequer toca no objeto, este último é capaz de reproduzir a imagem produzida também por aquele que tocou no objeto, tal qual ocorre em uma fotografia com um feixe de luz, dando a ideia de uma espécie de comunicação interna entre os fótons, como se funcionassem como “irmãos gêmeos”. Quando um dos gêmeos sente alguma dor, muitas vezes o outro pode vir a ter sensações semelhantes da mesma forma que os fótons, segundo a cientista. Esse experimento realizado pela brasileira comprova a existência do gato de Schrodinger, ou seja, a possibilidade científica de ele estar “vivo e morto” ao mesmo tempo em lugares diversos, ou mesmo, o que é bastante interessante para este trabalho, da existência da presença de um duplo.

Será que a ciência também em sua construção, no próprio corpo teórico, para manter uma coesão lógica não cria uma realidade intrínseca, que também se aproxima da ficção? Para explicar as imagens surgidas em lugares diversos, há de haver uma lógica interna mesmo que seja paradoxal. A esse respeito, Bianca Campello (2013) refere que toda narrativa traz consigo a ideia de mímeses, tratada como verossimilhança por Aristóteles, a qual leva em consideração os próprios elementos internos de um texto. Nesse sentido, Campello, para se posicionar diante de um texto de Monteiro Lobato, *Caçadas de Pedrinho*, para saber se é preconceituoso ou não, conforme foi acusado e retirado de uso nas escolas públicas, não toma a realidade externa, ou a época em que Monteiro lobato viveu, mas sim o conteúdo do próprio texto. Segundo a análise interna do texto feita por Bianca Campello (2013, p. 98):

> Se observados dois elementos anteriores à cena em que Tia Nastácia é relacionada a um macaco que escala uma árvore, constatar-se-á que a associação enfatiza a habilidade e a agilidade inesperadas oito páginas antes, Pedrinho comenta que montará para os habitantes do sítio pernas-de-pau para que eles se mantenham em uma distância segura das onças. O menino assinala que não haverá meio de as onças conseguirem escalar as pernas-de-pau, pois 'Cada uma corresponderá a um verdadeiro pau-de-sebo. Nem macaco será capaz de subir'. [...] A passagem comprova que no universo da narrativa, cheia de referências a animais da floresta, a palavra macaco foi usada para destacar a destreza no ato de escalar. Essa significação é reforçada quando se observa um comentário do narrador onisciente, que, referindo-se à desistência de Tia Nastácia em treinar o uso das pernas-de-pau por sua inabilidade para usá-las, afirma que 'Na hora em que onça aparece, até em pau-de-sebo um aleijado é capaz de subir. A pobre da Tia Nastácia ia ficar sabendo disso no dia seguinte...'(Monteiro Lobato, 1986, p. 33, 36).

É interessante o que é mostrado pela autora, pois sua análise interna no texto de Lobato nos faz pensar que possa não se tratar de visão preconceituosa de Monteiro Lobato, pois quando Lobato compara tia Anastácia com um macaco, é uma comparação feita pela agilidade que o macaco tinha, não parecendo ter nenhuma relação com a cor de tia Anastácia. A narrativa literária deve ser analisada em seu contexto interno. Assim, também para um texto científico ter o seu valor, existem elementos que precisam dar sua coesão, tal qual em uma narrativa literária. A mímeses é utilizada neste trabalho como o momento de repetição na narrativa, em que é feita uma vinculação de colagem ao duplo, que se refere a uma submissão ao Outro nos casos clínicos, quando na narrativa o que é mostrado é feito no intuito de gerar coesão e é uma parte em que muitas vezes no enredo literário se lida com certa banalidade antes de haver a existência do ponto de virada.

Renato Mezan (1998), em *Escrever a clínica*, traz aproximações entre o romance policial e a tese de psicanálise. Ele comenta que o ponto em que o autor da tese começa a escrever, muitas vezes mediante atendimentos clínicos já concluídos, assemelha-se ao ponto

em que o escritor do romance policial está. Nem o escritor do romance policial, nem o autor de uma tese podem chegar à conclusão de forma antecipada aos seus argumentos.

> Nós sabemos, em princípio, o que queremos dizer, o leitor não. As dificuldades para dizer alguma coisa já sabendo qual é o seu desenlace, ou pelo menos qual é o seu ponto atual, são muito parecidas com as do autor que sabe exatamente quem matou, porque matou, e tem que apresentar isso de maneira que o leitor não perceba tudo na quarta página. (Mezan, 1998, p. 350).

A comparação de Mezan demonstra que uma tese tem uma vinculação clara com uma ficção e é preciso ter coerência e concatenação nas suas partes. A ficção fica mais evidente nesta tese quando se apresenta como objeto, algo extraído de narrativas literárias, como o ponto de virada, além do próprio conceito de duplo especular, que foi estudado por Freud e Lacan por meio de contos fantásticos. Esse encontro com o duplo como um estranho de si é apontado por Freud e Lacan em alguns textos de realismo fantástico. Freud traz a ideia do duplo enquanto o estranho-familiar com *O homem da areia* de E.T. A. Hoffmann e Lacan com *O horla* de Guy de Maupassant.

Segundo Lacan (2008/1962, p. 59):

> Não é à toa que Freud insiste na dimensão essencial dada pelo campo da ficção a nossa experiência do *Unheimlich*. Na vida real este é fugidio demais. A ficção o demonstra bem melhor, chega até a produzi-lo como efeito de maneira mais estável, por ser mais bem articulada. Trata-se de uma espécie de ponto ideal, mas sumamente precioso para nós, já que esse efeito nos permite ver a função da fantasia.

Lacan, nesse trecho, pontua a importância da ficção para apreender o conceito de *Unheimlich*, por ela trazer em si um efeito em que a fantasia aparece. A psicanálise muitas vezes se utiliza de narrativas literárias para melhor fixar seus conceitos. O próprio conceito de narcisismo tem relação com a clínica e o mito de Narciso, e também o construto do Édipo é retirado do entrelace entre a clínica e a tragédia grega escrita por Sófocles. Assim, tanto Freud como Lacan, estão sempre recorrendo à literatura, à ficção, para poder tratar de conceitos muitas vezes que transcendem no que diz respeito a objetividade, ou se poderia dizer que essas narrativas se abrem para um campo polissêmico, em que cabem diversas interpretações e podem dar origem a uma infinidade de estudos a partir das particularidades apresentadas.

Os casos clínicos que serão tratados nesta tese podem ser denominados de ficcionais, não só porque tratam de um lugar construído entre o psicanalista e o analisante na relação transferencial, mas também porque tem uma narrativa própria, que, como na narrativa literária, apresenta uma lógica interna, uma coesão que podemos denominar de mímeses, a

qual mantém a coesão, a verossimilhança, a repetição. Além disso, a construção da tese vai tomando rumos específicos para haver uma coerência interna que dê suporte às suas partes. Nesse sentido, ela cria um corpo ficcional.

A tese trata de algo, ao meu olhar, surpreendente, ocorrido nos casos clínicos de Bianca, Jean e Beatriz. Esse algo de surpreendente só acontece porque, nos casos tratados, parte-se de uma fixidez e, apesar disso, apresenta-se uma virada. Assim, a fixidez, que lembra a música *Cotidiano* de Chico Buarque, "Todo dia ela faz tudo sempre igual. Me sacode às seis horas da manhã. Me sorri um sorriso pontual. E me beija com a boca de hortelã",[2] recebe uma torção. Seria de se pensar que, de repente, tem um dia, em que a personagem da música não se acorda mais às 6 horas, algo se inicia, ocorre uma mudança inesperada na repetição, uma modificação na banalidade do cotidiano, e até mesmo constituinte de uma nova imagem corporal da moça daquela canção. Uma mudança biográfica, profunda, com metamorfoses no próprio corpo. Afinal, como ocorre uma mudança corporal, o que pode possibilitar que alguém passe a não fazer mais tudo igual, principalmente considerando a marca de submissão ao duplo especular nos casos clínicos analisados?

Na psicanálise, Freud (1996a/1914), em *Recordar, repetir e elaborar*, refere-se á repetição no processo transferencial. É por meio da neurose de transferência que haverá a atualização de conteúdos inconscientes. Em relação a essa mesma temática, a da repetição, Lacan (1964/2008) vai trazer a diferença entre Autômaton e Tiché. Autômaton é a repetição maciça e automática de algo, enquanto Tiché é uma dimensão que inclui algo de novidade. Assim, tanto Freud como Lacan pontuam que ela nunca ocorre de forma exatamente igual. Em toda a repetição há certo encontro com o real e com a diferença, como bem resumem Esperidião Barbosa Neto e Zeferino Rocha (2014) em seu artigo *Repetir, repetir, repetir… por quê?*

> Lacan, na sua teorização, diz que a repetição inclui o acaso e certa determinação. Ele utiliza os termos aristotélicos: Autômaton e Tiquê (Lacan, 1964/2008) para nomear os dois aspectos da repetição, pois não é possível considerar cada um deles isoladamente. Enquanto, por um lado, o sujeito é atormentado por automatismos de repetição (Autômaton), por outro, há um embate frente ao Real (Tiquê'), que sempre produz algum sentido. Para Lacan, Tiquê é o encontro com o Real, **e toda repetição é diferenciada** no curso da análise. Isto nos leva a concluir que, enquanto repete automaticamente, o sujeito trabalha no sentido de fazer do acaso alguma determinação. (Barbosa Neto & Rocha, 2014, p. 8, grifo nosso).

---

[2] A professora Veronique Donard, ao me ouvir falar da cópia e repetição delimitada pela submissão ao duplo, lembrou-se da música *Cotidiano* de Chico Buarque; essa música ilustra com clareza a repetição.

A repetição diferenciada de uma posição submetida a um duplo especular ilustra o início de uma delimitação corporal e de uma nova codificação. A saída da repetição automática indica o nascimento de um sujeito de desejo, através de uma repetição ocorrida de forma diferenciada. Os casos clínicos de Bianca, Jean e Beatriz apresentados nesta tese têm como marca esta submissão ao duplo. São casos que à primeira vista, ou superficialmente, podem ser considerados sem possibilidade de mudança ante a perseverança de um lugar muito primitivo, e nos quais houve a modificação de uma repetição maciça e de um lugar submetido ao duplo especular. É interessante perceber que, do ponto de vista da constituição do sujeito, a fixidez nessa submissão pode gerar um apagamento do eu, e isso é visto nos diversos desfechos trágicos trazidos na literatura que trata da temática de um duplo especular, sendo essa especificidade pontuada por Otto Rank (2013/1925), o primeiro teórico a falar a respeito da importância do duplo. Hank estudou narrativas com essa temática e refere à repetição do desfecho trágico. Além disso, Lacan (1987/1932), em *Da psicose paranóica em suas relações com a personalidade*, traz em sua análise do caso do assassinato cometido pelas irmãs Pappin também a presença de uma dimensão destrutiva do duplo.

Nos três casos clínicos, de modo diferente, como será possível acompanhar no caminhar desta tese, houve o início de uma delimitação que pôde auxiliar no processo constitutivo do eu, oriunda de algo vinculado ao próprio duplo. Assim, as perguntas surgidas foram: que tipo de intervenções tiveram efeito em certo descolamento do que se denomina o duplo? Como Bianca saiu de um estado em que não sentia dor alguma, funcionando como um "troglodita", para o sentimento de dor? O que houve com Jean, que passa a olhar e amplia seu vocabulário, mostrando-se vivo, diferente do irmão idêntico morto? Finalmente, o que acontece com Beatriz, que não conseguia comunicar-se e passa a falar algumas frases e demonstrar algo que demarca uma diferença entre ela e sua irmã gêmea idêntica, como gostar de cantar? A possibilidade de resposta que surgiu de forma intuitiva, a de que houve um ponto de virada, foi levada em consideração no intuito de construir caminhos na clínica com casos, à primeira vista, considerados por muitos como “perdidos”, ou “difíceis”. Nesse sentido, essa possibilidade de um *ponto de virada* mesmo na presença de um traço, ao primeiro olhar destrutivo, de submissão a um duplo, chamou a minha atenção. Nesse sentido, seria possível renascer em vida?

Hannah Arendt (2014) surpreende com sua ideia de Natalidade que não está apenas vinculada ao momento do nascimento do bebê:

> Assim, a origem da vida a partir da matéria inorgânica é uma infinita improbabilidade dos processos inorgânicos, como o é o surgimento da Terra, do ponto de vista dos processos do universo, ou a evolução da vida humana a partir da

> vida animal. O novo sempre acontece em oposição á esmagadora possibilidade das leis estatísticas e à sua probabilidade que, para todos os fins práticos e cotidianos, equivale à certeza, assim o novo sempre aparece na forma de um milagre. O fato de o homem ser capaz de agir significa que se pode esperar dele o inesperado, que ele é capaz de realizar o infinitamente improvável. E isso, mais uma vez, só é possível porque cada homem é único, de sorte que a cada nascimento vem ao mundo algo singularmente novo. (Arendt, 2014, p. 220).

O ponto de virada nos casos clínicos pode ser aproximado ao que Hannah Arendt (2014) denomina de natalidade, pois parte-se de uma improbabilidade, casos com a marca de uma submissão ao duplo e que passam por modificações subjetivas profundas. Arendt (2014) utiliza este termo para se referir a algo capaz de modificar a biografia de um sujeito. A natalidade para ela não é somente o nascimento inicial do bebê para o mundo, mas é quando uma pessoa é capaz de criar algo, é quando de alguma forma retroativamente se pode dizer que aquela pessoa mostrou por que ela nasceu, por que ela veio ao mundo, ou seja, uma marca de sua singularidade, na relação com os outros, no seu discurso e também em sua ação além disso, é fundamental perceber conforme Arendt (2014) que a própria vida é um milagre, é algo que surge da adversidade.

O "ponto de virada", surgido intuitivamente para responder ao que houve nos três casos clínicos, faz parte da estrutura da narrativa, e a narrativa está presente em praticamente todos os lugares e em todos os tempos e é constituinte do sujeito, ela se inicia com a história da humanidade . Segundo Roland Barthes:

> Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há em primeiro lugar, uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas essas substâncias, está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura (recorde-se a Santa Úrsula de Carpaccio), no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, nos *fait drivers*, na conversação. Além disso, sob estas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há em parte alguma povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e frequentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes, e mesmo opostas; a narrativa ridiculariza a boa e a má literatura: internacional, trans-histórica, transcultural; **a narrativa está aí, como a vida**. (Barthes, 2013/1971, p.19-20, grifo nosso).

Assim, o ponto de virada contido em narrativas expressa algo que ocorre nas novelas, em enredo de filmes, nos mitos, na literatura, em imagens, e principalmente na própria vida. No ponto de virada, há uma repetição ante ele, uma fixidez, tal qual a colagem com um duplo, e seria a partir desse ponto que uma nova codificação se constrói. Assim, é importante salientar que nos casos clínicos que serão apresentados no segundo capítulo parece haver um

encontro inicial com o “Autômaton”, pois há uma fixidez na relação com o duplo de forma destrutiva, para só posteriormente haver a possibilidade de uma novidade que seria o “Tiché”.

A intuição da existência de um *ponto de virada* fez com que se passasse a estudá-lo no campo da literatura. Para que pudesse pensar melhor como isso teria ocorrido, em cada um dos casos clínicos, além de paralelamente ter estudado na teoria psicanalítica, como uma imagem é constituída? Como a imagem de Bianca, Jean e Beatriz foi constituída? Como poderiam ser modificadas? O objetivo deste trabalho, portanto, é analisar como determinado tipo de intervenção psicanalítica parece possibilitar um ponto de virada como ocorre nos contos, filmes, novelas, nas biografias, etc, e ao mesmo tempo entender como ocorre uma modificação no próprio corpo nos casos de Bianca, Jean e Beatriz, a partir desta virada? Como o psicanalista pode intervir para auxiliar a possibilidade de modificação? Para responder a estas perguntas e ao objetivo deste trabalho, o método utilizado foi o do estudo do traço, e a partir do método, foi formulada uma trilha a ser seguida.

CAPÍTULO 1

A metodologia do traço, a marca dos casos e a trilha fictícia

É importante, segundo Dumezil e Brémond (2010), apresentar a diferença da metodologia do traço da de um grupo de controle. Em um grupo de controle, existe a que se deve chegar como a um bem para o outro constituído de forma universal mediante algumas regras de funcionamento. Segundo Safra (1993, p. 125), no livro *Investigação e psicanálise*:

> A psicanálise inaugura uma nova maneira de fazer pesquisa. Deixa de lado a concepção anterior da separação nítida entre sujeito-objeto, os grupos de controle, a busca de aparente confiança proporcionada pelos tratamentos estatísticos, para levar em conta a participação do sujeito no fenômeno que observa.

Assim, na investigação em psicanálise, já se demarca uma diferença da metodologia dos grupos de controle, e ressalta-se a importância da transferência constituída entre psicanalista e analisante. Na metodologia do traço, leva-se em consideração o que é constituído de forma singular entre analista e analisante. No livro *L'invention du psychanaliste: le trait du cas*, Dumezil e Brémond (2010) propõem um método baseado no estudo do traço do caso. A ficção que aparece no traço é o que faz um corte no caso, é o que singulariza, o que sublinha e é o que permite descrever o caso dentro do campo da investigação em psicanálise.

A metodologia do traço nasceu alguns anos após o desaparecimento de Lacan, quando os textos dos seminários eram atacados e aumentavam os órfãos de seu ensino; foi quando se investiu na pesquisa e na interpretação de seus textos. O traço, por ser uma espécie de corte no caso, é também o que permite a passagem do campo real não analisado para um campo simbólico. Há uma aproximação do traço com a inscrição de sujeito barrado e pode-se dizer da dimensão de um gozo absoluto para a contingência do prazer, ou ainda de uma dimensão misturada com os outros para uma dimensão da construção do Eu e do outro.

Nos casos apresentados, entra-se em cena algo que está presente no processo de constituição da subjetividade de qualquer um. A marca do caso é uma submissão ao duplo especular, que, por ser algo primitivo no processo de constituição subjetiva, coincide com um conteúdo que todos apresentam no início da formação do Eu. O que emerge dos casos serve para ter a noção do funcionamento específico de cada um de nós visto que, para a constituição do sujeito é necessária a presença do duplo. Todos temos um duplo especular, e a ideia da existência de um duplo é constituída nos primórdios da humanidade. Segundo Edgar Morin (1970), em *O homem e a morte*, essa crença é mostrada já no paleolítico, em que os homens

eram enterrados encurvados, na posição fetal, acompanhados de objetos pessoais. Morin refere que isso acontecia por se ter a crença de um renascimento por meio do duplo que não morreria. Após a morte de alguém:

> Na maior parte das vezes, o duplo sobrevive durante tempo indeterminado e depois vai para a morada dos antepassados, de onde regressarão os recém-nascidos, o nascimento permanece a provocação direta, mas retardada de uma morte. Como dizem os Ashantis: 'Um nascimento neste mundo é uma morte no mundo dos espíritos'. (Morin, 1970, p. 103).

Assim, nas consciências arcaicas (termo utilizado por Morin), as experiências elementares do mundo são as das metamorfoses, das desaparições e das reaparições, das transmutações. A morte, dessa forma, anuncia um renascimento. Todo o nascimento é advindo de uma morte pela ideia de um duplo que em si contém a morte e o renascimento. Dizendo de uma forma metafórica, para também se advir como sujeito de desejo, é necessária a perda de algo; é como Lacan se refere a alienação necessária na constituição do sujeito. Ele faz uma metáfora com a ideia de"a bolsa ou a vida", fazendo uma comparação com um assalto sofrido e a constituição subjetiva (2008/1964). Para se constituir subjetivamente, sempre se perderá algo; se a bolsa é entregue ao ladrão, ganha-se a vida, mas se perde a bolsa; e se não entrega a bolsa, fica com esta, mas perde a vida. Desse modo, é preciso perder um estado de nirvana, ou de uma duplicação, para que se possa construir algo no campo do simbólico, o símbolo mata "a coisa" e o sujeito se submete a isto. É a vinculação com uma inscrição no campo simbólico que permite um corte com um estado de nirvana.

O duplo especular é originário do Outro, é uma imagem idealizada constituída por esse Outro. Essa marca de um duplo é vista como algo paradoxal que traz a morte, mas também é por meio dela que se faz vida. Na constituição da subjetividade, todos os sujeitos passam por um processo em que inicialmente se encontram vinculados a um duplo. O traço se refere a algo da singularidade de cada caso, à especificidade das narrativas e à construção desse duplo na forma como está nas entrelinhas de cada história e remete a algo da singularidade; embora a marca do duplo nos casos clínicos tratados também falem exatamente de uma dificuldade de construção da singularidade é também a partir da possibilidade de nomeação do duplo que o sujeito do desejo poderá surgir.

O traço do caso se remete ao desejo do analista e faz parte de uma ficção, de uma construção entre analisante e analista. Isso não implica, como bem dizem Dumezil e Brémond (2010), que a cura também seja uma ficção. Segundo Lacan (2008/1962), em seu seminário da Angústia, o traço se refere a uma relação com algo que se imagina perdido, mas, que

segundo ele, não está perdido para todo o mundo, no caso da histeria a angústia está toda contida em seu sintoma, no caso do obsessivo, é mediante a dúvida que se parece estar diante de das Ding. Essa busca pelo objeto perdido sintetiza um excesso vivido outrora, atualizado pelo sujeito:

> Que a angústia não é sinal de uma falta, mas de algo que devemos conceber num nível duplicado, por ser a falta de apoio dada pela falta […]. Vocês não sabem que não é a nostalgia do seio materno que gera a angústia, mas a iminência dele? (Lacan, 2008/1962, p. 64).

Nesse aspecto, esse traço, que ainda é anterior à constituição do significante, tem relação com das Ding, refere-se a essa vivência de completude, é algo que está na passagem, na constituição da marca, a marca tem relação com "a coisa", é só posteriormente que haverá uma inscrição significante. Desse modo, a possibilidade de virada para a constituição do sujeito parte dessa marca primeira. O traço do caso, isso que o define e a partir disso é possível sua transmissão, faz referência a um significante que surge por causa da própria existência da marca, a qual é vinculada ao duplo. Em sua leitura de Freud, Lacan refere que o traço unário se vincula à ideia de uma repetição que surge como consequência da busca por um objeto perdido.

> Isso eu não inventei. Está dito em Freud, desde que simplesmente se preste atenção ao que ele disse. A repetição está ligada de maneira determinante a uma consequência que ele designa como objeto perdido. Resumindo, trata-se do fato de que o gozo é almejado num esforço de reencontro, e que só pode sê-lo ao ser reconhecido pelo efeito da marca. A própria marca introduz no gozo a alteração da qual resulta a perda. (Lacan, 2008/1962, p. 119).

Ainda no que diz respeito aos vestígios, as marcas de uma vivência de completude, que serão apagadas a partir do encontro com um Outro simbólico, Lacan refere o seguinte:

> O animal eu lhes disse, apaga seus rastros e cria rastros falsos, mas será que com isto cria significantes? Há uma coisa que o animal não faz – isso é ele não cria rastros falsos, isto é rastros tais que sejam tomados como falsos, embora sejam os vestígios de sua verdadeira passagem. Fazer rastros falsamente falsos é um comportamento que não direi essencialmente humano, mas essencialmente significante. É aí que está o limite. É aí que se presentifica o sujeito. Quando um traço é feito para ser tomado por um falso traço, sabemos que há aí um sujeito falante, sabemos que há aí um sujeito como causa. (Lacan, 2008/1968-1969, p. 75).

Nesse aspecto, ele fala da dimensão desviante do desejo, o qual é um engodo ir-se em busca de algo, visto que, hipoteticamente, se encontrássemos com o objeto perdido, ele cessaria de existir. A dinâmica do sujeito desejante pressupõe uma busca sem fim por um objeto que se encontra, por assim dizer, na frente do sujeito. A angústia se dá pelo excesso do

objeto, e não pela sua falta como anteriormente demarcado por Freud (1996/1926) em *Inibição, sintoma e angústia*. Segundo Lacan, é pelo excesso que se constitui a angústia, é porque algo encheu o "pote": uma imagem, ou um significante, que surgirá, paradoxalmente, o resto: pode-se pensar em alguém que tentou a duras penas se esquivar do fato de que a morte pode vir inesperadamente, imaginando que só os velhos morrem. Tal crença surge como um axioma no sentido de uma verdade criada inconscientemente, ou mesmo de um ideal. Uma imagem inesperada de uma criança morta vista em um programa de TV, pode funcionar como um excesso, algo que transborda, que não cabe no pote. É aí, então, que surge a angústia. Assim, o traço do caso, o que faz marca, tem relação com a angústia.

Elizabeth Siqueira (2013) e Paula Barros (2015) utilizaram a metodologia do traço em suas teses de doutorado. Siqueira, no seu livro *Corpo escrito*, que surgiu de sua tese, fala da metodologia do traço referindo que Lacan não apreciava a prolixidade do caso clínico, mas tinha apreço:

> pelo ponto nevrálgico do caso que o tornasse a um só tempo singular e paradigmático. Para ele o caso devia remeter-se á estrutura, primeiramente, como estrutura clínica considerada como sistema formal constituído por um conjunto de elementos e das relações entre eles, porque daí se podia extrair muito mais conhecimento do que da dimensão puramente histórica da narrativa. Em outras palavras, para Lacan (1983) **sempre foi fundamental não somente considerar os elementos histórico narrativos, mas principalmente descobrir a trama lógica**, a sintaxe que rege as relações, a fim de operar cálculos sobre os elementos de tal sistema, uma vez que se conheça a organização deste, lembrando que o primeiro indício **da operatória de uma estrutura é a repetição.** (Siqueira, 2014, p. 96, grifos nossos).

Assim, é fundamental no estudo do traço do caso, trazer à tona algo que faz questão ao psicanalista na relação transferencial, e que se constrói durante o processo psicanalítico, que não é dado por uma leitura superficial dos elementos narrativos, mas é algo que se repete, o que remete à estrutura do caso clínico. O traço permite, por meio do enquadre gerado pela sua delimitação, a própria possibilidade de transmissão da psicanálise, e também se tem, a partir dele, melhor compreensão da própria estrutura clínica. Ainda segundo Siqueira (2014), um caso é sempre um relato e, sendo assim, relatar um caso dá origem à tessitura de sua ficção.

Safra (1993) refere que o psicanalista não redige durante a sessão, então nesse sentido o relato é sempre construído por meio de sua memória, o que já torna questionável a precisão da descrição do que se passou no consultório. Além disso:

> Muitos são os fenômenos que se passam entre analista e analisando impossíveis de serem registrados. Como registrar por qualquer meio disponível as inúmeras associações realizadas, silenciosamente pelo analista diante do comportamento e verbalizações do paciente, ou mesmo as diversas reações psíquicas ocorridas no analisando ao ouvir uma intervenção do analista. (Safra, 1993, p. 123).

Em seguida, ele refere que há uma “dimensão infinita” no encontro, que mesmo com recursos tecnológicos no intuito de obter registros sofisticados, seria impossível se apreender o que se passa de forma interna no psiquismo do psicanalista e do analisante durante o processo psicanalítico. A metodologia do traço compreende uma dimensão fundamental na construção de uma tese que é a dimensão teorígena. Essa dimensão indica uma recusa em aceitar a oposição absurda entre teoria e clínica na psicanálise, passando a vê-las como entrelaçadas, e lida nesse aspecto com uma construção de algo.

A tese de Barros (2015) traz conteúdos interessantes em relação ao traço do caso, explicando, didaticamente, o traço como marca possível de se transformar em significante a partir de seu apagamento:

> Apesar de a cadeia significante encontrar no traço a condição de sua existência, o traço é uma marca, não um significante (Lacan, 1957-58/1999). Na alusão à marca do pé de Sexta-Feira, descoberta por Robinson Crusoé em seu passeio pela ilha, Lacan afirma não se tratar de um significante, somente passando a sê-lo se o traço, por alguma razão, for apagado. **O significante é, então, um vazio que atesta, no apagamento, uma presença passada – é o lugar que resta após o apagamento, o que sustenta a transmissão**. (Barros, 2015, p. 43, grifo nosso).

Em *O horla*, conto de realismo fantástico que trata da temática sobre o duplo, de Guy de Maupassant (2011/1887), o protagonista está o tempo inteiro sofrendo a presença de seu duplo, o qual sente a sua presença, sem conseguir ver, tocar, ou mesmo escutar. É algo que está além de seus sentidos. Ele o percebe por meio de marcas, como a do sopro do vento e a da falta de reflexo diante do espelho, pois é como se existisse algo opaco diante de si. O horla, termo que nada significa, que o protagonista escuta do seu duplo, é o inominável dessa presença, é a própria ideia do apagamento, de uma presença passada como dito por Barros (2015). Assim, o protagonista vê as páginas de um livro serem passadas sem ninguém que as mexa, ou mesmo vestígios da existência de um outro, por meio de uma garrafa deixada pela metade na noite anterior:

> Mas então tinham bebido essa água? Quem? Eu? Eu mesmo, provavelmente? Quem poderia ter sido além de mim? Nesse caso, eu era sonâmbulo e vivia, sem saber, essa dupla vida misteriosa que nos faz perguntar se existem dois seres em nós, ou se um ser estranho, desconhecido e invisível, anima, por momentos, quando nossa alma está adormecida, nosso corpo prisioneiro que obedece a esse outro, como a nós mesmos, mais do que a nós mesmos. (Maupassant, 2011/1887, p. 24).

É possível ver o quanto os vestígios falam do próprio protagonista: a ausência da água na garrafa é algo que traz a presença-ausência do seu duplo. O protagonista não percebe o

estranho como parte de si. A marca a ser pinçada é algo que define uma construção do sujeito de desejo, algo que parte da coisa, do "das Ding", da mistura entre o eu e o outro, para uma possibilidade de significação.

O encontro com o duplo é sofrido e deixa marcas, são vestígios, algo indica uma falta, a água está parcialmente bebida, são restos de sua presença-ausência. Em *O horla*, o protagonista resolve acabar com a própria vida já que teme o seu duplo e se encontra prisioneiro deste, submetido a ele. Nos casos clínicos paradoxalmente este encontro possibilita um renascimento, pois para se encontrar com a vida, o sujeito precisa atravessar a própria morte, ou separar-se de algo sentido como inabalável, completo, de uma imagem idealizada e passar a perceber o que lhe falta e diz respeito a si.

O duplo muitas vezes engana o protagonista no conto literário, ele é faceiro, e não quer morrer de jeito nenhum, o protagonista morre, mas o seu duplo sobrevive. Assim, nem nos contos literários, nem na história de muitos povos que creem em reencarnação, o duplo morre, ele permanece vivo. Segundo Morin (1970, p. 104) em *O homem e a morte*:

> Nos Daiaques de Bornéu, o dia do funeral é aquele em que o duplo parte de barca para o seu reino. A embarcação precipita-se por entre os obstáculos e os assistentes, cheios de expectativas, acompanham as peripécias da viagem; bruscamente, o entusiamo explode: está salvo! Chegou a cidade dos mortos! O duplo permanecerá na cidade de ouro durante sete gerações, aí morrerá e renascerá, e depois regressará a Terra. Entrará num cogumelo ou num fruto. Se uma mulher o comer, renascerá como criança. Se um animal o comer, renascerá como um animal.

O duplo é capaz de renascer após a morte do sujeito e permanecer vivo como espírito. Na concepção de muitos povos primitivos o duplo renascerá como fruto, criança ou animal. Nesta tese se expõe a importância de se atravessar o duplo do ponto de vista da possibilidade de construção da fantasia do sujeito. A trilha fictícia a seguir foi construída para se atingir o objetivo desta tese, ou seja de analisar como um recurso da literatura, o *ponto de virada*, pode contribuir para intervenções na clínica psicanalítica em casos cuja marca é a colagem maciça com o duplo.

A trilha fictícia

As partes desta tese foram construídas tal qual uma trilha explorada por um viajante, seguindo pistas deixadas pelo caminho: as questões, ou mesmo os restos suscitados pelos trechos foram levados em consideração na construção. Desse modo, o corpo fictício é criado a partir desse viajante que vai deixando marcas da sua viagem pelo caminho, ele vai deixando escapar de sua mala furada aquilo que, à primeira vista, não é o mais importante, mas que são

restos de sua passagem e vai observando pistas deixadas no caminho por outros. A viagem é dada a partir do olhar do viajante. Nesta tese o psicanalista é um viajante que procura estabelecer um entrelace entre os casos clínicos, os conceitos psicanalíticos e as narrativas literárias trazidas na sua bagagem, a qual vai crescendo com novos achados pelo caminho. O viajante na sua passagem percebe que os restos deixados no caminho são fundamentais. O que faz marca nessa viagem são as perguntas e as dúvidas suscitadas nele. A trilha percorrida corresponde aos seguintes questionamentos feitos no caminho, e as possíveis respostas.

De forma inicial, trata-se do enigma – no capítulo a seguir, o segundo capítulo, serão trazidos casos clínicos com a marca de uma colagem maciça com o duplo, que apresentaram modificações corporais significativas após intervenções na clínica psicanalítica. O que teria ocorrido? Como ocorreu na especificidade de cada um dos casos clínicos a passagem do duplo para as metamorfoses corporais? Para responder a esses questionamentos, no capítulo a seguir, serão narrados os casos clínicos, tratando de forma esmiuçada a virada em cada um deles. Isso será feito a partir da ideia da mudança da imagem especular constituída em Bianca, e da criação de um espaço subjetivo para Jean e para Beatriz, pois nos dois últimos casos tratados, a imagem especular aparece como algo ainda em construção. Nesse sentido, será dada maior ênfase ao caso de Bianca, pois existem mais detalhes a seu respeito não só devido ao tempo de atendimento que foi significativamente maior (Bianca foi atendida durante três anos em consultório, enquanto Jean e Beatriz foram atendidos durante oito meses no Imip) que os outros dois casos, apresentando maior riqueza de detalhes, como também em Bianca aparece uma imagem constituída que auxilia a pensar nas imagens em constituição dos outros dois casos. Bianca também refere ter sido diagnosticada como autista na infância, assim, ao estudar o seu caso clínico, alguns detalhes puderam auxiliar na compreensão dos outros casos. Em Bianca, aparece com clareza uma imagem constituída, o que tornará mais didática a compreensão de como ocorreu a transformação em seu corpo de um envelope perfurado para a possibilidade de um delineamento corporal, modificando a imagem de um troglodita, a partir de intervenções que utilizaram o campo transferencial. Em Jean e Beatriz, será visto como as suas imagens ainda estão em construção.

No terceiro capítulo, apresenta-se o que é o duplo especular e como se apresenta ele em cada um dos casos clínicos. Pode-se dizer que o duplo se apresenta como uma imagem ideal constituída pelo Outro, a qual pode muitas vezes ser destrutiva para o sujeito, sendo necessário que possa haver uma subversão ao esperado, para que possa haver modificações criativas na imagem especular e no próprio corpo. Será visto como grandes autores contribuem para essa temática tanto no campo da psicanálise como na própria literatura. Serão

trazidos conceitos de Freud como o *unheimlich* e a ideia de Lacan de que para constituir uma imagem é necessária a presença de um resto não especularizável, ou seja, é preciso que exista um resto que permanece ao fundo, que cerca a imagem do sujeito no espelho. Serão tratados alguns clássicos da literatura a respeito do duplo como *O horla*, *O homem de areia*, *O retrato de Dorian Grey*, *Dois irmãos*, *O duplo, o espelho*, *O homem duplicado* e *William Wilson*. Neles será possível ver quanto o duplo funciona de forma idealizada. Será esmiuçada a forma como a imagem foi constituída em Bianca, ou ainda está em construção no caso de Jean e Beatriz. Será visto como a imagem de Bianca pôde ser transformada e a de Jean e Beatriz iniciar-se a se constituir. Como se deu a virada do ponto de vista da teoria psicanalítica no que diz respeito à teoria da constituição do eu a partir da imagem especular, pois há uma virada no próprio estádio do espelho, de um corpo fragmentado para um corpo totalizado. Como essa virada ocorre? Para isso poder ser respondido, será feita uma análise da constituição do sujeito em Lacan (2008/1962) a partir da constituição do duplo em cada um, o qual faz parte da constituição da imagem e do próprio sujeito. Será também demarcada a necessidade da presença da angústia para a imagem constituir-se.

No quarto capítulo, a ideia do ponto de virada será esmiuçada, com o auxílio de narrativas destinadas a crianças e adolescentes tais como *Chapeuzinho amarelo*, *O monstro monstruoso da caverna cavernosa*, *Marcelo, Marmelo, Martelo, Laura*, etc., e também com o exemplo de um roteiro de cinema do filme *Rocky, o lutador*, ou seja, de algo inicialmente repetitivo e vinculado ao duplo de forma destrutiva para uma subversão ao enredo da história que se apresenta de forma criativa e transformadora. Nesse capítulo será possível perceber também como a narrativa transforma a imagem constituída. Faz-se uma análise do ponto de virada em Aristóteles (2003/c. 335-323 a.C.), Roland Barthes (2013/1971) e Syd Field (2016), e os pontos de virada em cada um dos casos clínicos, salientando a importância das imagens não só nas ilustrações dos livros destinados a crianças e adolescentes, como as imagens constituídas mentalmente pelo leitor e também por algumas ilustrações. Nos casos clínicos, a intervenção só poderá ser efetiva na medida em que pinça o elemento que funciona como resto.

Finalmente, no último capítulo, o quinto, que é o conclusivo, será falado a respeito da metamorfose realizada a partir do ponto de virada, trazendo como ilustração o conto *A metamorfose* de Frans Kafka. Será apontado nessa narrativa como o protagonista Gregor Sansa se metamorfoseia a partir do seu ponto de virada, pois nessa ficção coincide a metamorfose corporal do protagonista com o ponto de virada do livro. Será feita uma analogia do narrado por Kafka em cada um dos casos clínicos; assim como existe um elemento

acessório nas narrativas responsável pelo ponto de virada, isso também ocorre nos casos clínicos.

O trabalho de tese propriamente dito diz respeito a uma clarificação das metamorfoses ocorridas nos corpos de Jean, Bianca e Beatriz, ao se compreender melhor que o protagonista de Kafka se metamorfoseou após o ponto de virada. Assim como na história de Rosana Rios de *O monstro monstruoso da caverna cavernosa*, apresentado no terceiro capítulo, há uma modificação na imagem do monstro, há também uma modificação no corpo de Gregor Sansa. As imagens especulares que são vinculadas ao eu ideal, constituído pelo Outro, como pode ser visto no segundo capítulo, devem sofrer uma subversão para haver uma modificação da figura e do fundo da narrativa. Nesse sentido, as imagens geradas pelas narrativas são modificadas a partir da presença de um detalhe, de um elemento acessório. É nesse aspecto que, no último capítulo, é feito um estudo do detalhe na obra de arte, porque o ponto de virada do caso clínico é algo que origina modificações na imagem especular do sujeito e nas imagens constituídas por uma narrativa: por um detalhe pinçado na intervenção, de algo acessório, modifica-se a relação de figura e fundo. Tendo como suporte a visão de Lacan a respeito da angústia e da importância de haver um resto para a constituição do sujeito, esse elemento é essencial na modificação ou mesmo na construção da imagem especular, e é a partir dele, que a figura é transformada. A ideia de que o fundo ao ser modificado poderá transformar o que surge como figura é tomada como essencial no trabalho de tese. No último capítulo, será feita uma análise de cada um dos casos, demonstrando a modificação do fundo da narrativa constituinte de cada um, por um elemento acessório advindo do duplo. Nesse capítulo será feita uma análise dos restos pinçados em cada um dos casos clínicos propiciadores de metamorfoses corporais.

CAPÍTULO 2

O Era uma Vez de Bianca, Jean e Beatriz…

> Era uma vez… numa terra muito distante… uma princesa linda, independente e cheia de auto-estima. Ela se deparou com uma rã enquanto contemplava a natureza e pensava em como o maravilhoso lago do seu castelo era relaxante e ecológico… Então, a rã pulou para o seu colo e disse: linda princesa, eu já fui um príncipe muito bonito. Uma bruxa má lançou-me um encanto e transformei-me nesta rã asquerosa. Um beijo teu, no entanto, há de me transformar de novo num belo príncipe e poderemos casar e constituir um lar feliz no teu lindo castelo. A tua mãe poderia vir morar conosco e tu poderias preparar o meu jantar, lavar as minhas roupas, criar os nossos filhos e seríamos felizes para sempre… naquela noite, enquanto saboreava pernas de rã sautée, acompanhadas de um cremoso molho acebolado e de um finíssimo vinho branco, a princesa sorria, pensando consigo mesma: – Eu, hein?…nem morta!
>
> (Luís Fernando Veríssimo).

A ficção referenciada acima, *A princesa e a rã*, é uma narrativa curta de Luís Fernando Veríssimo e trata de uma virada inesperada: a princesa não beija a rã como o repetido em diversas leituras de clássicos de contos de fadas, mas de forma surpreendente, ela a saboreia com um delicioso creme acebolado! Como será que Bianca, Jean e Beatriz constituem suas viradas ao inesperado? Esta tese se inicia com o caso de Bianca.

2.1 O ponto de virada de Bianca: a escrita do envelope do corpo

Bianca foi o caso clínico que deu origem à questão da tese, visto ter feito um processo de modificação surpreendente a partir do processo psicanalítico com a utilização de determinadas intervenções. Ela conseguiu passar de um estado de não dor para o sentimento de dor, e do esfacelamento corporal, para uma integração do seu corpo, ou seja, de um envelope perfurado,[3] a uma possibilidade de delineamento. As considerações teóricas surgirão no decurso da narração do próprio caso clínico. Bianca foi excluída de sua família de origem e passou muito tempo morando nas ruas até conhecer sua companheira, quando passou a

[3] O termo envelope é trazido por Anzieu (1997) como um sinônimo de pele que circunscreve o eu do sujeito. assim o envelope perfurado passa a ideia de uma falta de delimitação na constituição do próprio eu.

residir em um bairro pobre em Caruaru. A família de origem judaica sempre teve condições financeiras. Os seus pais trabalhavam com religião, e pregavam a palavra de Deus em viagens, Bianca vivia em condições de extrema pobreza, com dificuldades de pagar água e luz.

Começo lembrando uma passagem do conto de fadas Branca de Neve para fazer uma relação de oposição com o caso de Bianca. No referido conto, a protagonista nasce do desejo materno. A imagem corporal de Branca de Neve é concebida de forma simbólica antes mesmo do seu nascimento:

> Era uma vez uma rainha. Um dia, no meio do inverno quando flocos de neves grandes como plumas caiam do céu, ela estava sentada a costurar, junto de uma janela com uma moldura de ébano. Enquanto costurava, olhou para a neve e espetou o dedo com a agulha. Três gotas de sangue caíram sobre a neve. O vermelho pareceu tão bonito quanto a neve branca que ela pensou: 'ah se eu tivesse um filhinho branco como a neve, vermelho como o sangue e tão negro como a madeira da moldura da janela'. Pouco tempo depois, deu a luz uma menininha que era branca como a neve, vermelha como o sangue e negra como o ébano. Chamaram-na Branca de Neve. (Grimm, 2010, p. 129).

Na narrativa dos irmãos Grimm, é do cenário materno que deslizam, metonimicamente, os significantes que constituem Branca de Neve. Neste caso, as cores dos objetos são associadas pela rainha à aparência de sua filhinha, existe uma prévia simbólica da imagem. Isso quer dizer que a constituição de sua imagem corporal tem relação com a imagem antecipada e idealizada da mãe.

No caso de Bianca, a imagem corporal idealizada por sua mãe não guarda coerência com o real de seu corpo. Bianca é a filha caçula de uma prole de quatro, sendo todas do sexo feminino, e o desejo de sua mãe era o de ter um filho. A situação é a de que não havia em sua família mais espaço para nenhuma mulher. A espera ansiosa da mãe de Bianca por um filho do sexo masculino marcará o seu corpo no sentido de um estranhamento e de um esfacelamento. Seu corpo é investido de um outro de si. Bianca responde ao gozo materno de forma literal. Ela refere ter o pensamento "masculino", às vezes de um "troglodita", o que expressa de forma direta a fantasia materna, de que ela fosse um homem, ou seja, uma correspondência direta à idealização de sua mãe.

Nesse aspecto não é uma simbolização o que ocorre, mas sim uma colagem com o gozo materno, de que fosse um homem. Isso quer dizer que, diferentemente da história de Branca de Neve, o seu corpo é completamente diferente da imagem antecipada de sua mãe. Por outro lado, a forma como Bianca se vê não é a de uma mulher, e sim é congruente com a imagem estabelecida pelo Outro, sendo no seu caso, o Outro incorporado por sua mãe.

No início das sessões, Bianca falava com forte crença sobre ter vindo de outro planeta, o Planeta Azul, onde existiriam apenas animais. Ela teria vindo em uma espaçonave e pertenceria a uma família de extraterrestres. Essa forma de se retratar, inicialmente, remete a um estranhamento de si mesma. Na sua história, havia de forma análoga algo de muito estranho: no seu álbum de bebê, não havia nada escrito e a mecha de cabelo estava arrancada. Só havia uma única marca: sua mãozinha de tinta. Diante da percepção de um álbum em que não há nada escrito a seu respeito, Bianca se questiona: "Será que realmente eu existo?"

Quando criança, ela e suas irmãs não podiam sair para brincar. Todo dia era acordada com palmas e gritos. Certa vez, Bianca foi acordada, pela mãe, com uma surra; "onde está sua boneca?", perguntava a mãe. Os brinquedos deviam permanecer guardados nas caixas. Caso não fosse feito o que a genitora mandava, as crianças eram espancadas. Uma de suas duas irmãs mais velhas, desafiadora, tinha constantemente a cabeça arremessada contra a parede. Bianca tinha uma boneca que seus pais diziam se parecer com ela, uma boneca com expressão de "zangada". Ser comparada com uma boneca, um ser inanimado, é da ordem de um estranho familiar. É importante ressaltar que, mesmo tendo o aspecto de zangada, é uma expressão fixada no rosto de uma boneca, um elemento sem vida. Além disso, quando Bianca estava irritada com algo, sua mãe afirmava: "Você é um leão numa jaula!" Parece realmente não ter sido à toa a fantasia de que veio de um planeta de animais; visto nesse dito sua mãe colocá-la como um leão, é então sempre distanciada de sua condição humana: ora é vista como uma boneca, ora vista como um animal.

Bianca lembra-se da infância como se não fosse nem feliz nem triste, mas inerte. Indagada sobre isso, ela então responde: "É, eu ficava olhando uma janela, não podia brincar com outras crianças." Ela se lembra de terem suspeitado de ela, na infância, poder ser "autista".

Essa concepção de uma infância "inerte", e a presença de certo funcionamento autístico, já indicava um modo defensivo próprio da psicose, de deixar de fora do seu psiquismo o que lhe era insuportável e inapreensível. A inibição generalizada vivida por Bianca fazia com que ficasse parada, prostrada olhando uma janela, sem se locomover, sem se envolver afetivamente. No seu caso, a libido foi afastada do seu corpo por uma questão de segurança, como diz Freud (1996/1926) em *Inibição, sintoma e angústia*, ou seja, para não sofrer, aprendeu a não ter sentimentos. Os pais reforçaram a identificação de Bianca a uma boneca zangada, a um leão na jaula, e também à figura de um troglodita, o que remete a uma mistura entre homem e animal. Nos três exemplos aparecem a agressividade, nesse aspecto, lembra-me a inverossímil frase tão perpetuada tradicionalmente: "Homem não chora", visto

que dizia aprender com seu pai situações de defesa de guerra, como passar frio, ter de pegar rapidamente algum animal como uma galinha, correndo. Inclusive, essa é uma imagem que é trazida de forma repetitiva. Ela, então, tinha desafios a serem cumpridos, e nos quais não podia fraquejar, nem mostrar sentimentos.

A reação, como aponta Nasio (2011) no livro *Os olhos de Laura*, é muito mais intensa que a situação traumática em si. O não sentir foi a defesa dela diante da violência da própria mãe, e reforçada pelo pai, forcluindo, assim, a tristeza e a alegria, deixando-a permanecer sempre alheia ao que se passava ao seu redor, construindo um mundo próprio bastante peculiar: o planeta azul. O azul é uma cor que culturalmente, de forma reducionista, é atribuída aos meninos, e Bianca dizia ser oriunda desse planeta.

Nos bebês, quando há uma falha no campo da simbolização, existiria uma inscrição na ordem da necessidade, de forma coisificada, no excesso, e não na contingência. O significante e o significado ficam unificados como se realmente fosse possível se chegar à coisa em si por meio da representação, da palavra. É como se pudesse pensar que Bianca seria literalmente um leão. Nesse sentido, não é à toa a ideia de ter vindo de um planeta de animais, e de, às vezes se achar um troglodita. O sentido literal e não metafórico se constitui no psiquismo como uma colagem entre o eu e o outro. Há uma mistura imaginária em que um corpo funciona como extensão do outro e as palavras do outro ficam vinculadas a um sentido literal. Segundo Lacan (2008/1964), é possível dizer que há uma colagem entre significante e significado no caso da psicose, o que é denominado de holófrase, por não haver a entrada do significante do nome do pai.

É também nesse lugar, de uma colagem, que Bianca, aos 27 anos, não consegue aceitar a morte de sua mãe. Ela presenciou, mas não chorou, era como se não estivesse lá. A relação com a mãe, com sua passagem para o “plano espiritual” povoa o núcleo de suas fantasias, e diz respeito à sua dificuldade em sentir algo.

Esse paradoxo cria em Bianca a ilusão de que sua mãe ainda está viva, e ela ainda viria buscá-la, vinda da “transiberiana, ou da Inglaterra”. Conversava horas a fio com o espírito da mãe. Sobre isso, comenta Bianca: “Eu parei no tempo, fiquei, em 1992, naquele quarto” (referindo se ao quarto do hospital onde sua mãe falecera). Depois, narrando esse período, disse que uma amiga recebeu o espírito de sua mãe e contou-lhe o que ela lhe havia dito: “Bianca passará ferro neste mundo.”

A partir do dia em que sua mãe foi para o “plano espiritual”, resolveu fazer tudo para incomodar Jesus. Essa revolta, ela a expressou da seguinte maneira: deixou de fazer sua dieta contra o diabetes; virou “entendida”, vivendo relações homossexuais (que ela considera uma

“abominação”). Foi dessa forma também que retirou os próprios dentes esmurrando a boca. Comenta: “Teve de ser na base da porrada. Eu pensei assim: que mulher ia querer outra mulher banguela, em sã consciência?” Por conseguinte, ela se revolta contra Jesus, “o Messias”, o enviado por Deus, por não ter conseguido socorrê-la. Ela afirma categoricamente: “Com Deus eu me dou bem, mas com o filho, a gente nunca se bateu...” Em referência ao conteúdo, é interessante observar a duplicidade. “Com o filho”, justamente aquele esperado por sua mãe, ou seja, filho do sexo masculino, Bianca diz: “a gente nunca se bateu” era por causa da inexistência de um filho homem que as mulheres de sua família eram batidas. Bianca, por sua estruturação psicótica, tem uma imagem que não é coerente com o real de seu corpo. Ela vê outro no espelho que não se assemelha a ela fisicamente em nada, é um outro ideal fruto da expectativa parental, de ter um filho do sexo masculino.

Bianca bate em si mesma, esmurra-se como se ela fosse duas pessoas. Essa dificuldade de o psiquismo formar um pensamento dialético, em poder perceber aspectos diferentes em si mesmo, é típica da psicose, visto que opostos não poderão coexistir em uma lógica vinculada ao campo do imaginário, sem a possibilidade de simbolização, vinculados a uma imagem destruidora, de um troglodita.

Segundo Bruno Bettelheim (2007), há uma enorme importância de se apresentar a coexistência do bem e do mal para crianças pelos contos de fadas, como em Chapeuzinho Vermelho, no momento em que o lobo se veste de vovozinha. Ele refere a dificuldade que algumas crianças têm em perceber que o mesmo adulto pode, às vezes, ser agressivo, e em outras vezes, apresentar-se de forma gentil. Algumas crianças podem apresentar fantasias complexas a esse respeito. Bettelheim narra o recorte do caso clínico de uma criança atendida por ele, que acreditava que sua mãe era abduzida por extraterrestres, e quando se apresentava de forma agressiva, não era a genitora real. Esse aspecto maquiavélico, separado, de enxergar a realidade, remete a uma ideia empregada por Melanie Klein (1974) quando fala da constituição do sujeito e de diferentes posições. Quando ela fala do seio bom e do seio mau, que constitui a posição esquizoparanoide, ela a diferencia de uma posição depressiva surgida posteriormente, a qual seria uma posição dialética. Nos casos em que há falhas muito primitivas na relação mãe-bebê, pode-se dizer que essa posição esquizoparanoide se replica e, segundo Bettelheim, haveria dificuldade em perceber essa vinculação entre opostos.

> Incapaz de ver qualquer coerência entre as diferentes manifestações, a criança na verdade percebe a vovó como duas entidades separadas – a que ama e a que ameaça. Ela de fato é a vovó e o lobo. Dividindo-a por assim dizer, a criança pode preservar sua imagem da avó boa. Se ela se transforma num lobo, isso decerto é assustador, mas a criança não precisa comprometer sua visão de benevolência da vovó. E, em

> todo caso como lhe narra a história, o lobo é uma manifestação passageira – a vovó retornará triunfante. (Bettelheim, 2007, p. 98).

No caso de Bianca, situações extremas de agressividade advindas da mãe e de provas físicas postas pelo pai fizeram com que não pudesse ter a ideia de um lobo como uma manifestação passageira, como ocorre no conto Chapeuzinho Vermelho. A mãe de Bianca se apresentava de forma agressiva com ela e com suas irmãs. Bianca não fala em nenhum momento de uma faceta carinhosa de sua mãe, diz que ela era muito forte e não a via chorar. Segundo Bianca, chorar era fraqueza, ela também não chorava. Bianca me apresenta algumas de suas pinturas: primeiro a *Redoma de vidro*, depois *A placenta*, *O impacto* e *Sexualidade*. Ela explica a obra *Redoma de vidro*: "Minha mãe está sobre mim e a concha está entreaberta. A própria redoma ainda não está fechada. Depois que ela foi ao plano espiritual, eu mesma fechei."

No desenho da Redoma de vidro, há um olho, e segundo Bianca, trata-se do olho de sua mãe que, de fora, observa. É possível ver nessa obra uma questão de ordem paranoica que se relaciona com o olhar persecutório. Penso que Bianca estaria enclausurada por esse olhar.

É fundamental pontuar que Bianca pintava suas obras de arte com o próprio sangue; cortando-se com o estilete, ou então com o bisturi, materiais feitos de ferro. Novamente, as palavras ditas pelo espírito da mãe foram "passará ferro". Ela usava também a agulha *butterfly*, da qual saía exatamente a quantidade de sangue que queria para fazer seus quadros. À pergunta sobre a dor ao se cortar, ela responde que não a sentia. Narra que, certa vez, quebrou um dos pés em dois pontos e, ao ser examinada no hospital, os médicos ficaram assustados por ela conseguir andar normalmente como se nada houvesse acontecido. Esses instrumentos de âmbito hospitalar se referem à sua vivencia de não dor nos hospitais.

> A ausência do reconhecimento da dor pode ocorrer em diferentes quadros clínicos, cujo funcionamento psíquico é regido por processos primários, como em alguns quadros psicóticos, em que os sujeitos são capazes de decepar membros sem queixar-se de dor. […] O cérebro, como órgão decodificador, não interpreta essa experiência como dolorosa, mesmo não sendo sujeitos portadores de lesões ou disfunções nos neurônios receptores da dor, ou no hipotálamo (órgão que dá a dimensão afetiva da dor). Portanto, a explicação neuropática da dor não dá conta da complexidade da experiência dolorosa. A dor indica a presença da pulsão no corpo e pressupõe uma organização psíquica na qual o ego pode reconhecê-la. Como a angústia, ela é sinal de perigo e, portanto, está a serviço da pulsão de vida. Nos casos em que a ação da pulsão de morte se sobrepõe a de vida, a dor tende a ser inócua e a transmudar-se em gozo. (Queiroz, 2012, p. 853).

A pulsão de morte é presente em toda a história de Bianca, havia o desejo advindo de seus pais de que ela não existisse, mas sim um homem. Bianca pintava quadros com o sangue e não assinava seu nome, e sim as iniciais dos pais, o que demonstra com clareza a confusão

entre ela e eles a quem se referia como “os deuses dos meus pais”. Sua existência só é possível alicerçada em Outro, Bianca não assinava por si. Havia da parte dela uma colagem imaginária na expectativa de seus pais de um filho varão. O feminino é forcluído, pois em suas alucinações, ela se vê na Inglaterra, como um homem passeando de mãos dadas com a psicanalista, ou vê um jovem negro inglês do século passado conversando com ela.

Bianca transfere toda essa relação de colagem com a mãe e no processo psicanalítico, passa a ter também medo de perder a psicanalista. Tem alucinações e “lembranças” com a analista, visto que dizia tê-la conhecido em vidas passadas. Ela a vê brincando de roda consigo e afagando seus cabelos, em seu colo, na sua cama. Nas suas ausências, sente febre, como reage o bebê na ausência da mãe. Muitas vezes, quando havia confusões com o filho de sua companheira, escrevia mensagens telefônicas pedindo para a analista ir buscá-la. Ao mesmo tempo, no fim de muitas sessões, sente a necessidade de vir abraçar a psicanalista. Todas essas questões, que demonstram uma regressão, parecem remeter no caso de Bianca há falhas na constituição do que Didier Anzieu (1997) denomina de Eu-pele. Ele compara a pele com um envelope que contém o eu, e o funda visto que a pele é anterior à constituição do próprio psiquismo. Segundo Anzieu, além do princípio do prazer – desprazer, e o princípio da realidade, o princípio de inércia, relacionado com o princípio de nirvana colocados por Freud, na ideia do Eu pele; mais dois princípios devem ser levados em consideração: um princípio de diferenciação interna e o princípio de constância. O envelope narcísico seria constituído pela contenção de bem-estar na relação com o outro, da saciedade e da questão térmica. A diferenciação do dentro e do fora ocorre pelo próprio contraste entre a pele do bebê e a pele da mãe.

Conforme Anzieu (1997), existe algo mais arcaico que os funcionamentos primário (princípio do prazer-desprazer) e secundário (princípio de realidade), há uma interação dialética da casca com o núcleo, existe uma relação mútua dos corpos da mãe e do filho por um espaço imaginário que inclui um processo denominado de projeção sensorial e fantasmática:

> Toda figura supõe um fundo sobre o qual aparece como figura: esta verdade elementar é facilmente desprezada, pois a atenção normalmente é atraída pela figura que emerge e não pelo fundo sobre o qual esta se destaca. A experiência vivida pelo bebê dos orifícios que permitem a passagem no sentido da incorporação ou no sentido da expulsão é certamente importante, mas só há orifício quando em relação a uma sensação, seja ela vaga, de superfície e de volume. O infans adquire a percepção da pele como superfície, quando das experiências de contato de seu corpo com o corpo da mãe e no quadro de uma relação de apego com ela tranquilizadora. (Anzieu, 1997, p. 42-43).

Anzieu cita, ainda no mesmo texto, a importância do aspecto pele nos animais, transpondo o estudo também em uma perspectiva da etologia. Alguns macacos se seguram por pelos, nos humanos, o fato de não ter pelo, a proximidade se dá pelo próprio órgão da pele. Anzieu cita exemplo dos esquimós e refere que a segurança e o altruísmo vem daí, as crianças são carregadas dentro dos casacos, junto da pele dos esquimós. Quando o bebê sente fome, o bebê arranha as costas da mãe e chupa sua pele; a mãe o traz para frente e lhe dá o seio, e em razão do gelo que muitas vezes encobre o bebê, lambem-no para mantê-lo aquecido. Os esquimós, dessa forma, desde cedo, tem vivências que auxiliam na constituição do envelope do corpo. Anzieu refere que isso é relevante para se pensar o fato de serem altruístas em situações adversas. A pele conta uma história, a pele é inscrita. A relação de *feedback*, com a mãe, proporciona certas marcas. Dessa forma, uma falha nessa relação primeira, ainda intrauterina, como Bianca observava em um quadro falando de curto-circuito, no qual era trazido um feto, demonstra exatamente essa falha primeira.

> Os riscos de despersonalização estão ligados a imagem de um envelope, que pode ser perfurado, e a angústia-primária segundo Bion – de um escoamento da substância vital pelos buracos, angústia não de fragmentação, mas de esvaziamento, muito bem metaforizada por certos **pacientes que se descrevem como um ovo com a casca perfurada, esvaziando-se de sua clara, e mesmo de sua gema**. (Anzieu, 1997, p. 43, grifo nosso).

A observação acima tem uma relação próxima com o caso de Bianca, a qual parece ter-se constituído como um envelope perfurado, um feto em curto-circuito. A poesia mostrada por ela, denominada de *Cobaias*, é um exemplo ilustrativo disso:

> **Cobaias**
>
> Quebra-se a gema máter
> Gema ova fecunda
> Embrião, lactente
> Oriunda
> Da metamorfose genética
> ‘revolucionária’
> Ser mutante
> Colorido
> Mergulhado num emaranhado de pés e mãos que entrelaçam-se unidos...
> Inúteis atrelhos
> Procurando formas em vão.
> Monstros inocentes
> Que calam e sentem,
> Choram as cobaias da revolução.
>
> (Bianca)

Na poesia acima, a gema máter ilustra o frágil núcleo. A própria gema quebrada, sem nenhuma referência à casca do ovo, embriões, sem nenhuma contingência, procuram formas

em vão. Assim, nesse caso, a transferência precisou ser utilizada para uma reconfiguração da própria imagem, por um olhar que demarcou um lugar de excessão em relação ao olhar devastador de sua mãe. Seria preciso reconstituir algo muito precoce, a delimitação de seu eu-pele; inicialmente furado e em contato com o exterior. A pele é o que delimita e ao mesmo tempo dá identidade ao sujeito:

> A pele de um ser humano apresenta a um observador características físicas variáveis, conforme a idade, o sexo, a etnia, a história pessoal , etc. e que, assim como as roupas que a duplicam, facilitam (ou confundem) a identificação da pessoa: pigmentação, pregas, dobras, sulcos: padrão dos poros, pêlos, cabelos, unhas, cicatrizes, espinhas, sardas, sem falar de sua textura, de seu odor (reforçado ou modificado pelos perfumes), de sua suavidade, ou de sua aspereza (acentada pelos cremes, bálsamos, tipos de vida). (Anzieu, 1997, p. 17).

Assim, a pele conta uma história. As suas obras pareciam, às vezes, uma tentativa de dar contorno à pele, costuras aparecem em caixas, e também na sua relação com as roupas. Bianca fazia camisas de uma banda de rock, chamada Metallica, ao mesmo tempo em que trabalhava com artesanato.

Momento fundamental para esse agir como excessão é quando chega alcoolizada e sua relação transferencial fica bastante clara no momento em que diz literalmente: “Você é minha mãe!”. A psicanalista intervém de forma acolhedora, dizendo que não é sua mãe, embora de alguma forma cuide dela. Nesse mesmo dia, a psicanalista chama um táxi para ela com a ajuda dos bombeiros do shopping. [4] Os bombeiros vieram por conta de Bianca haver fumado em área inapropriada. Ela estava bastante confusa no dia e se vestia de forma bizarra, com uma camisa rasgada e pelo lado avesso. Nesse momento fica clara essa pele exposta, esse núcleo fragmentado através do tecido esgarçado, ao avesso, tal qual fala Didier Anzieu. Bianca manifestou-se nesse dia também no plano somático, vomitando e urinando. Ao voltar na sessão seguinte, refere ter pensado que a psicanalista não mais a atenderia. Desse modo, tem-se outro elemento surpresa, visto que o processo foi retomado e foi feita uma retrospectiva do que ocorrera, do fato de Bianca ter dito: “Você é minha mãe”. Ela reage dizendo: “Xeque-mate!”, porque nesse momento se revela o que antes não podia ver. A relação transferencial que se colocara de forma maciça desde o início do processo. É essa relação transferencial que permite, no caso de Bianca, que ela reconfigure o que anteriormente estava perfurado, uma pele furada sem contingência não pode sentir dor.

---

[4] O consultório em que atendia Bianca situava-se em um empresarial em um shopping.

Nesse caso, também, havia uma sensibilidade aguçada de Bianca, que adivinhava questões da vida pessoal da psicanalista. A questão do inconsciente a céu aberto parece permitir uma comunicação com o outro inconsciente de forma mais efetiva, tal qual um fenômeno telepático. Assim, sem nunca ter sido mencionado, sabia o nome dos filhos da psicanalista, como se houvesse uma vinculação, sem delimitação entre o Eu de Bianca e o Outro, advindo de uma não contingência da sua pele.

Parece que o fato de Bianca ter sido atendida, depois do momento de completa desorientação, demarcou uma excessão para ela. Bianca, durante toda a sua vida, foi desprezada e não esperava que a psicanalista a recebesse após um momento de excessos. Nesse aspecto, o inesperado da continuidade dos atendimentos gera confiança e possibilidades da criação de um novo lugar subjetivo para Bianca. A camisa rasgada e do lado avesso dá a ideia da pele rasgada, e expressa a possibilidade de, pela transferência, possibilitar alguma reconstrução, indo de forma mais profunda e até mesmo arcaica, nas suas relações primeiras uma vez que ela diz com clareza: você é minha mãe. Esse estado primitivo dá a ideia de ter podido chegar-se próximo a MANA, ao significante zero.

As metamorfoses corporais, segundo Gil (1997), dão-se a partir da ideia do significante flutuante. Através de sua leitura antropológica, ele demonstra a existência de um significante zero esvaziado de significado e apenas composto de energia que caracteriza a função do corpo no regime arcaico. No universo para explicar o mundo, o homem cria signos, e tenta estabelecer relações precisas entre significante e significado, embora o "Universo significasse muito antes de que se começasse a saber o que ele significava" (Lévi-Strauss, 1974, p. 33). Nem tudo era possível de se enquadrar em um sistema de correspondência. Na prática, o homem sabia de algo sem uma correspondência simbólica. É um paradoxo na medida em que mesmo existindo um sentido, um significado, é impossível atribuir-lhe de forma precisa.

No campo dos signos, particularmente no da linguagem, existem significantes sem um ponto de fixação no significado, isso o autor considera um perigo, ou seja, uma situação em que não haveria um limite identificável entre o desconhecido e o conhecido, o não identificável do identificável. É o que acontece, segundo ele, com certos estados patológicos em que se perde a noção dos acordos produzidos culturalmente e um novo código surge.

Ela pôde falar sobre ter achado que os atendimentos não continuariam depois de tudo o que aconteceu. O significante flutuante é o que permite a passagem para uma nova codificação. Este significante é sempre acompanhado de um resíduo tipo pele, osso, um dente, etc., algo do real do corpo, como a urina nesta sessão. O sangue em seus quadros é algo que

não era possível de ser simbolizado por Bianca, ela pintava quadros com ele na tentativa de poder escrever algo. No sul da Itália, até hoje as mulheres dão aos homens que desejam uma bebida com o sangue menstrual. Essa dimensão do significante zero está justamente entre o real do corpo e a possibilidade de amarração simbólica.

A ideia do MANA ilustraria, justamente, a ideia de significante zero. Atualmente penso que, para se chegar ao significante zero, para dar uma nova roupagem à pele do sujeito, é necessário chegar aos extremos, à mistura, à falta de corporeidade e aos excessos. O fato de atender logo em seguida a uma sessão de excessos, de mostrar que os atendimentos continuariam, parece ter um efeito de virada.

É interessante que a blusa havia ido do lado avesso, rasgada, a parte interna para fora. Para poder dar um contorno a isso, foi preciso ir a esse ponto, da pele esgarçada ao avesso; a ideia de poder regredir tanto ao momento em que antes ainda não havia fala. Nos códigos primitivos, todas as coisas têm mana (as plantas, os homens, os mortos e os alimentos) significam tudo e nada, um símbolo no estado puro. Assim, sendo capaz de conter qualquer conteúdo simbólico. MANA é um exemplo de um significante flutuante, que tem um valor simbólico zero e se situa no entre, na charneira dos códigos e diz respeito a uma desordem semântica, pertencente a dois ou vários códigos, a diferentes tipos de objetos, a dois mundos. Assim o significante flutuante:

> denota as franjas da desordem semântica a que correspondem o gesto da transgressão de um tabu, um rito xamânico, ou o comportamento de um louco: energia e espaço entre os códigos estão sempre a par. Desde que existe desorganização de uma ordem ou desagregação de uma estrutura, vêem-se surgir forças livres, desligadas. Toda a passagem de um estado a outro- o nascimento, a morte, o casamento, as iniciações a certas categorias de idade- faz vacilar energia e os ritos libertam e utilizam. É assim que os feiticeiros e os xamanes ocupam um lugar a parte na sociedade, exercendo sempre profissões ambíguas, simbolicamente ambivalentes ferreiros, coveiros ou pastores (entre natureza e cultura), o que pode ser lido enquanto algo específico do ser (natureza) e o compartilhamento com os outros (cultura). Ou certos xamanes antes de serem iniciados passam por uma experiência de loucura. (Gil, 1997, p. 19).

Segundo José Gil (1997), além da função semântica apontada por Levi Strauss de significante zero e de mana, existe outra decisiva: a de mediador de códigos. No caso das sociedades primitivas, o xamane, embora tenha outras funções, tem a de *medecine man*. Assim, há sempre um momento de transe e um momento de amarração. Ele faz surgir significantes sem objeto e dá para eles um ponto de aplicação em um ser maléfico, um deus ou um espírito. O que é fundamental saber é que o corpo é o local da permutação. É só por meio do transe que pode surgir a possibilidade de um corpo novo: “Em Java os Dukuns

transformam os pacientes em porcos selvagens, em macacos que fazem saltar de galho em galho.” (Gil, 1997, p. 24). É como se realmente fosse possível fazer um esvaziamento do sentido e colocar um novo código, que modificaria até mesmo a condição de sujeito. Parece-me que, no caso de Bianca, há uma reconfiguração profunda a partir de uma desorganização profunda, e de um suporte dado durante a desorganização, e após essa.

Certa vez, a analista disse que precisaria viajar e, em determinada semana, não atenderia Bianca. Visto ter ficado muito mal com a notícia, sem querer ir embora, a psicanalista em tom jocoso, intervém dizendo que pretendia viajar, mas não para o plano espiritual. Bianca ri bastante e consegue ir sem problema. Essa intervenção permitiu jogar com o colando e descolando ao mesmo tempo, e gera um elemento surpresa, a analista viaja como sua mãe viajou, mas não para o plano espiritual, ou seja, indica separação, diferenciação. O elemento surpresa fica entre duas questões parte da colagem, mas com a possibilidade de demarcar uma diferença. Essa intervenção demarca em si o que se pode chamar de ponto de virada, visto que leva em consideração algo que se repete, mas ao mesmo tempo demarca uma diferença. Com a brincadeira, o plano espiritual passa a ser acessório, e a viagem em si ganha o enfoque.

Bianca conta que, quando consegue finalmente sair do quarto no ano de 1992, não consegue ver a psicanalista com ela. Essa possibilidade de estar só é fundamental, visto que, para sair, é um passo dela sozinha. Ela entrega a chave do quarto, que havia fabricado e contém as iniciais de sua mãe; é com essa chave que é possível sair do quarto. O “chaves” do nome da psicanalista aponta para Bianca as chaves necessárias para sair do quarto.

A chave para sair do quarto em que se encontrava presa foi construída literalmente como pode ser visto pela Fotografia 1.

Fotografia 1– A Chave

Fonte: Arquivo pessoal

Foi preciso um processo longo de muita continência, que seria uma função primária da pele. A chave foi entregue dentro de um invólucro, um saquinho de pano. Inicialmente, havia uma porta maciça alucinada, tão pesada que não podia ser ultrapassada. A psicanalista, em um primeiro momento, parece fazer um envelope em conjunto com Bianca, tendo uma função de continência, demarcando limites ao suportar seus excessos, também respondendo de forma recíproca, quando Bianca a abraçava, o seu corpo é cedido, como um objeto no *setting*, apenas refletindo o que é trazido, para Bianca poder passar a reconfigurar o que vivenciara de forma traumática.

No voo da águia denominada Baikal por Bianca, não há mais a presença da psicanalista. Antes ela referia a presença. Ficou muito triste porque o adolescente negro lhe disse para caminhar e ultrapassar o momento em que está, "que eu não posso ficar assim dependendo do outro, que as pessoas têm suas individualidades". Anteriormente, via a presença da psicanalista, agora não vê mais e se angustia ao perceber isso. Começa a sofrer percebendo-se egoísta e, às vezes, um troglodita. É nesse processo de início da percepção de alguns furos que, certo dia, abriu a geladeira e um objeto caiu em cima dela. Bianca acreditou que nesse momento: "aconteceu algo!" quando o objeto caiu em cima dela: Ah, você sentiu? Pergunta a psicanalista. Ela parou olhando, surpresa, como se estivesse constatando que havia sentido algo, e pareceu perplexa. Disse, então, sim e após uma pausa, com aspecto de surpresa, diz:

> Foi você, Anna Chaves, quem me fez sentir dor, mas eu não estou reclamando. Antes, Anna Chaves, eu achava que meus pais viriam me buscar da Transiberiana, ou da Inglaterra. Eu agora sei que eles não vêm me buscar, por que eles [pausa] morreram.

Seus olhos enchem-se de lágrimas. Finalmente ela pôde chorar a morte da mãe, incluindo, de certa forma, o foracluído. Ela expõe a questão da dificuldade em sair do consultório (provavelmente análoga à dificuldade de sair do quarto de sua mãe), como isso a machuca, como sente dor em seu corpo, dor essa que antes não sentia. Como é difícil falar sobre isso, e chora. Fala do voo do pássaro e de precisar aprender a voar sozinha. Certa vez, refere com convicção de que a transformação estava sendo feita e uma pena havia nascido em suas costas, parte de uma asa. A psicanalista intervém que seu voo é sua arte, suas poesias, ela concorda. Esse voo vinculado a arte é utilizado muitas vezes como um terceiro durante as sessões.

Bianca não falava na primeira pessoa e conversava com sua mãe que morrera havia anos, não sentia dor alguma em seu corpo, gozava ao se cortar e acreditava ter sido um

homem em vidas passadas. Ela passa de uma posição eminentemente “imaginária” para a possibilidade de circunscrever algo. É a partir de um longo tempo de acolhimento a excessos que as intervenções parecem possibilitar uma virada. A psicanalista pôde ter o olhar em algo diferente da queixa inicialmente trazida, podendo atingir a verdadeira demanda, uma demanda de amor, de fragilidade. É isso que parece ter proporcionado uma mudança entre figura e fundo, gerando a possibilidade de um ponto de virada.

Esse caso faz pensar acerca da utilização da transferência nas intervenções, para a possibilidade da construção de um envelopamento do Eu. A utilização de um conjunto de intervenções que propiciem uma verdadeira virada de uma posição imaginária para o surgimento do cone simbólico, por meio de uma nova codificação. Essa passagem, além de dolorosa, parece-me bastante arriscada na medida em que, inicialmente, o psicanalista precisa acolher os excessos, e neste caso funcionou como parte da série de alucinações, como um elemento alucinado. Já no fim dos atendimentos, a psicanalista precisou deixar de atender porque havia conteúdos surgidos de forma erotomaníaca, em que havia a comparação de si com Romeu e da psicanalista com Julieta. Bianca mencionava a tragédia de Romeu e Julieta que fala de uma relação de amor que termina em morte. Embora tenha havido uma dificuldade na continuidade dos atendimentos com Bianca, é inegável uma modificação subjetiva profunda.

2.2 O ponto de virada de Jean: do não lugar ao significante PATATATI

Jean chega encaminhado com 4 anos de idade, com diagnóstico de autismo por se comunicar com pouquíssimas verbalizações, que se manifestavam de forma repetitiva. Ele já havia passado por outra profissional com a qual não conseguiu permanecer em sala para atendimento. A fantasia mais insistente, que o circunda, está vinculada à própria morte. A mãe tem dificuldades em verbalizar a morte do seu irmão gêmeo idêntico. Na primeira sessão, ela diz com dificuldade, e de modo reticente, que dele guardava apenas uma fotografia. Ela e o marido nunca falaram a Jean sobre a morte do irmão. Na verdade, escondiam acreditando ser doloroso para ele saber. Jean está em toda sessão marcado pelo número dois, repetindo insistentemente de forma peculiar a palavra “TO IS”.

Jean pinta o próprio corpo de forma ininterrupta e deixa seus rabiscos por toda a sala de atendimento. Esse aspecto é acolhido pela psicanalista, que percebe a importância de que a criança realmente possa pintar a sala. Ele pinta o chão e se pinta passando dos objetos a si; os papéis também são pintados, como qualquer objeto, parede, chão, mesa. Jean sente a

necessidade de ultrapassar os limites do papel. Em algumas sessões, brinca de deixar cair algo e verbaliza “CAIU”. Certa vez, na presença da mãe, a criança repete essa mesma brincadeira derrubando um boneco no chão. A mãe refere também que ele segura com muito cuidado um boneco em casa para que ele não caia no chão de forma alguma. Dessa forma, Jean parece constantemente encenar a morte do irmão. Além disso, gostava de correr riscos, ficando de pé em uma cadeira. A mãe dizia: “desça daí, não pode.” Esses mesmos termos eram trazidos pela criança, na terceira pessoa de forma repetida, como se fosse a própria mãe falando com ele, Jean não conseguia falar o termo “eu”.

O fato de a mãe de Jean ser surda o obriga a olhar para ela enquanto fala, para que ela possa entender. A linguagem tem como coadjuvante o olhar, mas Jean não fixava o olhar, seu olhar era perdido, sem atenção, um olhar que parecia não enxergar. A mãe de Jean perdeu a audição na adolescência quando já dominava a linguagem, no entanto, por não escutar a própria voz, apresenta uma entonação com altos e baixos e um som anasalado. A forma como Jean verbaliza as palavras lembra os sons emitidos por sua mãe. A criança está sempre atravessada pelo entendimento de uma mãe que não escuta, pois o pai trabalha o dia inteiro. Ele tem pouco contato com outros familiares. A comunicação com a genitora é muito precária, e tudo se passa muito mais pelo olhar. É interessante observar que, desde o início, Jean consegue verbalizar bem mais quando a mãe está de costas, o que parece apontar para alguma dimensão insuportável nesse olhar, uma dimensão literalmente mortífera.

A mãe relatou que o filho apresentava diversos medos. Ele tinha medo do chuveiro, de ficar na escola e de tirar fotos. É pertinente reiterar que a única lembrança do morto era uma fotografia, conforme relatado pela mãe. Os significantes presentes na história de Jean estão associados ao medo de morte: medo de sair em fotografias, medo de separação quando tinha de ficar na escola, ou medo da água que caía do chuveiro, ou seja, temor de algo que cai, como também o boneco. Jean também trazia algo muito importante, ele não conseguia chamar mamãe e papai, era como se alteridades não existissem.

Ao contrário do que verbaliza a genitora quanto a Jean ser muito inquieto, ele passa a se apresentar bastante calmo durante as sessões após ter sua agitação significada; foi dito pela psicanalista que ele estava “vivo”. Após algumas sessões, ela narra o trágico dia da morte do irmão de Jean. A morte ocorreu na mesma UTI neonatal onde Jean permaneceu por alguns meses. Ela relata que uma enfermeira mostrou-lhe o bebê, e ele não parecia morto. Ela narra ter dito: “Ele não está morto!”, e a enfermeira retrucou: “Está sim!” Relata, ainda, que essa enfermeira ficou preocupada com a sua reação, porque pensava que ela não deixaria o bebê ser levado ao necrotério, mas deixou.

Aos 6 meses de idade, Jean chorava em seu quarto, e o pai avisou à mãe para ir acalentá-lo. Quando chegou ao berço, disse ela que não viu apenas Jean, viu dois bebês: “Um com uma cabeça para um lado, e o outro com a cabeça para o outro lado.” Pegou o que viu chorar e o acalentou. Passa determinado tempo, sem que o choro cesse, e o pai chega novamente ao quarto de Jean. O pai diz: “O bebê continua chorando!” Ela, então, responde: “Mas eu já estou segurando!” Nesse momento ela narra que o bebê desaparece dos seus braços e Jean continuava chorando. Na fantasia materna, Jean é preterido em relação ao morto, ao mesmo tempo em que a mãe faz uma confusão entre ambos, visto que quem chorava era o que estava vivo. Essa fantasia fala a respeito do não lugar de Jean, ou de um lugar de morto. A mãe não apenas não escutava Jean, mas também não o via.

Após inúmeras sessões em que pintava de forma desenfreada utilizando diversos papéis sem parar, Jean vê na sala uma garrafa de água, com o desenho dos palhaços Patati e Patatá. Ele tenta, então, verbalizar o nome dos palhaços e diz: PATATATI. Jean mistura o Patati e o Patatá, e passo a utilizar nas sessões o Patati e o Patatá, palhaços que no desenho são caracterizados com rostos semelhantes, mas com diferença da cor das roupas e dos cabelos. O Patati e o Patatá dão a possibilidade de uma contingência simbólica. Jean havia trazido um verdadeiro tesouro para trabalhar questões do duplo. Uma verdadeira possibilidade de recriação, o PATATATI é a possibilidade de uma recriação de seu conto. Desse modo, a psicanalista passa a trabalhar a diferenciação do Patati e do Patatá.

A brincadeira com o Patati e o Patatá vira algo que se repete durante as sessões. A psicanalista os desenhava e ele os pintava. Assim, passou a utilizar um vocabulário maior nas sessões. Pedindo para “PINTA” e para que ela fizesse as partes dos palhaços. “SAPATI”, diz ele pedindo para que a psicanalista pinte os sapatos. A psicanalista enfatiza que se parecem muito, ao mesmo tempo em que são diferentes, a exemplo dele e do irmão. Essa intervenção parte da ideia da sua vinculação com o duplo, porquanto se enfatiza a semelhança, mas ao mesmo tempo lança para a possibilidade de separação, haja vista que se complementa dizendo que não são iguais. Os desenhos são pintados por Jean sem distingui-los, as cores são passadas indiferentemente no PATATI e no PATATA. A brincadeira permite o início da ultrapassagem da submissão ao duplo, afinal um é Patati e o outro Patatá. O vocabulário de Jean vai, então, ampliando-se, mas partindo desses mesmos termos: PATATATI, SAPATI, PINTA. Há então uma brincadeira com essas sonoridades.

Com o passar das sessões, segundo a mãe, Jean passou a pronunciar o nome da psicanalista em casa, e ficava, então, ansioso para vir ao atendimento, acordava mais cedo e se aprontava com vontade. Era surpreendente como fazia isso apenas nos dias marcados para

a sessão, acordava naturalmente mais cedo. O que demonstra um movimento transferencial da parte de Jean, também com a possibilidade de nomeação de um outro. Em determinada sessão, coloca letras feitas de E.V.A nas mãos da psicanalista. As letras foram devolvidas à criança ao mesmo tempo em que foi dito: as letras são suas, Jean.

A mãe também estava transferencialmente vinculada à psicanalista por ter conseguido falar da dor da perda do outro filho, além de ter percebido a presença do não dito no corpo de Jean, nos seus medos. Esse é o elemento surpresa para a mãe, ou seja, a sua fantasia vinculada ao irmão de que ele ainda estava vivo retirava o lugar de Jean, e tinha relação direta com as questões ora apresentadas. Ela própria passa a não acreditar no diagnóstico de autismo de que antes ainda duvidava, e percebe que não falar e deixar escondido o que ocorreu deixava seu filho vinculado a um outro morto, até por serem gêmeos idênticos.

Ao fim dos atendimentos, sua mãe presenteou a psicanalista com um porta-retrato para colocar uma foto de Jean. Ele poderia finalmente sair em uma foto sem ter medo de morrer. Jean tivera muitas modificações. Parou de bater a cabeça na parede, passou a ficar na escola sem chorar, a ficar no banheiro sem medo quando a água caía, aumentou seu vocabulário e passou a chamar mamãe e papai. Os pais notaram que Jean modificou o olhar... “Agora ele olha mais para a gente.”

Françoise Dolto e Nasio (2008), em seu caso intitulado *A criança do espelho*, narram a respeito de uma criança filha de norte-americanos, que, aos 2 anos, em uma viagem, é deixada constantemente em um quarto de hotel com uma babá francesa, que não fala uma palavra sequer em sua língua e está todo dia em um quarto com diversos espelhos sobre móveis, o que fazia com que a menina visse seu corpo completamente despedaçado. Essa criança regride a tal ponto que passa a não conseguir alimentar-se como antes fazia, comendo diretamente do prato. A narrativa desse caso é muito interessante porque demonstra a funcionalidade de uma intervenção, dá uma possibilidade de construir um ponto de virada. Quando Dolto diz que utilize sua “boca de mão”, ela cola os fragmentos do corpo da menina com sua intervenção. A mão tem uma vinculação com a boca, que a criança havia desaprendido, é como um neologismo que faz uma reconstrução do corpo. A criança anteriormente estava comendo diretamente do prato. Da boca ao prato. Essa intervenção inicia uma colagem de um corpo despedaçado e primitivo, que precisa de uma reorganização.

De forma similar, o que ocorre com Jean no início dos atendimentos fala desse momento primitivo. A criança pintava o chão, pintava as paredes e também se pintava, colocando-se de forma objetal. A partir do momento em que o conteúdo do irmão morto, ao qual Jean está submetido, pode ser tratado de forma indireta pela colagem que faz entre o

Patati e o Patatá, por meio do termo PATATATI, realiza-se o início de uma simbolização; ele, que praticamente emitia grunhidos e apenas contava de modo repetitivo, ganha um novo repertório, de algum modo, é pelo desmembramento da palavra que demonstra a colagem que ele pode ampliar seu vocabulário: PINTA, SAPATI. Há um ponto de virada de uma repetição maciça assujeitada ao morto, para a possibilidade de inscrição de novos significantes, advindos do PATATATI, o qual parece justamente simbolizar a vivência de um duplo, mas já no campo da simbolização, o que no início era trazido apenas como "to-is", o interessante é que o Patatati promove a possibilidade de novas inscrições e de uma ampliação de seu vocabulário e funciona como ponte para uma nova codificação.

O olhar do psicanalista precisa demarcar uma excessão para modificar precisa ficar em um entre, em uma posição que deixa a repetição ocorrer, mas que abre espaço para o surpreendente como um ponto de virada. No caso-conto de Jean, o traço é uma submissão ao Outro ainda em constituição, exercido por sua mãe através de suas fantasias que amarram Jean ao seu irmão gêmeo. O caso de Jean configura-se preliminarmente por uma indiferenciação, ou seja, não havia a inscrição de um eu. Nessa construção "imaginária" de fazer do corpo do outro uma extensão de si, este caso é enigmático e ao mesmo tempo aponta para a possibilidade de algo surpreendente, pois ilustra a modificação de uma posição subjetiva pela metamorfose do olhar, a partir do luto realizado pela mãe e também das construções realizadas pela criança, pelo seu Patatati.

2.3 O ponto de virada de Beatriz: o avesso do reflexo no espelho

Liana era uma mulher pobre e esforçada, que trabalhava arduamente para se sustentar, vindo a trabalhar como babá. Ela trabalhou durante anos cuidando de uma menina autista. Sobre a menina, diz: "Ela era a coisa mais linda do mundo." Depois de muito esforço, Liana conseguiu emprego como registradora de caixa em um supermercado. Ela ficou grávida e se assustou quando soube que esperava dois bebês; ela só podia acreditar que seria um, pois a situação financeira estava difícil para ela e o marido. Uma gravidez comum já seria uma situação inimaginável, e uma gestação de dois bebês era algo da ordem do impossível, pois o dinheiro que já faltava teria de ser em dobro. Liana sofreu intensamente ao saber que não teria condições de pagar os gastos dos bebês e ainda o aluguel de sua casa. A solução foi morar junto da sogra, que passava horas chorando porque o marido (sogro de Liana) havia falecido. Nesse contexto depressivo nasceram as gêmeas idênticas, Beatriz e Brígida.

As dificuldades financeiras, quando se tem filhos gêmeos, é um dado que aparece com clareza para inúmeros pais. No livro *Gêmeos: o que dizem os pais, irmãos e eles próprios*, que faz um levantamento do discurso entre vantagens e desvantagens de se ter filhos gêmeos, na concepção dos seus pais, entre outras desvantagens, uma que aparece é a financeira:

> já que se tem que fazer duplo investimento, ao mesmo tempo, em alimentação, vestuário, saúde, educação, entre outros. Houve casos de pais que tiveram que arranjar outros trabalhos para fazer face ás despesas e de mães que tiveram que abandonar o emprego para se dedicar aos gêmeos. (Dias & Souza, 2013, p. 48).

Essa questão de abandonar o emprego por não conseguir conciliar com o cuidado das filhas foi o que aconteceu com Liana. Ela teve de deixar de ser caixa no supermercado, pois estava sempre chegando atrasada ao serviço. É necessário para poder cuidar de gêmeos fazer um duplo investimento, e no caso de Liana seria um investimento impossível: duplicar o que já não tinha.

Liana conta que o nome de suas filhas foi escolhido pelo lado em que ficavam em sua barriga, assim, Beatriz era a do lado esquerdo e Brígida, a do lado direito. A mãe sempre trazia as duas crianças para atendimento. Independentemente do dia e de quem fosse a sessão, as duas eram trazidas a atendimento, pois não tinha com quem deixar a outra criança. Assim, mesmo sabendo que seria o dia do atendimento de Beatriz, sempre vinha também Brígida, sua irmã, a que aguardava com a mãe do lado de fora da sessão. Beatriz chega ao primeiro dia de sessão com sua irmã, ambas com os cabelos presos lateralmente, de forma inversa, Beatriz do lado esquerdo e Brígida do lado direito e vestidas com roupas completamente iguais[5]. Esse apagamento das diferenças no início dos atendimentos chama a atenção, além da referência de que tudo para uma era do lado direito, e para outra, do lado esquerdo.

Este caso é bastante enigmático na medida em que há a questão do cérebro em especularidade; conforme laudo mostrado pela genitora e aqui copiado, a irmã idêntica de Beatriz apresentava: “proeminência do espaço liquórico à direita da foice cerebelar, que tem natureza a esclarecer (cisto aracnoideo? Mega cisterna magna/variante dandy Walker?) Não tem nenhum significado clínico porque não comprime o parênquima encefálico, e no de Beatriz o exame aparece de forma semelhante, mas de forma oposta: Beatriz apresentava uma

[5] Na tese de doutorado de Vieira (2011*): Idênticos e diferentes: crenças, práticas e interações na socialização de crianças gêmeas*, ela refere o conceito de "sameness", assim, é comum os pais partirem de uma ideia construída socialmente, de que gêmeos devem ser próximos entre si, e passarem a vesti-los de forma semelhante para que fiquem mais próximos um do outro. Neste trabalho a ênfase dada é na fantasia construída pela mãe de que ambas funcionam como uma, embora não se descarte a importância da influência social em vestir gêmeos de forma idêntica.

proeminência do espaço liquórico à esquerda da foice cerebelar, que tem natureza a esclarecer (cisto aracnoideo? Mega cisterna magna/variante dandy Walker?) Não tem nenhum significado clínico porque não comprime o parênquima encefálico", ou seja, a mesma peculiaridade na formação cerebral surgia em espelho em ambas as irmãs. É interessante ressaltar que era inconcebível o fato de serem duas na fantasia de sua mãe. Elas pareciam se complementar como duas metades.

Lacan refere que é muito mais no âmbito do ser falado e do ser olhado que o sujeito se constitui, assim o sujeito se constrói a partir do que o Outro espera dele. Há um legado que ultrapassa as gerações e traz um determinado lugar para o sujeito; o Outro funciona como espelho, a própria íris do olho é capaz de refletir, e há uma metáfora entre o espelho e o Outro. No caso de Beatriz, há uma expectativa de que fosse junto de sua irmã apenas uma. No estádio do espelho, faz-se referência ao avesso, à imagem que reflete de forma oposta, ou seja, ao engodo da imagem.

A fascinação da mãe pela complementariedade das filhas e as crianças que também respondiam a esse lugar de funcionarem como uma é fundamental neste caso. Nesse sentido é importante fazer referência a um estado de nirvana, tal qual Freud (1996/1920) traz, é impossível de se desejar, pois seria igual ao nível de tensão zero, equivalente ao que se fala de um morto, e, paradoxalmente, a um momento de algo vinculado a um para além do prazer. O que ocorria é que, quando Beatriz ficava na frente de sua irmã, era exatamente como se estivesse na frente de um espelho. Assim, de forma diferente do que seria o estádio do espelho seguindo o que Lacan aponta como algo que enfatiza o registro do imaginário, da dualidade, aqui parece ainda estar em construção, pois elas parecem funcionar como se fossem uma apenas, as meninas parecem ter ficado em uma relação frente à outra que não havia espaço para um resto, ou algo que escape ao olhar. É possível nessa ideia se ver de costas, uma ideia de completude ao pensarmos que uma é exatamente igual à outra e sempre vestidas de forma idêntica; assim é como se pudessem se ver por completo.

> Vocês terão que ver aí que é no Outro (A) que o sujeito se constitui como ideal, que ele tem que regular o acerto do que vem como eu, ou o eu ideal, que não é o ideal do eu – quer dizer, a se constituir em sua realidade imaginária. Este esquema torna claro – eu o sublinho a propósito dos últimos elementos que trouxe, em torno da pulsão escópica – que ali onde o sujeito se vê, isto é, **onde ele se forja essa imagem real e invertida do próprio corpo** que é dado no esquema do eu, não é de onde ele se olha. (Lacan, 2008/1964, p. 142, grifo nosso).

Assim, é uma posição que envolve o olhar e o ser visto, na qual nada escapa é como se fosse de onde ele se olha, no sentido de uma completude; neste caso se pode ver de todos os

ângulos. Segundo a mãe, elas sempre adoeciam juntas, tendo as duas, certa vez, adoecido com pneumonia, e nessa ocasião os pulmões foram afetados de forma especular, como mostravam as radiografias. Sobre esse aspecto de inversão, Quinet (2012, p. 15), fazendo alusão ao estádio do espelho em Lacan, refere:

> Na simetria produzida no reflexo do espelho há inversão em relação ao plano especular, fazendo do estádio do espelho um apólogo do desconhecimento, a imagem especular é diferente daquilo que ela representa na medida em que a direita vira esquerda e vive-versa. Como diz Freud 'o eu é uma superfície e a projeção de uma superfície', ou seja, o eu reduplicado por sua imagem especular é como o revirar da luva do direito para seu avesso. Essa inversão ou reviramento presente na formação do eu mostra a ilusão da auto-consciência: a imagem do próprio corpo é enganosa e a consciência é a instância do desconhecer.

Essa instância do desconhecer parece constituir-se de forma falha em Beatriz, pois ela consegue tocar sua irmã idêntica no real, no que seria sua imagem. Outro aspecto surpreendente é que elas falam em um dialeto único, em que somente elas se entendem. Na realidade, ambas pareciam ter atravessado e entrado no espelho fundindo-se, fabricando um lugar criado pelo inconsciente das duas, e da sua mãe, pois parecem ter colado na ideia de serem apenas uma. Beatriz e Brígida se entendiam muitas vezes sem falar, ou muitas vezes se expressavam em um dialeto próprio e, inicialmente, era impossível saber quem era quem. Sobre o dialeto, é necessário dizer que nem mesmo a mãe conseguia entender, e achava lindo elas falarem em uma língua só delas. Segundo Ilcéa Sônia Marquez (2010, p. 61):

> O gêmeo seria para cada um o eu ideal e substituiria a mãe ideal nas suas características de poder e unicidade. […] o desfecho ameaçador para uma identidade única e singular estaria na fixação ao narcisismo primário, a experiência fusional e viscosa que impede o diferente.

As duas se configuraram como se realmente uma fosse parte da outra, atravessaram o espelho encontrando-se do lado de lá como a Alice do clássico de Lewis Carroll *Alice através do espelho*, não havendo brecha para um resto na imagem. Uma completa a outra como exatamente duas metades, inclusive se não há resto na imagem fica-se detido no duplo, o olhar não pode ir além. Alice do clássico de Lewis Carroll, conversando no seu faz de conta com sua gatinha Kitty, diz:

> E agora Kitty se você ficar quietinha e me escutar e não falar tanto eu te direi tudo que penso sobre a casa do espelho. Em primeiro lugar, existe a sala que a gente vê do outro lado do espelho – igualzinha a nossa sala de visitas, **só que está tudo ao contrário**. Posso ver tudo quando subo em cima de uma cadeira, tudo. fora aquele pedaço que está por trás da lareira. (Carroll, 2009, p. 20, grifo nosso).

Interessante que há um elemento impossível de se ver, algo que o espelho não pode apreender, e na casa do espelho, tudo está ao contrário. No caso de Beatriz e de sua irmã, tudo é possível de ser visto e elas estão como em uma oposição simétrica. Continuando, Alice começa a ver a possibilidade de ultrapassar o espelho:

> O espelho estava começando a se dissolver como se fosse uma brilhante névoa prateada. [...] No momento seguinte Alice passava através do espelho e saltava de leve no chão da casa do espelho. [...] Começou a olhar em volta e notou que tudo que podia ser visto da velha sala era muito comum e sem interesse, **mas que o resto era o mais diferente possível**. Por exemplo, os quadros na parede perto do fogo pareciam ser todos vivos e o próprio relógio da lareira (vocês sabem: **do outro lado do espelho só se podia ver as costas dele**) tinha a cara de um sorriso largo. (Carroll, 2009, p. 22).

O espelho do outro lado é a oposição, ou seja, é o que gera a completude, de um lado, o quadro sem se mover; do outro, se move, e o relógio da lareira é visto em um ângulo complementar, de um lado de frente, de outro de costas.

Beatriz falava em um dialeto doloroso e cansativo para os ouvidos, e parecia também ouvir a língua comumente utilizada como algo insuportável, pois tapava os ouvidos. Ela falava sons difíceis de pronunciar, com gritos estridentes no meio. A meu ver, em casos anteriores à construção da linguagem comum, seria preciso trabalhar também a fantasia da mãe, visto que Beatriz estava em uma posição anterior à do discurso. Assim, para que a imagem possa de algum modo ganhar novos contornos, uma implicação do algo do avesso, no modo de olhar dessa mãe, desse encantamento pela complementariedade e colagem das filhas, seria necessário aparecer, ou seja, um ponto surdo nessa voz absoluta e de complementariedade também realizada pelas crianças, precisaria ser alcançada. O fato de a mãe se dar conta de que dava remédio a ambas quando apenas uma adoecia, gera a possibilidade do início da construção da imagem de Beatriz, algo que pode gerar a possibilidade de uma singularização.

A mãe de algum modo as indiferenciava. Ela sempre fornecia medicação para as duas filhas, mesmo quando apenas uma estava doente. Liana percebe o quanto isso atrapalha a construção da identidade de cada uma delas. A mãe precisa falar do que é insuportável, para atravessar a sua fantasia, de que as duas eram apenas uma. Ela achava lindo elas parecerem que estavam frente a um espelho e as arrumava exatamente com esse intuito, de parecerem ser uma, o reflexo da outra. Seria tão lindo, assim, a colagem entre as irmãs, ou seria algo mortífero de um apagamento do eu para cada uma delas?

Lacan (1998/1949) já expressava com clareza que a imagem do espelho é um engodo e o sujeito se vê a partir de um Outro. Também o caráter de engodo diz respeito ao espelho

refletir o inverso, como diz Marcus André Vieira (2008, p. 77): “É sabido que ao olharmos para um espelho ele reflete de forma inversa, se pensarmos em nos olharmos, nunca veremos nossa própria nuca.” No caso clínico em questão, pelo fato de serem idênticas, elas veem a própria nuca. A dificuldade financeira, a impossibilidade de gerar duas e o atropelo na fala como se falasse da mesma pessoa nas entrelinhas do discurso da mãe, denotam um lugar em que as crianças aparecem misturadas, deste modo Beatriz e Brígida se viam uma na outra.

Nas sessões, é fundamental dizer que, quando a mãe falava, Beatriz ficava em silêncio frente à mãe e esta parecia falar pela filha, há uma voz invasiva. Jean-Michel Vivès remete ao insuportável na voz das sereias, narrado por Homero na Ilíada:

> O termo que Homero utiliza é *phthloggos*, que diz respeito ao inarticulado, ao grito. [...] no episódio de Ulisses com os cíclopes, Homero utiliza exatamente a mesma palavra. O cíclope também é *phthloggos*. Tanto em um caso como no outro, a expressão remete ao inarticulado, ao indistinto, de onde se deduz que a voz da sereia não tinha nada de bonito ou melodioso, mas sim um apelo incondicional. Um apelo que diz: Venha! Venha a você o saber absoluto. E o saber absoluto para o psicanalista corresponde ao gozo. (Vivès, 2013, p. 21, grifos do autor).

Na pulsão invocante, segundo Vivès (2012), o supereu ordena um gozo, que se remeteria ao gozo do pai da horda de totem e tabu, ou seja, remeteria a algo sem limites, em que a dor e o prazer se misturam. Como os imperativos no caso de Beatriz, os quais a fazem não suportar os sons produzidos por outros. Às vezes, é insuportável quando se fala com ela. Como uma voz destruidora, assim como a sua voz soava. O gozo é o sem representação, que se repete fazendo marca no real do corpo. Essa voz que fazia com que os pescadores se suicidassem diz respeito a algo de inominável. O fato de serem duas ainda em gestação parece surgir como o impossível na situação financeira de Liana, como um excesso sem possibilidade de representação. Assim, como diz Siqueira (2014): O nome do gozo é algo que remete ao encontro com a morte. Só podiam ser uma, e se fizeram uma para não morrerem, uniram-se nas entrelinhas do discurso materno, pois era impossível que fossem duas, vê-se uma lógica paradoxal unem-se como uma para não morrerem e ao fazer isso encontram a morte em vida.

Na história de Christian Andersen da pequena sereia, ela precisa perder algo. Abaixo a bruxa do mar dialoga com a pequena sereia que quer subir à superfície no intuito de conhecer um príncipe.

> Sei muito bem o que você quer. Digo que é uma idiotice. De qualquer maneira terá sua vontade satisfeita, já que quer trocar sua cauda por um par de apoios, para que um príncipe possa se enamorar de você… Dizendo isso, ela explodiu numa gargalhada, o que fez a pobre sereia tremer. Vou preparar uma bebida mágica. você deve nadar até a terra e, antes de o sol nascer, sentar-se na praia e ali beber a poção.

> Rapidamente irá perder sua cauda e ganhará aquilo que os humanos chamam de pernas. Mas isso vai doer, como se uma espada afiada te trespassasse. Depois disso, seu andar será ondulante e nenhuma dançarina andará com tanta graça. Mas a cada passo, você sentirá como se estivesse pisado numa faca que te fizesse correr o sangue. Se ainda assim quiser…
> Sim! disse a sereiazinha com voz trêmula. [...]
> Mas você ainda terá que pagar a mim!
> Disse a bruxa – E não é pouco o que exijo.
> Como tem a mais bela das vozes entre as sereias,
> será com ela que me pagará pela bebida mágica. (Andersen, 2014, p . 98-99).

A voz precisa ser emudecida para que a pequena sereia ganhe pernas. Após isso, ela terá de conquistar o príncipe sem o auxílio de sua voz. A metamorfose tem relação com algo que se perde, escapa, só é possível uma transformação no corpo, com a perda de algo. Na primeira vez, ao olhar-se no espelho, verá que não é todo, há inicialmente uma castração. A metamorfose corporal da cauda de sereia para a existência de pernas só viria a acontecer ao perder algo, a voz.

E interessante que a mãe passa a perceber paulatinamente que tratava as duas como uma. Este aqui é um elemento surpresa para a mãe. Foram feitas várias intervenções que demonstravam que na sua fala passava de uma filha para outra indiscriminadamente. Às vezes, ela até ria com a confusão. Ela consegue ver a partir de intervenções, o que é fundamental neste caso para abrir a possibilidade do início de uma construção subjetiva e de imagem, a qual remete a uma metamorfose corporal da criança, ou seja, de um quase mutismo para uma fala, a mãe surpreende-se ao dizer: “Eu acho que eu acabava adoecendo as duas quando dava remédio a ambas, e era apenas uma que estava doente.”

O shofar utilizado pelos judeus permite uma reconfiguração por meio das mudanças de notas. É um som que se assemelha a algo como um mantra, mas em que há uma mudança de notas, há uma quebra da primeira nota, e uma posterior volta a essa nota, em que é possível ter a lembrança desse gozo (Vivès, 2012). Quando na análise é possível relembrar de forma diferente sobre os excessos e falar sobre isso com uma implicação, talvez reflita essa outra nota, quando essa mãe percebe que as adoecia, é como se passasse a sustentar um discurso diverso.

É quando a voz da mãe se torna menos invasiva, quando ela passa a perceber que não podia falar das duas como uma, que havia algo de errado quando apenas uma estava doente e ela dava medicação às duas. Ela faz uma brecha para que a imagem de Beatriz possa aparecer no espelho. Na clínica psicanalítica, é preciso rejeitar a voz mítica, para que possa surgir um ponto surdo. No autismo, é muito comum se fazer a vinculação de um excesso no campo da voz. Um Outro, ainda em construção, invasivo, que não deixa aparecer nenhum ponto surdo,

uma criança, por outro lado, incapaz de tapar os ouvidos. No caso, para fazer uma torção, o próprio psicanalista precisa marcar excessão nesse excesso de fala, nessa vinculação da beleza das duas como uma. Faz-se torção a partir do trazido pela mãe, naquilo que à primeira vista pode parecer sem valor, mas é o que há de mais fundamental.

No início, ambas vinham juntas para atendimento, conforme já relatado, embora fossem atendidas por profissionais diferentes. Beatriz, durante muito tempo, fazia sons de carros e quando brincava com carrinhos, e passava de um brinquedo a outro de forma ininterrupta, parecia que não havia a psicanalista na sala. A mãe as alimentava com a mesma colher e depois, paulatinamente, é que a separação foi sendo feita, inclusive por orientação dada à mãe. As meninas não deveriam vestir-se de forma idêntica, nem comerem o mesmo prato de almoço com a mesma colher, afinal eram pessoas diferentes.

Na última sessão, a criança, que antes não verbalizava em nosso dialeto, mas fazia sons do motor dos carros, e eles andavam em uma trajetória sem fim, como se não houvesse freios, diz “tchau tia” (fala rapidamente) e algo muito importante: isso foi percebido pela própria mãe, que diz, “ela falou tchau, tia”. Nesse dia, a criança havia sentado no colo da psicanalista. Segundo a mãe, há alguns dias, a criança ficou interessada em um desenho de pica-pau, no qual ele canta Fígaro, e tal desenho trata justamente do corte de cabelo. Além de se interessar em ver de forma repetida outro desenho em que uma maçã cai de uma árvore. Filigranas do início de uma vivência de corte com um outro passam a ser percebidas.

Nas intervenções, é possível utilizar o que, às vezes, outro olhar não pode ver. O lugar do psicanalista pode surgir como um outro espelho em que o sujeito possa ver-se sem a voz invasora, às vezes, ficando em silêncio durante toda a sessão, e simplesmente deixando que a criança faça o que queira, como também demarcando no discurso da mãe sua mistura ao falar das duas crianças. Assim, passa a surgir o início do descolar de um duplo, mediante intervenções que mexem com a colagem, com o que é colocado como certo e sem questionamentos, como algo específico das meninas. Nesse caso houve também uma implicação da mãe nos atendimentos.

Essa forma de deixar vir o que se repete, apenas refletindo tal qual um duplo, permite posteriormente uma virada, como o ponto de virada de um conto em que marca exceções e pode ser fundamental para a intervenção clínica, dando origem a metamorfoses corporais, em casos que se configuram preliminarmente com uma indiferenciação entre o eu e o outro; é encontrar algo que sempre esteve dado o tempo todo, é preciso atravessar um enigma para poder recriá-lo, assim é preciso que o psicanalista enfatize um ponto falho na história, algo como um resto que não se amarra.

Beatriz passa então de um quase mutismo nas sessões, com verbalizações que pareciam fazer parte de outro dialeto, em uma linguagem incompreensível, para a possibilidade de construção de uma frase “quer água”, realmente falando de uma necessidade sua. Além de na última sessão dizer “tchau tia”. Mostrando sua potencialidade em conseguir aos poucos ocupar seu lugar singular de ser falante. Beatriz já estava sendo atendida em outro local onde tinha possibilidade de trabalhar com música, de que ela mais gostava.

Veremos a seguir como o duplo faz parte da constituição de qualquer sujeito, e especificamente o que se pode trazer a respeito de Bianca, Jean e Beatriz em relação a essa vinculação maciça com o duplo.

CAPÍTULO 3
A Constituição do Sujeito e o Duplo: morte ou vida para Bianca, Jean e Beatriz?

Dual

É tempo de pressa
É tempo de dor
-Dá-me a chave,
ah, dá-me a chave de ti,
que nas soleiras te decifro.
Inconclusa te necessito
para ódio ou para o amor
que já me fui
e tanto em ti
que já não sei se Sou ou És
Se falas,
ouço a minha voz
se te estranho
a mim repilo
e não sei se te amando
é a mim que me amo.
Temo, pois, que
morrendo a ti desfaça
e se te perco,
onde a minha face
É preciso dizer: não posso mais
que em ti me amplio e de tuas raízes já me teço
É preciso dizer:
mas eu não posso
e me espanto de mim,
que não sou eu
se no meu sangue fluem teus anseios
digo meu nome (e não é a minha voz)
e pouso teus braços com teus cotovelos.
Reparo agora:
com teus pés caminho
(sendo meus os passos)
e se digo te amo
já não sei se é o eco do que dizes
e em mim ressoa.

(Maria do Carmo Barreto Campello de Melo, 1972).

A poesia *Dual*, de Maria do Carmo Barreto Campello de Melo, explicita com clareza a mistura ocorrida entre o eu e o outro, quando é visto no outro, um duplo de si, uma verdadeira perda de si no outro. No trecho em que diz: “temo que morrendo a ti desfaça”, aparece justamente o dilema do sujeito com o duplo de si, pois parece que nessa confusão não há espaço para a sobrevivência, de um sem o outro, se um morre o outro também morre. Afinal, o que é o duplo, e como a imagem especular se constitui**?**

3.1 O duplo e a imagem especular

O *Estádio do espelho* para Lacan (1998/1949) tem um caráter fundamental, originário, que atravessa a vida do sujeito e o constitui. Em suas teorizações acerca do "estádio do espelho e a constituição do eu tal qual nos é revelado na experiência analítica", o autor considera o conceito como uma matriz. Ele caracteriza como estadio justamente para distinguir de fase, portanto o que aparece no período dos 6 aos 18 meses de idade pode ser lido fundamentalmente como algo que se replica nas relações duais e é precursor da alienação do sujeito a um Outro. O sujeito se constitui a partir de um Outro olhar. O espelho pode ser visto como metáfora do olhar advindo de um Outro.

> A assunção jubilatória de sua imagem especular por esse ser ainda mergulhado na impotência motora e na dependência da amamentação que é o filhote do homem nesse estágio de *infans* parecer-nos-á pois manifestar, numa situação exemplar, a matriz simbólica em que o [*eu*] se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito. (Lacan, 1998/1949, p. 97).

No estádio do espelho, há uma antecipação da *gestalt* de um corpo, o qual inicialmente era percebido como esfacelado. Essa transformação pode ser melhor compreendida ao se pensar que, ao olharmos para nosso próprio corpo, mesmo quando adultos, não conseguimos vê-lo como um todo, e sim de forma esfacelada, somos incapazes de ver até mesmo nosso próprio rosto quando não estamos refletidos no espelho. O enfante tem uma experiência de corpo em que os significantes ainda estão em construção, uma experiência puramente de ordem sensorial. O bebê ao se ver refletido em um espelho ou através do reflexo da retina de outra pessoa, passa a sentir o corpo como um todo, em contraste com o corpo que o carrega. Mesmo com o corpo constituído nunca será possível ver a própria nuca ou as costas. Assim, em uma construção subjetiva da ordem da neurose, sempre haveria algum resto dessa imagem. Algo do não todo, inclusive ressaltado pelo engodo gerado na imagem refletida de forma avessa, o esquerdo, equivale ao direito e vice-versa.

> A forma total do corpo pela qual o sujeito antecipa numa miragem a maturação de sua potência só lhe é dada como gestalt, isso é, numa exterioridade em que decerto essa forma é mais constituinte que constituída, mas em que acima de tudo ela lhe aparece num relevo de estatura que a congela e numa simetria que a inverte, em oposição á turbulência de movimentos com que ele experimenta animá-la. (Lacan, 1998/1949, p. 98).

Tomando como referência estudos da etologia, Lacan, nesse mesmo texto, demonstra que por meio do contato com a imagem, animais como os pombos e os gafanhotos passam por

uma metamorfose ao serem expostos às imagens. No caso, os pombos apresentam uma modificação corporal que possibilita sua reprodução, passando a apresentar uma gônada madura e os gafanhotos passam a viver em grupo, e não de forma isolada como anterior à visão de seu reflexo. Nos seres humanos, a imagem também geraria uma transformação, uma metamorfose, visto que ela antecipa uma *gestalt*, ou seja, há uma passagem de um estado corporal a outro, como já afirmado, de um corpo despedaçado para um corpo totalizado, ela antecipa algo que o corpo ainda seria imaturo biologicamente para constituir. Nesse momento o *infans* ainda não caminha e precisa de algum suporte para manter-se em pé. O espelho em Lacan é uma metáfora, e representa um Outro muitas vezes corporificado pela figura da mãe e de seu olhar.

O primeiro momento do estádio do espelho evidenciaria um assujeitamento da criança ao campo do real, a criança não considera o seu reflexo como imagem, mas sim como um outro real atrás do espelho. Em um segundo momento, que diz respeito a uma etapa decisiva no processo identificatório, o outro não é real, mas uma imagem, e finalmente em um terceiro momento, haveria a conjunção das duas etapas anteriores em uma dialética, ou seja, o que é refletido no espelho não passa de uma imagem pertencente à criança que se olha no espelho. (Dor, 1991). Da mesma forma, ocorre no mito de Narciso de Ovídio, em que primeiro ele se apaixona por um outro real, e só em seguida é que ama sua imagem idealizada. Sobre a imagem especular Lacan (1998/1949, p. 98, grifo do autor) refere que:

> esta mais deveria ser designada por *[eu]-ideal* (02), se quiséssemos reintroduzi-la num registro conhecido, no sentido em que ela será também a origem das identificações secundárias, cujas funções reconhecemos pela expressão funções de normalização libidinal.

O autor articula o real, o imaginário e o simbólico ao falar do espelho. Há um entrelace entre um Corpo virtual (corpo imagem) marcado pelo significante (corpo fala) e habitado pela libido (corpo gozo) como diz Musso Grecco (2011). Há, então, uma identificação imaginária que é amarrada por um nome de gozo[6]. Para se constituir, o sujeito identifica-se com seu eu ideal, refletido pelo Outro. Há um júbilo que identifica esse corpo ocupado pela libido, expresso pelo sorriso do infante ao se deparar no reflexo do espelho com um outro de si mesmo, muitas vezes reconhecido pelo olhar da mãe. É a partir disso que se

[6] Segundo Siqueira (2014, p. 62) quando Lacan se refere pela primeira vez ao nome de gozo, ele o designa como um nome faltante no mar dos nomes próprios. É impossível de se dizer se se trata de um nome de um ser vivo, ou de um morto. Além disso, Siqueira refere que Miller enfatiza que os nomes de gozo,em quase todos os casos de freud, são designados por nomes de animais como o Homem dos lobos por exemplo.

pode pensar na ideia que carregamos, desde tenra idade, um estranho ideal de nós mesmos, constituído pelo Outro. Esse eu ideal de nós mesmos seria constituído como uma imagem idealizada, sem furos, totalizada, em um campo anterior ao da linguagem.

A questão do olhar, como pontuado por Edilene Queiroz (2007), em *Trama do olhar*, é fundamental na constituição do sujeito e demonstra justamente que, para se olhar, é preciso ser visto. Em um primeiro momento, o olhar é capturado pelo objeto, e não o contrário para posteriormente poder capturar. Há também a questão de muitas vezes, o bebê tentar ver a moldura do outro, a borda que o cerca, a linha divisória entre o cabelo e a testa. Segundo Queiroz (2007, p. 50): "É a moldura que captura a criança." A criança só seria capaz de passar a capturar com o olhar a partir dos 6 meses de idade, tempo necessário para a maturação da função visual. A própria dinâmica do olhar inicialmente tem um momento de fusão aproximada. Congruente com o que Lacan (1998/1949) refere em relação ao estádio do espelho, a criança só se poderá reconhecer no espelho por meio do olhar de um outro que certifica a sua imagem refletida.

No caso de Jean, o olhar que fornece a imagem o confunde com o seu irmão, um bebê morto. Há uma luta titânica de Jean para não ficar nesse lugar, por exemplo, ele não se deixa fotografar- pois do irmão morto guarda-se uma fotografia. Vinculado a esse lugar que não é o seu, Jean vive no pavor de ser morto e faz apelo chora, chora muito quando a mãe o abandona no berço. No caso de Beatriz, o olhar materno a fusionava a sua irmã gêmea idêntica, e no de Bianca a mãe a vê como um troglodita.

A tópica do imaginário, no primeiro seminário de Lacan, aponta questões fundamentais e anteriores à construção de uma simbolização. Ao trazer a metáfora do buquê invertido, Lacan (1998/1958) apresenta algo que é bastante esquecido em uma cultura extremamente organicista como a nossa. A de que, para que o corpo real possa constituir-se, precisa-se da ilusão. O buquê invertido é um exemplo retirado da física. No experimento, há um vaso em cima e um buquê de flores invertido abaixo do vaso; quando o olhar do observador fica em determinada posição, as flores entram no vaso, e caso o observador não fique na posição certa em relação ao espelho, haverá uma cisão. Lacan vai então metaforizar o vaso como corpo e as flores como a libido. Quando olhamos para nosso corpo, sempre nos vemos aos pedaços, e para se ter o domínio imaginário do corpo real, é necessário que o sujeito veja a imagem total de seu corpo refletida no espelho e que seu corpo seja libidinizado pelo outro, ou seja que o olhar do Outro primordial o banhe de erotismo. É por meio dessa imagem totalizante que "o sujeito antecipa-se ao acabamento do domínio psicológico, e essa

antecipação dará seu estilo a todo exercício posterior do domínio motor efetivo" (Lacan, 1983/1953-1954, p. 96).

É necessário que o imaginário constitua o real e vice-versa. Para isso, utilizando-se da metáfora do buquê, diz Lacan (1998/1958), o olho precisa estar em determinada posição no cone, esse cone seria o campo simbólico. Tudo isso é formidável, haja vista que, para um sujeito andar, olhar, falar, ter a noção de seu corpo por inteiro, há algo de uma construção imaginária com um Outro, não é algo dado *a priori*, que se limitaria ao corpo real. O próprio corpo real é submetido a algo do imaginário, assim é que é possível que um corpo passe a se inscrever no campo simbólico.

Por esse esquema advindo da física, poder-se-ia pensar que, caso a posição do olho fosse mudada, o corpo então poderia ser metamorfoseado. Lacan refere que na psicose estaríamos falando desse vaso vazio ou de flores isoladas (o corpo esfacelado), ou seja, na relação do imaginário e do real, algo está cindido. Como fazer, então, para reconstruir uma imagem? Tudo isso vai depender da posição do olho e, posteriormente, em uma análise com a ajuda da transferência, da posição do olhar do psicanalista e da reviravolta, é possível se fazer com a construção do conto do caso clínico. Poder-se-ia pensar, caso a posição do olho que o vê fosse mudada, ou dizendo de outra forma, se houvesse intervenções que permitissem certa passagem dessa repetição para uma possibilidade de separação; esse corpo, então, poderia ser metamorfoseado, assim quando o olhar do psicanalista não fica preso ao que o sujeito repete, mas, sim, ao que há de possibilidades de saída, ao que pode vir a ser. Às vezes, o avesso da repetição pode trazer para o sujeito a possibilidade da construção de outra imagem. A própria imagem do espelho tem sempre certa vinculação com o avesso.

O estádio do espelho é originado muito cedo e replicado durante toda a vida, mas ele iniciaria a partir dos 6 meses de idade, por isso Lacan utiliza o termo *infans* e alíngua para retratar o momento do início do estádio do espelho, um momento prévio ao da aquisição da linguagem, algo vinculado ao tempo do auto-erotismo.

Em relação à temática, do narcisismo, e de seus dois tempos: o do auto-erotismo e o do narcisismo secundário, Freud (1996b/1914) chega às suas conclusões após estudar a demência com Krepelin e a esquizofrenia com Bleuler. Ele as denomina de personalidades narcísicas e percebe a questão da megalomania comum nesses grupos como justamente em decorrência de um investimento libidinal no próprio eu que não passou pelo processo normal de desinvestimento, assim haveria uma falta de investimento em objetos externos. O narcisismo primário seria essencial para a constituição de qualquer sujeito, o que é denominado de auto-erotismo e isso é fornecido por uma imagem ideal que os pais atribuem

ao bebê, mas nesses casos isso se presentificaria de forma mais evidente. tomando-se como ilustração o caso de Bianca, o ideal é situado de forma diferente ao que seu corpo real apresenta. Freud, ainda em "Sobre o narcisismo" (1914), cita a obra clássica *His Majesty the baby* [7]em que o trânsito é parado por dois policiais ingleses para o carrinho de bebê poder passar. A obra pode ser vista na Figura 2

Figura 2 -- Quadro His majesty the baby- Arthur Drummond [1898]

Fonte Treszezamsky (2013).

Nesse mesmo texto sobre a introdução ao narcisismo, Freud deixa claro que Sua majestade, o bebê, é reflexo do narcisismo latente dos próprios pais. O conceito de narcisismo trazido nesse texto é o de que há um investimento no próprio eu do sujeito em detrimento de um investimento nos objetos e que o eu é constituído por meio do Outro.

> Em 1914, Freud revela que o eu não é uma realidade originária, é constituído num processo de encontro com dimensões de alteridade. Nesse momento, aparecem as idéias de eu ideal, ideal de eu e precipitado de identificações. O eu ideal refere-se ao narcisismo primário, em que teremos o primeiro investimento sexual em uma 'unidade'. Parece-nos pertinente ressaltar que na constituição do eu ideal está implicada a presença constitutiva do outro; mas este se encontra reduzido em sua densidade alteritária, pois é visto como um reflexo do eu. Entretanto, será este

[7] Dr. José Treszezamsky, membro titular da Associação Psicanalítica Argentina, explica que o quadro é um mistério, pois Freud refere a presença de dois policiais ingleses, e não refere o nome do autor, mas o quadro que mais se aproximaria da descrição é o de Arthur Drummond, pintor da era eduardiana do ano de 1898. Disponível em: <historiasdelpsicoanalisis.wordpress.com>.

> ‘outro-reflexo’ que, na sua sedução traumatizante, possibilita a percepção do corpo como uma ‘unidade’ para além da carnalidade. O eu corporal que determina seus limites não reconhece o outro presente na sua constituição como um outro-pessoa, **mas sim como duplo de si,** ou melhor, como uma modalidade de outro-reflexo. Assim, muitas definições da noção de eu aparecem atreladas à problemática identitária, que nos parece uma consequência da idéia de outro como um **duplo do eu**. (Moreira, 2009, p. 235-236, grifos nossos).

É o que ocorre com Bianca. Ela fica presa em um Outro de si, a uma imagem ideal impossível de ser alcançada simbolicamente, que é expressa de forma literal. Assim, inicialmente não há nenhum espaço para a dialética na estruturação a partir do mecanismo de foraclusão feito por ela. Talvez fosse possível pensar que Bianca poderia dar margem a esse desejo dos pais, de que ela fosse um homem de forma menos radical, por meio da “simbolização” de algo do mundo masculino, mas o fato é que também ela não suportou ser mulher. A dialética entre o feminino e o masculino não existe em Bianca, assim como opostos não podem coexistir. Nessa mesma falta de dialética, Bianca refere fichas brancas e negras dentro do psiquismo. As brancas são a bondade, as negras, a malvadeza, e para ela estaria já previamente definido se uma pessoa é boa ou má. Essa questão de livre arbítrio não existiria segundo Bianca, cada pessoa seria definida pelo número de fichas existentes no cérebro. Assim, não haveria fichas mistas, apenas um quantitativo de cada tipo, como se não se misturassem.

O sujeito, quando preso ao duplo, está ainda em uma dimensão de gozo, nessa escuridão, no lugar do eu ideal como objeto literal do desejo do Outro, ficando, dessa forma, não singularizado. É preciso que essa dimensão seja replicada e posteriormente transformada, o sujeito estaria assim, inicialmente, em uma posição para além do prazer, sem espaço para a simbolização e na impossibilidade de uma metaforização do desejo dos pais ou de constituir-se mediante um ideal do eu, que ocorreria apenas no narcisismo secundário, por meio do recalque. Desse modo, antes ainda do recalque, estar-se-ia distante da possibilidade de uma metaforização da trama inconsciente que o cerca e viveria essa trama de forma literal.

Na psicanálise com crianças, é visto que a estruturação da psicose ocorre quando a criança fica diretamente ligada ao gozo materno. Ou seja, ela responde ao excesso da mãe (ou de quem exerça essa função) sem uma metaforização. É como no filme o *Cisne negro* (2010), em que a protagonista responde ao gozo de sua mãe diretamente. A mãe também era bailarina e seu sonho era ter sido no balé o personagem cisne negro. A menina vai então ser o próprio cisne, o animal selvagem. Ela até sente as penas nascendo em seu corpo tal qual Bianca que sente a pena de parte de uma asa brotando em si. No caso do filme, essa colagem com o cisne é bastante mortífera, mas no caso de Bianca, a ponta da asa nascendo em suas costas parece ter o sentido de uma possibilidade de voar tal qual o que é denominado por ela de “Baikal”,

que já é um momento bastante diferente em seu processo psicanalítico, visto que no processo dela, o surgimento de uma pena fala da sua relação com a ave, a qual apresenta a possibilidade de existência de Bianca sem a presença do psicanalista. É a partir dessas alucinações com a ave que ela percebe que o seu vôo é solitário, e está vinculado a sua arte.

O lugar de uma "colagem" com um outro, sem a possibilidade de uma reinvenção, é, na realidade, um não lugar para o sujeito. A cena bastante retomada de Narciso caindo nas águas, inicialmente encantado por um outro real, e posteriormente apenas pela imagem refletida, especifica isso. Ele morre ao se apaixonar por um ideal, por idolatrar uma imagem de perfeição respondendo a um lugar de gozo. Essa diferenciação é referenciada por Bergès e Balbo (2003), pois criticam o fato de dizerem que Narciso se apaixonou por si mesmo, ou mesmo pela própria imagem. Em um primeiro momento, Narciso não reconhece a imagem. Na verdade, em um primeiro momento, ele se apaixona por um outro, já que não há um reconhecimento de si na imagem; apenas em um segundo tempo haveria essa relação com a imagem. O que significa dizer que Narciso encontra-se com o duplo de si, com um outro estranho de si. Essa relação do sujeito com o duplo, com essa imagem ideal, tem referência com o que há de mais estranho e ao mesmo tempo familiar. Essa ambiguidade paradoxal aparece com clareza, visto que Freud (1996/1919), em *O estranho*, faz todo um estudo da origem da palavra estranho, que em alemão, *unheimlich*, tem sua origem no *heimlich*, trazendo uma ideia de familiaridade, ou seja, o familiar é exatamente o que nos assusta, é uma identificação com algo que tem íntima relação com marcas primeiras, desconhecidas de nós mesmos.

Segundo Freud, em seu artigo *O estranho*, os personagens da literatura que mostram essa dimensão do duplo:

> devem ser considerados idênticos porque parecem semelhantes, iguais. Essa relação é acentuada por processos mentais que saltam de um para outro desses personagens – pelo que chamaríamos telepatia –, de modo que um possui conhecimento, sentimento e experiência em comum com o outro. Ou é marcada pelo fato de que o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (self), ou substitui o seu próprio eu (self) por um estranho. Em outras palavras, há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu (self). E, finalmente, há o retorno constante da mesma coisa – a repetição dos mesmos aspectos, ou características, ou vicissitudes, dos mesmos crimes, ou até dos mesmos nomes, através das diversas gerações que se sucedem. (Freud, 1996/1919, p. 252).

Na literatura, existem textos que falam da destrutividade da imagem ideal constituída pelo Outro. É desse modo que, ao refletir acerca da relação de Natanael e Olímpia, personagens de Hoffmann (2010/1817), em *O homem da areia*, Freud ilustra exatamente essa

ideia de uma vinculação destrutiva entre Natanael e Olímpia, ao mesmo tempo em que surge um aspecto do estranho. Nesse conto a relação de Natanael com Olímpia é bastante significativa conforme se pode ver nos trechos a seguir. Todos acham Olímpia esquisita, menos Natanael, como fica claro quando o seu amigo Sigmund questiona:

> – Mas é curioso que, em relação a Olímpia, tantos companheiros pensem como eu. Nós achamos que ela é-não se zangue, meu irmão-muito rígida e sem alma. Ela é bem feita, tem o rosto bonito é verdade. poderia até ser bela se o olhar não fosse despido de calor e de toda acuidade, se posso me exprimir assim. O andar é estranhamente cadenciado e cada um dos movimentos parece feito por mecanismo de relojoaria. Os gestos, o canto, têm ritmo odiosamente regular e sem alma como os de uma caixa de música e a maneira de dançar é igual. achamos que esta Olympia tem qualquer coisa de sinistro e nós queremos ficar longe dela, pois temos a impressão de que apenas finge ser criatura viva e que há algum lamentável equívoco nessa história toda. (Hoffmann, 2010, p. 71-72).

Natanael fica amargurado com as palavras e responde o que segue:

> – Para vocês, homens prosaicos e frios, pode ser que Olympia pareça inquietante. Só as sensibilidades poéticas se revela tal organização! Apenas eu percebi o seu olhar amoroso, que me iluminou a alma e os seus pensamentos. **É com o amor de Olímpia que encontro por fim a mim mesmo**. (Hoffmann, 2010, p. 72, grifo nosso).

É realmente impressionante como Hoffmann consegue falar do duplo com base na relação de Natanael com Olímpia; é por meio dela que ele se encontra, e ao mesmo tempo há algo de estranho-familiar com Olímpia. Antes de descobrir, no entanto, o que se passa com ela, anteriormente ele havia namorado Clara, que às vezes se cansava de suas leituras, ou mesmo prestava atenção a algo diferente enquanto ele lia, como a seu cachorrinho, mas Olímpia fazia exatamente o que Natanael desejava:

> Ele lia para Olímpia durante horas, sem se cansar. Jamais tivera tão magnífico ouvinte. Ela não bordava, nem tricotava, nem olhava pela janela, nem dava de comer ao seu pássaro, nem brincava com seu cãozinho favorito ou seu gatinho mimado, nem enrolava pedaços de papel entre os dedos. Nunca tinha de disfarçar um bocejo com tosse forçada e ficava quieta por muitas horas, o olhar fixo, preso aos olhos do namorado, sem o movimentar nem um pouquinho. (Hoffmann, 2010, p. 74).

Mais adiante, Natanael refere o seguinte: “Pois lhe parecia que ela se manifestava em relação às suas obras e ao seu talento poético **exatamente como ele teria feito, como se a voz de Olímpia saísse de sua própria alma**.” (Hoffmann, 2010, p. 74, grifo nosso).

Na narrativa, desvenda-se que Olímpia se trata de uma boneca, que tinha olhos de gente colocados pelo homem de areia, o qual tinha por hábito roubar olhos humanos. Natanael havia-se apaixonado por essa imagem constituída de si, de um ideal para ele, do seu estranho,

do duplo que o habita. Essa boneca pode ser vista como o seu *unheim*. No caso de Bianca, também aparece uma comparação dela com uma boneca zangada, ela também vai assumindo um lugar de um estranho em si mesma em vários momentos de sua vida, pois as falas dos seus pais tomadas ao pé da letra vinculam o seu ser a diferentes seres, mas não humanos, ora a uma boneca, ora a um leão. Mesmo que exista um sentimento em uma boneca zangada, é um único sentimento cristalizado, sem dialética, e faz referência para ela ao que ficou marcado para si a imagem de um troglodita. O troglodita é banalmente retratado de forma zangada, pois é aquele que leva a mulher das cavernas pelos cabelos.

A dimensão do duplo remete não só ao estranho, mas a uma imagem de perfeição. No conto literário *O duplo* de Dostoievski (2011/1846), quando o personagem principal depara com seu duplo especular, fica realmente confuso, perde suas botas no frio, corre, seu coração palpita, e é como se o encontro com esse duplo literalmente o apagasse. É possível perceber isso conforme a narrativa abaixo, quando após correr do seu duplo, ele o vê entrando em sua casa.

> Tudo que ele temera e previra, agora se concretizava. Ele perdeu o fôlego, ficou tonto. O desconhecido estava sentado à sua frente também de capote e chapéu, em sua própria cama, com um leve sorriso nos lábios e, apertando um pouco os olhos, fazia-lhe um amistoso asceno de cabeça. O senhor Golyádkin quis gritar, mas não pôde, quis protestar de algum modo, mas não teve forças. Ficou de cabelos arrepiados e sentou-se, desfalecido de pavor. Aliás, havia razão para isso. O senhor Golyádkin reconhecera por completo seu amigo noturno. O amigo noturno não era senão ele mesmo- o próprio senhor Golyádkin, mas absolutamente igual a ele-, era, em suma, aquilo que se chama o seu duplo, em todos os sentidos. (Dostoievski, p.74).

No trecho trazido acima, do livro de Dostoievski, *O duplo*, Goliádkin, personagem principal, depara com um Outro de si, com um estranho, que lhe sorri. O protagonista fica desfalecido de pavor, há nesse contexto a ideia do insuportável e do quão mortífero pode ser encontrar-se com o duplo. A reação ao deparar com o duplo é sempre narrada de forma intensa. No início da obra, como se pode ver neste trecho, esse encontro aparece de uma forma realística como se existisse literalmente um clone do protagonista, sendo o clone perfeito em tudo que faz no decorrer da obra; no entanto, o leitor vai percebendo justamente que esse duplo é uma fantasia e faz parte do personagem principal, e não é um dado de realidade fatual. É nesse sentido que este texto dá ao leitor um elemento de surpresa, de perplexidade e do surgimento de algo inesperado, um duplo criado na fantasia, representando, na verdade, um funcionamento paranoico do protagonista, que percebe o seu duplo como um funcionário que trabalha no mesmo local que ele, e ele sente como se esse

quisesse retirar tudo que ele tem, por ser perfeito em tudo o que faz. Dostoievski, inclusive, os nomeia como Sr. Golyádkin I e Sr.Golyádkin II.

A perfeição é também referida com clareza na última parte do conto de Edgar Allan Poe denominado de *William Wilson*. A história narrada é a de que William Wilson é constantemente surpreendido por um sósia, que nasceu no dia, mês e ano, igual ao do protagonista, e tem semelhanças físicas além do mesmo nome. O sósia faz tudo que o protagonista faz, mas com uma facilidade muito maior, é um atleta superior. Outra questão de suma importância é que ele apresenta uma índole diferenciada, no sentido de ser ético e estar sempre mostrando o lado perverso do protagonista que tira proveito dos outros.

O sósia funciona durante todo o conto como uma imagem perfeita do protagonista, um Eu ideal, que tinha mais facilidade no atletismo e apresentava uma postura ética que o protagonista não tinha. Desse modo, no conto, há sempre um lado maquiavélico do protagonista que é impedido de surgir pela presença do sósia, dificultando que ele trapaceie em um jogo de cartas, até que o protagonista tenta matá-lo. No último trecho, ele pretende vingar-se das qualidades perfeitas e inatingíveis por si, matando o sósia. Assim, entra em um quarto e, ao vê-lo, a seguinte cena se passa. O protagonista diz:

> Mas que língua humana pode adequadamente retratar aquele espanto, aquele horror, que de mim se apossou diante do espetáculo que então se apresentou à minha vista? Curto instante em que desviei meus olhos, tinha sido suficiente para produzir, ao que parecia, uma mudança positiva na disposição, na parte mais alta ou mais distante do quarto. Um grande espelho – assim a princípio me pareceu na confusão em que me achava – erguia-se agora ali, onde nada fora visto antes, e como eu caminhasse para ele, no auge do terror, minha própria imagem, mas com as feições lívidas e manchadas de sangue, adiantava-se ao meu encontro, com um andar fraco e cambaleante. (Poe, 2011/1839, p. 14).

Mais adiante, William Wilson (o sósia) diz:

> Venceste e eu me rendo. Contudo, de agora por diante, tu também estás morto... morto para o Mundo, para o Céu e para a Esperança! Em mim tu vivias... e, na minha morte, vê por esta imagem, que é a tua própria imagem, quão completamente assassinaste a ti mesmo! (Poe, 2011/1839, p. 14).

Ainda a respeito desta dimensão ideal do duplo, em *Dois irmãos* de Milton Hatoum ocorre o seguinte:

> A mãe apareceu na sala e ainda viu o filho arremessar a corrente no espelho. Foi um estrondo, não sobrou nada. Uma parte do assoalho ficou coberta de cacos. O caçula continuou a destroçar tudo com fúria: arrastou cadeiras, quebrou as molduras dos

> retratos do irmão e começou a rasgar as fotos; rasgava, pisoteava e chutava os pedaços de moldura, bufando, gritando: ‘Ele é o culpado… ele e o meu pai... Por onde anda o velho? Está escondido naquele depósito imundo? Por que não aparece para elogiar **o engenheiro? o cabeça da família, o filho exemplar**. (Hatoum, 2006, p. 129, grifo nosso).

No Romance de Hatoum. a duplicidade aparece com clareza, desde o início, aparece o ódio de Omar por seu irmão gêmeo idêntico, Yakub, nascido minutos antes. Quando ainda pequenos, Omar fica com ciúme de Yakub. O último havia sido beijado por uma menina de quem Omar se agradava. Omar corta Yakub e este fica com a marca de um corte por conta do ciúme de seu irmão para o resto da vida. Yakub aparece na narrativa como um ideal representado acima pelos termos: "engenheiro, cabeça da família e filho exemplar", e Omar aparece sempre como a faceta desenfreada, do ódio e do desejo, dos excessos sexuais e de bebedeira, aproximando-se de um animal, inclusive está sempre mais próximo da natureza. Yakub se aproxima da razão, é o estudioso. Nesse aspecto, Omar parece, no livro, remeter a questão do duplo como vinculado ao nirvana, ao desejo de ter tudo para si, sem limites, enquanto na outra faceta aparece Yakub. Na cena citada acima, Omar quebra literalmente o espelho. Ele não suporta a imagem do seu irmão e rasga suas fotos.

Otto Rank (2013) cita em sua obra diversos contos fantásticos a respeito do duplo. É importante ressaltar que é comum aparecer a ideia da morte vinculada ao duplo especular. Os contos em que o duplo aparece geralmente são muito trágicos. Em clássicos como *O retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde e *O estudante de Praga* de Hans Heinz Ewers, inspirado em E. T. A. Hoffmann, os protagonistas acabam ocasionando a própria morte advinda das relações conturbadas com os duplos. Em *O estudante de Praga*, o protagonista Balduin tem o reflexo roubado por seu inimigo e acaba morrendo no final após sofrer situações inusitadas com esse duplo, que lhe rouba a amada e, além disso, mata alguém que ele não queria que morresse. Contudo, ao tentar livrar-se de sua imagem especular, que zomba dele a todo o tempo, acaba por matar a si mesmo. Rank (2013, p. 7) diz: “Fora de si, Bauduin dispara a arma e atira contra o fantasma, que desaparece ao mesmo tempo. No mesmo instante, sente uma forte dor do lado esquerdo do peito, vê sua camisa cheia de sangue e percebe que está ferido.”

Em *O retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde (2012/1890), o que ocorre de surpreendente é que a imagem prevalece ao sujeito. O corpo é o quadro e a imagem ideal é o sujeito, há um trocadilho entre imagem e corpo. Esse ponto de virada que ocorre no texto nos faz pensar a respeito de uma imagem poder reconstruir um corpo, ou vice-versa, por meio de uma nova posição do analista. No conto, a imagem impacta internamente Dorian, mas não o

seu corpo, o corpo era para ser o da imagem, e a imagem não deveria transformar-se visto que era um quadro pintado.

Aqui a imagem do quadro é que funciona como corpo e é alterada mediante os excessos vividos pelo protagonista. A imagem é modificada, mas o corpo real, no caso de Dorian, não, como uma magia. É interessante por fazer pensar que a imagem de alguma forma pode ser mais fundamental que o próprio corpo, ele não suporta ver sua imagem deteriorando-se e o que o quadro simboliza; querendo, assim, exterminá-lo, esfaqueia o quadro e quando faz isso, dá um fim a si próprio. É interessante perceber que apenas ao morrer o retrato passa a ser como era, sem nenhuma mácula, e Dorian morre envelhecido e com o corpo com as máculas dos excessos vividos em sua vida.

No filme *Cisne negro*, quando a protagonista chega ao ápice de sua criação delirante, e se torna o próprio cisne no balé, ela morre. Quando ela vive plenamente o desejo de sua mãe de forma concreta, ela mergulha nas águas do mito de Narciso. Assim, é possível ver que na literatura, e na arte, o duplo traz muitas vezes a morte e um apagamento do eu.

O caso Aimée, tratado na tese de Lacan (1987/1933), ilustra um caso de psicose paranoica. Aimée é uma mulher de 38 anos de idade, que, na década de 1930, desfere golpes de faca em uma artista muito apreciada pelo público parisiense no momento em que a artista chegava ao teatro para uma apresentação. Aimée apresentava delírios e alucinações, em que as pessoas estavam falando e zombando dela nas ruas, dizendo que a achavam depravada. De acordo com o depoimento de Aimée ao delegado, a atriz, vinha fazendo “escândalos” sobre ela. Além disso, Aimée se percebe como uma grande escritora e não atura que seus escritos sejam rejeitados por uma editora, tendo sido violenta com a secretária quando lhe comunica que o seu escrito não foi aceito. Ela acreditava, ainda, que queriam matar seu filho, e nutria paixão pelo príncipe de Gales. Dessa forma, aparecem diversos tipos de delírios de cunho megalomaníaco, erotomaníaco e de ciúme. Aimée apresenta uma submissão a um ideal de forma literal. Lacan observa com clareza a importância de um complexo fraterno, em muitos casos de psicose do tipo paranoica. A atriz famosa, no caso, funcionou como um ideal, vinculado a uma imagem de sua irmã mais velha:

> Se, no curso de seu delírio, Aimée transfere para várias cabeças sucessivas as acusações de seu ódio amoroso, é por um esforço para se liberar de sua fixação primeira, embora este esforço seja abortado: cada uma das perseguidoras não é verdadeiramente nada mais que uma nova imagem, sempre inteiramente prisioneira do narcisismo, desta irmã da qual nossa doente fez seu ideal. (Lacan, 1987/1933, p. 409).

Além do caso Aimée, Lacan faz uma análise do crime cometido pelas irmãs Papin: Lea e Christine, que, por um incidente com o ferro de passar roupas na casa das patroas, o qual ocasiona um curto-circuito, acabam por cometer um crime que chocou a sociedade francesa pela brutalidade das ações. Elas mataram as suas patroas, mãe e filha, com requintes de crueldade, chegando até mesmo a arrancar seus olhos e no final as esquartejaram com objetos cortantes como facas e martelo. É interessante pontuar que no caso Aimée e no das Irmãs Papin há uma menção às irmãs aparecendo como duplos. Em relação ao caso das irmãs:

> Na prisão, vários temas delirantes são manifestados por Christine. Qualificamos, assim, não só sintomas típicos do delírio, tal como o desconhecimento sistemático da realidade (Christine pergunta como estão passando suas duas vítimas e declara que acredita que elas voltaram em um outro corpo) como também as crenças mais ambíguas que se traduzem em frases como esta: Creio mesmo que numa outra vida eu devia ser o marido de minha irmã.. (Lacan, 1987/1933, p. 406).

Lacan (1987/1933) agradece ao médico Logre, que fez uma análise do caso das irmãs Papin e as coloca como um "casal psicológico" além de citá-lo novamente enaltecendo a sua sensibilidade que, após ler o teor dos depoimentos de Christine e Lea Papin, sublinha: "temos a impressão de estar lendo duplo" (Lacan, 1987/1933, p. 410).

O caso das irmãs Papin também ilustra nas pessoas escolhidas como vítimas, uma atuação da vinculação com os duplos. Dessa forma, a agressividade está intimamente vinculada a uma não singularização. Nesse caso, há uma replicação das vítimas como duplos. Quando as irmãs matam de forma brutal as patroas, talvez seja até mesmo uma possibilidade de construírem minimamente uma singularização (Lopes, 2004).

A questão do duplo é algo que está inscrito no início da constituição psíquica de todos nós, tal qual no seminário de 1962 de Lacan, *A angústia*. Nesse texto ele pontua a imagem especular como o *Unheim*, o estranho, que é também paradoxalmente o que resta de não especularizável, algo de estranho, desconhecido para sempre do próprio sujeito, que é um desdobramento do próprio *heim*, o familiar. É quando se ultrapassa um estado anterior, idealizado que a presença ausência se inscreverá por meio de um significante mestre.

3.2 A constituição do sujeito de desejo

Diversos autores realçam a constituição do sujeito por intermédio de um outro. Segundo Jalley (2009), Wallon foi um dos principais influenciadores dos escritos de Lacan e de Freud. Wallon demarca a forte importância do transitivismo. Uma criança bate em um

outro, e ela chora, como se fosse ao mesmo tempo o que bateu e o que apanhou. Na constituição do sujeito, há essa especularidade com o outro.

> essa inversão da polaridade sujeito-objeto do ato naturalmente faz pensar no mecanismo que Freud descreveu no plano da paranoia, pelo termo projeção. Entretanto, fala-se também de transitivismo nos casos em que o processo de deslocamento opera em uma direção não mais centrifuga do sujeito para o objeto, mas igualmente centrípeta, do objeto para o sujeito. Dessa maneira, por exemplo, o sujeito sente como vindo dele as ações ou os sentimentos que vêm, na realidade, dos outros ou ate mesmo situa em seu próprio corpo um objeto externo. Pensamos nesse caso no mecanismo de introjeção. Na acepção mais ampla do termo, implicando as duas direções inversas, o transitivismo supõe a ausência de fronteira entre o interior e o exterior, de onde a confusão dos vetores centrífugo e centrípeto da experiência vivida. (Jalley, 2009, p. 51).

Nessa citação fica clara a importância fundamental do transitivismo que se apresenta não como um fenômeno exclusivamente projetivo, mas também vinculado a uma introjeção do que vem do outro, ou seja, algo que escapa do outro e de alguma forma é introjetado. No caso de Jean, parece que, na fantasia dos pais, nas entrelinhas, a criança acabava por funcionar como um morto, a mãe não pega ele que chora, mas um outro inexistente, colocando-o no lugar de preterido em relação ao morto, fazendo com que, de forma introjetiva, ele passe a ficar preso a uma imagem destrutiva, coisificada, sem singularidade, preso àquilo que “cai”.

Historicamente, a psicanálise dá muita importância à linguagem. Lacan construiu toda a sua primeira teoria pelo construto dos significantes baseado em sua leitura de Freud. Baseado na interpretação dos sonhos na qual Freud afirma que o sonho tem a estrutura de uma frase, Lacan vai dizer que o inconsciente é estruturado como uma linguagem e seria constituído de metáforas e metonímias. Em sua primeira teoria, frisa a importância dos significantes, haveria uma intervenção no símbolo, mas quando há uma falha na simbolização, como fazer um processo psicanalítico? Lacan, em um segundo momento, deixará claro que o campo real é fundamental, ou seja, a existência de algo anterior à própria representação é essencial. Freud também sempre sinalizou a importância de outras formas de linguagem e um para além do prazer, que tem relação com o gozo apresentado por Lacan.

Os três casos dizem respeito a uma falha precoce na estruturação da subjetividade do sujeito, ou seja, em um momento anterior ao da aquisição da linguagem, sendo diverso de um funcionamento da ordem da neurose. Nesta última, o corpo fala em uma linguagem simbólica. É interessante entendermos que, para a linguagem advir, é necessário que antes tenha havido marcas. Essas marcas se dão com o toque, com o odor na relação do recém-nascido com a mãe, no pele a pele. Em casos nos quais há essa falha primeira, ou há a vivência desses

momentos iniciais como um excesso; no caso de Bianca excesso de olhar, olhar que a enclausurava, no caso de Jean um olhar devastador, que o "matava" no lugar de seu irmão, e no caso de Beatriz um excesso de voz, uma voz que a unificava com sua irmã, como se fosse algo belo. A teoria clássica, ou seja, só a primeira tópica de Freud ou só a primeira teoria de Lacan não dariam conta; apenas a segunda teoria lacaniana, assim como também apenas a teoria de Freud do incomensurável de energia psíquica, do para além do prazer de 1920 passariam a pensar em algo além da simbolização.

O olhar da mãe de Jean é um exemplo desse excesso. Ele só conseguia existir e só conseguia cantar uma música, ou emitir algum som, quando a mãe estava de costas. Nesse sentido, para haver a possibilidade de um ponto de virada, é necessário que a fantasia possa ser revivida na cena analítica de uma forma menos insuportável. No ponto de virada, há sempre elementos da banalidade, e da "cópia" do excesso, da abundância, mas também alguma possibilidade de impulsionar o sujeito para algo de novidade.

No Fort-Da de Freud (1996/1920), o carretel de Ernest, neto de Freud, que vai e vem, permite uma reconstrução desse primeiro momento. Explico aqui o *fort-da* visto que ele replica a ida e a vinda da mãe, por isso é tão estruturante, por ser algo que simboliza uma ausência, é algo que oferece, por meio do brincar, a possibilidade de o sujeito continuar vivo, mesmo quando o seu duplo especular primeiro não está presente. É preciso que haja marcas precoces para que nelas se possa inscrever o campo simbólico. Essa mãe, que funciona muitas vezes como esse Outro, significa o mundo para o bebê, e antes mesmo disso, ela o marca com o tato, com suas carícias, com sua voz. Birman (1993) refere a importância do "psicanalista carretel". Ernest não só brincava com o carretel, mas se agachava para não aparecer no espelho, brincando até mesmo com sua existência, ou não, a partir do olhar ou não da mãe. A criança, ao repetir o jogo da presença e ausência, mesmo que seja inicialmente desagradável para a criança, passa a conquistar um papel ativo que abre margem para o surgimento do campo simbólico.

O fort-da é um jogo que permite o ponto de virada, pois guarda a repetição, mas, ao mesmo tempo, faz com que o sujeito passe a ter autonomia. Lacan fará a leitura disso por meio de sílabas distintivas postas de forma alternada, já que a criança fazia OOOOO AAAAAA (FORT-DA). Há a contradição original do 0 e do 1; como estrutura fundadora da ordem da linguagem, seria o "cruzamento de um jogo de ocultação e de uma escansão alternativa entre dois fonemas" (Jalley, 2009, p. 117), o que vai permitir a entrada da criança no campo simbólico.

Lacan faz uma releitura do Fort-da de Freud e também sublinha, como narrado anteriormente, a importância do jogo alienação e separação para a constituição do sujeito. A relação transferencial com o psicanalista, na medida em que replica esse excesso, pode permitir uma transposição desse momento, primeiro podendo ser reestruturante em casos em que não houve ainda uma singularização. Assim é que, pelo jogo, pode haver alguma reestruturação. Há também a necessidade de reconstrução de um lugar muito primitivo como é o útero materno. É preciso haver uma colagem, uma relação submetida ao Outro inicialmente para que posteriormente possa advir a linguagem, para que possa vir a representação.

Segundo Lacan (1983/1953-1954), é de grande importância uma palavra significativa que marque o sujeito. É a partir disso que ele se funda visto que o inconsciente é o discurso do Outro, a imagem constituída pelo sujeito terá vinculação também com esse significante.

> E a situação do sujeito – vocês devem sabê-lo desde que lhes repito – é essencialmente caracterizada pelo seu lugar no mundo simbólico, ou, em outros termos, no mundo da palavra. É desse lugar que depende o fato de que tenha direito ou defesa de se chamar Pedro. Segundo um caso ou outro, ele está no campo do cone ou não está. (Lacan, 1983/1953-1954, p. 97).

No Seminário 11, Lacan (2008/1964) desenvolve a ideia de que o sujeito surge do Outro, e o Outro é o tesouro dos significantes. Antes mesmo de nascer, o bebê é banhado por significantes relacionados com o desejo dos pais. Esse lugar anterior será marcante para o sujeito, e é por meio de um significante advindo desse lugar que o sujeito se constituirá.

> Em termos gerais, pode-se dizer que o processo de alienação é correlativo ao fato do encontro do indivíduo com a linguagem, com uma linguagem que o precede, que aí estava antes de ele existir. Uma linguagem cujas regras e códigos estão já definidos, não tendo tido o sujeito nenhum papel em sua constituição. Essas leis lhe são exteriores, e é preciso conformar-se a elas caso se queira obter o reconhecimento do Outro falante. Com efeito, será esse Outro que lhe ensinará a servir-se da linguagem, Outro que fornecerá todos os significantes necessários a tal utilização. (Nascimento, 2010, p. 1).

Um dos significantes advindos do Outro marcaria o bebê. A alienação faz parte do processo de constituição do sujeito, é preciso ser marcado pela linguagem para se constituir. A esse respeito, Dolto utiliza um exemplo didático: uma parteira que, exaurida por um dia de trabalho, após vinte partos, diz: “Ah, esse vai te dar trabalho!” (Dolto, 1999, p. 18). Essa frase dita em momento tão fundamental, o do nascimento, faz com que a parturiente se aposse do que foi dito, e nas entrelinhas, no lugar obscuro dos seus desejos, marque sua criança como um bebê que dá muito trabalho.

> Essa criança vai lhe dar trabalho; ela será insuportável, você não conseguirá criá-la, é isso o que a mãe escutou. Pois bem, a criança será assim para estar viva, porque essa fala acompanhou o fato de estar viva, de ter escapado de um perigo, e que a sábia (a parteira, ou o parteiro, o primeiro terceiro presente) diz, como um oráculo, a verdade. (Dolto, 1999, p. 19).

Lacan (2002/1938), em *Os complexos familiares*, deixará claro que há um legado familiar, há algo que passa dos pais para os filhos para além de uma herança biológica. É esse lugar que vai falar da construção da estrutura do sujeito, o que o Outro deseja de cada um. Ou seja, as entrelinhas da dinâmica parental fazem marca para o sujeito e funciona como um lugar. Caso seja possível fazer nesse Outro algum furo, significa que foi possível metaforizar esse legado, e não recebê-lo de forma literal. O caráter mal resolvido do par parental foi representado, tendo o sujeito, portanto, uma dimensão de símbolo desse mal-estar. Caso a criança responda ao excesso do Outro sem a possibilidade de simbolização, haveria o encontro com um apagamento do eu, tal qual ocorre no caso de Bianca em que assina com as iniciais dos seus pais.

O bebê, para se constituir, precisará alienar-se ao mundo dos significantes, marcando-se pelo Outro. Em Lacan (2008/1964), o processo de alienação é necessário para advir a condição de sujeito; o sujeito emerge diante de uma perda, pois é preciso que haja uma contingência. Estabelecer-se em uma determinada língua ou cultura, considerando que cada família tem um legado que ultrapassa questões biológicas, pode ser visto como algo que demarca um limite. Essa submissão é necessária, mas se isso for feito de forma literal, sem a utilização de metáforas, será bastante destrutivo na constituição da singularidade, no advir de um sujeito de desejo.

A ideia de o sujeito emergir de uma perda é ilustrada por uma analogia entre um assalto e a questão da alienação. Em um assalto, pode haver a escolha entre a bolsa e a vida; se se escolhe ficar com a bolsa, perde-se a vida, e se deixar levar a bolsa, fica com a vida, mas faltando a bolsa. A questão é que haverá uma perda em ambas as situações. Caso o sentido do Outro seja absorvido literalmente, e não de forma simbólica, caso não haja possibilidade de metaforização, perde-se o ser. O sujeito deve ser marcado por determinado significante, e este fará com que se construa diante de um determinado caminho, como aparece no exemplo dado por Dolto (1999), o significante “trabalhoso” em alguma de suas nuances marcará aquele sujeito.

Como assinala Quinet (2000), em *A descoberta do inconsciente*, o significante tem propriedades específicas. Uma delas refere que ele funciona “segundo as leis de uma ordem fechada” (Quinet, 2000, p. 41), ou seja, o exemplo da parteira, “este bebê dará trabalho”, foi

tomado como uma profecia e tem um sentido destrutivo para o sujeito, significa que será trabalhoso e fará os outros se preocuparem com ele. No entanto, o significante tem diferentes significações dependendo da posição que ocupa em uma determinada cadeia de significantes. O termo "dar trabalho" pode ter relação com o ofertar o trabalho, o que configuraria a possibilidade de uma faceta criativa do significante. Essa ambiguidade se refere à propriedade da equivocidade do significante. Assim, dependendo da posição na cadeia de significantes, um mesmo termo significante apresenta diferentes significações. É fundamental perceber que "o significante significa o sujeito para outro significante", dessa forma, é algo que, como foi dito, submete o sujeito. "O sujeito não é isso ou aquilo. Ele é um vazio, um furo no conjunto da linguagem, deslizando nas cadeias significantes. Em outros termos, como diz Lacan, ele é o significante 'pulado' na sequência de significantes do Outro." (Quinet, 2012, p. 23).

Na perspectiva de Meira (2004/1996, p. 126), a mãe, no início da vida do bebê, pode encarnar o Outro, o que dá um suporte ao desamparo vivido pelo *infans*.[8]

> Para que o sujeito se produza é preciso um encontro efetivo com alguém que aceite fazer ocupar o lugar do Outro, que admita marcar seu corpo. Emprestar seu olhar e sua voz para fazer seu suporte, escutar seu grito para transformá-lo em chamada, e, a partir daí, todo o desenrolar de demandas sem fim.

Existe, assim, algo que marcará o sujeito para sempre, e é necessário que a mãe, ou quem exerça essa função, possa transformar o grito em demanda. Ainda segundo a autora, pode-se falar da construção subjetiva na infância fazendo alusão a um jogo de cartas. No caso de crianças, as cartas foram postas na mesa, mas ainda há a possibilidade de se jogar diversos tipos de jogo, e fazer ocorrer algo diverso com o que se tem. Caso esse jogo de cartas somente replique o que está sendo posto e não haja nenhum tipo de intervenção como excessão, algo que possa transformar esse grito em demanda, os resultados podem ser bastante desastrosos, e haveria um reforço da submissão completa da criança a este Outro, ao sentido de forma literal. Algo deve escapar para fazer furo nesse Outro e não absorvê-lo tal qual; caso absorva o sentido, estaria vinculado ao plano imaginário, de um funcionamento especular com este Outro, o que seria ilustrativo de um caso de psicose como o de Bianca, na qual está no lugar do gozo com a mãe. Nos casos de Jean e Beatriz esse Outro aparece ainda em construção, visto que as mães parecem funcionar de uma forma invasiva, quer seja por meio do olhar ou da voz, e o significante mestre, o que define o sujeito, vindo do Outro não aparece com clareza.

---

[8] *Infans* é o termo atribuído por Lacan à criança que ainda não foi inserida no campo simbólico.

Muitos autores consideram o autismo como se fosse ainda uma não estrutura, enquanto o psicótico estaria dentro do campo da linguagem, mas fora do discurso, no caso do autismo, estaria fora do próprio campo da linguagem. Assim, não haveria S1, o significante primordial, enquanto na psicose é o enxame de S1 que ocorre. Já no autismo, há uma falha mais precoce, o próprio Desejo materno não seria inscrito, então estaria para alguns autores fora da possibilidade da especularidade, estaria no primeiro tempo de Narciso, no tempo de um outro real, ou mesmo no primeiro tempo do espelho. Um tempo em que ele pensa estar apaixonado por um outro real. Pois seria só em um segundo tempo em que há um reconhecimento de ser uma imagem de si. A questão do autismo é complexa, e penso que, para não se fechar na ideia de uma não estrutura e também como algo anterior à própria constituição do sujeito, é interessante levar em consideração o que Collette Soler diz em seu livro *O inconsciente a céu aberto da psicose*:

> Esclareço desde logo que não acredito na existência de um autismo puro; Margareth Mahler concorda quanto a este ponto: sempre temos mixed (misturas), o autismo é um polo. Feita essa restrição, podemos situar o autismo num aquém da alienação: uma recusa em entrar nela, um deter-se na borda. (Soler, 2007, p. 63).

Assim, ao não se considerar um estado puro autístico, é fundamental perceber que para poder fazer algo de terapêutico é necessário acreditar no que essa criança apresenta e levar em consideração as bordas e as possibilidades de fazer algo com aquilo que se apresenta, como o que Angela Vorcaro (2010, p. 155) aponta:

> como dizem os Lefort [...], o autista nos confronta com a ausência de Outro. contudo, parece excessivo afirmar que o autista está no Real, desprovido de simbólico e de imaginário, quando só constatamos que o autista causa ao clínico, a angústia do encontro com o real.

Essa citação de Vorcaro pontua algo fundamental, pois reconhece a importância do início da existência dos diversos registros, e não apenas o do campo do real. Caso não se pense dessa forma, pode-se restringir a potencialidade da clínica psicanalítica com as crianças consideradas autistas. Bergès e Balbo (2003, p. 9) fazem considerações importantes acerca da estruturação de um sujeito do desejo:

> O sorriso que a mãe espera do bebê, eis uma espera que tende a lançá-la para fora da posição da coisa, para fora disso que Lacan chama ‘o próprio objeto’. A partir do instante que ‘espera esse sorriso, a mãe dota o filho da capacidade de sorrir, isto é, ela já está concedendo essa antecipação, esse crédito, essa hipótese’. [...] A partir do instante em que o filho responde com um sorriso ele exprime o traço pelo qual a mãe, no lugar do grande Outro torna-se radicalmente outra-o tesouro.

Nesse trecho os autores fazem referência a um trocadilho do termo “trésoutre”, ou seja, a um tesouro no campo do outro. Segundo Bergès e Balbo (2003), pode-se pensar em dois Outros, um do lado da criança e outro do lado da mãe. É preciso haver uma alternância de posturas da mãe e do filho para haver o transitivismo como uma via de mão dupla. O crédito dado ao sorriso de uma criança é fundamental para que a criança se constitua como sujeito de desejo. A mãe acredita que ele vai sorrir mesmo nunca tendo visto fazê-lo, o bebê vai demorar cerca de três meses para responder a isso, mas o essencial não é o prazo, e sim a crença:

> Esse prazo não é nada sem o crédito que eleva esse filho além da posição de coisa .[...] A ausência dessa suposição terá como consequência no caso, por exemplo, em que a mãe diz de seu filho: ‘isso vomita, isso chora, isso mija’. Aliás, ouvindo isso, a criança em questão está num movimento de repulsão, de recuo ativo frente aos avanços de sua mãe. Essa criança refuga, ela se opõe como se estivesse aterrorizada. Estamos longe, nesse caso, dessa alternância de posturas da mãe e do filho, cada uma antecipando a outra que a acompanha. A mãe antecipa o outro que ela acompanha com suas falas. É essa alteridade do grande Outro da mãe e do grande Outro da criança que necessita do transitivismo da mãe. O fato de que nessas condições de transitivismo materno a criança se identifica ao que a mãe lhe diz se traduz, a partir de então, por uma, propriamente falando, identificação transitivista, que pode ser acompanhada de significantes fornecidos pela mãe e permite a criança ultrapassar a relação puramente imaginária, atravessar a linha a-a do mimetismo, da imitação. (Bergès & Balbo, 2003, p. 10).

Segundo os autores, quando a mãe permanece em uma posição de coisa, e em sua incapacidade de transitivar, sendo impossível para essa mãe sair desse lugar, ou seja, o desejo materno não aparece como no início do caso de Jean em que a mãe não consegue enxergá-lo e o sufoca com um olhar devastador. Nesse caso estaria em uma posição autística. No caso da psicose, a criança estaria em uma segunda fase do narcisismo, a da revelação de seu amor pela própria imagem, o que a conduziria à própria morte.

Segundo Freud (1996/1920), a posição de coisa se refere ao nirvana, ao Qn = zero, ou seja, das Ding se remete ao equilíbrio absoluto no qual vida e morte se igualariam, de onde viemos e para onde vamos. É interessante que possamos pensar na natureza como esse ponto de nirvana do encontro, da morte ou da vida, de um nível de tensão zero. É necessário no processo de singularização de qualquer sujeito que ele se separe de uma imagem de completude vinculada ao gozo de um Outro.

Edgar Morin (1970, p. 112-113) refere em *O homem e a morte*:

> O renascimento do morto efetua-se mediante nova maternidade. Maternidade da mulher-mãe propriamente dita, quando o antepassado embrião penetra no seu ventre. mas maternidade também da terra mãe, da natureza-mãe que de novo aceita no seu seio o morto filho. As imensas analogias maternais que envolvem o morto ir-

> se-ão alargando e ampliando na medida em que as sociedades se forem fixando sobre uma mãe pátria ou na proximidade do mar infinito, à medida que se for aprofundando a ideia de que o morto repousa no seio da vida elementar, ir-se-ão alargando na ideia de morte-renascimento, misturar-se-ão com outros conceitos da morte e formarão até o âmago de um conceito novo. A morte material vai libertar-se com a sua própria força.

Esse ponto é muito interessante, pois Freud muitas vezes vincula a mãe à natureza, inclusive, uma curiosidade é que na língua francesa, *mére* tem pronúncia semelhante ao mar, a esse estado de completude, a essa imensidão infinita. Muitas vezes, a mãe pode assumir uma posição de um Outro, e no processo de constituição do sujeito, existem momentos de alienação ao que vem do Outro, e também momentos de separação. Zeferino Rocha (2000) enfatiza o aspecto do desamparo vivido no momento do nascimento, específico da espécie humana, como uma primeira possibilidade de vivenciar a separação. Essa experiência é tão fundamental e marcante que será replicada de modo inconsciente nas mais diversas situações de conflito vividas posteriormente, demonstrando com clareza seu caráter constituinte da subjetividade.

As vivências constituintes serão replicadas a partir do processo transferencial. No caso trazido por Rosine Lefort no Seminário 1 de Lacan (1983/1953-1954) por exemplo, há a questão do significante lobo, que marca o caso de Roberto de 3 anos e 9 meses. Foi preciso que Lefort se fizesse lobo e aguentasse tudo aquilo que estava sendo depositado nela. As instituições pelas quais a criança passou, os locais onde fora negligenciado, tudo isso era o LOBO. Roberto teve, inclusive, uma otite que não foi tratada por muito tempo, fizeram Roberto funcionar como um animal, e tudo isso só pôde ter um pouco de contorno quando Lefort foi o próprio lobo, ou seja, foi um espelho dele, mas, ao mesmo tempo, suportou a urina, as fezes, a agressividade. De alguma forma, pode-se dizer que daí se fez certa ancoragem em um lobo diferente, em um Outro espelho, em algo que surpreende a própria criança, porque tem uma posição inesperada, não de desprezo, mas uma posição vinculada ao enredo da própria história, que dá uma virada. Assim, mesmo neste caso em que parece haver falhas na própria constituição do Outro houve uma torção, uma modificação subjetiva profunda em roberto.

É no processo de Alienação e separação que o sujeito se constitui. Lacan (2008/1964) faz uma diferenciação entre o eu vinculado a um plano imaginário, duplicado e o sujeito vinculado a uma demarcação do próprio desejo. O plano imaginário tem vinculação com o especular, assim reflete de forma literal o gozo do Outro; é preciso que se faça uma torção nesse primeiro momento e haja uma barra a esse gozo para que o sujeito possa advir. É

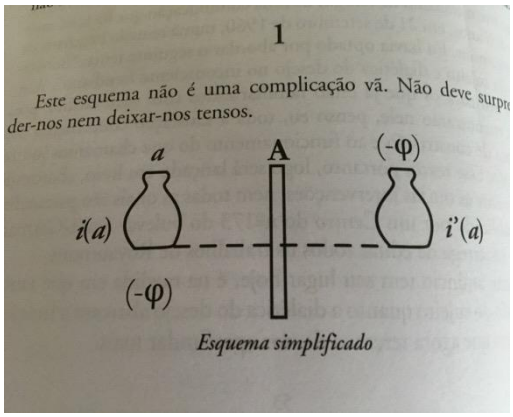
fundamental que algo se transforme, para que haja uma singularização, é necessário um ponto de virada.

Otto Rank (2013), o primeiro teórico a falar sobre a importância de um duplo, que influenciou Freud e Lacan, trazia a ideia de que a imagem do duplo tem uma dimensão mortífera, vinculada ao primeiro laço da vida, o materno. Quando se permanece nessa situação de uma vinculação maciça com o duplo especular, não há o encontro com uma alteridade, nem o advir do próprio eu, mas sim um voltar-se para o mundo interno, vinculado ao processo primário do princípio do prazer em detrimento do princípio de realidade (Lopes, 2004). Segundo Lacan, a possibilidade de haver a delimitação de um corpo por meio do olhar do Outro é quando algo resta desse contato com a colagem com um outro:

> A coisa que lhes saltará aos olhos em segundo lugar, quando lerem a exploração dos dicionários mediante a qual Freud introduz seu estudo, é que a definição do Unheimlich é ser Heimlich. É o que está no lugar do Heim que é Unheim. Freud não dá a menor importância a explicar por quê. É assim. Uma vez que é muito evidente, pela simples leitura dos dicionários… Pois bem, para continuar em nossa convenção e em nome da clareza de nossa linguagem para o que virá depois, esse lugar designado da última vez como o -phi, agora o chamaremos pelo seu nome – é isso que se chama **Heim**. (Lacan, 2008/1964, p. 57, grifo nosso).

Ou seja, por essa observação de Lacan, é possível dizer que a imagem no espelho é o estranho-familiar, a marca do duplo. Pelo visto, teria então Heim e Unheim como um desdobramento do que antes era todo, o menos phi aparece como um resto que não é passível de especularização (Figura 3).

Figura 3 – Esquema simplificado



Fonte: Lacan (2008/1962, p. 54).

No texto *O espelho* de Ricardo de Azevedo, baseado em um conto japonês, aparece algo muito interessante: pessoas que desconheciam o objeto espelho, e tratam dele como se

fosse exatamente a imagem de um outro. Assim, ao falarem do espelho falam de si, mas como um outro. Esse texto ilustra exatamente o que é o espelho para Lacan, essa imagem ideal fornecida por um Outro. *O espelho* de Ricardo Azevedo (1999) apresenta o outro estranho de si, e o conto é muito especial porque ele trata de pessoas que nunca se haviam deparado com um espelho. Uma parte do conto segue:

> Isso é um espelho – explicou o dono da loja.
> – Não sei se é espelho ou se não é, só sei que é o retrato do meu pai. Os olhos do homem ficaram molhados.
> – O senhor... conheceu meu pai? – perguntou ele ao comerciante.
> – O dono da loja sorriu. Explicou de novo. Aquilo era só um espelho comum, desses de vidro e moldura de madeira.
> – É não! – respondeu o outro. – Isso é o retrato do meu pai. É ele sim! Olha o rosto dele. Olha a testa. E o cabelo? E o nariz? E aquele sorriso meio sem jeito? O homem quis saber o preço. O comerciante sacudiu os ombros e vendeu o espelho, baratinho. Naquele dia, o homem que não sabia quase nada entrou em casa todo contente. Guardou, cuidadoso, o espelho embrulhado na gaveta da penteadeira. A mulher ficou só olhando. No outro dia, esperou o marido sair para trabalhar e correu para o quarto. Abrindo a gaveta da penteadeira, desembrulhou o espelho, olhou e deu um passo atrás. Fez o sinal da cruz tapando a boca com as mãos. Em seguida, guardou o espelho na gaveta e saiu chorando. – Ah, meu Deus! gritava ela desnorteada. – É o retrato de outra mulher! Meu marido não gosta mais de mim! A outra é linda demais! Que olhos bonitos! Que cabeleira solta! Que pele macia! A diaba é mil vezes mais bonita e mais moça do que eu! (Azevedo, 1999, p. 28-29).

Nesse caso podemos ver exatamente uma mulher que se vê como outra, a colocação de um terceiro em sua relação, típica de uma estruturação histérica, e o homem que se vê como o próprio pai. O espelho reflete sempre uma imagem invertida, e essa imagem é constituída inconscientemente, o dito popular: “quem ama o feio bonito lhe parece”, é algo que trata desse engodo do espelho, pois é o olhar de quem ama o que importa, é a imagem constituída por esse olhar. Segundo Quinet (2012, p. 9):

> O que Freud descreve como o eu ideal, modelo à imagem e à semelhança do qual o eu se constitui, é encarnado pelo outro ideal que o neurótico sempre encontra entre seus camaradas. É aquela mulher linda que deve saber o que é ser mulher. Ela sabe ser feminina, se vestir e ganhar os homens! Como ela consegue? Eis a outra mulher da histérica que ela sempre encontra na irmã, na amiga, na colega de trabalho etc. Aquele é que é o cara! Tem poder, prestígio, dinheiro, está sempre com belas mulheres... e eu o que eu tenho?

A imagem vista é impregnada de significantes que modificam sempre o corpo do sujeito, e a própria imagem é refletida de forma inversa. Esse estranhamento aparece o tempo inteiro em Alice de Lewis Carroll (2009). Alice depara constantemente consigo própria como uma estranha. Quando está aumentada de tamanho, chega a dizer que vai ser estranho mandar presentes para os próprios pés. Ela não consegue vê-los, e pensa quanto deve ser gentil com eles para que possam andar no rumo que ela quer: para isso imagina ser importante mandar

“um par de botinas novas para eles todo Natal” pelos Correios. Em seguida, refere o endereço dos próprios pés: “Exmo. Sr. pé direito da Alice, tapete junto a lareira perto do guarda fogo. (com o amor da Alice). Ai, ai quanto disparate estou dizendo!” (Carroll, 2009, p. 23-24). Esse estranhamento que aparece em Alice é o de um estranho familiar, afinal são seus próprios pés!

O homem duplicado de José Saramago (2002) mostra com clareza que a submissão ao Outro, gera um apagamento do Eu, mas, ao mesmo tempo, demonstra que o encontro com o duplo pode trazer diferenças significativas na constituição do sujeito. Saramago faz uma crítica à questão da globalização, em que se perde a singularidade, o que distingue um homem do outro. Na ficção, é uma questão importante para Tertuliano Máximo Afonso, o protagonista: saber quem é o duplicado de quem. Nessa trama psicológica, Saramago mostra a preocupação de o protagonista saber se ele é anterior ou posterior ao seu duplo, pois sendo posterior, indicaria que ele é a cópia. O livro narra a história de Tertuliano que, ao assistir a um vídeo em sua casa, é tomado por um espanto, ao perceber que um dos atores do filme é exatamente igual a si. Ele, então, vai em busca desse duplo, e conhece o ator António Claro, ator de papéis secundários. Tertuliano é professor de História e, em um primeiro momento, aparece como alguém apagado. É a partir do conhecimento do duplo, no entanto, que diferenças são marcadas em Tertuliano, no sentido de conseguir ser visto pelo diretor da instituição onde trabalhava (ou seja, surge um elemento paradoxal, no momento em que se encontra com o duplo, algo se transforma), pois o professor de História passa a ter voz na escola onde sempre lecionou de forma apagada; é quando o escritor se depara com os elementos secundários que parecem poder inverter seu texto e criar o inesperado. Ao mesmo tempo, parece que é necessário ficar apenas um, alguém tem de morrer na história quando a história trata de duplos. Essa lógica se coaduna com a lógica do gozo, de algo para além do prazer no sentido de que não há contingência entre um e o outro, eles se veem como cópias, e não como dois homens com semelhanças, mas distintos entre si, ora são pessoas diferentes, mas isso na relação dos dois não aparece em nenhum momento.

A posição do olhar no esquema óptico proposto por Henri Bouasse, e utilizado no Seminário 1 de Lacan (1983/1953-1954), no que se refere ao cone simbólico, permite a entrada no campo da linguagem por determinada posição do olho. É nesse aspecto que se pode pensar a posição do psicanalista. Uma visão que de algum modo age como excessão, em que olha algo que escapa no espelho e o transforma em fundamental. O que escapa no espelho é preciso paradoxalmente ser o elemento pinçado, quer seja o próprio duplo que está no lugar do -phi. O que escapa a uma imagem ideal constituída por um Outro, o que faz furo e tem relação com a angústia é o que se estaria falando no campo da neurose. Parece que ao se

deparar com o duplo, algo do insuportável surge, mas como uma dupla faceta entre a morte e a vida, é preciso ultrapassar uma imagem ideal sem furos para advir a vida, a construção do desejo.

O psicanalista, com sua escuta, e com seu olhar, observa as filigranas, o que se repete nesta narrativa na forma de contar de cada um dos casos, estando atento a que tem algo que se replica nas relações duais, algo que tem relação com esse não descolamento inicial, algo dessa imagem idealizada, totalizada, constituída por meio das expectativas a respeito do sujeito. A relação dual aparece de forma contundente no *setting*, e é fundamental a função do psicanalista em que ele replica inicialmente o que é trazido pelo sujeito para posteriormente intervir possibilitando uma torção e a construção de uma imagem diferente para o sujeito. Essa modificação pode ser aproximada do *ponto de virada* trazido no campo da literatura.

CAPÍTULO 4

O Ponto de Virada: elemento surpresa, acessório ou uma modificação de figura e fundo nos casos de Jean, Bianca e Beatriz?

> Aí Chapeuzinho encheu e disse: Pára, assim! Agora! Já! Do jeito que você tá!
> E o lobo parado assim do jeito que o lobo estava não era mais um LO-BO. Era um BO-LO.
> Um bolo de lobo fofo, tremendo que nem pudim, com medo da chapeuzim. Com medo de ser comido com vela e tudo, inteirim.
>
> (Chico Buarque).

Chico Buarque (2006/1979), em *Chapeuzinho amarelo*, brinca com as metáforas, não é à toa que a menininha se chama Chapeuzinho "Amarelo", o medo que ela tem transborda em sua cor, Chapeuzinho Amarelo era "amarelada" de medo:

> Tinha medo de trovão. Minhoca, para ela, era cobra. E nunca apanhava sol, porque tinha medo da sombra. Não ia pra fora pra não se sujar. Não tomava sopa pra não ensopar. Não tomava banho pra não descolar. Não falava nada pra não engasgar. Não ficava em pé com medo de cair. Então vivia parada, deitada, mas sem dormir, com medo de pesadelo. (Buarque, 2006/1979, p. 9).

O medo maior que tinha, diz Buarque (2006/1979), era do tal do lobo, que nem sabia ao certo se existia. Eis que um dia ela encontra o lobo e percebe que, afinal de contas, era só um lobo. O lobo tenta impor medo a ela, mas por mais que lhe diga aos berros: "sou um LOBO", Chapeuzinho nada sente, e ao repetir bastante, sou um Lobo: LOBO, LO**BO, LO**BO, ela passa justamente a vê-lo como um **BOLO**. Assim, O medo do LOBO transformado em BOLO no livro de Chapeuzinho Amarelo demonstra essa virada com clareza didática, pois a torção mantém algo já existente, a virada não é do nada, ela advém de uma colagem, de uma duplicação de Chapeuzinho com o Lobo, do estranho de si. O que afinal é o ponto de virada?

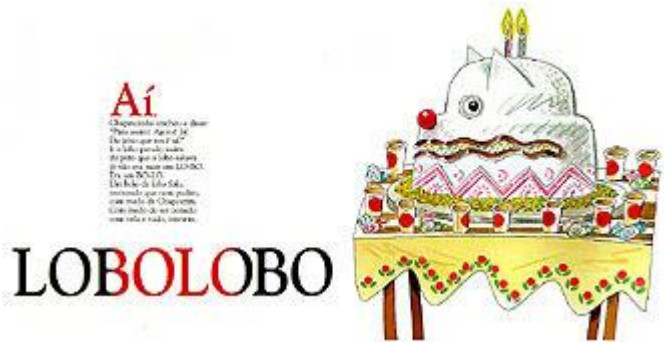
4.1 O ponto de virada de Aristóteles, Syd Field e Barthes

Aristóteles relata em *Arte poética* (2003/c. 335-323 a.C.) que as fábulas funcionam como imitação de ações que ocorrem na vida. Existem ações simples e ações complexas: a peripécia é parte de uma ação complexa. Em uma ação simples, o desenvolvimento da narrativa permanece uno e contínuo; já na ação complexa, há a presença de algo que modifica o sentido inicialmente indicado. A peripécia é justamente o elemento da ação complexa

modificador do que foi indicado e coerente com o verossímil e necessário. A peripécia pode ser ilustrada em Édipo, de Sófocles, no trecho em que o mensageiro modifica com o seu dizer o rumo de toda a história, pondo o protagonista diante do inesperado. Nesse trecho da tragédia, Édipo acaba finalmente por descobrir por intermédio do mensageiro que o oráculo havia acertado o trágico desfecho de sua vida, por mais que tenha tentado evitar, ele acabara casando com sua mãe e matara o próprio pai; parte-se de algo possível dentro da história e que lhe dá coerência, embora seja surpreendente.

> (...)Assim no Edipo,o mensageiro que chega julga que vai dar gosto a Edipo e libertá-lo de sua inquietação relativamente a sua mãe, mas quando se dá a conhecer, produz o efeito contrário.(...) (Aristóteles, 2003/c. 335-323 a.C., p. 47)

Da mesma forma, no exemplo de Chapeuzinho Amarelo, de Chico Buarque, o ponto de virada é algo que mantém uma coerência com o apresentado anteriormente, e ao mesmo tempo modifica o esperado, assim parte-se de algo possível dentro da história, de realizar uma torção, afinal, parte-se do lobo para o bolo. As ilustrações realizadas por Ziraldo (Figura 4) seguem abaixo, trazendo a ideia de que a imagem do lobo foi modificada pelo trocadilho. abaixo:



O dicionário Houaiss indica no verbete de "peripécia" que este termo vem do grego peripéteia, o qual significa passagem súbita de um estado a outro. Além disso, o termo vem de períptõ que significa contradizer-se. Deste modo, percebe-se no caso do "LOBOLO" uma mudança de estado, um LOBO que é transformado em BOLO conforme pode ser visto na imagem trazida acima.

Neste caminho de apresentar a narrativa vinculada a imagens é interessante pontuar que o ponto de virada é fundamental na estrutura de roteiros de cinema, Field (1982, p.11), reconhecido roteirista cinematográfico, define o que é um roteiro:

> O que é um roteiro? Bem, não é um romance e certamente não é uma peça de teatro. Se você olha um romance e tenta definir sua natureza essencial, nota que a ação dramática, o enredo, geralmente acontece na mente do personagem principal. Privamos, entre outras coisas, de pensamentos, sentimentos, palavras, ações, memórias, sonhos, esperanças, ambições e opiniões do personagem. Se outros personagens entram na história, o enredo incorpora também seu ponto de vista, mas a ação sempre retorna ao personagem principal. Num romance, a ação acontece na mente do personagem, dentro do universo mental da ação dramática. Numa peça de teatro, a ação, ou enredo, ocorre no palco, sob o arco do proscênio, e a platéia torna-se a quarta parede, espreitando as vidas dos personagens. Eles falam sobre suas esperanças e sonhos, passado e planos futuros, discutem suas necessidades e desejos, medos e conflitos. Neste caso, a ação da peça ocorre na linguagem da ação dramática; que é falada, em palavras. **Filmes são diferentes. O filme é um meio visual que dramatiza um enredo básico; lida com fotografias, imagens, fragmentos e pedaços de filme: um relógio fazendo tique-taque, a abertura de uma janela, alguém espiando, duas pessoas rindo, um carro arrancando, um telefone que toca. O roteiro é uma história contada em imagens, diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática.**

Deste modo, é possível perceber por meio da definição de roteiro cinematográfico que narrativas geram imagens. O roteiro deixa clara a ideia de que narrativas podem gerar filmes, ou mesmo que as imagens geram também o roteiro.Cenas, imagens, mas também em uma narrativa fictícia, ou romance, o leitor poderá criar imagens visuais. Esta ideia é fundamental para se pensar na transposição feita neste trabalho entre narrativas e casos clínicos. O ponto de virada não ocorre só em roteiros ou histórias fictícias, mas pode ocorrer na própria imagem constituinte do sujeito, a qual também é construída por narrativas.

No livro *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*, Field observa que "O PONTO DE VIRADA (plot point) é um incidente, ou evento, que "engancha" na ação e a reverte noutra direção. Ele move a história adiante. Os pontos de virada (plot points) (...) são âncoras do seu enredo". Syd Field (1982, p.101). traz ainda a ideia de que o ponto de virada existe na estrutura de qualquer roteiro cinematográfico no fim do primeiro ato e no início do terceiro. Vale salientar que a história é dividida em três atos. O primeiro ato é o início da história, o segundo o meio e o terceiro ato, o final da história.

Field cita o exemplo de diversos filmes que seguem essa estrutura, como o filme *Rocky, um lutador*:

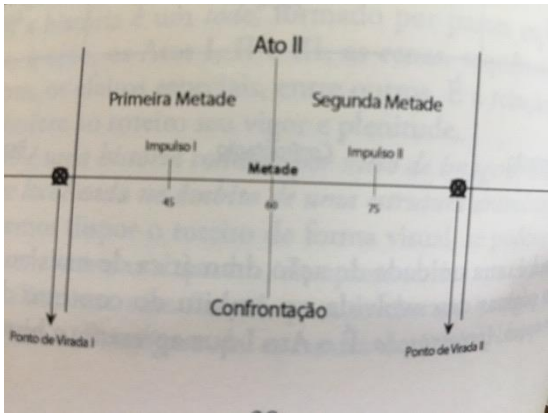
> E os pontos de virada em Rocky (Rocky, um Lutador)? No Ato I, Rocky é um lutador sem recursos que ‘quer ser alguém’; na realidade, ele é um ‘vagabundo’ que garante uns tostões como capanga de um amigo de infância. Por coincidência, Rocky consegue a oportunidade de lutar contra o campeão mundial peso pesado. I**sto é um ponto de virada ou é um ponto de virada!** Acontece próximo dos 25 minutos de filme. Rocky ultrapassa as barreiras da preguiça e da inércia, força-se a entrar em forma, sabendo o tempo todo que não pode vencer. Apollo Creed é bom demais. Se conseguir ficar de pé durante os 15 assaltos com o campeão do mundo, entretanto, isto se torna uma vitória pessoal. E isso torna-se sua ‘meta’, sua ‘necessidade’ dramática – todos podemos aprender uma lição com Rocky. O **ponto de virada** no final do Ato II é quando Rocky sobe correndo as escadas do museu e

> dança a dança da vitória ao som da canção ‘Gonna Fly, Now’ (Vou Voar, Agora). Como se lê no roteiro, ele está melhor do que nunca para lutar contra Apollo Creed. Ele fez tudo o que podia – o que tiver de ser, será. O Ato III é a seqüência da luta. Tem um início, meio e fim definidos e Rocky, com força e coragem inspiradoras, luta com Apollo Creed por 15 assaltos. É uma vitória pessoal. Ao ver o filme você encontra Rocky selecionado para lutar contra Apollo Creed aproximadamente aos 25 minutos de filme; Rocky está ‘pronto’ para lutar em torno dos 88 minutos de filme. O resto do filme é a luta. (Field, 2001, p. 111).

Há para ele, um paradigma que funciona sempre da seguinte forma nos filmes. Segundo Field (2016, p. 41), o primeiro ponto de virada do roteiro (Figura 5).

> É o incidente que faz a história avançar, progredir rumo ao ato II – Uma unidade de ação dramática de mais ou menos sessenta páginas desenvolvida no contexto dramático da *confrontação*. O ato II abre com o final do ponto de virada I e se estende até o ponto de virada II. Nesta parte do roteiro, o protagonista enfrentará um obstáculo após o outro na tentativa de satisfazer sua necessidade dramática – isto é, aquilo que quer ganhar, conseguir, alcançar ou realizar ao longo da história.

Figura 5 – O paradigma da estrutura completa



Fonte: Field (2016, p. 43).

Nas narrativas literárias, o ponto de virada é algo fundamental. Os roteiristas de cinema utilizam o ponto de virada ou *plot point* para segurar o telespectador, sendo ainda o que ocorre no “a seguir, cenas do próximo capítulo” em uma novela; é quando o que era apenas acessório, ou funcionava como fundo, vira figura.

Roland Barthes (2013/1971), no seu estudo de narrativas, complementa, ainda, que as expansões imprevisíveis em um texto são muitas vezes vistas como liberdades do autor, no entanto fazem parte da própria forma narrativa. Segundo Barthes (2013/1971, p. 56):

> A forma da narrativa é essencialmente marcada por dois poderes o de distender os signos ao longo da história, e o de inserir nestas distorções as

> expansões imprevisíveis: Estes dois poderes aparecem como liberdades, mas o típico de uma narrativa é precisamente incluir estes 'afastamentos' na sua língua.

Barthes (2013/1971, p. 61) os ilustra com um exemplo muito interessante de James Bond.

> Recebendo um telefonema no escritório onde está de guarda, Bond ‘sonha’ diz-nos o autor: ‘as comunicações com Hong Kong são sempre tão ruins e tão difíceis de obter’. Ora nem o ‘sonho’ de Bond nem a má qualidade da comunicação telefônica são a verdadeira informação; essa contingência parece talvez ‘viva’, mas a informação verdadeira, a que germinará mais tarde, é a localização do telefonema, a saber Hong Kong. Assim, em toda a narrativa, a imitação parece contingente; a função da narrativa não é de ‘representar’ é de constituir um espetáculo que permanece ainda para nós muito enigmático, mas que não saberia ser de ordem mimética; a ‘realidade’ de uma sequencia não está na continuação ‘natural’ das ações que a compõem, mas na lógica que aí se arrisca e que aí satisfaz (...)

Como se pode ver, elementos são apresentados como acessórios, assim, o termo Hong Kong, depois é que ganha a devida importância com uma nova significação, em uma lógica que se arrisca. Isso ultrapassa a mímeses, e a repetição textual, indo além. Barthes cita Valery, apresentando uma aproximação entre os romances e os sonhos, pois ambos podem ser definidos com a ideia de que todos os afastamentos lhe pertencem. Dessa forma, o ponto de virada estaria intimamente relacionado com os elementos acessórios de uma cena, ou com o que está no fundo de uma imagem. De que forma, o psicanalista pode intervir utilizando esta ideia de elementos acessórios que estão presentes desde o início da narrativa, mas que ganham uma nova significação após o ponto de virada?

4.2 A intervenção psicanalítica e o Ponto de Virada

Freud (2001/1900) demonstra, na *Interpretação dos sonhos*, que o importante é o sem-sentido, a lacuna, elementos acessórios que se unem como um quebra-cabeça. No capítulo 2, da interpretação dos sonhos, dois conteúdos devem ser levados em consideração: os manifestos e principalmente os latentes.

> Nosso primeiro passo no emprego desse método nos ensina que o que devemos tomar como objeto de nossa atenção não é o sonho como um todo, mas partes separadas de seu conteúdo. Quando digo ao paciente ainda novato: ‘Que é que lhe ocorre em relação a esse sonho?’ Seu horizonte mental costuma transformar-se num vazio. No entanto, se colocar diante dele o sonho fracionado, ele me dará uma série de associações para cada fração, que poderiam ser descritas como os **‘pensamentos de fundo’** dessa parte específica do sonho. (Freud, 2001/1900, p. 106, grifo nosso).

Freud, em seu método, faz o que é fundo virar figura, ou seja, em parte, o que está latente virá a se tornar manifesto. Seu método não é tão fácil de ser realizado, pois não tem um código fixo como o de "decifração" popular. Pode-se deduzir daí que o ponto de virada vai depender dos elementos que são postos de forma singular em cada narrativa. O método advindo do seu estudo dos sonhos "emprega a interpretação em *detail* e não em *masse*", como o próprio Freud (2001/1900, p. 106) relata.

No campo da intervenção psicanalítica, de forma mais ampla e não circunscrita apenas aos sonhos, pode-se afirmar que há dois tipos de intervenção: a semântica e a assemântica. A primeira, vinculada ao início do ensino de Lacan, baseia-se na ordem do sentido, da verdade, e a supremacia está no campo simbólico. No segundo tipo, a assemântica aponta para a importância do campo real, e do não sentido. Trata-se:

> de isolar o S1 assemântico sobre o qual o sujeito se constituiu, que vai causar muitas vezes no analisante certa perplexidade, porque incide no corpo. A interpretação assemântica aponta para um mais além da semântica, incide no sem sentido, no gozo. (Baptista & Fonte, 2014, p. 27).

É o que Miller (1998) refere de forma esmiuçada em *O osso de uma análise*. Ele ressalta que o psicanalista lida com o poema, e não com a questão autoral:

> o sujeito é antes o poema que o poeta. É assim que Lacan o indica, o sujeito é antes o ser falado. A psicanálise efetua, sobre o poema subjetivo, um tipo de análise textual que tem por efeito extrair daí o elemento poético, a fim de destacar o elemento lógico. (Miller, 1998, p. 45).

Nesse processo, o sujeito poderá tornar-se, em parte, o autor de seu poema visto que para sempre estará alienado ao campo do Outro, mas até chegar lá, existem muitos modos de enunciação que nutrem uma amplificação significante. Alguns analisantes falam de suas memórias, outros narram eventos do dia, ainda outros explicam tudo de forma racional, outros tomam o mistério como o fio condutor de suas verbalizações, ou até mesmo a fala de um Outro tomada como oráculo. Miller (1998, p. 42) refere que o termo abundância tem em sua raiz *copis*, a cópia. "Existia uma deusa que se chamava assim: Copia – Deusa da Abundância – e é uma virtude retórica; a cópia é descendente da abundância do dizer." Mais adiante Miller (1998, p. 43) refere: "digamos simplesmente que, para nós a cópia remete à exploração dos recursos acumulados no lugar do significante." É interessante perceber que um dos sentidos da cópia é o tesouro, assim a cópia remete à abundância e remete ao Outro, pode-se aqui justamente fazer uma vinculação com o duplo.

O duplo como visto, é o eu ideal, ou seja a imagem constituída pelo Outro. Nesse aspecto fixar-se ao que vem do Outro sem fazer nenhuma subversão ao tesouro de significações, ou mesmo aos ideais constituídos por este, significa dizer que o sujeito ficou preso a copiar as expectativas do Outro em relação a si, constituindo a própria imagem a partir disso.

Exatamente neste ponto é importante referirmos que a banalidade, a repetição ante o mesmo, o blá-blá-blá de uma narrativa antes da virada é o que se poderia dizer uma cópia. Nas narrativas literárias, o que gera a compreensão, a coerência textual, a mímeses, é exatamente a colagem, certa repetição discursiva antes da virada da narrativa.[9] Nos casos clínicos apresentados: Bianca assina o nome dos pais, ela os copia, ela traz algo que não lhe é próprio ou singular, mas que fala desse tesouro. Jean está inicialmente vinculado a um não dito a respeito da morte do irmão, ele responde do lugar de um outro, assimilando para si uma imagem destrutiva, a de um vivo-morto, e no caso de Beatriz, inicialmente se apaga ao se fundir com sua irmã gêmea idêntica, um outro de si.

O psicanalista reduz a abundância em um processo psicanalítico. É necessário inicialmente, saber operar sobre a função que rege a associação do seu analisante, pois os eventos narrados obedecem a uma mesma estrutura. Uma segunda operação necessária a ser analisada é a de convergência: "foi uma coisa dita que, para ele, pode ter tomado o valor de um oráculo, seja porque dedicou toda a sua existência a verificá-la, para torná-la verdadeira, seja porque o precipitou a desmenti-la." (Miller, 1998, p. 49). Uma terceira operação é a evitação, é o que Lacan muitas vezes chama de uma frase, "que modula a escolha de um sujeito sem que ele o saiba e a longo prazo" (Miller, 1998, p. 65). A evitação é demarcada pelos elementos que escapam à forma como a frase foi constituída, alguns elementos sempre ficam de fora e dizem respeito a uma redução ao necessário, e ao impossível de ser dito.

Para além da redução simbólica, que é constituída pela repetição, pela convergência e pela evitação, Miller ressalta a operação-redução ao real como algo que escapa à máquina do sujeito, se pode ou não pode escrever, mas tem algo da contingência que barra a máquina. Ela não pode responder à pergunta: "Por que tal palavra do Outro, tal palavra do pai, da mãe, de algum Outro tomou tal valor determinante para o sujeito?" (Miller, 1998, p. 66). Nesse caso se chega à pedra mesmo da análise, pois, para a contingência, não há programação. Há então um hiato entre essa dimensão significante e a dimensão da contingência; "não podemos

[9] O escritor pode modificar a ordem dos elementos. No caso de Kafka, como poderá ser visto no quinto e último capítulo desta tese, a virada antecede os elementos de mímeses, Gregor sansa acorda transformado em barata na primeira página do livro.

deduzir de uma articulação significante a quantidade de investimento libidinal que ela atrai para si.” (Miller, 1998, p. 66). Segundo Miller, é exatamente na margem entre redução significante e a redução quantitativa que se escreve o ato analítico.

A transferência é uma questão fundamental para que ocorra a intervenção como um ato analítico e esta possa gerar efeitos, ou possibilitar pontos de virada. Zeferino Rocha (2003), em seu texto *Transferência e criatividade no tempo da análise*, faz relação de passagem de Heidegger a respeito do semear, na qual o fazer do camponês entrega a semeadura às forças do crescimento e apenas protege seu desenvolvimento, como o trabalho psicanalítico no qual o psicanalista e o analisante lançam suas palavras confiantes do seu crescimento, ambos sem saber exatamente o que será colhido. Segundo Rocha, sem a transferência, algumas sementes poderiam permanecer para sempre na escuridão. O inconsciente, no seu estatuto de fazer o sujeito dividido, funciona como um outro tanto no caso do analisante como também por parte do próprio psicanalista. A transferência foi o que permitiu no caso de Bianca que ela tratasse de algo muito primitivo da relação com a sua mãe, algo que se pode dizer da própria contingência dada pelo envelope pele.

A intervenção psicanalítica tem estreita e preciosa relação com a arte criativa de um escritor, pois a forma de uma história ser narrada pode abrir ao inesperado. A peripécia ou ponto de virada, como foi visto, é a mudança de ação no sentido oposto ao que foi indicado, em conformidade com o verossímil e necessário da narrativa. No ponto de virada, há uma inversão de figura e fundo na história. A intervenção do psicanalista baseia-se em elementos aparentemente acessórios, de fundo do discurso do sujeito, mas que *a posteriori* serão vistos como fundamentais, de figura. A seguir serão analisados pontos de virada em algumas narrativas literárias infanto-juvenis pontuando a importância de algo que se repete de forma excessiva da relação com o Outro, ser acolhido pelo psicanalista, mas ao mesmo tempo, haver espaço para a subversão dessa repetição como ocorre nos pontos de virada de narrativas literárias, aproximando o psicanalista do escritor criativo.

4.3 A intervenção psicanalítica e a arte criativa de um escritor

A intervenção psicanalítica tem uma relação estreita com a arte criativa de um escritor, pois também pode funcionar como algo que abre ao inesperado. Freud (1996/1908 [1907]), em *Escritores criativos e devaneio*, já apontava que um escritor versátil faz com as palavras o mesmo que uma criança faz brincando, ou que os adultos fazem sonhando, ou devaneando. Na realidade, o escritor criativo é capaz de mostrar suas fantasias infantis.

A escolha de apresentar o ponto de virada em livros indicados para a infância e a juventude e traçar aproximações com a intervenção psicanalítica, foi por aparecerem de forma didatica, na literatura infantil. O ponto de virada nos livros escolhidos, os quais são reconhecidos pela Fundação Nacional do Livro para a Infância e Juventude (FNLIJ), permitem a abertura para uma nova codificação, modificando a relação entre figura e fundo de um texto, transformando a relação entre os elementos acessórios e os considerados principais à primeira vista. Além disso, e o que é fundamental nesta tese, o ponto de virada muitas vezes modifica a imagem corporal do protagonista da narrativa, como também intervenções psicanalíticas podem promover modificações corporais nos casos de Jean Bianca e Beatriz.

O ponto de virada ocorre justamente quando os elementos acessórios passam a ser os fundamentais, é isso que uma narrativa literária e uma intervenção psicanalítica criativa realizam. O que parecia servir de moldura para a história se torna a própria imagem do quadro, o ponto de virada é o que se configura como uma reviravolta. Segundo Barthes (2013/1971) como dito anteriormente, as disjunções fazem parte do próprio enredo da narrativa, e não devem ser de forma alguma desconsideradas.

No caso de poesias ou mesmo de contos, quando se escreve de forma solta e original como o poeta Manoel de Barros, ou mesmo como Clarice Lispector, por exemplo, cada palavra funciona como um ponto de virada. No livro *A vida íntima de Laura*, Clarice Lispector (1999) nos surpreende quando apresenta Laura, a protagonista. Inicialmente, ela explica o que é vida íntima, aquilo que não se diz a qualquer pessoa, o que se passa na casa de cada um. Em seguida, ela explica quem é Laura:

> [...] Agora adivinhe quem é Laura.
> Dou-lhe um beijo na testa se adivinhar. E duvido que você acerte! Dê três palpites.
> Viu como é difícil?
> Pois Laura é uma galinha.

O inesperado é fundamental no exercício da psicanálise. Barros (1996, p. 75), no *Livro sobre o nada*, diz que “É preciso transver o mundo”. É fundamental apresentar às crianças, e também aos adultos, histórias e intervenções que tenham algo de inesperado, que fujam de uma pedagogia tradicional, por vezes moralista, ou já pautadas em uma verdade soberana, ou seja, que de alguma forma apresentem o inesperado.

A esse respeito, na contemporaneidade, é realmente um fato interessante perceber que boa parte da literatura destinada às crianças estão baseadas em uma pedagogia ortopédica, fruto de um gerenciamento constante. A era do gerenciamento nos faz pensar que a criança

tem de fazer todas as suas atividades, no sentido de se tornar alguém bem-sucedido independentemente de se estar feliz, e, às vezes, o próprio brincar torna-se esquecido. Com as novas tecnologias e conhecimentos da neurociência, há uma grande relevância dada a um saber fechado que gera uma orientação que retira a possibilidade de haver algo de surpreendente em muitos textos. Há comumente uma submissão das escolas aos saberes médicos, fabricando vários diagnósticos como os de hiperatividade:

> A infância segue acelerada e sob pressão. De um lado, as escolas buscam desenvolver talentos, inspirada nas novas tecnologias pedagógicas e neurocientíficas, de outro, a família certifica-se de que o seu gerenciamento e o da sociedade estão funcionando. Conexão 24hs, por celular ou pela internet, as crianças seguem sob nova direção. (Paixão, 2014, p. 43).

Talvez, por isso, inúmeros livros destinados à infância sejam estritamente pedagógicos, no sentido de a criança escovar bem os dentes, obedecer aos pais, dizer com licença, desculpe e obrigada, as ditas "palavras mágicas", ou ensinar a criança a aprender português ou matemática, a partir de uma história, que perde seu encantamento e criatividade por estar baseada em uma doutrinação de bons modos. Nesse tipo de livro não encontramos a estrutura denominada de ponto de virada. O ponto de virada pode ser denominado como peripécia, tal qual é feito por Aristóteles, ou de *plot point* para os roteiristas de cinema como Syd Field. Esse ponto se situa no campo da surpresa, e é um elemento que modifica a linearidade da história.

No documentário feito a respeito do poeta Manoel de Barros, intitulado *Só dez por cento é mentira: a desbiografia de Manoel de Barros*, de 2009, espera-se que 90% seja verdade. Barros então completa que 90% é invenção, o que nos resta a pensar é exatamente que a verdade é uma invenção. O escritor fala de forma a causar surpresa, é uma virada ao inesperado. Assim, mostra-se o tempo inteiro o inesperado na linguagem, diferentes e múltiplas imagens podem ser atribuídas a um mesmo termo. A partir disso, pode-se pensar com clareza: nós é que inventamos o mundo. No filme desbiográfico do escritor, um pneu aparece com diversas possibilidades; o pneu pode ser do automóvel, pode ser boia, pode ser um jarro para as plantas, uma mesma palavra em Barros é sempre polissêmica.

Em um processo psicanalítico, a singularização, o encontrar-se com o próprio desejo, deve ser alcançado de forma única por meio de nuances semânticas constituídas de forma singular por uma pessoa. O psicanalista verá o que se repete na fantasia e ocasionará um ponto de virada a partir de elementos à primeira vista considerados acessórios ao analisante. Ele abrirá possibilidades de o sujeito construir outra imagem de si, reconstruindo na

transferência a matriz do estádio do espelho, e com isso uma abertura para a polissemia, e o discurso acessório do sujeito.

É relevante dizer que quando se fala em literatura, independentemente de ser dito que se destina às crianças, a "verdadeira" literatura não tem idade fixada, e transcende, alcançando adultos. Inúmeros críticos literários, como o próprio escritor Márcio Vassallo apresentam a importância de narrativas em que se vise o encantamento e a poesia. O lirismo, e os trocadilhos, de alguma forma se aproximam da espontaneidade das crianças, o próprio Manoel de Barros prestava muita atenção ao que era dito pelas crianças: um texto literário não deve ser restrito aos considerados "bons modos"; é fundamental que sejam capazes de fazer uma torção nos estereótipos, e que não coadunem com o estabelecido sem ter alguma visão que saia da rotina.

> Obrigar a criança a ler; transformar a leitura num dever, num mero teste de memória e respostas certas, num pretexto para ensinar gramática, tudo isso é o mesmo que pensar em encantamento obrigatório. Não há como obrigar uma pessoa a suspirar por outra. (Vassallo, 2016, p. 6-7).

Existem contos em que é possível delimitar a presença do encanto, e não de algo escrito para a normatização: *Infantis* de Manoel de Barros, Chapeuzinho Amarelo de Chico Buarque, *O monstro monstruoso da caverna cavernosa* de Rosana Rios, *A fada afilhada* de Márcio Vassallo e *Marcelo, marmelo, martelo* de Ruth Rocha para citar alguns. É claro que há inúmeros outros, não sendo citados aqui, que fazem jus a uma literatura criativa. Nesses livros serão analisados seus pontos de virada, quando fazem uma subversão ao campo do Outro; o que observo é que justamente essa virada descola o sujeito do lugar de objeto de gozo de um Outro, e de uma abundância da cópia. Essa mudança de figura e fundo, ou do que Aristóteles chama de peripécia, relaciona-se com um elemento surpresa, é algo que muda o rumo da História, é exatamente o momento em que algo de novo surge, e o assujeitamento ao Outro se modifica.

Quando se fala na segunda clínica lacaniana e no ato psicanalítico, é justamente o que um psicanalista com o corte realiza. Na clínica, esse olhar que proporciona um desprendimento do Outro, esse Outro que corresponde a um legado, há algo que vem de fora e é imposto para que se possa advir ao campo da linguagem, assim, é preciso um encontro com o estranho, que desloca as expectativas advindas desse legado, muitas vezes corporificado na figura da mãe. É preciso haver um desprendimento disso que faz marca, de forma imposta, para que o sujeito possa construir outra imagem de si.

Se a boa literatura é aquela que nos remete ao desconhecido de nós mesmos, ao lermos autores que trazem esse lidar com o estranho, de alguma forma não se estaria tendo impactos e cortes possíveis de gerar um ponto de virada, o qual poderia viabilizar que o sujeito, leitor, seja autor, e não mais coadjuvante na novela de sua vida? Por meio de fenômenos, como a projeção, o sujeito pode colocar-se no lugar do outro quando lê uma história, e reviver, como nos diz Bettelheim, diferentes personagens dentro de um conto de fadas por exemplo. Assim, os contos de fadas narrados de forma original seriam uma possibilidade eficaz de proporcionar um ponto de virada, pois tem em sua base uma dimensão conflitiva profunda, e de forma figurada há uma resolução, em muitos deles, é possível ver o ponto de virada com clareza. Em Branca de Neve, a disputa de quem é mais bela, a enteada ou a madrasta, remete a uma rivalidade feminina conflitiva. Branca de Neve, com sua ingenuidade, aceita por diversas vezes a madrasta disfarçada de velhinha em sua janela. O corpete, que é apertado até que Branca fique sem ar, o pente e a maçã envenenados lhe são oferecidos pela madrasta disfarçada de velhinha, e há uma reviravolta no fim da versão original quando aquela menina, tão doce e ingênua, entrega sapatos eletrificados para a madrasta bailar.

À primeira vista, pode parecer bastante estranha a aproximação do escritor com o psicanalista, visto que o psicanalista escuta muito mais do que fala, enquanto o escritor está narrando uma história, ou seja, ele escreve bastante, além do que não está contando a história para alguém de forma específica. O que me fez pensar nessa aproximação do ponto de virada é a experiência própria como contadora de histórias, escritora e psicanalista, pois, sobretudo, um contador de histórias seja ele o próprio escritor, seja alguém que narra a história de outrem, não dá lição de moral, nem explica a história contada, ele joga no ar para que os ouvintes, ou leitores, retirem as próprias conclusões. Ao fazer isso, o escritor ou contador criativo aproxima-se do psicanalista.

O contador de histórias, que pode ser também escritor da história que conta, utiliza-se da voz emitindo sonoridades que muitas vezes não tem um sentido pronto e predeterminado… ele repete alguns termos da história. Ele simula o barulho do mar, ou o coaxar de um sapo, mas os sons, não são palavras. Isso que o contador faz, ou um escritor, como o barulho de uma cavalgada ou do subir de escadas silenciosamente, algo como falar sussurrando: “pé ante pé, pé ante pé”, ou mesmo sons como um sopro simbolizando uma ventania, parece ir a algo de arcaico, o que parece auxiliar que o sujeito se aproxime de um lugar obscuro e possa sair disso para uma nova codificação.

Uma história que tem um ângulo específico, o qual não é moralista e aponta para a polissemia, pode gerar efeitos terapêuticos. Um conto que traz importante contribuição a respeito do processo de singularização é *Marcelo, marmelo, martelo*. Esse é o livro mais conhecido da renomada autora Ruth Rocha (2011). Marcelo chega a se questionar sobre o próprio nome, por que ele se chama Marcelo, e não marmelo, e não martelo, ele faz uma contínua desconstrução das expectativas, ou seja, da codificação que o antecede, disso advindo de um Outro. Marcelo se pergunta após o pai lhe ter dito:

> – Todas as coisas têm um nome, e todo mundo tem que chamar pelo mesmo nome porque se não ninguém se entende.
> – Não acho papai, porque não posso inventar o nome das coisas? BIRIQUITOTE! XEFRA!
> – Deixe de dizer bobagens, menino! que coisa mais feia!
> – Está vendo como você entendeu, papai? como você sabe que eu disse um nome feio?
> – O pai de Marcelo suspirou: Vá brincar, filho, tenho muito o que fazer. (Rocha, 2011, p. 16-17).

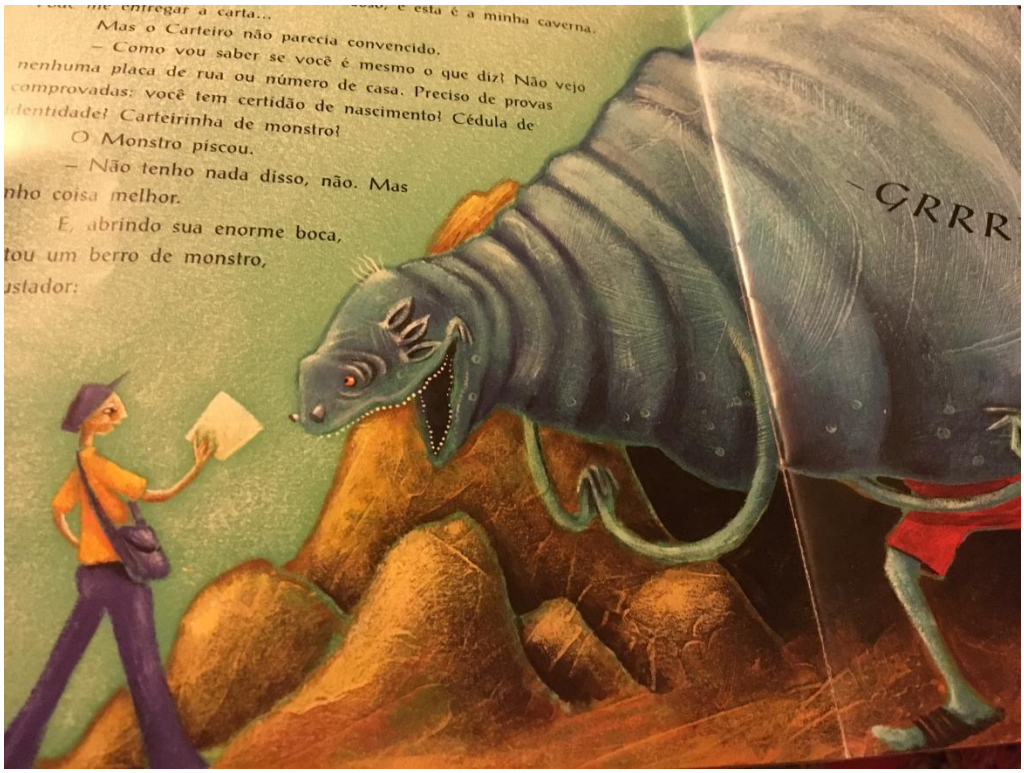
No final do livro, a autora continua: "O pai e a mãe do Marcelo não aprenderam a falar como ele, mas fazem força para entender o que ele fala" (Rocha, 2007, p. 25) Assim, é interessante perceber que a sua diferença pôde surgir, Marcelo surge como um inventor de palavras. Pode-se dizer que aqui uma ideia fundamental aparece o tempo inteiro, um estranhamento de Marcelo com o que é dado e posto como natural, familiar, ele questiona o próprio nome e o nome das coisas, ele propõe novos nomes, uma verdadeira mudança de codificação como ocorre nos xamãs. A questão do mana.

As histórias que não contêm uma moral se aproximam dos fundamentos psicanalíticos, das formas de expressão do inconsciente, pois este se expressa de forma metafórica e metonímica. Para se ter acesso a ele, seria interessante o formato parecer com seu modo de expressão, uma forma simbólica que abre a polissemia. Outro ponto interessante é a associação livre, muito utilizada por alguns escritores, os quais denominam de tempestade de ideias no início de seus escritos.

Alguns textos infantis trazem com clareza essa relação com o Outro e também de um ponto de virada, ou seja, demonstram algo que se repete e gera certa expectativa nos personagens e posteriormente uma transformação. Em *O monstro monstruoso da caverna cavernosa*, título de Rosana Rios (2004), elementos surpresa aparecem com clareza na história. O livro delicioso de se ler conta a história de um monstro que não consegue cumprir o dever de devorar princesas e recebe um chamado da "Associação Associada dos monstros monstruosos". Nesse conto, a associação cumpre o papel de Outro, como um olhar que espera

algo de alguém, uma mesmice, obrigando-o, visto que seria função de um monstro alimentar-se de princesas, assim, mexe com o que é esperado, com um legado que vem de seus antecessores. Ele recebe uma carta da associação que diz o seguinte: “Prezado senhor monstro, ficamos sabendo que o senhor não tem devorado nenhuma princesa, como é a obrigação de todos os monstros. por isso pedimos que devore uma logo, para cumprir nosso regulamento; senão teremos de expulsá-lo da Associação.” (Rios, 2004, p. 8). Nessa primeira parte do livro, o monstro se apresenta conforme o esperado dele, ele assusta o carteiro (Figura 6).

Figura 6 – [Imagem 1 de andré Neves- O susto]



Fonte:ilustração do livro de Rosana Rios (2004) feita por André Neves

Além do monstro que não gosta de devorar princesas, no livro, há uma princesa que não está satisfeita com as atribuições de ser uma princesa e acha uma chatice ficar bordando enfurnada dentro de um castelo, e um príncipe tão atrapalhado que, em vez de apontar a arma para o monstro, distrai-se e aponta para a própria princesa. Os elementos acessórios vão tornando-se o primordial da história, o monstro não gostava de se alimentar de princesas, e sim de tomar sorvete; a princesa gostava de fazer doces e também sorvetes, resolvem então: abrir uma sorveteria. Desse modo, um elemento acessório da história torna-se o que há de mais fundamental. O monstro muda se pudermos pensar de forma mais profunda, ele muda

algo de sua imagem, de uma imagem constituída por um Outro, de uma imagem ideal: o monstro devorador de princesas e passa a ser um monstro diferente, ele gosta mesmo é de tomar sorvetes. A sua expressão nesta imagem é mais doce, o monstro se torna vendedor de sorvetes (Figura 7).

Figura 7 – [Imagem 2 de André Neves: O Monstro sorveteiro]

Fonte: ilustração do livro de Rosana Rios feita por André Neves-

O livro de Márcio Vassallo (2008), *A fada afilhada*, refere algo inesperado, ninguém imagina que uma fada madrinha seja afilhada também. Assim:

> tinha princesa que se achava feia, tinha príncipe que não sabia matemática, tinha rei nervoso de tanto ouvir reclamação da rainha, tinha caçador de dragões com medo de escuro. Tinha de tudo e a Beatriz dizia de mil modos diferentes que a princesa era linda, até a beleza raiar. Ensinava matemática ao príncipe até ele entender. Levava o rei para passear longe do castelo, até ele se acalmar. Contava histórias para o caçador de dragões até ele adormecer… Mas quem será que cuidava da fada quando ela tinha medo de ficar sozinha? (Vassallo, 2008, p. 5-6).

Pois é, realmente é um ponto de torção, afinal a fada madrinha é afilhada de alguém e quem seria a fada madrinha da fada madrinha? Em relação aos contos de fadas, há diversos pontos de virada quando consideramos as histórias originais. No conto de Jacobs (2010, p. 264-267) “A história dos três porquinhos”, o porquinho que constrói a casa de tijolos, é o único sobrevivente. Ele se vinga do lobo malvado que comeu seus irmãos um a um e come o lobo assado no jantar. Assim, há muitas vezes algo como olho por olho e dente por dente nos contos de fada. Tais contos fazem refletir sobre uma possibilidade do passivo se tornar ativo na história.

Há uma passagem clínica que ilustra bem isso. Quando trabalhava no Caps Espaço Nise da Silveira, um homem, com cerca de 40 anos de idade, não parava de tremer e estava sendo considerado pela equipe técnica um caso gravíssimo. Ao me aproximar da sua cama, ele suava e tremia, falando com muita dificuldade. Foi pedido que contasse o ocorrido, e ele me relatou que fez tudo por uma mulher, e, mesmo assim, ela o abandonou por outro. Ele refere isso com uma expressão de não compreensão, como algo realmente inesperado, fala sem parar de tremer. A psicanalista disse, então, em tom de quem dá um susto: você esta chocado! você recebeu um choque! e esse homem parou de tremer. A palavra teve uma ação imediata, são palavras que pegam algo que o sujeito não se dá conta e retornam de outra forma… a intervenção geradora de um ponto de virada precisa que seja algo em que a própria imagem do sujeito é modificada.

Nesse caso fica bem clara uma ideia de histeria, de conversão e os desdobramentos do choque, como uma conversão sintomática, metafórica. Desse modo, o fato de ter vivenciado uma cena inesperada causou-lhe um choque em seu corpo, tal qual o de uma descarga elétrica, em que parecia ele ter posto o dedo na tomada. Esse tipo de intervenção faz o sujeito sair de uma posição em que treme sem parar, em que ele se submetia, no próprio corpo, a um Outro, e responsabiliza o sujeito diante do ocorrido. De alguma forma, parece fazer furo no gozo da vitimização, ressignificando-o. O ponto de virada seria a chave de cada um, do seu mundo; essa chave vinculada ao nome do gozo, ao furo da cadeia significante, aos elementos acessórios, que em uma análise ou em um texto tomam o foco principal de uma história. No caso anterior, não foi qualquer ponto da história, mas o choque. É um ponto que faz uma torção no caso da neurose, em que há um sentido literal e outro figurado. O termo choque guarda algo de inesperado com o ocorrido e uma espécie de choque elétrico no próprio corpo.

No caso de Bianca, Jean e Beatriz, o funcionamento não aparece de forma metafórica na linguagem. Em Bianca, aparece por meio da transferência e nas crianças aparece por meio do discurso materno. Com a utilização de um elemento arcaico, no sentido de que há uma transposição de imagos infantis na transferência, que permitem ao psicanalista inicialmente ficar nesse lugar de duplicidade, pode-se dizer que o lugar do analista no início do processo é de apenas repetição que tenta apreender o conto literário do sujeito, mas com o caminhar do processo, ele precisa refletir algo diferente, que faz oscilar o lugar indiferenciado do duplo em que o sujeito está. É um ponto entre a repetição e a separação.

Nesse aspecto, a construção de sujeito talvez seja vinculada à ideia de figura e fundo do ponto de virada para algo se tornar imagem. É preciso descolar do fundo do espelho, é preciso ter o resto, que é o que constitui o objeto causa do desejo, se é todo e completo, não é

possível se desejar, se figura e fundo se misturam, a imagem não pode destacar-se, é preciso haver um contraste. É também pelo avesso da imagem do eu, ou seja, por um resto que escapa, que se inicia uma singularização. Trata-se de fazer a figura materna poder transitivar, e a própria criança também se deparar com o que lhe é próprio e também ir construindo-se. A psicanalista faz um corte no sentido de que não sustenta a posição de ambas como uma, escutando não só o que as identifica na condição de uma, mas também o que as diferencia. Assim, tem algo para além de uma cópia na imagem, tem um resto na imagem, não se pode ver de modo completo, mas é preciso fabricar um resto, algo que não se complementa, algo que funda a figura.

É possível perceber a importância do resto para a constituição da imagem no Trecho de *Água viva* de Clarice Lispector (1998, p.72):

> Quem [...] olha um espelho conseguindo ao mesmo tempo isenção de si mesmo, quem consegue vê-lo sem se ver, quem entende que a sua profundidade é ele ser vazio, quem caminha para dentro de seu espaço transparente sem deixar nele o vestígio da própria imagem – então percebeu o seu mistério. Para isso há-de se surpreendê-lo sozinho, quando pendurado num quarto vazio, sem esquecer que a mais tênue agulha diante dele poderia transformá-lo em simples imagem de uma agulha. Devo ter precisado de minha própria **delicadeza para não atravessá-lo com a própria imagem, pois espelho que eu me vejo sou eu, mas espelho vazio é que é espelho vivo.** Só uma pessoa muito delicada pode entrar num quarto vazio onde há um espelho vazio, e com tal leveza, com tal ausência de si mesma, que a imagem não marca. Como prêmio, essa pessoa delicada terá então penetrado num dos segredos invioláveis das coisas: [...] viu o espelho propriamente dito. E descobriu os enormes espaços gelados que ele tem em si, apenas interrompidos por um ou outro alto bloco de gelo. Em outro instante, este muito raro – e é preciso ficar de espreita dias e noites, em jejum de si mesmo, para poder captar esse instante – nesse instante consegui surpreender a sucessão de escuridões que há dentro dele. Depois, apenas com preto e branco, recapturei sua luminosidade arco-irisada e trêmula. Com o mesmo preto e branco recapturei também, num arrepio de frio, uma de suas verdades mais difíceis: o seu gélido silêncio sem cor. É preciso entender a violenta ausência de cor de um espelho para poder recriá-lo, assim como se recriasse a violenta ausência de gosto da água.

No enigma do espelho, na forma como Clarice escreve, é possível perceber a importância de se olhar através do espelho, mas de não se dar ênfase à imagem de si próprio, mas às lacunas; ter uma delicadeza com a qual, os restos, o “vazio” são mais importantes do que si, é preciso de algo que falte frente ao espelho, um resto não “especularizável”, pois uma imagem totalizante fusiona o eu e o outro, ou mesmo o eu e o seu duplo.

4.4 O Ponto de Virada em Bianca, Jean e Beatriz

4.4.1 O Ponto de Virada de Bianca e o *Monstro Monstruoso da Caverna Cavernosa*

Bianca não falava na primeira pessoa e conversava com sua mãe que morrera havia anos, não sentia dor alguma em seu corpo, gozava ao se cortar, e acreditava ter sido um homem em vidas passadas. Ela passa de uma posição eminentemente "imaginária" para a possibilidade de circunscrever algo. É a partir de um longo tempo de acolhimento a excessos, que as intervenções parecem possibilitar uma virada. A psicanalista pôde ter o olhar em algo diferente da queixa inicialmente trazida, podendo atingir a verdadeira demanda, uma demanda de amor, de fragilidade. É isso que parece ter proporcionado uma mudança entre figura e fundo, gerando a possibilidade de um ponto de virada.

Esse caso foi o que fez vir à tona a ideia de um ponto de virada. Lembra-me de um filme a que assisti ainda quando universitária no Curso de Psicologia. O filme com o título *Meu filho, minha vida* chamou-me a atenção em um aspecto especificamente: Nesse filme, para que uma criança possa ter avanços em sua condição de repetição maciça, há, inicialmente, um acolhimento aos movimentos de balanço executados pela criança, com a mãe imitando seus movimentos, e no início também foi necessário um acolhimento aos excessos de Bianca.

A imagem ideal de Bianca parece vencer a imagem real de seu corpo, ela se esmurra, ela se entrega ao que denomina de abominação, mas ela cai em um paradoxo, se ficar em uma posição feminina, é como se não existisse, ela só tem existência enquanto homem, mas não qualquer homem, de um troglodita, de um homem que não chora, zangado. Ao mesmo tempo, seu corpo é de mulher, uma mulher que, desde pequena, foi inserida na religião judaica, assim, a visão de ser um homem lhe é também insuportável. Ela se esmurra para não ter contato com esse homem, pois, assim, que mulher se apaixonaria por outra sem dentes, diz ela. Neste caso, sua imagem ideal fala de um ideal de ser homem que, tomado diante de uma visão radical religiosa, é visto como abominação. Para haver alguma modificação, era necessário agir como excessão, modificar o troglodita para algo menos terrível, e isso só é possível pelo que se fala do amor na transferência. Talvez a psicanalista no lugar privilegiado da transferência feita por Bianca precisasse acolher um troglodita, aguentar a sua agressividade, possibilitar o surgimento de um troglodita menos insuportável, como no "monstro monstruoso da caverna cavernosa", em que a imagem do monstro é transformada a partir de sua diferença, de sua singularidade. Ele era um monstro que gostava de tomar

sorvetes, e no caso de Bianca ela tinha uma delicadeza, para além de sua agressividade, assim como o sorvete do monstro monstruoso, que aparece desde a primeira sessão.

Bianca tinha também um lado fragilizado, ela não era esse troglodita, mas sim uma pessoa sofrida que passou "ferro" em sua vida, por não ter nascido conforme o desejo dos pais. Ela era uma artista, poeta e pintora, esses também foram pontos enaltecidos desde a primeira sessão, algo que ela gostava de fazer e a marcava como singular. No livro *O monstro monstruoso da caverna cavernosa*, ele passa a não precisa dar satisfações à mamãe monstro e fica feliz com a sua sorveteria, e por não ter precisado devorar a princesa. No caso de Bianca, ao perceber suas qualidades artísticas, ela pode falar de seus monstros e dos curto-circuitos. Assim, Bianca passa a conseguir expressar que seus pais, às vezes, eram muito rígidos consigo.

Tudo isso parece apenas haver sido possível graças a uma torção, a um agir como excessão no fazer clínico que, de alguma forma, tem relação com o que ocorre em um texto literário, um conto, uma poesia, no momento em que, no desenrolar da história, a criação surge e acontece algo inesperado. Quando um texto é criativo, há um momento de reviravolta, que tem relação com o momento em que na análise há também uma mudança e o sujeito se depara com o que há de mais estranho em si, o troglodita, o que, por outro lado, é o mais familiar, o que faz marca. É apenas quando o psicanalista consegue ler o enredo literário e os elementos surpresa, do caso colocado transferencialmente, que algo se cria; algo se origina, inclusive a possibilidade de transformação do próprio corpo do sujeito. Na análise deste caso, é possível perceber intervenções que puderam fazer marcas no seu corpo, análogas às geradas nas primeiras relações de um bebê com sua mãe, e possibilitaram uma transformação de ordem pulsional em Bianca, um verdadeiro ponto de virada, uma torção na forma de expressão do seu corpo.

A partir da utilização do enredo do caso, quando a fantasia é vista como um conto, é possível demarcar um lugar de criação. De uma fantasia originalmente colada a um outro, para se poder trazer de alguma forma a possibilidade de algum delineamento, o que tem a ver com esse momento de surpresa do leitor em um conto e do analisante, que pode iniciar um descolamento do seu duplo especular, no caso, um descolamento das palavras da sua mãe. Esse caso faz pensar acerca da utilização da transferência do sujeito nas intervenções, para a possibilidade da construção de um envelopamento do Eu. A utilização de um conjunto de intervenções que propiciem uma verdadeira virada de uma posição imaginária para o início do surgimento de uma nova codificação.

A questão do alien e do troglodita se colocam como uma imagem constituída por meio do Outro, um estranho de si. Bianca veio de outro planeta, do planeta azul e, ao mesmo tempo, Bianca sente necessidade de se cortar buscando uma possibilidade de diferenciação no próprio corpo, em sua carne, o que pressupõe a ideia de Gozo. Na questão do duplo, está imbricado o nome de gozo, é exatamente um nome que não se sabe se está vivo ou morto. Segundo Siqueira (2014, p. 62):

> É um nome que certamente não está ancorado no amor do pai, mas certamente no gozo do pai. É um nome do qual o sujeito se fez objeto. Pelo nome de gozo, o Real se introduz na carne do vivente como um excesso rebelde a ser domado pelo semblante.

Continua ainda Siqueira (2014, p. 62): “O nome de gozo é um nome que reduz o sujeito a um dado objetivo. É um nome que tem efeitos no real do corpo”: um corpo estrangeiro tal qual um alien, advindo do Outro, da coisa, Outro absoluto do sujeito. Neste caso parece que, ao se partir do lugar em que esse duplo foi constituído, a partir do lugar da “mãe”, foi possível marcar uma excessão, para que uma metamorfose no corpo de Bianca se tenha delineado. O fato de Bianca inserir a psicanalista na série de suas alucinações e poder fazer barra a uma mãe invasiva e violenta, para uma que lhe afagava os cabelos em suas alucinações, parece ter tido efeitos estruturantes em seu corpo. Houve modificações até mesmo na sua pele, e talvez a confiança na psicanalista tenha advindo das Chaves em seu nome, afinal as chaves foram utilizadas de forma concreta, para sair do quarto, ao qual estava presa.

4.4.2 O Ponto de Virada de Jean e o lobo-bolo de Chapeuzinho Amarelo

Em Jean, O ponto de virada é originado por algo que choca e muda as concepções entre figura e fundo. O analisante precisa de uma posição do analista que permita a troca entre figura e fundo. A imagem de Jean pode ser modificada por um elemento inicialmente considerado acessório. O que antes era apenas um detalhe ganha relevo no novo enredo. A dificuldade é no lidar com a morte do irmão de Jean e não um problema específico de desenvolvimento dele próprio, apontado como autismo. É quando em vez de associar o seu comportamento ao de uma criança desorganizada passa-se a circunscrever a sua inquietação a alguém que a duras penas tenta mostrar que está vivo. Assim a imagem de alguém que não age com lógica, que repete apenas automaticamente, é de algum modo reconfigurada. São intervenções assim que podem brincar com a figura e o fundo. Como também quando se

utiliza um enredo fornecido pelo analisante, no caso o PATATATI, e a partir desse significante, faz-se a inversão de figura e fundo.

Em *Harry Potter e a pedra filosofal* de J. K Rowling (2002/1997), Potter tem um segredo, ele não é como os "chatos normais", ele tem uma abertura para o mundo que cabe à magia. Existe até um neologismo para falar dos ditos normais no mundo dos bruxos. O mundo comum inicia como figura e passa a ser fundo. O mundo do autismo começa como figura e acaba por ser fundo no caso de Jean. No caso de Jean, o PATATATI toma uma nova dimensão criando o SAPATI, o PINTAR. Assim como o LOBO é transformado em BOLO no livro de Chico Buarque, o PATATATI abre para uma ampliação do vocabulário, de uma cópia diante de um Outro para o início de uma simbolização. De uma imagem vinculada a um não lugar, para a possibilidade de nomeação desta colagem PATATATI; quando ele faz essa nomeação, um passo enorme já havia sido dado, pois, no início dos atendimentos, não era possível a simbolização e apenas a repetição de uma forma objetal, quando pintava o próprio corpo e a sala. Assim, Jean passa a se singularizar, não ficando mais nesse não lugar. Algo traumático, advindo de uma idade ainda sem a possibilidade de simbolização, pôde ser replicado e transformado pela transferência, por uma virada que aproveita o que se repete, suportando os excessos do início e instala um corte pelas diferenças entre o Patati e o Patatá. Parte-se para lidar com a morte do irmão, e não mais a própria morte em vida, há a passagem de um olhar submetido, morto, para um olhar vivo de Jean. Parte-se, nesse caso, de uma fantasia de morto, encenada desde o bebê que cai, e também de uma colocação como objeto, para poder trazer algum delineamento, o que tem a ver com o momento de surpresa do leitor em um conto, e pode iniciar uma separação do duplo especular.

A fim de ilustrar esse elemento surpresa causador do ponto de virada, tomemos o livro *Chapeuzinho amarelo* de Chico Buarque que abre este capítulo, em que há inicialmente algo repetitivo na história, uma menina muito medrosa que não é à toa ser nomeada de Chapeuzinho Amarelo, pois era amarelada de medo, tinha medo de tudo, e o medo maior era o do lobo, até que na história depara com um lobo que, na verdade, nem existia; ela depara com o próprio medo, acaba enfrentando e vendo que o lobo não passava mesmo era de um Bolo. O bolo é o avesso da imagem do lobo. É um lobo enfraquecido. Pode-se dizer que o cone simbólico da linguagem transforma o corpo do lobo em bolo! Chapeuzinho era amarelada de medo até que percebeu, quando viu o lobo, que ele não era nada daquilo que ela havia imaginado. Ela antes estava vinculada ao medo, sem possibilidade de simbolização. É interessante perceber também a questão autopunitiva em Jean quando batia a cabeça na parede, e a vinculação ao irmão como uma imagem ideal de si. Mesmo estando morto nas

fantasias da mãe, quem permanecia vivo era o morto, e o morto era quem paradoxalmente estava vivo.

4.4.3 O Ponto de Virada de Beatriz e *Alice através do espelho*

Em Beatriz, é preciso sair da casa do espelho tal qual em *Alice através do espelho* e perceber que tudo não passou de um sonho. No caso clínico, há em Liana, mãe de Beatriz, fantasias de um mundo especular, um ideal materno de que ela e sua irmã fossem apenas uma, até que se depara com o fato de estar dessa forma adoecendo suas filhas. O desenho animado que Beatriz passou a ver de forma repetida: o episódio em que o Pica-pau canta o Barbeiro de Sevilha ilustra bem a dificuldade de Beatriz em ter algo cortado, mas ao mesmo tempo refere a possibilidade da existência de um corte. Nesse desenho, o Pica-pau, vestido de barbeiro, sai em busca do seu cliente para cortar seu cabelo, custe o que custar, e o cliente, desesperado, corre, corre, corre. No final, o homem desesperado em cortar o cabelo com o Pica-pau chama ainda por sua mãe, o que é bastante significativo ao se pensar nessa submissão das filhas à voz absoluta da mãe. No desenho, o Pica-pau consegue ainda cortar o seu cabelo. O desenho animado ilustra bem a passagem e a dificuldade de Beatriz em lidar com o corte. Os espelhos em Alice e a sua reação constante em relação ao que é estranho ilustram esse espelho em que Beatriz entrou, em um mundo mágico, habitado apenas por ela e sua irmã em um dialeto único; assim como o livro de Lewis Carroll indica uma linguagem de um mundo inexistente e fantástico através do espelho. Nesse mundo é possível ver o que se complementa. o espelho de Beatriz é a sua irmã que de frente para si se apresenta como uma imagem idêntica e oposta, como em um verdadeiro espelho, nos quais a imagem se apresenta como um avesso, e o lado direito corresponde ao esquerdo, e vice versa, no entanto, aqui Beatriz atravessou o espelho e pode segurar sua "imagem" no campo da realidade. Beatriz, observa a sua irmã e pode vê-la de costas, assim não há um resto, algo que não possa ser visto, e é por isso que irá haver problemas na constituição de sua imagem.

No atendimento a criança é possível fazer uma escuta paralela à mãe, pois também é importante que se percebam nuances em seu discurso. Se ela não fosse capaz de passar a retirar a criança desse lugar destrutivo, “belo” e mortífero que as colocara das duas como uma, a meu ver, seria muito difícil fazer algo pela criança. Durante as sessões foi possível perceber uma colagem real, como duas metades, mas também o surgimento de um delineamento de imagem, pois só há modificação no corpo se houver uma modificação na imagem fornecida anteriormente pelo Outro, e pode transformar-se. A mãe era bastante

participativa nos atendimentos, e passa a perceber questões fundamentais de necessidade de diferenciação das crianças. Com a possibilidade de *insights* feitos pela mãe e com a construção crescente de um lugar específico para Beatriz como aquela que tem mais sensibilidade à música, como aquela que gosta mais de assistir a TV, a qual vinha desenvolvendo também a fala, foi possível dar início à construção de sua singularização.

Alguns elementos narrativos parecem ter sido utilizados com novas significações, gerando uma modificação nos três casos clínicos. Mas em relação à imagem e ao próprio corpo, como é que isso pôde ter sido utilizado e auxiliado a gerar metamorfoses corporais**?**

5 A TÍTULO DE CONCLUSÃO – A Modificação da Imagem na Oscilação da Figura e do Fundo, qual Resto para Bianca, Jean e Beatriz?

> Quando certa manhã Gregor Sansa despertou, depois de um sono intranquilo, achou-se em sua cama convertido em um monstruoso inseto. Estava deitado sobre a dura carapaça de suas costas, e ao erguer um pouco a cabeça viu a figura convexa de seu ventre escuro, sulcado por pronunciadas ondulações, em cuja proeminência a colcha, que estava a ponto de escorregar para o solo, mal podia se manter. Inúmeras patas, lamentavelmente esquálidas em comparação com a grossura comum de suas pernas, ofereciam a seus olhos o espetáculo de uma agitação sem consistência.
>
> (Kafka, 2012/1883-1924, p. 9).

– Que me aconteceu?

5.1 A metamorfose em Gregor Sansa, Bianca, Jean e Beatriz: Sobre contos e casos clínicos

O que será que aconteceu com Gregor Sansa? A sua mutação ilustra o que está sendo defendido nesta tese, de que a estrutura do ponto de virada remete a algo da repetição maciça, mas ao mesmo tempo, podendo paradoxalmente ser vinculado à vida, e muitas vezes a uma mutação corporal. O livro de Frans Kafka inicia já com um ponto de virada, pois é como se o início ocorresse após um período de banalidade e denota exatamente uma transformação no corpo de Gregor. Todo dia Gregor acordava às 6 horas, como na música *Cotidiano* de Chico Buarque (1971), com a qual iniciei esta tese. Gregor trabalhava para sustentar sua família, e se sacrificava. A leitura que faço deste conto é diferente, mas ao mesmo tempo complementar das que enfatizam Gregor na condição de alguém excluído da sociedade, conforme Paula Barros com base em Lortholary:

> O texto de Kafka, além de tocar em pontos fundamentais acerca da adolescência e da exclusão, constitui uma obra inquietante e provocativa, que narra a metamorfose de um jovem em inseto, convocando e situando o leitor na desconfortável posição do jovem Gregor. Trancando-nos e exilando-nos, com ele, num quarto escuro, Kafka permite que espreitemos, pelas frestas da porta, os efeitos da metamorfose em inseto numa segunda metamorfose, a da família que, por sua vez, determina uma terceira: ‘sua atroz metamorfose em um objeto que é excluído, expulso e sacrificado’. (Lortholary, 2010, p.12). (Barros, 2015, p. 13).

Pontuo a importância da coexistência de diversas leituras de um mesmo texto. Assim, a especificidade de meu olhar vinculado à temática trazida por esta tese fez com que

percebesse a mutação em Gregor do ponto de vista de como ele pôde lidar com o que se interpunha a ele, como uma pedra em seu caminho, algo que se repetia, como uma submissão maciça ao que é esperado por sua família. Embora seja esquisito transformar-se em uma barata, Gregor parecia não ter autonomia própria antes mesmo da mutação. Em muitos pontos do livro, isso fica claro, visto que trabalhava para sustento dos seus pais, mas não porque desejasse. Havia uma submissão ao Outro. Refere que se não madrugasse todos os dias e acordasse mais tarde como alguns viajantes que levam uma "vida de Odaliscas" o que ocorreria seria o seguinte:

> Se eu, com o chefe que tenho, quisesse fazer o mesmo, na mesma hora estaria com minhas patinhas na rua. E quem sabe se isto não seria o mais conveniente para mim? **Se não fosse pelos meus pais, há muito tempo eu teria me despedido. Apresentava-me diante do chefe e, de alma cheia, lhe teria feito sentir o meu modo de pensar.** Cairia da estante! É engraçado isso de sentar-se em cima da estante, para daquela altura, falar aos empregados, que, por ele ser surdo, precisam aproximar-se muito. Mas, o que é esperança, ainda não a perdi inteiramente. **Quando eu tiver reunido a quantia necessária pra pagar-lhe a dívida de meus pais – uns cinco ou seis anos ainda – Não há dúvida de que o faço! É então, sim, que me arrumo**! (Kafka, 2012/1883-1924, p. 10, grifos nossos).

Ele era o ideal de sua família, ele fazia exatamente o que era esperado dele, ele pagaria a dívida familiar. Como o filho ideal e responsável que era, nunca se havia atrasado, nem um dia sequer, até o dia fatídico em que se transformara em barata. Foi, inclusive, nesse dia que ele descobriu o seguinte fato:

> Já no primeiro dia o pai expôs à mãe e à irmã a verdadeira situação econômica da família e as perspectivas que diante desta se abriam. De vez em quando, levantava-se da mesa para procurar em sua pequena caixa de papéis – **salva da falência cinco anos antes**-algum documento ou livro de notas. [...] essas explicações foram de certo modo a primeira notícia agradável que Gregor pôde ouvir desde o seu encerramento. **Ele sempre acreditara que não restara nada a seu pai do antigo negócio. O pai pelo menos nada tinha lhe dito que pudesse desfazer essa ideia**. (Kafka, 2012/1883-1924, p. 27, grifos nossos).

A dívida já havia sido paga, ele vivia em um verdadeiro engodo, pois ele já podia ter parado de trabalhar havia anos. A barata se confirma como nome de gozo, algo destrutivo, mas que, ao mesmo tempo, oferece algo criativo, pois foi a partir dessa transformação – que à primeira vista pode parecer uma metamorfose apenas de faceta destrutiva, culminando na morte de Gregor – que houve um basta à repetição maciça em sua vida. Sua família teve de reorganizar-se por inteiro haja vista que não tinham mais aquele que funcionava como arrimo da família. Sua irmã, que nem era olhada por seus pais, passou a ser uma figura de importância para eles, e o pai voltou a trabalhar. Gregor, ao se tornar um inseto, parou de

trabalhar em um serviço que achava péssimo, aquele que se submeteu ao Outro, mas com essa metamorfose, paradoxalmente, deixou de se submeter, pois como barata não podia ir trabalhar.

O que é surpreendente é que, em Kafka, a metamorfose funciona como uma virada. Assim, como as metamorfoses corporais dos casos clínicos, pois ocorreu algo inesperado, a ideia do recorte do resto como algo fundamental para o surgimento da imagem, poder-se-ia dizer que ele não se transformou em qualquer inseto, mas em uma barata, que dá nojo e incomoda. O elemento acessório aparece desde o início, é o que Kafka narra modificando a ordem dos acontecimentos, mas fica claro no texto que, antes de acordar na forma de uma barata asquerosa, ele já estava mesmo, havia muito tempo, sustentando o emprego por causa apenas de sua família. É preciso haver um mínimo de descolamento desse ideal, desse duplo para que a imagem se modifique e uma nova configuração apareça no espelho, por meio de um novo olhar, neste caso, o que aparece é um novo corpo.

A imagem foi reconfigurada também no caso de Bianca, parece ter havido uma modificação do troglodita, algo amenizado por um olhar menos invasivo propiciado pela marca da diferença entre a psicanalista e a sua mãe. No caso de Jean, houve uma barra ao olhar invasivo, quando a mãe pôde elaborar a morte de seu outro filho; assim algo se obscurece, a figura do seu irmão, nas fantasias de sua mãe, para Jean poder aparecer no seu espelho de forma diferente de seu irmão gêmeo. No caso de Beatriz, é também quando a mãe começou a lidar com as próprias dificuldades, que ela pôde criar um lugar diferente para cada uma das irmãs. Ela, então, pôde obscurecer-se tornando-se fundo para a criança se fazer figura. A mãe precisa silenciar, deixar a criança falar por si.

Na prática clínica, percebeu-se que é possível o psicanalista inicialmente apenas refletir o que é trazido, acolhendo mais do que intervindo, tentando suportar os excessos que aparecem. No caso de Jean, no ato de se pintar, de pintar a sala, de querer pintar a própria psicanalista. Ou no caso de Bianca, cortar-se e desmaiar, ou no de Beatriz, emitir sonoridades e, às vezes, gritos insuportáveis. O que se pode dizer utilizando a ideia de Miller (1998) é que esse momento do processo se refere muito mais a uma redução quantitativa, e mediante a utilização da transferência, é possível depois de conquistada demarcar algo de original no enredo do sujeito, não ainda como uma redução significante no caso de Jean e de Beatriz, mas a construção de elementos significantes, a partir do PATATATI no caso de Jean e no de Beatriz a partir do barbeiro de sevilha, pois a sua singularidade é gostar de cantar.

Nas intervenções, é possível utilizar o que às vezes um olhar submetido às regras e convenções não pode ver, é preciso subverter. O lugar do psicanalista pode surgir como outro

espelho em que o sujeito possa ver-se de um novo modo, separando-se de uma imagem destrutiva vinculada a um duplo especular, por meio de intervenções que passam até mesmo a questionar o diagnóstico de psicose, ou de autismo dado como certo e sem saída. Mediante a utilização da transferência, no sentido de que há uma transposição de conteúdos traumáticos, é possível o psicanalista acolher o estranho do outro e posteriormente promover uma torção por meio da especificidade da narrativa apresentada, geradora de modificações subjetivas Essa forma diferente de ver pode ser fundamental para a intervenção clínica, dando origem a metamorfoses corporais, em casos muitas vezes considerados complexos, "sem jeito", que se configuram preliminarmente em uma indiferenciação entre o eu e o outro-Outro. No caso de crianças, a modificação da fantasia de seus pais pode ter efeitos realmente estruturantes. Não é só o olhar ou a fala que marca a excessão, mas também um jeito específico de o psicanalista posicionar-se que tem relação com o que um poeta faz em seu texto quando há uma reviravolta em um conto.

O psicanalista instaurará uma ressignificação ao aproximar a ideia dos casos clínicos a contos literários, contos que necessitam de um ponto de virada de algo que vem sendo repetitivo de forma destrutiva, o que guarda relação com o que é especular, com a mesmice, com a submissão ao Outro. O ponto de virada é como o que ocorre em uma novela, que se inicia na banalidade e surpreende no final. De forma análoga, no caso de Jean, há um investimento no olhar de que ele não é autista, ele é apenas um menino que queria mostrar que estava vivo e tinha medo de morrer como seu irmão. Na verdade, o espectro autista, antes de ser referente a um autismo, aponta para um espectro fantasmagórico do irmão. Esse é o ponto de virada do caso-conto, e o elemento surpresa estava lá o tempo inteiro, o fantasma.

O enigma posto pelos casos clínicos foi o de como é possível haver um ponto de virada tal qual o das narrativas literárias, algo que pôde modificar o corpo de Jean, Bianca e Beatriz, da mesma forma que havia uma modificação no corpo do texto ou mesmo do protagonista de uma história, algo do inesperado que ocasiona a mudança do sentido (Aristóteles), ou quando um elemento acessório (Barthes) acaba por se tornar o fundamental, ou ainda algo que modifica a relação de figura e fundo de uma história, e advém de uma confronto (Field, 2001). É importante perceber que nos três casos há elementos acessórios surgidos desde a primeira sessão, a colagem de Bianca à sua mãe alucinando com ela e conversando muitas vezes como se ela estivesse presente, assinando por ela em suas obras, ou seja, a presença maciça do duplo gerado pela mãe, desse homem, de um troglodita, ou mesmo vinculando-se à mãe de forma real. Bianca estava presa em um quarto, enclausurada por esse olhar. Como também em Jean, a partir do "to-is" que se repete e aparece desde a primeira

sessão, em que há a encenação de uma queda, e finalmente no caso de Beatriz, em que o que se repete inicialmente é um dialeto único, compreensível apenas por ela e sua irmã, e sua mãe as penteia de forma especular, para que, de frente uma para a outra, fiquem como se estivessem diante de um espelho.

Alguns trechos de obras foram narrados, principalmente obras que trouxeram uma dimensão de duplo especular, como o duplo de José Saramago com o protagonista Tertuliano Máximo Afonso, que se depara com o duplo e paralelamente com uma questão de sobrevivência, assim como William Wilson de Poe, e *O duplo* de Dostoievski, entre outros clássicos. Além de obras destinadas a crianças e adolescentes nos quais o *ponto de virada* ficou mais simples de ser compreendido e também de ser transmitido como o *Monstro monstruoso da caverna cavernosa*, em que um elemento acessório aparece desde o início na narrativa. A relação entre o ponto de virada e a intervenção psicanalítica pode ser vista com clareza a partir dos casos clínicos. Bianca sorri com a ideia de a psicanalista ir viajar, mas não para o plano espiritual. A mãe de Jean observa sua vinculação e sofrimento com a morte do irmão de Jean, realizando a possibilidade de elaboração de seu luto. A mãe de Beatriz, Liana, tem o *insight* de que adoecia as duas quando apenas uma estava doente e ela medicava as duas, fora todas as nuances e filigranas que fazem parte de uma dimensão infinita, impossível de ser registrada tal qual Safra (1993) apresenta.

Nas narrativas, uma repetição se faz necessária em determinados momentos para trazer elementos coesivos da história, o que nos casos clínicos se configura como uma repetição maciça vinculada a um duplo, assim como há a mímeses na literatura, há a verossimilhança, a qual pode ser transposta à ideia de uma lógica interna do caso. O ponto de virada muda o rumo do enredo, em novelas, filmes, obras literárias e também nas imagens. As imagens são fundamentais, quando se lê se constitui imagens visuais. Além disso, por outro lado, as imagens são construídas de narrativas, e a própria imagem especular é também imbuída de significantes.

5.2 A metamorfose da imagem especular em Bianca, Jean e Beatriz: do resto à criação de uma nova imagem

No estádio do espelho, a primeira transformação do corpo ocorre por meio da *gestalt* da imagem. Então, para que houvesse uma nova modificação no corpo, seria necessária uma replicação do estádio do espelho, pela transferência, e que pudesse devolver uma nova imagem ao sujeito, pois nessa ideia a imagem antecede a metamorfose corporal. É só na

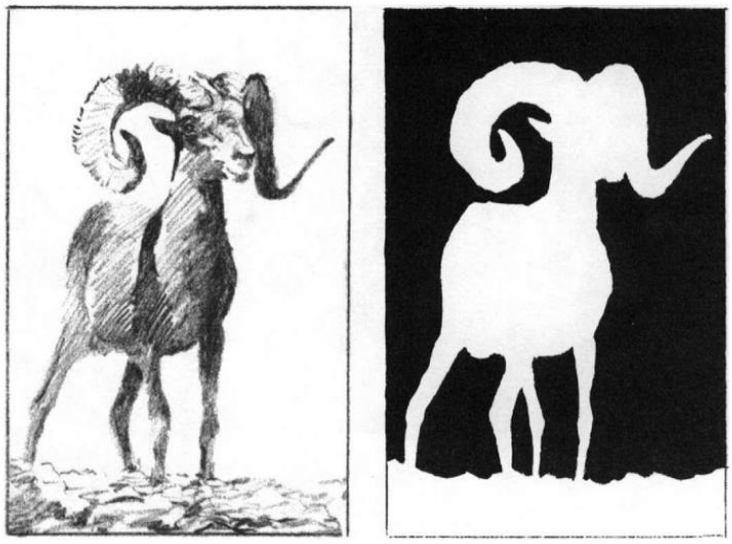
gestalt do corpo estabelecida por um olhar que há uma transformação, e essa transformação ocorre com a modificação no Outro, com a transferência: no caso de Bianca, a psicanalista funciona como Outro, no de Jean e de Beatriz, as próprias mães passam a exercer essa função. Na imagem de um corpo, a parte de um corpo só passa a ser parte ao se ter noção do próprio corpo, o todo antecede a parte (conceito extraído dessa forma com base em estudiosos da *gestalt*).

Então, para haver a modificação de figura e fundo, ou seja, uma transformação da própria imagem, a criança funciona antes como parte de um fundo em comum com a mãe (isso é bem ilustrado por Didier Anzieu (1997) em *Eu-pele* narrado no caso de Bianca), ou seja, funciona de forma fusional para um posterior estado que se descola e aparece como corpo, como figura. Assim, é preciso um corte em que o resto seja pinçado, o fundo precisa ter um certo apagão, um ponto cego, para a figura poder destacar-se. O psicanalista como Outro espelho, aquele que pinça o resto, o ponto cego, ou surdo do dito pelo Outro, assim ele demarca um lugar de excessão. Mesmo quando ainda está constituindo-se, poderia pensar em algo, na narrativa que se faz em relação à pessoa, que ainda não pode narrar a própria história, quando o Outro ainda está em construção.

No caso da neurose, como o do paciente citado que ficou em "choque", o Outro internalizado pode ser modificado; no caso do inconsciente “a céu aberto” da psicose, como o de Bianca, o psicanalista, ao ocupar tranferencialmente o lugar do Outro, demarca uma diferença no que era invasivo. O olhar que aparece observando a redoma de vidro referido em sua obra de arte, é algo que precisa ser obscurecido, ou mesmo a imagem de troglodita. Nos casos de autismo como o de Jean e de Beatriz, o psicanalista tenta modificar uma imagem ainda em construção. Em Jean há uma passagem de uma imagem pertencente ao espectro autista, como alguém que não falava e batia a cabeça na parede, para o fantasma do irmão morto; para Beatriz, aquela que é colada à irmã, para o início de uma singularidade como a que canta.

O resto da imagem é o que se torna fundo posteriormente. Pode-se pensar que é o que faz avesso à imagem-figura surgida. No livro *Desenhando com o lado direito do cérebro* (Edwards, 2012), expressa-se que os artistas muitas vezes desenham os espaços vazios para que a forma possa surgir, ou seja, do fundo se chega à figura. A imagem do livro de Edwards é reproduzida abaixo (Figura 8).

Figura 8 – Os espaços negativos da forma



Fonte:Livro de Beth Edwards- página 136

Nos casos clínicos, é a partir do obscurecimento de um olhar ou mesmo do calar de uma fala excessiva, que a imagem pode surgir. Como se pode ver na imagem do livro de Edwards, que ensina como se desenhar, é postulada a importância de que o avesso deveria ser desenhado, ou seja, os espaços negativos. Dessa forma, podemos destacar a importância do entorno no surgimento da imagem do Bode; é isso que está sendo levado em consideração também na geração ou transformação da imagem especular. É preciso que algo esteja ao redor para que a imagem possa surgir em um desenho; do mesmo modo, é preciso ter algo ao redor para a imagem surgir no espelho.

Além disso, a forma de ver pode gerar uma modificação na figura vista; como na imagem abaixo, o que é figura ou fundo modifica a própria figura, a depender do que se obscureça Nesta imagem é possível se ver uma dama ou uma senhora. a depender da forma como se olha, a figura se torna diferente. Dependendo da posição do olhar no cone simbólico no esquema óptico de Lacan (1983/1953-1954), se obtem uma diferente figura como já

pontuado anteriormente neste trabalho. Desta forma algo se obscurece para se poder modificar a figura e o fundo.

Figura 9 –Imagem de Edward Boring

No caso de Bianca, ilustrativo de psicose, o psicanalista funciona enquanto um espelho inicialmente , o que se configurou como fazer parte da série delirante, para só posteriormente fazer barra a algo vivido por ela como invasivo advindo do Outro. Já nos diferentes tipos de autismo, é preciso fazer barra ao aspecto avassalador do próprio Outro-outro real demarcando claramente um lugar de excessão no olhar ou na voz, sendo o mais fundamental a percepção na singularidade dos casos em questão, pois é preciso perceber, o que deve obscurecer-se ou se calar para que a figura possa surgir. É a torção do Olhar que produz uma nova imagem, possibilitando um ponto de virada ao pinçar um ponto cego ou surdo dessa imagem que possa ser levado em consideração. Algo que sempre esteve lá desde o início de toda a história, mas nunca foi pinçado, nem feito uma torção, levando em consideração que a necessidade do ponto surdo tem relação com o inverso, com o excesso da palavra escutada, ou narrada em um livro, algo que foi escrito; e o ponto cego, algo que não estava podendo ser visto, por um excesso, algo precisa ser obscurecido em relação ao olhar.

Segundo Jean-Michel Vivès, a questão do que não se escuta funciona como ponto surdo, em uma voz arcaica e absoluta (o *phthloggos*). É preciso ter alguma contingência, a falha, algo que sempre esteve nas entrelinhas da história. Como foi visto em *O monstro monstruoso da caverna cavernosa* de Rosana Rios, o ponto cego do monstro, o que ninguém podia ver, ou ninguém podia escutar é o que era específico daquele monstro. No início ele estava duplicado, ele queria atender à “associação associada dos monstros monstruosos” embora não conseguisse, pois sempre achou horrível devorar princesas, a sua singularidade

aparece desde o início, mas ele não podia ver com clareza o mundo dos sorvetes, a virada é pinçar um elemento acessório de sua singularidade e abrir uma sorveteria. Em *A metamorfose* de Kafka, Gregor Sansa parece transformar-se no próprio nome de gozo, mas, ao mesmo tempo, fazendo uma barra a algo insuportável.

É preciso considerar os casos clínicos em suas dimensões de traço, daquilo que lhe faz marca, e do ponto de virada para cada um, para que se possa extrair deles fonte de conhecimento. Os casos clínicos falam de forma bastante contundente de uma relação maciça com o duplo, e nos três casos as mães têm uma função fundamental. No caso de Bianca, há uma colagem entre ela e sua mãe, a qual situa Bianca no lugar do gozo materno, e ela se vê no espelho conforme o ideal constituído por sua mãe. Essa mãe funciona de forma invasiva, inclusive aparecendo como olhar em uma das obras de Bianca, a mãe é seu espelho de forma literal, ela faz com a mãe uma colagem, que não chora, e assina seu nome com suas iniciais. Um olhar que faz Bianca fechar-se em uma ostra, as palavras escutadas do espírito da mãe, que ela irá passar "ferro" em sua vida, é sentida na carne, pois Bianca as toma no sentido literal, fazendo com que se marque no real de seu corpo. No caso de Bianca, há um encontro com essa mãe como das Ding, como algo que não dá espaços para que surja a falta tal como observado por Bergès e Balbo (2003), uma mãe que não facilita a relação de transitividade entre ela e a criança. Essa mãe que não espera pelo sorriso da criança, que não cria um espaço para que o desejo possa surgir, e a coisifica, inclusive não escrevendo nada em seu livro de bebês. Essa mãe aponta um lugar angustiante para Bianca, mas uma angústia inicialmente sem nenhuma faceta simbolizada, marcada no corpo real, para no fim haver algum contorno simbólico dessa angústia com o surgimento da dor.

Nesse caso, inicialmente aparece a angústia em sua característica unicamente imaginária, enquanto PHI, e não simbólica como pontuado por Lacan (2008/1962); esse aspecto do imaginário, registro em que Bianca está no início dos atendimentos enodada, referencia uma duplicação. No aspecto do duplo, tem-se uma ideia de perfeição, essa mãe é muito forte, não chora, é uma mãe que não é trazida em sua dimensão de mulher, mas apenas na de mãe, e de uma mãe que educava de forma drástica, batendo nas filhas e deixando seus brinquedos guardados em caixas. Conforme trazido nesta tese por meio de trechos de Dostoievski, em *O duplo,* e também de Edgar Allan Poe, o duplo é uma imagem de completude que gera a morte, e faz com que o sujeito não consiga ver-se no outro, é um estranho de si e há nele uma dimensão de engodo tal qual uma imagem refletida em um espelho. Contudo, é também ao entrar em contato com esse duplo de uma nova forma, que algo pode ser feito. Assim, em uma leitura de Lacan (2008/1962), no Seminário da angústia,

podemos observar que essa mãe, que funciona como um todo, poderia ser um jacaré com a boca aberta, e acaba por comer alguns filhotes, conforme o Seminário 4 (Lacan, 1995/1956-1957), ou até mesmo um louva-a-deus:

> Para os que não estavam lá relembro a fábula, o apólogo, a imagem divertida que tracei por um instante. Revestindo-me eu mesmo da máscara de animal com que se cobre o feiticeiro da chamada gruta dos três irmãos, imaginei-me perante vocês diante de vocês, este de verdade, supostamente gigantesco no caso- um louva-a deus. Como eu não sabia a máscara que estava usando, é fácil vocês imaginarem que tinha certa razão para não estar tranquilo, dada a possibilidade de que essa máscara porventura não fosse imprópria para introduzir minha parceira em algum erro sobre a minha identidade. A coisa foi bem assinalada por eu haver acrescentado que não via minha própria imagem no espelho enigmático do globo ocular do inseto. (Lacan, 2008/1962, p. 14).

Nesse aspecto Lacan traz o louva-a-deus, inseto no qual a fêmea é gigantesca em relação ao macho, ela é maior, e devora o macho após a cópula. Esse ato de devorar faz com que, literalmente, dois sejam um. É uma relação mortífera que também é trazida por Lacan, por meio da boca do jacaré, que precisa de uma trava, a qual seria o significante do nome do pai. É o que surge quando não é extraída a angústia, pois, é por um resto não especularizável, que a imagem pode surgir no espelho. Caso esse resto não possa ser extraído, é como se permanecesse em uma vinculação totalitária, com o outro, em que não há espaço para o enigma tal qual observado por Clarice Lispector em seu texto sobre os espelhos; não é possível entrar e não ver a própria imagem, ou se deparar enquanto outro que se olha, é como se tudo estivesse confuso principalmente a relação entre figura e fundo; não é possível andar de forma delicada no espelho.

Lacan refere a questão de que o louva-a-deus não consegue se ver numa imagem produzida pelo louva-a-deus Fêmea, é dito que é opaco, como no momento de *O horla* de Guy de Maupassant (2011/1887), em que o duplo, embora transparente, fica na frente da imagem do espelho do protagonista e esse não consegue enxergar o próprio reflexo.

> Ergui-me as mãos estendidas, virando-me tão rápido que o fiz cair. E oh!, via-se como em pleno dia, e não me vi no espelho!… Estava vazio, claro, profundo, repleto de luz!Minha imagem não estava ali… e eu estava em frente a ele! Via o grande vidro límpido de alto a baixo. E via isso com olhos desvairados; e não ousava mais avançar, não ousava mais fazer um movimento, sentindo porém que ele estava ali, mas que me escaparia de novo, ele cujo corpo imperceptível devorara meu reflexo. (Maupassant, 2011/1887, p. 54).

Nesse caso, a psicanalista se utiliza de sua posição para ocasionar uma diferença na imagem constituída. Enquanto Outro, com a possibilidade de fornecer uma nova imagem ao sujeito, ou até mesmo de iniciar essa construção mediante a escuta das mães. O psicanalista

funcionaria, como um novo espelho, para que possa auxiliar, em uma transformação, em algo que fizesse torção a uma linearidade na história. Já no caso de Jean e de Beatriz, por se tratar de casos de autismos, o lugar do psicanalista é ainda anterior, é preciso auxiliar na construção da imagem por meio do que é trazido pelo Outro ainda em construção, que funciona de forma avassaladora inicialmente. Nesse caso, a extração do objeto *a* parece ocorrer quando a mãe percebe as próprias falhas. Ou seja, foi fundamental a participação das mães para que fosse constituído um ponto cego ou surdo. Assim, como sair de um lugar em que há algo de uma duplicação que seria dentro da lógica textual, algo que se repete e tem relação com uma função de cópia, como o blá-blá-blá no início de uma análise como observado por Miller (1998) em *O osso de uma análise*. Para que ocorra algo de inesperado, uma metamorfose corporal, de um excesso de um todo, do nirvana, para a construção de uma parte, precisa-se destacar figura e fundo.

Toda literatura tem relação com o que se escuta e com o que se vê; o leitor escuta as palavras mentalmente ao mesmo tempo em que elabora imagens durante a sua leitura. É a partir da modificação feita por um resto que a imagem pode ser transformada por um elemento acessório, ou mesmo uma mudança no fundo da narrativa e das imagens constituídas por esta.

5.3 O resto do caso e o detalhe na pintura

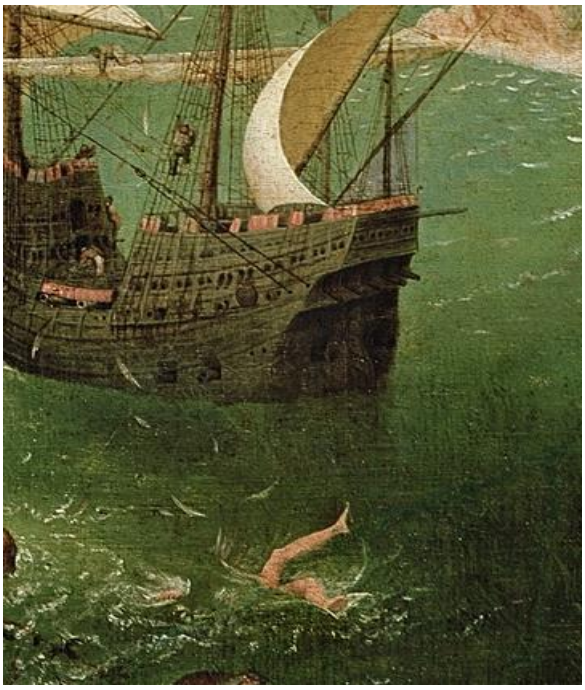
Tanto no caso de Jean como no caso de Beatriz, as mães parecem poder reinventar-se no sentido de apresentar uma falha. A mãe de Beatriz ri nervosamente percebendo que adoecia as duas mesmo quando apenas uma filha estava doente; a mãe de Jean começa a perceber que não havia feito bem o luto de seu irmão e passa, então, a diferenciar, podendo começar a perceber Jean como alguém que está vivo. Elas podem fazer um novo contraste no fundo, já que têm posição fundamental nessa construção da imagem. No caso de Bianca, a psicanalista faz o lugar apontado nos outros casos, inicialmente pela contingência como pele para uma posterior possibilidade de reconfiguração. É como uma pintura, uma imagem em que surge uma nova possibilidade de fundo, fazendo surgir então um novo objeto. Georges Didi-Huberman (2013, p. 310), em seu livro *Diante da imagem*, comenta sobre o quadro de Pieter Bruegel: *A queda de Ícaro* (Figura 10).

Figura 10 – Quadro *A queda de Ícaro*

Fonte:Didier huberman (aqui fiz colorido no mesmo trecho do autor)

Hubermann pinça o detalhe do barco com Icaro caído, conforme pode ser visto abaixo:

Figura 11 – Detalhe do quadro. a queda de Icaro



> Todo o detalhe de pintura está sobredeterminado. Tomemos o exemplo célebre da queda de Ícaro de Bruegel [...] Ora se olharmos como se o quase, se prestarmos atenção à matéria, constatamos que os detalhes chamados 'plumas' não têm nenhum traço distintivo determinante que os 'separe' inteiramente da espuma que, no mar, a queda do corpo produz: são acentos de pintura esbranquiçadas escansões de superfície por cima do 'fundo' (a água) e ao redor da 'figura' (as duas extremidades do corpo humano que imerge). É como espumas, no entanto, não é exatamente isso. Aliás nada ali é 'exatamente'. Tudo é quase. Não é algo descritivo nem narrativo, é o intervalo puramente pictórico, pálido, de um significado 'espuma', em outras palavras, não é uma entidade semioticamente estável, mas então por que, mesmo assim, vemos plumas. É que o mesmo acento se repete, configura constelação, se destaca de um outro fundo que não o mar, ali onde não se poderá mais declarar: é espuma. Vêmo-lo singularizar-se 'diante de' um barco. É a diferença do fundo (mar-barco) que, portanto, 'fará a diferença' que decidirá o sentido, a figura. Decididamente, esses acentos brancos de pintura nos terão levado a ler 'queda de plumas' em vez de 'aparecimento de espuma'. (Hubermann, 2013, p.310).

O detalhe se modifica de acordo com o fundo. Assim, se retomarmos o trecho do que disse Didier Anzieu (1997), a mãe que com a criança se faz uma imagem totalizante precisa se obscurecer, tal qual um buraco negro, pois é preciso que a criança tenha contato com os buracos, é preciso que aja um fundo para que a figura se destaque; é na relação com a mãe, nas experiências de contato, ou seja, nas distinções de superfície e de volume também, que esse corpo se diferencia. Essa experiência também será atravessada pelo olhar e pela voz, que marcará o corpo do bebê.

No caso clínico de Bianca, a possibilidade de ter uma ancoragem em uma "mãe" do ponto de vista transferencial, que marca uma excessão da mãe original, a partir das chaves, a qual traz a possibilidade de alguma contingência sentida na própria pele. Essa mãe toda que funciona como das Ding precisa destacar-se, para que a figura possa aparecer em seus contornos. É necessário que algo que já era existente possa surgir de forma diferente constituindo um contraste. Como podemos ver, o que se faz resto em cada um dos casos estava desde o início presente.

No processo psicanalítico, o psicanalista, por meio das intervenções, vai fazer furo em uma imagem idealizada constituída pelo Outro. Fará uma torção pelo que sobra dessa imagem, pelos elementos acessórios da imagem. O que poderia ser relacionado com um quadro nos momentos em que há os brancos, ou os negros, onde o olhar descansa. Há um resto na imagem do espelho que se vincula à ideia do que causa o desejo, e seria esse resto que pode constituir-nos como sujeito de falta. Essa ideia dos brancos de um quadro ou do fundo de uma imagem é o que faz uma mobilização para que ocorra uma inversão como o que é tratado no campo da *gestalt* como uma inversão de figura e fundo, do que resta. Assim, o que escapa é exatamente o que funda o sujeito.

É possível considerar uma imagem ainda em construção nos casos de Jean e de Beatriz, pois só assim é possível acreditar no milagre da vida, como Arendt (2014) afirma. Só é possível ter alguma inscrição porque houve um espaço, uma diferenciação entre a figura e fundo como trazido por Anzieu (1997) em *Eu-pele*. A torção do texto relaciona-se com a mudança de figura e fundo, e com a presença de um elemento acessório. As chaves, que também eram um elemento da repetição no caso de Bianca, estavam dadas desde o início, pois fazem parte do nome da psicanalista. As chaves de sua mãe, inicialmente, também foram responsáveis por fechar o quarto, é um mesmo elemento que vincula a mãe e a psicanalista, como é também uma mesmo linha que distingue a figura e o fundo.

É interessante pensar que o comumente atribuído à *gestalt*, de que o todo é maior que a soma das partes, não condiz com o que dizem estudiosos desse campo. Na verdade, a *gestalten*, termo alemão, significa uma anterioridade à existência das partes. Desse modo, os tijolos só fazem sentido quando se pensa na casa em que foi construída, eles são parte de uma casa específica. A explicação dessa anterioridade do todo fica também explicitada ao pensarmos que um círculo não completo, ou uma linha em zigue-zague pontilhada é vista em sua *gestalt* primeiramente de forma completa. Assim: "O todo é, com efeito, necessariamente anterior à parte." (Aristóteles, séc. IV a. C. citado por Engelmann, 2002, p. 3.).

> O encontro entre *sujeito* e *objeto* é visto como necessário para que exista uma *Gestalt*. Assim, podemos dizer que uma relação *Figura-Fundo* seria uma *Gestalt* na qual o significado atribuído à *Figura* é diferente do significado atribuído ao *Fundo* e que ambos só existem, de maneira que são, por estarem relacionados um ao outro dentro da mesma estrutura organizada, ou totalidade autodeterminante, ou *Gestalt*. **Ou seja, a partir do todo, dá-se a relação entre as partes.** (Flory, 2004, p. 31, grifos no original).

Podemos pensar que a moldura de um texto surge com os elementos de fundo, acessórios, mas como o escritor ou o próprio leitor pode dar um maior contraste a ele, haveria uma modificação do que está sendo escrito ou lido, transformando o que está na moldura, ou à margem em figura como no exemplo em que na narrativa de James Bond, o local Hong Kong ganha importância posterior. É fundamental pensar que, ao lermos, criamos imagens a respeito do que é lido, e nesse aspecto há uma reconstrução do próprio enredo literário. O próprio cinema demonstra uma diferente forma de ver o todo, as partes são como fotografias e quando mostradas em uma distância curta de tempo, as imagens passam a ser vistas em movimento, assim o intervalo menor de tempo com quadros superpostos nos dá a ilusão do filme. É a forma como se é dada a ver que resulta em uma diferença. O todo é evidentemente

diferente de suas partes, e as partes só são partes após o resultado do filme; ou seja, tornam-se parte do filme.

O elemento acessório sempre esteve presente é uma parte do todo constituído posteriormente. Assim, vejo a referência com o ponto cego e o ponto surdo, algo que não poderia ser visto, ou ouvido, mas é o que faz a falha surgir. No caso de Bianca, um ponto entre a repetição e a separação na intervenção demarca com clareza uma possibilidade também de virada, visto que, após esta intervenção, "viajo como sua mãe, mas não vou ao plano espiritual igualmente a ela", Bianca consegue sair do consultório sem se desorganizar. Deixo você repetir, na transferência, mas abro para o novo na intervenção, passa-se do sentido literal à novidade. No caso de Jean, indica a ausência do ponto cego, uma mãe invasiva com o olhar já que não poderia escutar; é preciso, por meio dessa mãe, acalentar a dor da perda do irmão de Jean, mas também pontuar, Jean é diferente do irmão e ele precisa de um lugar novo. A mãe pode lidar com essa dor e, ao mesmo tempo, dar espaço para que ele viva, ele não morreu como o irmão, ele precisa ser visto, mas não com olhares de morte vinculados à dor incomensurável pela morte de seu irmão. Ele precisa, de alguma forma, entrar em contato com a morte desse irmão para que possa diferenciar-se dele. Ele faz isso mediante o PATATATI. Assim, é preciso existir um ponto cego, o que antes a mãe não podia ver; neste caso o morto está vivo, e o vivo paradoxalmente morto. A mãe precisa lidar com seus furos. Essa falha é necessária para Jean se constituir, ele precisa não ser o irmão aos olhos invasivos da mãe. No caso de Beatriz, também se poderia dizer que falta um elemento do ponto surdo, o que foi ouvido em demasia, um excesso.

O ponto cego e surdo tem relação com o ponto de virada da narrativa; quando se lê, escuta-se a própria voz na narrativa, ao mesmo tempo, veem-se as palavras que são lidas. Há um resto no texto do escritor que depois faz a torção, como o sorvete do monstro (Rios, 2004), como a singularidade de *Marcelo, marmelo, martelo* (Rocha, 2011) de passar a ter o respeito de seus pais por ser um inventor de palavras. Algo que antes não podia ser visto na história passa a ser relevante. Isto pode ser aproximado a ideia do duplo que surge de forma inicialmente aterrorizante, porque ninguém pode ver, ninguém pode tocar, como em *O horla* de Guy de Maupassant (2011). No caso de *O homem duplicado* de Saramago (2002), o duplo Antonio Claro, se utiliza de Tertuliano Máximo Afonso, fingindo ser Tertuliano para utilizar seu carro e ter um encontro amoroso com sua namorada. Na relação com o duplo, há sempre um engodo. A imagem gerada de um eu ideal é o duplo, o duplo tem vinculação com a mímeses, e o ponto de virada seria então ter acesso a um elemento que não foi escutado, ou visto, que está escondido nos excessos, é o que surge da semelhança, mas demarca também a

diferença entre um e outro. No caso de Bianca, também falta o ponto cego, existe um olhar em demasia, uma mãe invasiva que a vê como um troglodita, como alguém que não pode chorar.

Desse modo, haveria a possibilidade de se ter um olhar específico, ou mesmo uma escuta para cada caso clínico no intuito de fazer os restos tomarem forma. Assim, como diz Lacan (1998), em seu texto de 1949, a *gestalt* antecede a imagem. Ao se pensar em imagem, a imagem especular do sujeito, é interessante que se possa pensar também no que vem a ser uma imagem. Os sonhos são compostos de imagens, Freud compara os sonhos com as alucinações. Nesse aspecto, tanto a questão visual quanto a auditiva são fundamentais, as representações incutidas na imagem do eu não são apenas visuais, mas são visuais e acústicas, para que seja constituída a imagem. Para essa imagem constituir-se, é necessário um apagão de algo que obscureça ao fundo, tal qual em uma pintura, ou mesmo é preciso que a imagem surja de um ponto surdo, ou cego. O ponto cego guarda semelhanças com o surdo, e pode ser lido em Pierre Fédida (1996) quando ele se refere aos brancos na imagem.

> Não é então, um paradoxo que a obscuridade da sombra da imagem sobre a fala (também em pintura) possa somente, por assim dizer, resolver-se por este silêncio do branco – o vazio sem dúvida, se é especializado do tempo- ao qual torna, pois, o poder de disseminação assim como o seu sopro está no fundo da imagem. 'obscurecer o obscuro' diz André du Bouchet. 'Obscurecer os vestígios do obscuro' Assim uma fala traduz o mudo que a carrega… ar falante. Branco, luz, silêncio: é isto o rodopio do sopro (P. Celan). O ar falante das sobras (Du Bouchet) da imagem. Qualquer imagem deve ser vista no limite da fala a visão de qualquer imagem é esta ultrapassagem do silêncio, do 'ar falante'. (Fédida, 1996, p. 186).

O que permite a virada em cada caso clínico pareceu estar vinculado a possibilidade de obscurecer os vestígios do obscuro, tal qual falado por Fédida (1996). Assim, as chaves de Bianca, o Patatati de Jean e o desenho animado de Fígaro para Beatriz, funcionaram como significantes flutuantes, do *mana* para a inscrição de algo. Parece que, o encontro com o furo, com o vazio, com o que se escurece no quadro pôde delinear uma nova imagem que está no entre, entre o delineamento do fundo do quadro e a figura destacada. As chaves são elemento de pertencimento da mãe, que Bianca também atribui à psicanalista pelo Chaves de seu nome. É elemento de interseção da figura e do fundo, de estar enclausurada em um quarto fechado, ou poder sair desse quarto. A possibilidade de sair da redoma aprisionada pelo olhar.

É também, no caso de Beatriz, a possibilidade de perceber o adoecimento da filha que não está doente. Há, assim, uma voz que gera confusão, que de alguma forma é calada, fazendo furo, do mesmo modo que Beatriz não precisa ouvir tudo que se passa, pois ela pode colocar as mãos nos ouvidos. As irmãs são idênticas, mas ao mesmo tempo diferentes, e no

caso de Jean, o que passa também a fazer furo é a possibilidade de a mãe poder passar a ver de forma menos invasiva. A partir do momento em que o fantasma do filho morto vem à tona, e Jean não precisa desse olhar excessivo, por isso o virar se de costas. Assim, algo que antes não podia ser visto pode vir à tona de forma suavizada.

Uma torção realizada fazendo com que, seguindo a faixa de Moebius, permaneça algo anterior, tornando-se difícil saber o que é o lado "direito" e o lado "avesso", ou seja, um verso, que já estava no lado "direito", seria exatamente a ideia do ponto de virada. A torção na faixa de Moebius ilustra isso dos restos. O mundo interno e o externo comunicam-se. A mãe coisa totalizante e a mãe que se obscurece também, a partir das trocas realizadas entre ela e o bebê, permitem essa oscilação entre a figura e o fundo, que faz a possibilidade do nascimento de um sujeito do desejo.

Segundo Lacan (1998/1949, p. 103):

> No recurso que preservamos do sujeito ao sujeito, a psicanálise pode acompanhar o paciente até o limite extático do 'Tu és isto' em que se revela, para ele, a cifra de seu destino mortal, mas não está só em nosso poder de praticantes levá-lo a esse momento em que começa a verdadeira viagem.

Assim como nos diz Lacan, nós psicanalistas, não somos os únicos a permitir esta travessia para o encontro com os limites, as faltas, os pontos cegos e surdos. Tenho plena certeza de que certas contingências da vida e os escritores criativos também permitem esta travessia, ou até mesmo os restos de uma imagem de um quadro que conta uma história. Sobre a transformação, cito Rubem Alves (1999), com seu texto maravilhoso, *A pipoca*:

> Imagino que a pobre pipoca, fechada dentro da panela, lá dentro ficando cada vez mais quente, pense que sua hora chegou: vai morrer. De dentro de sua casca dura, fechada em si mesma, ela não pode imaginar destino diferente. Não pode imaginar a transformação que está sendo preparada. A pipoca não imagina aquilo de que ela é capaz. Aí, sem aviso prévio, pelo poder do fogo, a grande transformação acontece: pum! – e ela aparece como uma outra coisa, completamente diferente, que ela mesma nunca havia sonhado. É a lagarta rastejante e feia que surge do casulo como borboleta voante. Na simbologia cristã o milagre do milho de pipoca está representado pela morte e ressurreição de Cristo: a ressurreição é o estouro do milho de pipoca. É preciso deixar de ser de um jeito para ser de outro. 'Morre e transforma-te!' – dizia Goethe.

Poderia ser dito de forma diferente: encontra-te com o teu duplo especular, com o teu nome de gozo, com o estranho, e o considerado à primeira vista acessório de ti, morre e encontra a vida. As metamorfoses do corpo dizem respeito a metamorfoses no olhar e na voz de quem gera a imagem especular, em quem funciona como Outro. É preciso algo se obscurecer no olhar ou calar na voz, geradora da imagem. A transformação da lagarta

rastejante para a borboleta voante ocorre a partir de um elemento acessório, à margem, é o obscurecimento do que faz figura inicialmente: a lagarta rastejante que modifica seu corpo. Algo da lagarta precisa se obscurecer e ressurgir em uma nova configuração: a borboleta voante. .Da mesma forma o milho que morre para se fazer pipoca, deixa-se de ser milho e se torna pipoca, mas ao mesmo tempo algo do milho se mantém ou mesmo da lagarta na borboleta voante.

No intuito de encontrar a vida, o estado de nirvana deverá ser ultrapassado. Neste estado, o nível de tensão da vida é igual a zero, Freud (1996/1920) através deste termo compara o início da vida com a morte, e a fusão entre mãe e bebê com esse estado. Há a necessidade de a partir do duplo, se fazer uma subversão. Há a passagem de uma colagem com o ideal do Outro, por meio de outro ângulo da história, que subverte às expectativas. A falta de delimitação do eu com o outro-Outro, e com os significantes impostos pelo Outro, são subvertidos como no caso de Bianca, ou mesmo postos em construção como nos casos de Jean e de Beatriz.

Foi possível perceber com clareza o ponto de virada, como uma ferramenta relevante para a intervenção psicanalítica, em casos que apresentam uma colagem maciça com o duplo, até porque o ponto de virada tem em si um aspecto de transformação de um estado para outro, é um elemento modificador que pode mudar a codificação da narrativa, assim como para uma marca se fazer significante há uma mudança na codificação.

Beatriz ressurge como a que tem mais jeito para a música, e Jean através do Patatati, nomeia o que antes era inomeável. Este termo surge como o início da possibilidade de uma elaboração para o que antes não havia significante, surge como a possibilidade de resgatar o nirvana vinculado à duplicação, e fazer uma elaboração com palavras. Em Beatriz, poder cantar e emitir sons com facilidade é algo que permite se pensar em um resto, em algo que está na margem, para além dos gritos, do excesso, e que faz com que a imagem especular possa ser constituída dos gritos ao canto, um novo ângulo que surge a partir da possibilidade da mãe calar o excesso de voz contido em seu prazer de contemplar, as duas como uma.

Clarice Lispector (1998, p.72) refere que é preciso atravessar o espelho com tal delicadeza que se enxerga o que está à margem, e não a si. É isso que poderá recriar a "violenta ausência do gosto da água". É preciso lidar com os brancos, negros, com o que faz furo em uma imagem. É preciso ver o entorno, como Bianca passa a poder enxergar, uma rigidez dos próprios pais. Nos três casos clínicos algo na margem foi pinçado para fazer furo.

Neste trabalho foi visto ainda como Lacan (1962) refere-se à importância fundamental de algo não especularizável, de um resto, algo que está à margem e aparece como angústia.

Esse algo fura e compõe uma imagem e é paradoxalmente vinculado ao estranho-familiar. Para isso, foram utilizadas obras de arte, para ainda tornar mais claro por meio da obra de Pieter Bruegel a respeito da *Queda de Icaro*, como o fundo transforma a imagem; nesse aspecto como uma subversão a algo no Outro modifica uma imagem. É preciso perceber que o entorno é gerador da imagem, exemplo mostrado por uma técnica de desenho, desenha-se o espaço vazio para a imagem aparecer, como no caso da imagem do bode, desenhado a partir do negativo, do que se encontrava ao redor.

Em muitas narrativas literárias, a imagem e o corpo do protagonista são modificados por meio da mudança de figura e fundo, e da torção de um elemento anteriormente acessório, o que foi trazido em *A metamorfose* de Kafka e o *Monstro monstruoso da caverna cavernos*a. No caso de Gregor Sansa, é algo que demarca sua singularidade, seu cansaço em manter financeiramente a casa e sair todo dia cedo, às 6 horas, para um trabalho de que não gostava, atendendo às expectativas do Outro. Ao se transformar em barata, não pôde mais ir trabalhar, e no caso do *Monstro monstruoso*, um elemento auxiliar na configuração da virada é o sorvete, é algo que demarca sua diferença ás expectativas do Outro, ele não devora princesas, ele gosta mesmo é de tomar sorvetes: isso é algo de sua singularidade. De forma concomitante, é fundamental para haver modificações na imagem especular, e consequentemente no corpo do sujeito, uma subversão ao esperado no campo do Outro, pois as expectativas geram uma imagem idealizada, sem furos, por isso mesmo, com uma faceta destrutiva. Para modificar essa imagem, é preciso subverter, por meio da narrativa, a figura e o fundo.

Bianca, Jean e Beatriz se colocam de forma regredida, como se estivessem fixados no momento em que mãe e bebê se apresentam enquanto um. Nos três casos, é como se estivessem em um quadro sem delimitação: figura e fundo se misturam. É preciso que algo da mãe se obscureça, ou mesmo que a criança faça uma barra ao que sente como invasivo do Outro. No caso de Jean, o olhar que percebe o morto como vivo e o alucina precisa apagar-se, ou que Jean possa virar de costas, fazendo por sua vez barra a esse olhar. No caso de Beatriz, um emudecimento da voz que teimava em repetir a beleza de duas se fazerem uma, ou mesmo que a criança tape os ouvidos para essa voz excessiva, e no caso de Bianca, é preciso suavizar um olhar insuportável que a fecha em uma redoma de vidro e o avesso da percepção de si como um troglodita, por meio da poesia e das pinturas.

A falta de delimitação entre o eu e o outro corresponde ao que se constitui um momento de cópia, de excessos no caso clínico e de repetição na narrativa literária antes do inesperado ocorrer, ou seja, quando na narrativa ainda não aparece com clareza o que é figura

e o que é fundo. Algo do excesso precisa obscurecer-se para que uma imagem totalizante possa ser recortada. Desse modo, para haver uma virada na constituição do sujeito, é fundamental haver uma subversão às expectativas iniciais do Outro, fazendo uma modificação entre figura e fundo, gerando uma imagem especular para o sujeito, propiciadora de metamorfoses corporais.

Nesse caso, é possível enxergar o entrelace realizado entre o campo da literatura e da psicanálise, de uma forma específica de olhar, do poeta e do psicanalista que se interessa pelo que está à margem, pelo que é acessório, pelo retalho, que faz barra ao excesso constituído pelo outro-Outro. Esta tese trata, portanto, da possibilidade de se construir de forma inicial uma marca singular, mesmo em casos com uma vinculação explícita a um duplo, por meio de um elemento-chave da estrutura da narrativa: o ponto de virada.

O psicanalista segundo Birman (1993) funciona como um carretel, ele trabalha com as idas e vindas, e com a represeentação de uma ausência, tal qual no fort-da. A psicanalista, nesse sentido, funciona tal qual uma tecelã, ela traz à tona a costura de algo que estava à margem, algo do avesso, do inesperado. A mãe vem falar de Jean, mas o que é pinçado em seu discurso é a sua dificuldade em lidar com a morte de seu outro filho, é o fantasma, que faz furo à colagem com o duplo, ou com a imagem gerada pelo Outro (quando este já foi constituído). O psicanalista costura um quebra-cabeça, e restos que aparentemente não têm importância. A mãe de Beatriz fala da beleza das duas serem uma, e o que é pinçado é o acessório no seu discurso, a medicação dada a ambas quando só uma estava doente. A psicanalista pode assim permitir a passagem de um momento de colagem com o outro-Outro para a construção simbólica, pois ao mesmo tempo em que costura a narrativa, faz furos nesse processo. Desse modo, em uma história dada como certa, traz-se o retalho do inesperado.

Realçamos a importância do psicanalista ser capaz de tecer com diferentes fios da história. Em Bianca, a possibilidade de deparar com um lado frágil em que pode chorar e se ver como uma pessoa que sofreu por não ter sido o que os pais esperavam, mas que não era um monstro. Em Jean a possibilidade de reconstruir sua narrativa a partir da nomeação do PATATATI, se distanciando desta forma da indiferenciação com o irmão, a partir do obscurecimento de um olhar que o preteria em relação ao irmão, foi preciso trazer a narrativa da morte do irmão, elaborar o luto, para algo se obscurecer, e uma nova figura poder surgir. No caso de Beatriz, a possibilidade de cantar e de fazer música, dando contorno a uma voz excessiva, advém da possibilidade de fazer furo a uma indiferenciação, através do obscurecimento, de uma falha apontada no discurso da mãe. Nem sempre as duas ficavam doentes, ás vezes o adoecimento como a própria mãe constata era criado por ela própria. As

falhas, os restos, os vestígios de uma história em que não podia engravidar de uma criança (e quanto mais de duas?) haviam sido apagados, ou mesmo escondidos. É preciso fazer furo, modificando as relações de figura e fundo da narrativa e costurar uma nova versão da história, que leva em consideração os avessos, os restos, e o inesperado. É preciso costurar um retalho que já estava ali o tempo inteiro, mas que antes não era possível ver ou mesmo escutar.

Um quadro, uma agulha, uma história para contar

De um quadro multicolorido, incontornável,
De uma criança antes com a mãe misturada,
Figura e fundo, em uma imagem ilimitada, repetida e entrelaçada.
Um quadro, uma agulha, uma história para contar
Da agulha em seu caminhar, dos furos, das brechas, dos avessos e dos espaços vazios:
Um quadro, uma agulha, uma história para contar
Fecham-se os olhos,
Cala-se a boca, e do verso do verso,
Do som inaudível,
Da imagem imperceptível,
Da narrativa das entrelinhas,
A criança figura em seu caminhar,
Um quadro, uma agulha, uma história para contar

(Anna Carvalheira Chaves)

REFERÊNCIAS

Alves, R. (1999, 29 ago.) A pipoca. *Correio Popular*, Campinas, SP. Recuperado em 19 outubro, 2016, de http://www.releituras.com/rubemalves_pipoca.asp.

Amarelo Manga.(2003) Direcao: Claudio Assis. Roteiro: Hilton Lacerda.Producao: Marcello Maia e Paulo Sacramento. Musica: Jorge du Peixe e Lucio Maia Fotografia: Walter Carvalho.Direcao de ́Arte: Renata Pinheiro. Figurino: Andrea Monteiro.Edicao: Paulo Sacramento. Estudio: Olhos de Cão Produções Distribuicao: Riofilme. 100 minutos.

Andersen, H. C. (2014). A pequena sereia. In K. Canton. *Minimaginário de Andersen* (S. Dansa, Ilust.). São Paulo: Companhia das Letrinhas.

Anzieu, D. (1997). *O Eu-pele*. São Paulo: Casa do Psicólogo.

Arendt, H. (2014). *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Aristóteles (c. 335-323 a.C.). *Arte poética*. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret 2003. (Coleção Obra Prima de Cada Autor).

Arrivé, M. (1986/1994) Linguística e psicanálise. São Paulo: Edusp.

Azevedo, R. (1999, maio). O caso do espelho. *Revista Nova Escola*, 28-29. Recuperado em 19 outubro, 2016, de http://acervo.novaescola.org.br/fundamental-1/caso-espelho-634284.shtml.

Baptista, M. E. N. & Fonte, R. V. C. (2014). *Um ponto de partida…*: a interpretação psicanalítica. Recife: Da-DPA Soluções Editoriais e Tecnológicas.

Barbosa Neto, E. & Rocha, Z. J. B. (2014). Repetir, repetir, repetir... por quê? *Psicologia & Saberes*, 3, 1-12.]

Barros, M. (1996). *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record.

_____. (2013). Bernardo. In *Infantis.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra e LeYa. Coleção Biblioteca Manoel de Barros.

Barros, P. (2015). "*Eu vinha rodando pela rua*": que ponto de ancoragem para o sujeito adolescente em situação de rua? Tese de doutorado, Universidade Católica de Pernambuco, Recife.

Barthes, R. (Org.). (2013). *Análise estrutural da narrativa* (8a ed). Petrópolis, RJ: Vozes. (Obra original publicada em 1971).

Bergès, J. & Balbo, G. (2003). *Psicose, autismo e falha cognitiva na criança*. Porto Alegre: CMC.

Bettelheim, B. (2007). *Psicanálise dos contos de fadas*. São Paulo: Paz e Terra.

Birman, J. (1993). *Ensaios de teoria psicanalítica*: parte I. Rio de Janeiro: J. Zahar.

Buarque, C. (1971). Cotidiano. Intérprete: Chico Buarque. In *Construção*. Rio de Janeiro: Universal. 1 disco sonoro (LP). Lado 1, faixa 2.

_____. (2006). *Chapeuzinho amarelo* (17a ed.). São Paulo: J. Olympio. (Obra original publicada em 1979).

Campello, B. (2013). Fingidores, interventores, verdade, mentira e ficção: dois casos de incompreensão da mimeses. In K. R. Wanderley & S. L. R. Farias (Org.). *Mímesis e Ficção.* Recife: Pipa Comunicação.

Cisne negro.Título Original: Black Swan. (2010) Direção: Darren Aronofsky Roteiro: John J. McLaughlin, Andres Heinz e Mark Heyman. Duração: 108 minutos.

Carroll, L. (2009). *Alice no país das maravilhas*. Rio de Janeiro: J. Zahar. (Obra original publicada em 1865).

Dias, M. C. & Souza, C. (2013). *Gêmeos*: o que dizem os pais, irmãos e eles próprios. Curitiba: Ed. CRV.

Didi-Huberman, G. (2013). *Diante da imagem*: questão colocada aos fins de uma história da arte (P. Neves, Trad.). São Paulo: Ed. 34.

Dolto, F. (1999). *Tudo é linguagem*. São Paulo: M. Fontes.

_____; Nasio, J. D. (2008). *A criança do espelho* (A. Telles, Trad.). Rio de Janeiro: Zahar. (Coleção Transmissão da Psicanálise).

Dor, J. (1991). *Estruturas e clínica psicanalitica* (J. Bastos & A. Telles, Trad.). Rio de Janeiro: Taurus-Timbre.

Dostoievski, F. (2011). *O duplo* (P. Bezerra, Trad.). São Paulo: Ed. 34. (Obra original publicada em 1846).

Dumezil, C. & Brémond, B. (2010). *L'invention du psychanaliste*: le trait du cas. Toulouse: Erès. (Collection Point Hors Ligne).

Edwards, B. (2012). *Desenhando com o lado direito do cérebro*. Rio de Janeiro: Ediouro.

Engelmann, A. (2002, jan.-abr.). A psicologia da gestalt e a ciência empírica contemporânea. *Psicologia*: Teoria e Pesquisa, 18(1), 1-16.

Fédida, P. (1996). *O sítio do estrangeiro*. (E. B. P. Leite, M. Gambini & M. Seincman, Trad.) São Paulo: Escuta.

Field, S. (2001). *Manual do roteiro*: os fundamentos do texto cinematográfico (A. Ramos, Trad.) Rio de Janeiro: Objetiva.

_____. (2016). *Roteiro*: problemas e soluções (A. Leal, Trad.) Curitiba: Arte & Letra.

Flory, E. V. (2004). *A relação figura-fundo e as estruturas infra-lógicas na construçao da identidade psicossocial de pessoas com transtornos severos do comportamento*. Dissertação de mestrado, Instituto de psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Freud, S. (1996). Carta 52. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 1, pp. 193-197). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1896).

_____. (1996). Fragmento da análise de um caso de histeria. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. X, pp.). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1905 [1901]).

_____. (1996). Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 9, pp. 19-88). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1907 [1906]).

_____. (1996). Escritores criativos e devaneio. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas* Completas de Sigmund Freud (Vol. 9, pp. 135-143.). Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Obra original publicada em 1908 [1907]).

_____. (1996). Análise de uma fobia em um menino de cinco anos. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. X, pp.). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1909).

_____. (1996a). Recordar, repetir e elaborar: novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 12, pp. 163-171). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1914).

_____. (1996b) sobre o narcisismo: uma introdução. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 14, pp. 81-108). Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Obra original publicada em 1914).

_____. (1996). O estranho. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 17, pp. 235-273). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1919).

_____. (1996). Além do princípio do prazer. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freu*d (Vol. 18, pp. 13-75). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1920).

_____. (1996). Inibição, sintoma e angústia. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 20, pp. 81-171). Rio de Janeiro: Imago. (Obra original publicada em 1926).

_____. (2001). *A interpretação dos sonhos* (W. I. de Oliveira, trad.) [em linha]. Rio de Janeiro: Imago, 2001. (Obra original publicada em 1900). Acedido 19 março 2016, em https://books.google.com.br/books?id=rhpNCgAAQBAJ&pg=PA106&lpg=PA106&dq=Seu+horizonte+mental+costuma+transformar-se+num+vazio.

Gil, J. (1997). *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio d'Água.

Grecco, M. (2011 nov.). Os espelhos de Lacan. *Revista Opção Lacaniana*, ano 2(6).

Grimm, J. & Grimm, W. (2010). Branca de Neve. In *Contos de fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & outros* (M. L. X. A. Borges, Trad.). Apresentação Ana Maria Machado. Rio de Janeiro: Zahar.

Harari, A. (2006). *A clínica lacaniana da psicose*. Rio de Janeiro: Contra Capa

Hatoum, M. (2006). *Dois Irmãos*. São Paulo: Companhia das letras.

Hoffmann, E. T. A. (2010). *O homem da areia* (A. Quintella, Trad.). Rio de Janeiro: Rocco. (Coleção Novelas Imortais). (Obra original publicada em 1817).

Houaiss, Antonio. (2001) Dicionario Houaiss da Lingua Portuguesa. Rio de Janeiro, Ed.

Jacobs, J. (2010) A história dos três porquinhos. In: *Contos de fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & outros* (M. L. X. A. Borges, Trad.). Apresentação Ana Maria Machado. Rio de Janeiro: Zahar.

Jalley, E. (2009). *Freud, Wallon, Lacan*: a criança no espelho. (A. C. V. Braga, Trad.). Rio de Janeiro: Companhia de Freud.

Kafka, F. (2012). *A metamorfose*. Um artista da fome. Carta ao pai (3a ed.). São Paulo: Martins Claret. (Obra original publicada em 1883-1924).

Kaaufmann, Pierre. Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud a Lacan.Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1996.

Klein, M. (1974). *Inveja e gratidão*: um estudo das fontes do inconsciente. Rio de Janeiro: Imago.

Lacan, J. (1983). *O seminário, livro 1*: Os escritos técnicos de Freud (B. Millan, trad.). Rio de Janeiro: J. Zahar. (Obra original produzida em 1953-1954).

_____. (1987). *Da psicose paranóica em suas relações com a personalidade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. (Obra original produzida em 1932).

_____. (1987). Motivos do crime paranóico: o crime das irmãs Papin. In *Da psicose paranóica em suas relações com a personalidade*. Rio de Janeiro, Forense-Universitária. (Obra original produzida em 1933).

_____. (1995). *O seminário, livro 4*: a relação de objeto. Rio de Janeiro: J. Zahar. (Obra original produzida em 1956-1957).

_____. (1998). O estádio do espelho como formador da função do Eu tal como nos é revelado na experiência psicanalítica (pp. 96-103). In *Escritos*. Rio de Janeiro: J. Zahar. (Obra original produzida em 1949).

_____. (1998). Observação sobre o relatório de Daniel Lagache. In: _____. *Escritos*. (V. R. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: J. Zahar. (Obra original produzida em 1958).

_____. (2002). *Os complexos familiares na formação do indivíduo*: ensaio de análise de uma função em psicologia. Rio de Janeiro: J. Zahar. (Obra original produzida em 1938).

_____. (2008). *O seminário, livro 10*: a angústia. (M. D. Magno, Trad.). Rio de Janeiro: J. Zahar. (Obra original produzida em 1962).

_____. (2008). *O seminário, livro 11*: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (M. D. Magno, Trad.). Rio de Janeiro: J. Zahar. (Obra original produzida em 1964).

_____. (2008). *O seminário, livro 16*: de um Outro ao outro (M. D. Magno, Trad.). Rio de Janeiro: J. Zahar. (Obra original produzida em 1968-1969).

Lévi-Strauss, C. (1974). A obra de Marcel Mauss. In: MAUSS, M. *Sociologia e antropologia*, São Paulo, EPU, Edusp.

Lispector, C. (1999). *A vida íntima de Laura*. Rio de Janeiro: Rocco.

_____. (1998). *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco.

Lopes, A. (2004). *Sobre o duplo especular*: interferências do imaginário nos primórdios da elaboração lacaniana da paranóia. Curso de Pós-Graduação em Psicologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais.

Marquez, I. C. M. A. B. (2010). *Gêmeos, subjetividade e narcisismo*: especificidades interferentes. São Paulo: Escuta.

Maupassant, G. (2011). *O horla*, a cabeleira, a mão, o colar. (P. F. Amaro & A. Sander, Org. & P. F. Amaro, Trad.). Porto Alegre, RS. Artes e Ofícios. (Obra original publicada em 1887).

Meira, Y. M. (2004). As *estruturas clínicas e a criança* (2a ed.). São Paulo: Casa do Psicólogo. (Obra original publicada em 1996).

Mello, Maria do Carmo Barreto Campello de. Dual. In: _____. *Tempo reinventado*. Recife: [S.n.], 1972.

Mezan, R. (1998). *Escrever a clínic*a. São Paulo: Casa do Psicólogo.

Miller, J.-A. (1998). O osso de uma análise. *Biblioteca - Agente*: Revista de Psicanálise da EBP-BA, Número especial.

Moreira, J. O. (2009). Revisitando o conceito de eu em Freud: da identidade à alteridade. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, ano 9(1), 233-247.

Morin, E. (1970). *O homem e a morte* (J. G. Boto, Trad.) Portugal: Publicações Europa América.

Nascimento, M. B. (2010). Alienação, separação e travessia da fantasia [em linha] *Opção Lacaniana*, ano 1(1), 1-15. Acedido 18 abr. 2016, em http://opcaolacaniana.com.br/pdf/numero_1/Aliena%C3%A7%C3%A3o_separa%C3%A7%C3%A3o_e_a_travessia_da_fantasia.pdf

Nasio, J. D. (2011). *Os olhos de Laura*. Rio de Janeiro: Zahar.

Paixão, R. (2014) *A nau das crianças problemas*. Dissertação de mestrado, Universidade Católica de Pernambuco, Recife.

Poe, E. A. (2011). *Wiliam Wilson* (2a ed.). São Paulo: Rideel. (Coleção Aventuras Grandiosas). (Obra original publicada em 1839).

Queiroz, E. F. (2007). *Trama do olhar*. São Paulo: Casa do Psicólogo.

_____. (2012 dez.). Dor e gozo: de Freud a Lacan. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, (15)4, 851-866.

Quinet, A. (2000). *A descoberta do inconsciente*: do desejo ao sintoma. Rio de Janeiro: Zahar.

_____. (2012). *Os outros em Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar. (Coleção Passo a Passo).

Rank, O. (2013). *O duplo*: um estudo psicanalítico. Porto Alegre: Dublinense.

Revistaistoéonline. [on-line].Um gato, uma brasileira e um feito inédito na física. cited 10 Setembro de 2014] Disponível na Word Wide Web: < http://www.istoe.com.br> Revista nº 2337

Rios, R. O. (2004). *O monstro monstruoso da caverna cavernosa* (A. Neves, Ilust.). São Paulo: DCL.

Rocha, R. (2011). *Marcelo, marmelo, martelo*. (M. Massarani, Ilust.). São Paulo: Salamandra.

Rocha, Z. (2000). A reformulação da teoria freudiana (pp. 95-156.). In *Os destinos da angústia na psicanálise freudiana*. São Paulo: Escuta.

_____. (2003). Transferência e criatividade no tempo da análise. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, 6(4), 80-101.

Rowling, J. K. (2002). *Harry Potter e a pedra filosofal* (Trad.). Queluz de Baixo, Barcarena, PT: mEditorial Presença, 2002. (Obra original publicada em 1997).

Safra, G. (1993) O uso do material clínico na pesquisa psicanalítica. In M. E. Silva & M. E. Lino (Org). *Investigação e psicanálise.* Campinas, SP. Papirus.

Saramago, J. (2002). *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras.

Silva, F. J. M. (2013). Sobre o mundo da ficção: fronteiras, definições e inconsistências. In K. R. Wanderley & S. L. R. Farias (Org.). *Mímesis e Ficção.* Recife: Pipa Comunicação.

Siqueira, E. (2014). *Corpo escrito*: um estudo psicanalítico sobre nomeações e marcas corporais. Curitiba: Juruá.

Só dez por cento é mentira: a desbiografia autorizada de Manoel de Barros. (2009). Direção e roteiro: Pedro Cezar. Produção Executiva: Pedro Cezar, Kátia Adler e Marcio Paes.

Música: Marcos Kuzca. [S. l.]; Artezanato Eletrônico. 1 bobina cinematográfica (80 min), son., color.

Soler, C. (2007). *O inconsciente a céu aberto da psicose*. (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: J. Zahar.

Treszezamsky, J. (2013). *El misterioso pintor eduardino y his majesty the baby*. Disponível em: <historiasdelpsicoanalisis.wordpress.com>.

Vassallo, M. (2016). A importância do encantamento na formação de leitores e da vida. In Lins, C. & Cavalcanti, S. (Org.). *A vez e a voz da literatura infantil*: o que escrevem e pensam seus autores. Maceió: Mundo da leitura.

_____. (2008). *A fada afilhada* (B. Callage, Ilust.). São Paulo. Ed Global.

Veríssimo, L.F.A princesa e a rãDisponivel<http://pensador.uol.com.br/frase/MTM3OTAy/.> Acesso em: 10 de Janeiro de 2017

Vieira, M. A. (2008). *Restos*: uma introdução lacaniana ao objeto da psicanálise. Rio de Janeiro: Contra Capa.

Vivès, J.-M. (2012). *A voz na clínica psicanalítica*. Rio de Janeiro: Contra Capa. Corpo Freudiano, seção Rio de Janeiro.

_____. (2013 dez.). *A voz na psicanálise*. *Reverso*, 35(66), 19-24.

Vorcaro, A. (2010, abr./jun.). Entre real, simbólico e imaginário: leituras do autismo. *Psicologia Argumento*, 28(61), 147-157.

Wilde, O. (2012). *O retrato de Dorian Gray*. Porto Alegre: L&PM. (Obra original publicada em 1890).