



**Bruno Cardoso Lages**

**A Imaginação como condição de  
possibilidade na construção de espaços de  
existir - Psicanálise, clínica e cultura**

**Tese de Doutorado**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia (Psicologia Clínica) do Departamento de Psicologia da PUC-Rio.

Orientadora: Prof. Carlos Augusto Peixoto Junior

Rio de Janeiro,  
Março de 2025



**Bruno Cardoso Lages**

**A Imaginação como condição de  
possibilidade na construção de espaços de  
existir - Psicanálise, clínica e cultura**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia (Psicologia Clínica) da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

**Prof. Carlos Augusto Peixoto Junior**

Orientador

Departamento de Psicologia - PUC-Rio

**Profa. Hélia Maria Oliveira da Costa Borges**

Faculdade Angel Vianna

**Profa. Josaida de Oliveira Gondar**

UNIRIO

**Prof. Leonardo Pinto de Almeida**

UFMT

**Prof. Paulo Guilherme Domenech Oneto**

UFRJ

Rio de Janeiro, 14 de março de 2025.

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

## **Bruno Cardoso Lages**

Psicanalista. Graduado em Letras (UFF, 2000), mestre em Linguística Aplicada (UFRJ, 2008). Membro efetivo do Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro, onde dá aulas e participa de pesquisas transdisciplinares em psicanálise. Atende em consultório particular.

### Ficha Catalográfica

Lages, Bruno Cardoso

A imaginação como condição de possibilidade na construção de espaços de existir : psicanálise, clínica e cultura / Bruno Cardoso Lages ; orientador: Carlos Augusto Peixoto Junior. Rio de Janeiro PUC, Departamento de Psicologia, 2025.

204 f. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Psicologia, 2025.

Inclui bibliografia

1. Psicologia – Teses. 2. Imaginação. 3. Psicanálise. 4. Trauma. 5. Autoria. 6. Virtualidade. I. Peixoto Junior, Carlos Augusto. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Psicologia. III. Título.

CDD: 150

A Jô Gondar.

## Agradecimentos

Ao Carlos Henrique de Campos Junior, pela parceria de vida e por ter tornado o caminho até aqui possível, leve e amoroso.

À Vanessa Calfa, por andar há décadas ao meu lado, enxergando, lá onde vejo ponte inacabada, o desenho do arco até a outra margem.

Aos meus, Claudia, Jorge, Pedro e Eduarda, mãe, pai, irmão e irmã.

Aos membros da banca, sobretudo a Jô Gondar e a Hélia Borges, pela disposição de dialogar desde a banca de qualificação.

Aos meus amigos e amigas que me ensinam, há mais tempo do que sei, o que amar quer dizer.

À Flora Tucci, pelas leituras críticas, pelo interesse sincero e pelo constante e afetuoso encorajamento.

Aos meus pacientes, por tudo que me ensinam, pela confiança de me permitir testemunhar seus movimentos e pelos deslocamentos que provocam em minha vida.

Aos colegas do Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro, por todas as trocas.

À PUC-Rio, seu corpo docente e discente e todos os funcionários, da secretaria à biblioteca, da portaria à manutenção, que permitiram uma experiência de vida inestimável.

Ao Carlos Augusto Peixoto Junior, orientador.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — Código de financiamento 001.

## Resumo

Lages, Bruno Cardoso; Peixoto Junior, Carlos Augusto. **A imaginação como condição de possibilidade na construção de espaços de existir - Psicanálise, clínica e cultura.** Rio de Janeiro, 2025. 204p. Tese de doutorado – Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta tese investiga a imaginação sob uma perspectiva psicanalítica, articulando conceitos da psicanálise e da filosofia. No campo psicanalítico, a imaginação é comparada às construções freudianas e reconstruções ferenczianas, em diálogo com as noções de autoplastia e aloplastia (Ferenczi), áreas da mente (Balint) e espaço potencial (Winnicott). Examina-se como transe, regressões e o brincar possibilitam a recuperação de um lugar de autoria perdido após o trauma. Da filosofia, recorremos às noções kantianas de imaginação reprodutiva e produtiva, bem como aos conceitos de virtualidade e multiplicidade (Souriau, Deleuze, Guattari, Lapoujade, Lévy). A imaginação é descrita como um manejo compartilhado de virtualidades, operando entre atualização e virtualização. Por fim, a literatura é considerada um campo privilegiado desse processo, pois suas diluições de certezas e fronteiras são essenciais para a reconstrução subjetiva.

## Palavras-chave

Imaginação; psicanálise; trauma; autoria; virtualidade.

## **Abstract**

Lages, Bruno Cardoso; Peixoto Junior, Carlos Augusto (Advisor). **Imagination as a Condition of Possibility in the Construction of Spaces of Existence: Psychoanalysis, Clinic, and Culture.** Rio de Janeiro, 2025. 204p. Tese de doutorado – Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This thesis investigates imagination from a psychoanalytic perspective, integrating concepts from psychoanalysis and philosophy. In the psychoanalytic field, imagination is compared to Freudian constructions and Ferenczian reconstructions, in dialogue with the notions of autoplaticity and alloplaticity (Ferenczi), the areas of the mind (Balint), and potential space (Winnicott). The study examines how trances, regressions, and playing enable the recovery of a lost place of authorship following trauma. From philosophy, it draws on Kantian notions of reproductive and productive imagination, as well as the concepts of virtuality and multiplicity (Souriau, Deleuze, Guattari, Lapoujade, Lévy). Imagination is described as a shared handling of virtualities, operating between actualization and virtualization. Finally, literature is considered a privileged field in this process, as its dissolution of certainties and boundaries is essential for subjective reconstruction.

## **Keywords**

Imagination; psychoanalysis; trauma; authorship; virtuality.

## Sumário

1.	Introdução: imaginação, plasticidade e mutualismo	10
2.	Imaginação: transe e autoria	21
2.1.	Imaginação: entre palavra e conceito	21
2.2.	Uma inspiração kantiana	26
2.3.	Transe e autoria em Ferenczi e Freud	34
3.	Imaginação, autoria e filosofias do virtual	59
3.1.	Fábula e ficção: representação e produção	59
3.2.	A função autor	67
3.3.	Discursividade e retorno	78
3.4.	A morte do autor e autoria prenante	82
3.5.	Possibilidade & realidade, virtualidade & atualidade	91
3.6.	Imaginação e apropriação	97
4.	Imaginação literária: um empreendimento de saúde	103
4.1.	Literatura, prazer e fruição autorais	105
4.2.	Literatura, força e fragilidade	112
4.3.	Literatura, imaginação e a potência do não	122
4.4.	Um romance como sujeito fragmentado	131
5.	Imaginação e fenômenos relacionais	141
5.1.	A relação entre-dois e suas pregnâncias	141
5.2.	Imaginação e as áreas da mente em Balint	144
5.2.1.	Uma inspiração em Thalassa	144
5.2.2.	As três áreas da mente e o amor primário	149
5.2.3.	Novo começo e reconstruções imaginativas	152
5.3.	Winnicott: brincar e imaginar	160
5.3.1.	A primazia da dimensão relacional	160
5.3.2.	O espaço potencial e o brincar	166
5.3.3.	Criatividade e agressividade	172
6.	Considerações finais: imaginar direitos	182
7.	Referências Bibliográficas	193

*Se e quando eu começar a ter consultas com um analista, espero ardentemente que ele tenha o bom senso de convidar um dermatologista para participar das sessões. Um especialista em mãos. Tenho cicatrizes nas mãos por haver tocado em certas pessoas. Uma vez, no parque, quando a Franny ainda era levada para lá no carrinho de bebê, passei a mão, por tempo demais, na penugem que cobria a cabeça dela. A outra vez aconteceu no cinema da rua 77, quando eu assistia com Zooey a um filme de horror. Ele tinha uns seis ou sete anos, e se enfiou embaixo da poltrona para não ver uma cena assustadora. Pus a mão na cabeça dele. Certas cabeças, certas cores e texturas de cabelo humano deixam marcas permanentes em mim. Outras coisas também. A Charlotte um dia se afastou correndo ao sairmos do estúdio, e eu agarrei seu vestido para fazê-la parar, para mantê-la perto de mim. Um vestido de algodão amarelo que eu adorava por ser comprido demais para ela. Ainda tenho uma mancha amarelo-limão na palma da mão direita.*

J.D.Salinger

## 1. Introdução: imaginação, plasticidade e mutualismo

Haverá alguém que possa pretender que o trevo vermelho não tem sistema de reprodução só porque o zangão, e somente o zangão, deve servir de intermediário para que ele possa reproduzir-se? O zangão faz parte do sistema reprodutor do trevo.

Gilles Deleuze e Félix Guattari

Há muitas maneiras de entender e praticar a psicanálise. Nessa pesquisa, parto da premissa de que esse campo do saber investiga como nos tornamos quem somos e como seguimos nos tornando outros ao longo do tempo. Pressupõe-se que esse “tornar-se” é invariavelmente dependente das relações — com outras pessoas e com o mundo ao redor — nas quais estamos emaranhados. Não se limitando a um saber, a psicanálise engloba também uma prática e uma ética. Assim, ser psicanalista é buscar formas de estar com um outro, reconhecendo-o como autor de produções cujo compartilhamento pode levá-lo a experimentar a alegria de uma vida que ele sente ser real, espontânea e pessoal e, nas palavras do psicanalista húngaro Sándor Ferenczi, exercer “a aptidão para viver e para agir” (FERENCZI, 1909, p. 101).

O tema deste trabalho — imaginação — não é uma noção propriamente psicanalítica. Está sendo proposto aqui como uma rede conceitual que articula elementos teóricos da psicanálise, da filosofia e da literatura. Uma das definições dicionarizadas de imaginação — como veremos no capítulo 2 — é justamente o processo pelo qual uma larva se torna um inseto adulto, também chamado de “imago”. No caminho de tornar-se imago, não há fronteiras claras entre a larva e sua configuração madura. Empregada para descrever devires humanos, a imaginação engloba um conjunto de gestos que não reconhece demarcações nítidas entre uma forma de vida e outra. Imaginar equivaleria a embarcar em um fluxo vital não linear (as transformações pelas quais passamos não são cronológicas ou hierárquicas), não unidirecional (transformações não são irreversíveis, podendo haver “regressões” a formas “anteriores”) e não excludente (diferentes maneiras de ser podem coexistir em arranjos paradoxais). A imaginação oscila nas instabilidades das conexões entre o sujeito e seu entorno. Ela implica uma confiança em processos que têm em comum a variação, a transformação, as composições e as misturas. Ao imaginar, acessa-se a maleabilidade e a inconstância de tudo. Ser é relacionar-se. E relacionar-se é, invariavelmente, estar suscetível aos impactos que as múltiplas

conexões com o mundo exercem sobre nós, bem como interferir no mundo a partir de nossa presença nele. Ferenczi (1924a) e Freud (1924) reconheceram a plasticidade da vida e formularam os conceitos de autoplastia e aloplastia para descrever os fenômenos de interferência a partir do ponto de vista do humano. Estratégias autoplásticas promovem transformações em si. Já gestos aloplásticos visam a modificar o espaço circundante.

Freud define a neurose (tanto a histeria, quanto a neurose obsessiva) como casos de investimentos autoplásticos com doses variáveis de sucesso e fracasso. Diante de um trauma ou uma ideia inaceitável, o sujeito investe energia para alterar a si mesmo, por conversões históricas ou mecanismos neurótico-obsessivos, promovendo modificações no próprio corpo, nas próprias ideias e até na própria memória. Muitos anos depois dessas primeiras teorizações, na publicação de *A cisão do Eu* (FREUD, 1938), ele descreve um gesto autoplástico extremo, quando a tentativa de se adaptar não se limita à conversão e ao recalque, mas atinge o próprio eu, fragmentando-o. Já Ferenczi, escrevendo sobre o quão devastadora pode ser a clivagem do eu, recorre à metáfora da autotomia – o mecanismo empregado por alguns animais que consiste em renunciar a uma parte de seus corpos como estratégia radicalmente paradoxal de sobrevivência pela via da automutilação (FERENCZI, 1924a).

Se a neurose e a clivagem são processos em que a autoplastia é frequentemente empregada, nos processos psicóticos é a aloplastia que encontra um campo de atuação. Para Freud, tanto a neurose quanto a psicose (na verdade, o trauma de forma geral) são fenômenos em dois tempos. O primeiro tempo é comum a ambas. Nele, o sujeito entra em conflito com a realidade e, em alguma medida, tende a se afastar dela (FREUD, 1911a, p. 109, 1924, p. 215). A diferença entre neurose e psicose se dá no segundo tempo de cada fenômeno. No segundo tempo da neurose, o sujeito protege a realidade, para a qual tenta retornar transformando a si mesmo. O foco é na adaptação, por mais caro que ela acabe custando. Já na psicose, há uma profunda aposta em si acompanhada de um rechaço da realidade por um lado (negação, recusa) e, por outro, um empenho em alterá-la e, só então, poder habitá-la novamente (FREUD, 1924, p. 218) – um processo aloplástico por excelência. É possível também descrever a cena como um caso em que o sujeito invoca sua agressividade contra o ambiente, de maneira vitalizada e astuta (WINNICOTT, 1939). O emprego desenfreado desse recurso, porém, pode colocar

em risco a realidade compartilhada (WINNICOTT, 1971a), restringindo a dimensão artística e cultural da existência.

Deleuze e Guattari, ao tecerem comentários sobre a abordagem freudiana da neurose e da psicose, sugeriram que o psicanalista austríaco teria se limitado a reafirmar, de forma esquemática e normativa, que “a loucura está fundamentalmente ligada a uma perda da realidade”, concordando com “a elaboração psiquiátrica das noções de dissociação, de autismo” (DELEUZE; GUATTARI, 1972, p. 167). Essa me parece uma acusação injusta. Penso que Freud, de fato, afirmou que há um afastamento da realidade na neurose e na psicose, mas com a interessante ressalva de que há mais que “loucura” nesse afastamento – há também sagacidade. Uma das grandes contribuições da psicanálise (freudiana, inclusive) ao campo do cuidado, à tarefa do acolhimento do sujeito que padece, está justamente em atestar a validade dessas “táticas da loucura”, não só como modos de reagir às pressões ambientais, mas também como caminhos de explorar maneiras de existir que sejam sentidas como autorais. No fim das contas, há um pouco de aloplastia na autoplastia, e vice-versa, o que tentarei ilustrar comentando trechos da obra do escritor Édouard Louis e suas metamorfoses no capítulo 4.

Ainda a respeito do posicionamento de Freud sobre o movimento de afastamento da realidade poder ter um valor positivo, especialmente quando acompanhado de gestos aloplásticos, é notável que ele tenha percebido que um comportamento “normal ou ‘sadio’” provavelmente tem “traços de ambas as reações” (ou seja, o comportamento “sadio” tem traços de funcionamento neurótico e psicótico) e “nega a realidade tão pouco quanto a neurose, mas empenha-se em alterá-la como a psicose” (FREUD, 1924, p. 218). A originalidade dessa observação está em conter não só o que o senso comum já admitiu – que há um pouco de loucura em todos nós – mas também em poder ir além e postular que o que em outros contextos (psiquiátricos, mas também psicanalíticos) é visto como um déficit – da capacidade de perceber e partilhar a realidade, de simbolizar, de representar, de integrar (GONDAR, 2014) – pode ser entendido como vitalidade, em franco movimento de afirmação de existência.

Merlin Sheldrake é um micologista inglês cujas pesquisas podem nos ajudar a entender a centralidade das dimensões relacional e plástica da vida e que papel a imaginação tem nesse contexto. Micologia é a área da ciência que estuda fungos, seres híbridos entre animais e plantas. Em seu livro *A trama da vida: como os*

*fungos constroem o mundo* (2021), Sheldrake demonstra que eles participam da vida no planeta a partir de sua capacidade de estabelecer conexões e operar transformações metabólicas improváveis. Fungos estão por toda parte, dentro de nós e ao nosso redor. Podem ser encontrados em todas as superfícies e orifícios de nossos corpos. Fora de nós, prosperam em terrenos extremamente inóspitos à vida, como nos polos norte e sul, nas crateras de vulcões ativos, no fundo submetido a altas pressões dos oceanos e mesmo nos reatores da usina de Chernobyl (cuja radioatividade é utilizada por uma espécie de fungo como uma fonte de energia alternativa à luz do sol). Produzem enzimas e ácidos potentes, capazes de decompor e metabolizar a parte mais indigesta da madeira, pedra, petróleo cru, os mais intratáveis poluentes, modificando sua estrutura e transformando-os em outras substâncias.

A maioria dos fungos forma redes chamadas hifas, estruturas tubulares que se entrelaçam, às vezes por áreas muito extensas. Essa rede fúngica é conhecida como micélio e é capaz de transportar substâncias e pulsos elétricos de forma similar à rede de neurônios dos animais. Às vezes, essas redes produzem estruturas especializadas responsáveis pela difusão de esporos – os cogumelos. Os esporos são para os fungos o que as sementes são para as plantas. Recentemente, descobriu-se que no solo das florestas existe uma rede micelial vasta e complexa capaz de colocar as raízes das árvores em comunicação. Por exemplo, se uma árvore é atacada por um parasita, a rede subterrânea de fungos comunica às árvores vizinhas a presença do invasor e elas fabricam substâncias cujo aroma é capaz de defendê-las do assaltante. Ao mesmo tempo, mobilizam seiva e a transportam para a árvore atacada, de modo a fortalecê-la na luta contra o parasita. É tão complexa e sofisticada essa trama de fungos conectando as raízes das árvores que foi apelidada de *Wood Wide Web* (em referência à *World Wide Web*). Pesquisas apontam que foi graças ao micélio que a vida pôde fazer uma transição gradual e sustentável do meio aquático para ambientes terrestres – o micélio chegou antes ao meio seco e, uma vez estabelecido, sustentou a viagem dos outros seres aquáticos em direção à terra firme. Segundo Sheldrake, “sem teias de fungos similares, nenhuma planta existiria em qualquer lugar. Toda a vida na Terra, inclusive a minha, depende dessas redes” (2021, p. 10). De tão intrincada a relação entre fungos e árvores, é impossível delimitar onde um termina e o outro começa.

A micologia tem demonstrado que esse apagamento de fronteiras vai além dos bosques, já que os fungos estão em todos os lugares. Apagam, inclusive, as fronteiras que delimitariam um indivíduo humano. Os fungos que nos habitam (bem como bactérias e vírus) formam o que os biólogos chamam de microbioma. A quantidade de microrganismos que carregamos é maior do que o número de células que nos compõem. Sheldrake escreve que “existem mais bactérias em seu intestino do que estrelas em nossa galáxia”. A simbiose é inerente à vida. Do grego antigo *syn* (com, junto) e *bios* (vida, modo de vida), “simbiose” aponta para um viver com, viver junto, que vai muito além de um parasitismo (onde uma espécie se beneficia às custas de outra), englobando também relações de comensalismo (uma espécie se beneficia, enquanto a outra não é afetada) e, sobretudo, mutualismo (ambas as espécies se beneficiam). Sheldrake cita a pesquisa sobre uma espécie de plantas que produz uma substância química em suas folhas, alvo do interesse de um grupo de cientistas. Em dado momento da pesquisa, descobriu-se que tais substâncias eram produzidas por um fungo que vive nas folhas dessas plantas, forçando os pesquisadores a repensar o próprio conceito da planta. Mas não parou por aí. Trabalha-se agora com a hipótese de que a tal substância é, na verdade, sintetizada por uma bactéria que vive no interior do fungo. Sheldrake conclui que “a biologia – o estudo dos organismos vivos – havia se transformado em ecologia – o estudo das relações entre os organismos vivos” (2021, p. 26). Atualmente, sabe-se que mesmo os nanométricos vírus têm seu nano bioma – vírus que habitam vírus e se relacionam estreitamente com eles ao habitá-los.

São reflexões que podem ser extrapoladas para entender o psiquismo humano.

O próprio biólogo faz a relação entre biologia e psicologia:

Nossas relações microbianas são tão íntimas quanto quaisquer outras. Aprender mais sobre essas associações muda a experiência de nossos próprios corpos e dos lugares que habitamos. ‘Nós’ somos ecossistemas que ultrapassam fronteiras e transgridem categorias. Nosso ‘eu’ emerge de um complexo emaranhado de relacionamentos que só agora se torna conhecido. (SHELDRAKE, 2021, p. 27)

Atuando justamente na intercessão entre filosofia da ciência e psicologia, Vinciane Despret escreveu *Autobiografia de um polvo* (2022), parte ensaio linguístico-filosófico, parte ficção, onde as relações não apenas interespecíficas, mas entre o orgânico e o inorgânico, ganham uma centralidade que ecoa as ideias de Sheldrake, mas também dos analistas que privilegiam o fator relacional na compreensão dos fenômenos psíquicos, como Sándor Ferenczi, Michael Balint e

Donald Winnicott, para citar os teóricos cujas obras analisarei nesse trabalho. Despret se inspira no conto *A autora das sementes de acácia e outras passagens da revista da associação de therolinguística*, da autora estadunidense Ursula Le Guin (2021), onde a ficcionista inventa a ciência conhecida como therolinguística (*thero*, em grego, significa fera, ou seja, uma linguística que reconhece que a língua dos animais está em pé de igualdade com as línguas humanas). O marco zero da therolinguística, no conto de Le Guin, é a descoberta de mensagens escritas por formigas, usando uma de suas próprias secreções como tinta, em sementes de acácia. A partir desse primeiro achado, os cientistas foram encontrando outras línguas faladas por vombates, morcegos e polvos, entre outros animais que, antes, acreditavam ser ágrafos e sem um sistema linguístico tão complexo quanto o humano.

Despret se apoia nessa ciência fictícia para afirmar que todo vivente é portador de uma narrativa e de uma “pulsão criadora insaciável” (DESPRET, 2022, p. 55). Essa narrativa não é simplesmente uma forma de registrar um passado – ela acontece em todos os movimentos que tornam a própria vida possível em uma rede de interdependência. Não só os animais têm uma escrita complexa (como a das formigas nas sementes, ou a dos vombates, codificada em suas fezes em formato de cubo), mas essa escrita extrapola seus suportes físicos para acontecer na intercessão entre os corpos e participar da sustentação da vida, no que Despret chama de responsabilidade ontológica: “quanto mais um ser assumir essa responsabilidade, mais sua existência estará amplificada, intensificada. Em outros termos, cada vivente recebe sua própria intensidade de existência pelo fato de doá-la a outros e recebê-la de outros” (DESPRET, 2022, p. 55). A seguir, ela faz um inventário dessa dimensão, ao mesmo tempo expressiva, autoral e interconectada dos seres, que poderia estar tanto nas complexas relações ecológicas de *Thalassa* (FERENCZI, 1924a), quanto no livro de Sheldrake:

Devido à interdependência intrínseca de todo existente, as narrativas de cada um dos viventes se mesclam, se cruzam, se escrevem umas sobre as outras. As bactérias escrevem seus projetos nos corpos de seus hospedeiros, os pássaros, sobre as sementes de frutas que eles transportam para permitir novos encontros, as abelhas-macho carregam as narrativas das flores onde recolhem o pólen e as próprias flores carregam, sob a forma de narrativas incorporadas (perfumes, cores e formas), os projetos das abelhas. Todos contam, no passado, no presente e no futuro, uns aos outros e um *sobre* os outros. (DESPRET, 2022, p. 56, 57).

Uma contribuição inestimável do livro de Despret está na maneira como ilustra os processos de auto e aloplastia. De certa forma, essa ilustração se aproxima

mais da perspectiva ferencziana do que do ponto de vista freudiano. Enquanto Freud, ao associar a autoplastia à neurose e à histeria, parece dar a esse processo um caráter adaptativo submisso, Ferenczi o encara quase como uma arte (veremos adiante como, ao adaptar seu corpo, uma paciente de Ferenczi se metamorfoseia em cantora lírica). Despret faz referência à língua dos polvos, articulada em gestos de radical camuflagem. Polvos são conhecidos pela versatilidade de seus poderes de disfarce – adaptando-se ao ambiente a ponto de se tornarem indistinguíveis dele – e pela alta velocidade com que assumem formas, cores e texturas novas, em processos que levam ao pé da letra a expressão autoplastia. Despret discorda que, ao se camuflar, polvos estejam apenas se adaptando de forma passiva e vê grande criatividade e capacidade de insurgência.

Uma nova astúcia: confundir-se com o meio, ser visto como *um outro* para não ser visto como *si mesmo*. Não se trata, no entanto, de imitação, mas de uma verdadeira operação de captura pela qual o polvo ‘faz mundo com as linhas de um rochedo, da areia e das plantas, para devir imperceptível’ – uma ‘cosmética cósmica’ (...). Essa versão da camuflagem enquanto captura se mostrava crucial para nós, therolinguistas. Pois ela recolocava a questão da adaptação ao vinculá-la à questão bem mais interessante da criação – não é esse o objeto de todas as nossas investigações? De fato, se pensarmos em termos de captura, ao se camuflar, o polvo muito mais se apropria de um número de elementos de seu meio do que se ‘torna apropriado’ ao meio: ele captura a luz para modificar suas cores; as texturas, para metamorfosear a aparência da própria pele; as formas, para se ‘conformar’ de outro modo. E esse gesto é menos adaptativo do que criador. (DESPRET, 2022, p. 89, 90).

As línguas dos animais estudadas pelos therolinguistas evidenciam uma característica presente em toda relação – a interdependência. Por isso, são chamadas do livro de Despret de “sim-línguas” (onde “sim” é a abreviação de “simbiose”, ou seja, línguas que carregam de forma concreta o mutualismo que caracteriza os viventes). Em um futuro em que a therolinguística é um campo consolidado do conhecimento, as pessoas iniciam suas vidas falando sim-línguas e só depois aprendem os idiomas humanos “antigos”, como português e coreano. O uso de sim-línguas tem impactos na forma como as sociedades se organizam, por influência de certas características sintáticas. Nas línguas antigas, o sujeito tem pleno poder sobre o verbo, sendo o centro de qualquer enunciado: “As regras de sua gramática instituem um sujeito que rege, que determina, e cujos atos são sempre consequência de sua vontade.” (DESPRET, 2022, p. 106). Já nas sim-línguas, o sujeito é um ponto de passagem de um verbo que o agarra e o desloca. Pela gramática de uma sim-língua, “todo sujeito encontra-se em devir, não dentro de seu próprio agir, mas em uma multiplicidade de ações que o transbordam” (DESPRET, 2022, p. 106, 107). Por isso, os verbos estão sempre no plural, mesmo quando há apenas um sujeito

designado, pois sempre há uma multidão por trás dele. Predomina uma “voz média”, nem voz ativa, nem voz passiva, onde nenhum verbo se sustenta sozinho, estando inserido em uma cadeia de gestos do qual ele é resultado e em relação aos quais é um mediador: “Em sim-língua, não se diz ‘eu vejo’, mas ‘algo se deixa ver’; Não se diz ‘espero a chuva’, mas ‘a terra aguarda a chuva’” (DESPRET, 2022, p. 107).

E a imaginação? De certa forma, a imaginação que tento costurar neste trabalho é, entre outras coisas, uma sim-língua. Voltando a Merlin Sheldrake, ele conta sua experiência como pesquisador em uma ilha administrada pelo Smithsonian Tropical Research Institute. Em sua convivência com outros cientistas, foi alvo das piadas bem-humoradas de seus colegas. Enquanto eles estudavam plantas e animais que habitavam a superfície da floresta, formigas, morcegos ou mesmo a concentração de ozônio sobre o vasto dossel das florestas, ele estava interessado em uma rede de filamentos subterrânea que, mesmo quando se cavava a terra (a não se ser que se fizesse isso com grande vagar e delicadeza para não destruir o tecido sutil das redes fúngicas), permanecia invisível.

Vidas microbianas, especialmente aquelas enterradas, não eram acessíveis como o mundo vibrante e carismático dos grandes acima do solo. Na verdade, para tornar minhas descobertas vívidas, para permitir que elas construíssem e contribuíssem para um entendimento geral, era necessário ter imaginação. Era impossível de outro jeito. (SHELDRAKE, 2021, p. 28, 29).

Sheldrake conta que se inscreveu como cobaia em um estudo clínico sobre o efeito do LSD nas habilidades de resolução de problemas de cientistas, engenheiros e matemáticos. Os organizadores do experimento declararam de forma explícita que queriam saber se o uso de psicodélicos ajudaria os cientistas a “acessar seu inconsciente profissional, ajudando-os a abordar problemas tradicionais por novos ângulos” (SHELDRAKE, 2021, p. 29). Na sua vez de experimentar a droga, ele se concentrou em uma flor azul que, ao longo de sua evolução, perdeu a clorofila e a capacidade de fazer fotossíntese. Em sua viagem psicodélica, viu-se mergulhando na terra e testemunhando um ambiente caótico, “o Velho Oeste” do solo, hordas de bactérias surfando em correntes elétricas, digestão e detritos por toda parte, sistemas climáticos químicos, enfim, uma vida fervilhante e caótica. E, a partir de sua visão induzida pelo ácido, teve um insight que o ajudou a compreender a relação de mutualidade entre a flor e o fungo. Em troca de ser nutrida pela rede fúngica, a flor oferecia de volta um ambiente menos caótico que o agitado mundo subterrâneo. É como se Sheldrake estivesse dizendo que a biologia, a matemática, a química, a

física, entre outras delimitações arbitrárias do conhecimento às quais chamamos ciência, bem como sua comunicação que, no caso dele era o inglês, não fossem suficientes para acessar a dimensão invisível não do objeto fungo, mas do fungo como processo. É como se ele estivesse dizendo que precisa de uma sim-língua, a qual chamou de “imaginação”, ou um conjunto de gestos e atitudes que permitem um sujeito entrar em um estado oscilatório a partir do qual ele pode se apropriar do outro no outro, e do outro em si, como um polvo que performa atos criativos ao mesclar características “próprias” com atributos de pedras e plantas, corais e areia. Deixou, por algumas horas, de ser apenas “eu” e passou a articular a voz média onde ele podia ser “eu”, “tu” e “nós”.

Por fim, esse trabalho procura promover misturas simbióticas entre psicanálise, filosofia e literatura para descrever o processo de oscilar entre si e o mundo, nas diferentes relações que travamos ao longo do nosso tempo de vida, desde o útero.

No capítulo 2, tentarei delimitar o conceito de imaginação. No campo psicanalítico, a imaginação, como a entendo, se apoia nas reconstruções de Ferenczi (FERENCZI, 1930) e nas construções de Freud (FREUD, 1937). Tanto o húngaro, quanto o austríaco esbarraram em limites da técnica psicanalítica clássica, representada pela associação livre, a atenção flutuante, o uso do divã, a duração da sessão, a neutralidade e a reserva do analista (entre outros), pois ela não estava dando conta de ajudar os pacientes supostamente difíceis, para quem a associação livre e os processos de simbolização eram como línguas estrangeiras ou línguas muito limitadas. Na tentativa de superar esse impasse, Ferenczi e Freud fizeram movimentos de transgressão e expansão do repertório técnico à disposição e, ao fazê-lo, lançaram mão do que chamaram reconstrução/construção como parte da solução.

Além disso, apresentarei a hipótese segundo a qual as (re)construções devolvem ao sujeito um lugar de autoria perdido. O trauma seria uma situação extrema depois da qual o gesto autoral fica praticamente inacessível. Assim como o desmentido joga o sujeito em um transe traumático (FERENCZI, 1932a), capaz de desalojá-lo de um lugar de autor para um lugar de expectador de sua própria história, a situação analítica onde pode haver uma atmosfera de relaxamento e confiança promove um “estado de transe” (FERENCZI, 1930, 1931a, 1939) no qual

o sujeito pode fazer o percurso no sentido contrário, recuperando a crença em sua própria versão da narrativa de sua vida.

No capítulo 3, pretendo aprofundar a noção de autoria, tomando emprestados conceitos desenvolvidos por Foucault (FOUCAULT, 1966, 1969) e Barthes (BARTHES, 1973, 1984a). Tentarei associar o gesto autoral a um manejo de virtualidades. O par virtual-atual (LÉVY, 2011) é compatível com as noções de paradoxo e multiplicidade (DELEUZE, 2018a; DELEUZE; GUATTARI, 2020), em que é possível ser uma coisa e seu contrário, ao mesmo tempo, onde as coisas se ramificam segundo um plano horizontal de multiplicidades sem hierarquias. Isso é diferente do par real-possível, que opera em uma lógica de exclusão, onde é preciso ser uma coisa ou outra e onde tudo está organizado em planos verticais hierárquicos, cronológicos. Em um campo de virtualidades que podem ser atualizadas, e de atuais que podem ser virtualizados, é possível apropriar e legitimar vidas que, na lógica possível-real, poderiam passar despercebidas, e apostar na vitalidade das “existências mínimas” (LAPOUJADE, 2015; SOURIAU, 1943), um pouco como fizeram Ursula Le Guin e Vinciane Despret com a linguagem invisível dos animais e Merlin Sheldrake com a rede de simbioses revelada pelo estudo dos fungos.

No capítulo 4, faço uma tentativa de entender, com Deleuze, a “literatura como um empreendimento de saúde” (DELEUZE, 2011a). Na literatura, é possível perceber como processos considerados patológicos, como a fragmentação, a dissociação e o delírio, podem fazer parte de estratégias vitalizadas de afirmação autoral. Mesmo um estado aparentemente adoecido – ora apático e deprimido, ora resistente e silenciosamente rebelde – como o do personagem de Melville, na novela *Bartleby, o escrivão* (MELVILLE, 2015) pode ser interpretado como expressão de uma agressividade criativa e potente. Um escrivão que se recusa a escrever encarna, segundo Agamben, a pura potência (AGAMBEN, 2015), uma virtualização radical de si e do ambiente. Também abordarei o romance *4 3 2 1*, de Paul Auster (2017), e compararei a obra a um paciente clivado cuja fragmentação ilustra a potência da virtualidade e da oscilação imaginativa na construção de outras formas de existir.

No quinto e último capítulo, sigo com Michael Balint e Donald Winnicott, reconhecendo não só a primazia da dimensão relacional nos processos de subjetivação, mas também o caráter oscilatório, paradoxal e criativo das áreas da mente (BALINT, 1968a) e do espaço potencial (WINNICOTT, 1971b) que, nessa perspectiva, apresentam-se como campos privilegiados para o exercício da

imaginação produtiva e autoral, tema deste trabalho. Tanto as áreas da mente, quanto o espaço potencial seriam, na minha hipótese, tributários de *Thalassa* (FERENCZI, 1924a). De forma poética e delirante, Thalassa materializa o fato de que estamos todos imersos em um mar de conexões, relacionando-nos uns com os outros de forma mutualística e tentando construir, reconstruir, imaginar esse tecido vital sobre o qual a vida se desenrola.

## **2. Imaginação: transe e autoria**

Os raios de sol, varando o imenso brasão formado pelos vitrais da janela, criavam faixas de sombra no quarto e manchas amarelas que tornavam o chão quadriculado. Orlando estava agora de pé no meio do corpo amarelo de um leopardo heráldico. Ao abrir a janela, sua mão, pousada no peitoril, se coloriu instantaneamente de vermelho, azul e amarelo, como uma asa de borboleta. Assim, aqueles que gostam de símbolos e têm uma queda para decifrá-los podem observar que, embora as pernas bem-feitas, o corpo elegante e os ombros fortes estivessem todos decorados com tons variados da luz heráldica, o rosto de Orlando, ao abrir de par em par a janela, era iluminado apenas pelo sol.

Virginia Woolf

### **2.1 Imaginação: entre palavra e conceito**

O principal objetivo deste trabalho é tecer uma rede composta por elementos conceituais advindos da teoria psicanalítica e da filosofia, a fim de descrever uma maneira de estar na clínica que vá além do dispositivo freudiano clássico (FREUD, 1912). Como sabemos, Freud expandiu e modificou as próprias recomendações a respeito do funcionamento do evento analítico, em trabalho conjunto com outros psicanalistas, com quem mantinha ricas e turbulentas relações de mútua influência, como o também vienense Otto Rank e o húngaro Sándor Ferenczi (FERENCZI; RANK, 1924), entre outros. Depois deles, outros psicanalistas seguiram explorando o empreendimento psicanalítico, acrescentando importantes inovações teórico-clínicas, dentre os quais destacaremos Michael Balint (1968b) e Donald Winnicott (1971). Pretendo chamar de “imaginação” um arranjo específico dessa rede psicanalítico-filosófica que, acredito, enfatiza a dimensão oscilatória e relacional do trabalho analítico. O que isso quer dizer é o que pretendo tentar responder ao longo desse e dos capítulos seguintes.

Antes de mais nada, é importante reconhecer que a imaginação não é, a rigor, uma noção da psicanálise. Na filosofia ocidental, ela foi abordada por mais de uma dezena de pensadores, tendo sido alvo das reflexões de filósofos de diferentes períodos, desde o clássico, com Platão (1993) e Aristóteles (2012), passando por diferentes fases da filosofia moderna, com Hume (HUME, 2009), Kant (2015) e Nietzsche (2011), até a filosofia contemporânea, nas obras de Bergson (2010), Bachelard (2014) e Sartre (2008, 2019), para mencionar apenas alguns dos importantes autores que teorizaram sobre ela.

Do lado da psicanálise, a trama teórica que esse trabalho almeja desenhar se funda nos conceitos de reconstrução em Ferenczi (2011a), construção em Freud (1937) de um lado; área da criação em Balint (BALINT, 1968b) e espaço potencial/transicional em Winnicott (WINNICOTT, 1971b) de outro. Esses três elementos estão, a meu ver, fortemente ligados à noção de autoria, da capacidade de saber de si e falar de si que ensejam a apropriação de modos singulares de existir. Acredito ser possível defender que uma das metas do trabalho psicanalítico é promover a reaproximação dos sujeitos do lugar de autor, cuja perda, por outro lado, está presente em diferentes sofrimentos psíquicos.

Do lado da filosofia, tomarei emprestado do filósofo Immanuel Kant a palavra em alemão que ele escolhe para desenvolver o conceito de imaginação – *Einbildungskraft* – e a utilizarei para tecer uma malha conceitual constituída pelas noções de virtualidade e multiplicidade elaboradas por Étienne Souriau (SOURIAU, 1943), Gilles Deleuze, Félix Guattari (DELEUZE, 2018a; DELEUZE; GUATTARI, 1972, 2020), David Lapoujade (2017) e Pierre Lévy (2011).

Acredito que a articulação entre os elementos da psicanálise (reconstrução/construção, espaço potencial//área da criação) e as ideias da filosofia (virtualidade, multiplicidade, somadas a um ponto de vista kantiano sobre as condições de construção do saber e seus limites), podem ajudar a repensar o manejo clínico da dor psíquica e do trauma.

A escolha da palavra “imaginação” envolve discussões complexas, cheias de sutilezas semânticas, tanto na língua alemã de Kant, Freud e Ferenczi, quanto nas traduções para o português que, em grande medida, alimentam o movimento psicanalítico brasileiro. Quando se vai aos originais em alemão dos textos de Freud e Ferenczi, percebe-se que cinco vocábulos foram traduzidos (para o português e outros idiomas) como “imaginação”: *Phantasie*<sup>1</sup>, *Vorstellung*, *Einbildung*, *Einbildungskraft* e *Imagination* (sendo os dois primeiros termos empregados muito mais frequentemente do que os três últimos). Tendo mais de um sentido, esses termos nem sempre foram traduzidos como “imaginação”. Outras palavras frequentemente usadas para vertê-los para o português são: “apresentação”, “concepção”, “fantasia”, “ideia”, “pensamento”, “representação”. Além disso, tanto Freud, quanto Ferenczi não faziam um uso consistente desses vocábulos. Tomemos

---

<sup>1</sup> Atualmente grafada “*Fantasie*”. Mantereí a grafia antiga sempre que me referir aos textos de Freud e Ferenczi.

*Vorstellung* como exemplo ilustrativo dessa inconsistência no uso das palavras. Às vezes esses autores a empregavam como “ideia”, em outras ocasiões, como “representante” ou mesmo “imaginação”. Falando apenas de Freud, os diferentes sentidos pretendidos por ele ao usar as cinco palavras listadas acima, e os motivos pelos quais os tradutores de diversos idiomas escolheram um termo ou outro em suas respectivas línguas de chegada, dariam uma tese à parte e foram alvo de muitas discussões, ainda em aberto (BOURGUIGNON; LAPLANCHE; COTET, 1992; HANNS, 1996; SOUZA, 2010).

Mesmo não sendo o escopo desse trabalho realizar uma discussão linguística detalhada, vale a pena abordar uma questão incontornável, uma vez que “imaginação” figura no título do texto: de que imaginação se trata? Para responder a essa pergunta, gostaria de pensar em paralelo alguns sentidos de “imaginação” em alemão e em português. Começemos pela língua portuguesa.

O *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (HOUAISS, 2001) apresenta cinco acepções para “imaginação” que vale a pena reproduzir na íntegra:

#### **substantivo feminino**

- 1 faculdade que possui o espírito de representar imagens
- 1.1 capacidade de evocar imagens de objetos anteriormente percebidos
- 1.2 capacidade de formar imagens originais
- 2 faculdade de criar a partir da combinação de ideias; criatividade (*a imaginação do cientista, do político, do matemático*)
- 3 *por metonímia* criação artística, literária (*a fabulosa imaginação de Balzac*)
- 4 *por metonímia* obra criada pela fantasia; mentira (*aquela história é pura imaginação*)
- 5 ENTOMOLOGIA processo de transformação em imago ou inseto adulto

Nota-se que as definições apresentadas pelo dicionário parecem deslizar sobre um contínuo abstrato-concreto, desde representações mentais de imagens até a transformação física radical pela qual passam os insetos ao longo de sua vida, começando por ser larva até atingir a forma adulta, chamada “imago”, daí os entomólogos também se referirem à metamorfose como “imaginação” (o processo pelo qual uma larva de inseto se torna imago). Ainda sobre o texto do Houaiss, vale a pena destacar três grupos de significados que parecem resumir as definições da

palavra apresentadas pelo dicionário: (a) a questão da representação e da memória (sentidos 1 e 1.1); (b) a questão da criação, que pode ser original ou derivativa, verossímil ou inverossímil, baseada em eventos históricos ou inventada (sentidos 1.2, 2, 3 e 4); (c) a questão da apresentação em ato e da materialização (sentido 5). O que se percebe ao ler os textos psicanalíticos clássicos é a predominância de vocábulos traduzidos para o português como “imaginação” que, no original alemão, privilegiam os sentidos do grupo (a) acima – representação e memória. No entanto, quando tanto Ferenczi quanto Freud fazem movimentos de revisão e ampliação da técnica psicanalítica (com repercussões importantes na teoria), o fazem explorando justamente o campo imaginativo compreendido como criação (relativamente livre da historicidade e da verossimilhança) e como sensorialidade (relativamente livre da palavra como meio de expressão) por onde circulam os sentidos de imaginação afinados com os grupos (b) e (c). É desse lugar inventivo e *afetado* que Freud afirmou, por exemplo, que a “verdade histórica” importa menos do que a “convicção de verdade” (FREUD, 1937), e é neste campo *encorpado e interpessoal* que, segundo Ferenczi, manifestações não verbais podem ter tanto ou mais valor que a linguagem verbal e a natureza representacional da palavra (FERENCZI, 1930, 2011).

Não entrarei, tampouco, em uma discussão pormenorizada sobre cada um dos cinco vocábulos usados por Freud e Ferenczi que foram traduzidos como “imaginação” (*Phantasie, Vorstellung, Einbildung, Einbildungskraft e Imagination*). O conceito de “fantasia”, sozinho, já foi alvo de importantes pesquisas (LAPLANCHE; PONTALIS, 1988; SANTI; GABBI JR., 1995). No entanto, proponho uma rápida reflexão acerca da enorme discrepância entre a alta frequência com que *Vorstellung* e *Phantasie* foram utilizadas, de um lado, e a relativamente baixa ocorrência de *Einbildung/Einbildungskraft* e *Imagination*, do outro.

Lançando mão das ferramentas de busca e pesquisa em arquivos digitais dos originais em alemão das obras de Freud (FREUD, 2016) e Ferenczi (FERENCZI, 2015a, 2015b), é possível contar o número de vezes em que os autores empregaram cada um desses termos e em que contextos. No caso de Freud, constata-se que *Vorstellung* ocorre 787 vezes e *Phantasie*, 713. Já *Einbildung* é usada apenas 8 vezes, em quatro textos (FREUD, 1890, 1900, 1905a, 1911b), enquanto *Einbildungskraft* é utilizada apenas 2 vezes, sendo que em apenas uma dessas duas

ocorrências trata-se de uma escolha de Freud como autor, já que a outra é uma citação direta da autobiografia escrita por Schreber (FREUD, 1911c, p. 46). *Imagination* é um caso à parte. Embora tenha sido empregada apenas 3 vezes, todas em *A Interpretação dos sonhos* (FREUD, 1900, p. 78, 113, 134), é um termo mais formal que os outros, geralmente restrito ao meio acadêmico. E Freud sempre privilegiou o uso de termos comuns. O fato de que *Einbildung* e *Einbildungskraft* ocorrem tão menos frequentemente que as outras, contudo, pede mais explicações.

Ferenczi, cuja obra é bem menos extensa que a de Freud<sup>2</sup> emprega *Phantasie* 196 vezes e *Vorstellung*, 107. No entanto, utiliza *Einbildung* apenas 4 vezes, em quatro textos (FERENCZI, 1910, 1912a, 1913, 1928a). Ferenczi não escreve *Einbildungskraft* ou *Imagination* uma única vez sequer.

Percorrendo os contextos em que os termos são empregados, fica claro que *Vorstellung* e *Phantasie* ilustram processos estruturais e estruturantes da vida psíquica humana, sobretudo na relação da consciência com o inconsciente. São, ainda hoje, os termos mais frequentemente usados no alemão vernacular informal para se referir ao que, em português, chamamos de “imaginação”. Já *Einbildung* e *Einbildungskraft* são invariavelmente empregadas no sentido de “ilusão”, “alucinação”, “brincadeira”, sempre em contraste com as noções de realidade, verdade histórica e fatos.

Minha hipótese é que, ao encontrar limites na técnica psicanalítica, Ferenczi e, algum tempo depois e não sem alguma relutância, Freud, propuseram soluções teóricas e clínicas que talvez pudessem ser melhor descritas pelo termo alemão *Einbildungskraft*. Ironicamente, não na acepção pretendida por ambos em diferentes momentos de suas obras, nos quais empregaram o termo no sentido de ilusão, engano, miragem. Minha intenção é trazer de volta para o debate o sentido kantiano da palavra *Einbildungskraft*, de “imaginação produtiva”, cuja função, como veremos a seguir, é promover estados oscilantes entre dimensões da experiência tidas como separadas ou até mesmo incompatíveis: verbal *versus* não verbal, corpórea *versus* mental, “histórica” *versus* “delirante”.

De fato, os dois autores afirmam que existem limites para o campo da *Vorstellung*: o campo da representação, da memória dos fatos históricos, da elaboração, chamada em inglês de *working through* (FREUD, 1914a), que é, na

---

<sup>2</sup> Em parte devido à sua morte prematura, em parte porque Freud foi um autor extraordinariamente prolífico em sua longa vida.

psicanálise clássica, um *working through language*, uma elaboração mediada e sustentada pela linguagem verbal, desfrutando de um lugar privilegiado em relação à “repetição” e mesmo em relação à “recordação”. Como diria Balint, ainda, trata-se de um *working through* muitas vezes ineficaz, já que essa linguagem verbal (e num registro que ele chama de “linguagem adulta”) não estava à disposição do sujeito em momentos cruciais de sua história ocorridos na área da falha básica, sem acesso ao verbal (BALINT, 1992). Ferenczi e Otto Rank foram os primeiros a repensar o papel da repetição dentro do trinômio recordar, repetir, elaborar, revendo seu valor e dando-lhe mais importância no processo terapêutico. Em seus últimos escritos, Freud também pareceu dar sinais de que a repetição e a recordação delirante podem fazer parte de uma forma não verbal de elaboração. Ao proporem uma forma de lidar com essas manifestações não-verbais, essas apresentações do corpo, eles recorrem aos termos *Rekonstruktionen*, “reconstruções” (FERENCZI, 1930) e *Konstruktionen*, “construções” (FREUD, 1937). Defendo que há, nessas duas palavras, elementos dessa imaginação produtiva kantiana (*Einbildungskraft*).

Por esse motivo, antes de revisitar os conceitos de reconstrução e construção propriamente, vale retomar o conceito de imaginação produtiva proposto por Kant.

## 2.2 Uma inspiração kantiana

Ao publicar a *Interpretação dos Sonhos*, Freud (1900) se lançou em um movimento contrário à ciência de sua época. Para a medicina de fins do século XIX, início do século XX, o sonho era um distúrbio neurológico indicativo de que os sujeitos haviam deixado de funcionar de forma racional. Sonhando, nos desorganizávamos e nos aproximávamos da loucura. Freud restitui aos sonhos um estatuto epistemológico que eles haviam desfrutado ao longo dos séculos – nas tradições de diversos povos que lhes atribuíam o valor de oráculo – e afirma que eles estão carregados de sentido, de histórias, de mensagens. O sonho, sem deixar de ser um evento biológico, ganha uma dimensão mental que se mistura ao somático, ganhando função expressiva legítima (PLON; ROUDINESCO, 1998, p. 193).

Freud postula que os sentidos do sonho devem ser explorados pelo sonhador. Quem sonha deve se apropriar das elaborações do que sonhou, seja a primária, que transformou o não-dito inconsciente em imagens, seja a secundária, que rearranja o

filme do sonho em um *script* falado. Em *A Interpretação dos Sonhos* (1900), ele parece seguir, sem transformar isso em regra rígida, um protocolo de decifração em três estágios, ao expor os 223 sonhos, seus e de seus pacientes (PLON; ROUDINESCO, 1998, p. 392, 393), que ilustram o importante trabalho publicado em 1900: primeiro, uma análise preliminar onde são levados em consideração o contexto, antigo e recente, no qual se inserem os elementos que aparecem no sonho (pessoas, lugares, objetos, acontecimentos). Segundo, o relato detalhado do sonho como narrativa. Por fim, a análise do sonho propriamente dita, baseada nas associações provocadas por cada uma dessas etapas. Não só Freud afirma que cada sonho tem seus sentidos únicos, como conclui que não há interpretação que dê conta de todos os seus sentidos possíveis, o que ele chama de “umbigo” – um espaço pluripotente onde ligações insuspeitadas entre sonho e sentidos tidos como irrecuperáveis podem acontecer. Ainda que essa ainda seja uma forma de trabalhar a expressividade do sujeito muito capturada pelo verbo, ela tem o mérito de reconhecer que existem sentidos fora do verbo. O que o protocolo freudiano para a investigação de sonhos está propondo, entre outras coisas, é um método que tem como consequência a produção de um conhecimento e de um ponto de vista a partir do qual a paisagem histórica do sujeito ganha novas perspectivas. Trata-se de uma descrição do inconsciente como epistemologia. É sobre esse caráter de produção de um saber que Kant reflete quando teoriza sobre a imaginação, a despeito do lugar de ficção ou loucura habitualmente conferido a ela.

O filósofo britânico Howard Caygill observa que, para o *mainstream* acadêmico, Kant é um filósofo “normativo, preocupado com regras e sua correta aplicação”. Porém, ele também afirma que uma leitura atenta de sua obra, principalmente de duas das três “críticas” – *Crítica da Razão Pura* (KANT, 1787), e *Crítica da Faculdade de Julgar* (KANT, 1904) – revela um “filósofo interessado em questões de produção, originalidade e prazer” (CAYGILL, 2000, p. 189).

Já Gilles Deleuze (2018a) afirma que Kant foi uma espécie de dissidente e que, ao dar sua contribuição sobre o que podemos saber e como, estava participando de um debate secular entre racionalistas e empiristas, opondo-se a ambos os grupos. Os primeiros, grosso modo, defendendo que é possível pensar e produzir conhecimento de forma independente do campo do sensível, e os segundos reconhecendo a experiência do corpo no mundo como origem de todo o saber. Ambos racionalistas e empiristas veem a imaginação com desconfiança e lhe

reservam um papel menor em suas teorias. Para racionalistas, a imaginação é um conhecimento contaminado pelo corpo que, invariavelmente, se engana. Para empiristas, a imaginação apresenta características de existência *a priori*, imaterial ou mental, que a afastam da concretude da experiência e tiram dela seu valor heurístico, sua capacidade de produzir um conhecimento confiável e válido.

Desde Platão, a filosofia estabelece uma hierarquia de fontes e métodos válidos no caminho para o conhecimento. Nos livros VI e VII de *A República*, Platão recorre a três símiles, ou alegorias, para explicar a Glauco suas ideias acerca de como podemos vir a saber algo (PLATÃO, 1993).

Primeiramente, ele apresenta a alegoria do sol. Ela estabelece uma relação que dura até hoje, entre o bem, a verdade e a luz solar.

A segunda alegoria, conhecida como símile da linha dividida, organiza o mundo em duas grandes dimensões, uma inferior e uma superior. O setor inferior é o mundo visível (reino das aparências). Há dois níveis no mundo inferior: abaixo de tudo, há imagens que são, na verdade, sombras e reflexos imperfeitos dos objetos. Num nível um pouco acima, ainda no mundo inferior, encontram-se os objetos percebidos pelos sentidos do corpo – invariavelmente enganosos. Já a região superior é o mundo inteligível (reino das formas), também composto por dois níveis. Num primeiro nível, há o pensamento, que possibilita um entendimento científico e matemático das coisas e, no nível mais alto de todos, o conhecimento puro, independente de toda sensorialidade, que viabiliza a compreensão das formas ou das ideias, que não têm nada a ver com os objetos apreendidos pela inteligência comum. O reino inferior, das sombras é, para o filósofo, o campo da opinião. Já o superior é regido pela inteligência. (PLATÃO, 1993, p. 267–316).

Em seguida, logo no começo do livro VII, Platão apresenta sua célebre alegoria da caverna. Trata-se da continuação e ampliação das duas alegorias anteriores. A caverna é o nível inferior, onde homens acorrentados nas mãos e no pescoço acreditam enxergar o mundo quando, na verdade, tudo o que veem são sombras de objetos projetadas na parede em frente pela luz fraca vinda de uma fogueira às suas costas. Eles acham que conhecem a verdade, mas tudo o que possuem são opiniões e crenças infundadas. Quando um dos prisioneiros se solta das correntes e inicia uma árdua viagem rumo à superfície, onde poderá finalmente encontrar a luz do sol (apresentada no primeiro símile), ele estabelece uma jornada também rumo ao nível superior (descrito no segundo símile, o da linha dividida),

onde vai poder, primeiramente, olhar para os objetos em si, à luz da lua para, em seguida, poder abstrair das coisas e pensar as puras formas, assim que o sol nascer. O contato com a luz do sol, paradoxalmente, efetua, para Platão, uma segunda libertação – a libertação dos próprios sentidos. É uma luz tão forte que pode cegar os olhos do corpo, mas, ao mesmo tempo abrir os olhos da mente para uma pura abstração. Por isso, a luz do sol no mundo superior é, em si, uma alegoria, uma metáfora das formas ideais e se opõe à luz ordinária. A luz comum, com suas propriedades físicas, seu calor, suas tonalidades, participa ainda do nível da caverna, das ilusões e das mentiras. (PLATÃO, 1993, p. 317–410).

Tudo o que os prisioneiros da caverna têm à mão para compreender o mundo são a fé e, desfrutando de um *status* ainda pior, um entendimento baseado nas imagens-sombra projetadas na parede de pedra à sua frente. A palavra grega usada por Platão para esse conhecimento baseado em imagens tremeluzentes, a mais inferior das capacidades da alma, é *eikasia*. Outras traduções possíveis para *eikasia* são “suposição”, “conjectura enganosa”, “ilusão” e, por último, mas não menos importante: “imaginação”. É de *eikasia* que a vida do prisioneiro acorrentado no fundo da caverna é feita. É dela que precisa se libertar. A desconfiança em relação à imaginação vem de longe e não para por aqui.

Em sua obra *De Anima*, Aristóteles também adere à divisão entre percepções que se originam no corpo e aquelas que supostamente independem dele. Ele faz um esforço para separar o intelecto da imaginação, que ele chama, no original grego, de *phantasia*. No livro III da obra citada, ele ainda estabelece uma relação etimológica entre “imaginação” e “luz” (ARISTÓTELES, 2012, p. 113). Fica evidente que a luz a qual se refere está mais próxima da luz trêmula vinda da fogueira no fundo da caverna platônica, que projeta deformações da verdade, do que da luz da superfície, a luz abstrata do sol socrático. Essa relação etimológica se perde na tradução para o português, mas em grego fica explícita: *phantasia* compartilha uma raiz com *phaos* – luz (de onde veio “foto” e todos os seus derivados). Para Aristóteles, a imaginação perde do intelecto porque está sujeita às fragilidades do corpo, porque depende da luz comum, enquanto o intelecto opera a uma distância segura da carne, longe da luz bruxuleante do fogo, das imagens carregadas de uma sensorialidade ardilosa.

Nesse contexto de disputa dualista entre corpo e mente, na qual a imaginação sempre sai perdendo, Kant dá a ela, à sua versão desse conceito, um lugar de valor.

Para nomeá-lo, não escolhe nem *Phantasie*, nem *eukasia*, nem *Vorstellung*, mas o par *Einbildung* e *Einbildungskraft*. É possível decompor essas palavras em três partes. Primeiro, a preposição *Ein*, que significa “movimento para dentro, introjeção”. Em seguida, o substantivo *Bildung*, que poderia ser traduzido como o processo de dar forma a algo, já que vem do verbo *bilden*, que significa formar, moldar. Finalmente, *Kraft*, que significa força, poder, capacidade, potencial. Traduções literais dessas duas palavras seriam “formação de uma imagem interna” (*Einbildung*) e “capacidade ou potencial de formar imagens internas” (*Einbildungskraft*).

Em *Crítica da Razão Pura* (KANT, 1787), Kant escreve sobre os processos a partir dos quais chegamos a conhecer alguma coisa. De forma simplificada, ele é mais um a dizer que participamos de duas dimensões distintas: o mundo sensível – da experiência do corpo – e o mundo da racionalidade, do “entendimento”. Essas duas dimensões nos colocam em contato com sensações de um lado e com o entendimento, com seus esquemas e suas categorias (quantidade, qualidade, relação, modalidade, entre outras), do outro. Para Kant, a cognição surge quando adentramos uma terceira dimensão, intermediária. Primeiro, há o “diverso da sensibilidade” (KANT, 1787, p. 111), ou seja, aquilo que faz com que o mundo seja experimentado de forma única por cada pessoa a partir dos processamentos que ocorrem no corpo a corpo com o ambiente. Mas há também a dimensão dos conceitos, elementos que estruturam nossa forma de pensar. É preciso adentrar uma área intermediária para poder realizar uma “síntese” das duas dimensões anteriores e, só então, produzir “cognição”. Apesar de se referir à “síntese”, termo mais frequentemente associado à dialética de Hegel, que pretende “resolver” dualidades em conflito (HEGEL, 2014), essa operação kantiana tem características de uma mistura de componentes que não se dissolvem completamente em um terceiro homogêneo. Ou seja, nem contraste, nem alternância, mas uma sobreposição de opostos que permanecem em uma relação relativamente instável, porém viável – como ocorre com os conteúdos do sonho, aliás. Como veremos no próximo capítulo, essa relação ao mesmo tempo tensa, instável, mas sustentável, tem mais a ver com uma lógica paradoxal, como descrita por Deleuze em *A lógica do sentido* (DELEUZE, 2020) do que com a dialética hegeliana. Kant deu à “imaginação” a função de realizar as misturas de elementos da sensorialidade e do entendimento de onde resulta a cognição. Em outras palavras, *não há como conhecer sem imaginar*.

Ao mesmo tempo, o conhecimento em si nunca perde a característica de luz vacilante e metamórfica da caverna de Platão, não há luz solar que ofusque a instabilidade do saber. Ao afirmar isso, Kant, como Freud iria fazer com os sonhos mais tarde, resgata a imaginação do terreno do erro.

Para Kant, há dois tipos de imaginação: uma reprodutiva (*Einbildung*) e uma produtiva (*Einbildungskraft*). Quando lembramos de um objeto ou de um conceito, trazendo-o de volta ao presente (por exemplo uma obra que vimos há duas semanas em visita a um museu, ou quando visualizamos os fundos de uma casa, embora estejamos olhando apenas para sua porta de entrada) a imaginação está funcionando de forma *reprodutiva*. Quando uma criança olha para um graveto e enxerga uma varinha mágica, ou quando imaginamos o suor escorrendo pela pele queimada de Riobaldo, suas roupas empoeiradas, seu corpo magro atravessando o agreste, da forma como Guimarães Rosa o descreveu em *Grande Sertão: Veredas*, a imaginação não está exatamente reproduzindo um passado no agora, mas criando um presente vivo. Logo, está sendo *produtiva*. Kant exemplifica a importância da imaginação produtiva citando Copérnico. A racionalização vigente, segundo a qual o universo se movia ao redor da terra (confirmada pelos sentidos, que atestavam um chão estático sob os pés), não satisfazia o astrônomo e matemático polonês. Ele precisou imaginar que a Terra se movia e, a partir desse movimento imaginado, produzir outra combinação entre percepção e intelecto, chegando a uma nova cognição sobre o movimento de estrelas e planetas. Os movimentos que ele imaginou não eram bem recordação (imaginação reprodutiva), mas uma produção de algo que não existia, a partir de dados que puderam ser recombinações de forma diferente (KANT, 1787, p. 30). Como veremos mais adiante, há uma conexão entre a imaginação copernicana e vinhetas clínicas de Ferenczi e Balint, que descrevem situações inéditas ocorridas em estados de relaxamento e transe facilitadores dessas produções.

Deleuze, ainda em seu estudo sobre Kant, se refere a essa operação dizendo que “uma representação não basta por si mesma para formar um conhecimento. Para conhecer algo, é preciso não apenas que tenhamos uma representação, mas que saíamos dela” (DELEUZE, 2018b, p. 12). Imaginar produtivamente desenha linhas de fuga para os objetos, uma vez que ao sair de uma representação (como Copérnico saiu da representação da terra fixa), podemos estar separando objetos de seus predicados, tornando-os disponíveis para ligarem-se a outros predicados, formando

novos conhecimentos (a terra dança no espaço). Em outro momento da mesma obra, Deleuze afirma que a imaginação produtiva é livre dos conceitos *a priori*. Ela reflete formas (*Bildung*) sem seus conceitos, como um espelho que ao ecoar uma imagem, dela subtrai seus significados, deixando-a livre para entrar em acordo com outros sentidos potenciais: a imaginação comum, ou reprodutiva, “torna-se imaginação produtiva e espontânea como causa de formas arbitrárias de intuições possíveis” (DELEUZE, 2018b, p. 62). É como se a imaginação produtiva fosse o devir da imaginação meramente reprodutiva, um devir cadenciado pelo afeto: “Por não se realizar sob um conceito determinado, o livre jogo da imaginação e do entendimento não pode ser intelectualmente conhecido, mas tão somente sentido” (DELEUZE, 2018b, p. 62, 63).

*É à imaginação produtiva (Einbildungskraft), seu caráter oscilante entre diferentes dimensões da existência humana, seus aspectos plurais, paradoxais, afetivos e relacionais, que o título desse trabalho se refere.* É ela que melhor traduz a confluência conceitual entre psicanálise e filosofia que gostaria de desenhar. O elemento “*Kraft*” dá à imaginação um sentido de capacidade, de potência, ao passo que, sem ele, a imaginação pode ganhar uma conotação de algo secundário, um subproduto. Na famosa frase dita pelo cientista Albert Einstein: “A imaginação é mais importante que a ciência, porque a ciência é limitada, ao passo que a imaginação abrange o mundo inteiro.” (EINSTEIN, 2009, p. 76 - minha tradução), ele faz uso de *Einbildungskraft*. Já em uma frase como “Nossa mente mistura verdade e imaginação”, seria mais adequado usar apenas “*Einbildung*”, pois imaginação não está descrita como força e sim como coisa. No capítulo 5, veremos como Balint e Winnicott, ao privilegiar a dimensão relacional da existência, priorizarão o aspecto processual da vida sobre sua faceta substantiva: verbos tendo prioridade sobre nomes.

Imaginar de forma produtiva é, com perdão da tautologia, produzir algo. Envolve certa noção específica de criatividade. Se fôssemos associar funções aos dois tipos de imaginação descritas por Kant, teríamos a função de executor/reprodutor/operador para a imaginação reprodutiva (como um aparelho que reproduz uma mídia qualquer, um filme ou uma música, por exemplo) e a função de autor para a imaginação produtiva (como as pessoas que compuseram e arranjaram a música; roteirizaram, dirigiram e atuaram no filme).

Vale ressaltar que, no escopo desse trabalho, a imaginação não se limita às categorias reprodutiva e produtiva. Ao que essa tipologia pode remeter a aspectos puramente intrapsíquicos, a psicanálise – principalmente de Sándor Ferenczi, Michael Balint e Donald Winnicott – vem acrescentar uma dimensão relacional sem a qual não seria possível nem começar a imaginar nada, seja reprodutiva, seja produtivamente. Embora a perspectiva relacional nunca seja perdida de vista, é no capítulo 5 que ela será mais detalhadamente elaborada.

Por fim, é preciso dizer que imaginar de forma produtiva não implica necessariamente um fazer artístico. Para Winnicott, a criatividade não se restringe às criações em si, aos produtos finais dos processos criativos, mas engloba um modo de perceber e apreender o mundo que é o contrário de *compliance*, no original em inglês (WINNICOTT, 2005). Em português, “complacência” pertence a um campo semântico ligado à submissão, à obediência, à conformidade, ao cumprimento de regras. De acordo com o autor inglês, seremos criativos, no sentido particular que ele confere a esse adjetivo, quando formos insubmissos. Ele escreve que “a submissão traz ao indivíduo um sentimento de futilidade associado à ideia de que nada importa e de que a vida não é digna de ser vivida” (WINNICOTT, 1971b, p. 108). Como veremos no capítulo 3, o lugar de autor, que se confunde com o exercício de uma criatividade inconformada, reveste-se de agressividade, na forma de uma energia vital e vitalizante sem a qual perdemos muito da nossa capacidade de relaxar e ser espontâneos.

O lugar de autor conferido pela imaginação produtiva é um campo a partir do qual nos tornamos winnicottianamente criativos. Afastar-se do lugar de autoria é afastar-se da possibilidade de negociar os termos a partir dos quais uma vida é vivida, submetendo-nos a condições de existência que podem ser insustentáveis, implicando sofrimentos de diversas ordens, desde angústias atroztes até um desânimo profundo, o sentimento de futilidade mencionado por Winnicott. Minha hipótese é que o objeto da reconstrução ferencziana, da construção freudiana e da imaginação produtiva – os quais defendo serem expressões que nomeiam um mesmo conjunto de gestos, uma mesma cena – é justamente o lugar perdido de autoria, cuja recuperação por parte dos pacientes participa do processo de configurar uma vida que, do ponto de vista do sujeito-autor, vale a pena ser vivida.

### 2.3 Transe e autoria em Ferenczi e Freud

A psicanálise estabeleceu-se como uma prática interessada nos limites do que pode dizer um sujeito, e em como pode fazê-lo. Reconheceu modos de expressão além da fala consciente (o sonho, o ato falho, o chiste, o sintoma, o corpo todo e pedaços dele) e apontou que toda vez que alguém tem o fluxo expressivo dificultado, o impulso auto expressivo tentará encontrar outras formas de se materializar.

Falar de si pode ser uma tarefa complexa e custosa, não importa se esse “falar” acontece com palavras, gestos, silêncios ou “sintomas”. Dentre as condições que possibilitam que a autoexpressão aconteça, muitas delas têm pouco ou nada a ver com as capacidades de quem se expressa, ligando-se, antes de tudo, com o ambiente onde se dá essa exposição de si. Por ambiente, entenda-se o lugar, o momento, a atmosfera emocional e, sobretudo, a companhia – quem está ao lado do sujeito que “fala” e como acontece essa presença. Tomados em conjunto, esses elementos que compõem o ambiente são possivelmente mais importantes do que o conteúdo daquilo que está sendo comunicado. E porque a fala autoral está mais para uma partilha do que para uma palestra, quanto melhores forem as condições ambientais, mais expressiva será a mensagem.

É possível identificar o fator ambiental nos textos em que os analistas de primeira geração falam de técnica, sobretudo quando refletem sobre a relação entre teoria e prática. No livro *Metas do desenvolvimento da psicanálise*, Ferenczi e Rank (1924) identificam três estágios pelos quais a psicanálise havia passado, entre o final do século XIX e meados da década do século seguinte. Primeiro, há um período prático, exploratório, no qual se testaram diferentes ferramentas de tratamento (hipnose, sugestão, livre associação), cada qual acompanhada de conjuntos de hipóteses etiológicas e terapêuticas. Ao período prático, seguiu uma “fase epistemológica”, marcada por descobertas que fundamentaram um rico e profícuo corpo teórico. Não demorou para que as teorias surgidas na segunda fase, por maior que fosse sua eficácia heurística, não só não dessem conta de muitos dos sofrimentos apresentados pelos sujeitos que procuravam o auxílio da psicanálise, como também desincentivassem a ousadia e a inventividade presentes nos experimentos do período prático. O livro, de certa maneira, nasce de uma atitude paradoxal dos autores, que reconhecem o valor da teoria, mas ao mesmo tempo

sentem falta de uma lógica exploratória que viceja justamente na ausência de uma teoria estabelecida.

Nesse contexto, Ferenczi e Rank declaram a necessidade de um terceiro estágio, chamado por eles de “fase da vivência”. A “vivência” se traduz por uma forma de estar na clínica em que o analista se abstém de oferecer explicações teóricas e se concentra na experiência do encontro. A ligação afetiva entre analisando e analista é uma condição para que se possa tirar proveito da experiência do encontro e, a partir dela, convocar ou mesmo co-construir uma “teoria” que acrescente mais uma camada de sentido ao acontecido em sessão. Essa camada teórica é valiosa, mas não é necessário que aconteça para que a experiência tenha, em si, sentidos legítimos (FERENCZI; RANK, 1924, p. 70, 71).

Quando Rank e Ferenczi publicaram *Metas do desenvolvimento da psicanálise*, estavam motivados pelo que sentiam ser “uma crescente desorientação dos analistas nos últimos anos, sobretudo no que diz respeito a questões prático-técnicas” (FERENCZI; RANK, 1924, p. 16). Os autores criticaram o fato de que fazia já dez anos que Freud e outros expoentes da psicanálise não publicavam algo que tratasse especificamente de técnica e sinalizaram que talvez parte dos avanços teórico-clínicos conquistados na última década tornara-se ultrapassada.

Primeiramente é preciso retomar a última contribuição freudiana sobre “Recordar, repetir, elaborar” (1914), que atribui um valor desigual aos três fatores mencionados. O recordar é apresentado como uma meta verdadeira do analista, enquanto a vontade de reviver alguma coisa em vez de recordá-la é considerada como um sintoma de resistência, e assim recomenda-se que seja evitada. (...) além de ser absolutamente inevitável que o paciente repita passagens inteiras de seu desenvolvimento durante o tratamento, a experiência também mostrou que estas são precisamente as passagens que não estão ao alcance da recordação, de tal maneira que não resta ao paciente outro caminho a não ser reproduzi-las (...) Trata-se apenas de compreender essa forma de comunicação ou, quem sabe, de linguagem gestual (...) (FERENCZI; RANK, 1924, p. 17, 18).

O que os autores estão dizendo é que, ao contrário do que escreveu Freud em *Além do princípio do prazer* (FREUD, 1920), a repetição não representa um fracasso – ainda que temporário – da “pulsão de vida” e uma vitória do irrepresentável (pulsão de morte), sobre o que pode ser dito com palavras. A repetição em si já é uma tentativa de expressão e, como tal, pode ser parte de uma transformação e não índice de estagnação no sofrimento.

Passamos assim a atribuir o protagonismo da técnica analítica não mais à recordação, e sim à repetição. Mas não se deve compreender isso como uma mera dissolução dos afetos em “vivências”, e sim como algo que consiste em uma admissão e dissolução gradual, como explicaremos mais adiante, ou seja, na

transformação do conteúdo reproduzido em lembrança atual. (FERENCZI; RANK, 1924, p. 18).

Na dita fase da vivência, há duas atualizações: uma teórica e uma técnica. Em termos teóricos, reserva-se um lugar para a repetição como elemento de elaboração. Em termos técnicos, acredita-se ser importante não só deixar de inibir as manifestações em ato que pacientes possam ter durante uma análise, como até incentivar a tendência à repetição como estratégia para “trazer à tona o material decisivo para que ele se manifeste e encontre uma resolução” (FERENCZI; RANK, 1924, p. 18).

Se, como dito acima, o fator ambiental é colocado em primeiro plano na “fase das vivências” proposta por Ferenczi e Rank, pode-se dizer que o mesmo acontece no texto de Freud, de 1914, que também havia lançado mão da palavra “vivência” como algo sem o qual não é possível muitas vezes chegar à elaboração (FREUD, 1914a, p. 209). O texto como um todo revela, de fato, um Freud ambíguo e hesitante quanto ao valor da repetição em relação à recordação, e às vezes parece mesmo estabelecer a recordação como meta do trabalho analítico: “Das reações de repetição que surgem na transferência, os caminhos já conhecidos levam ao despertar das recordações, que após a superação das resistências se apresentam sem dificuldade” (FREUD, 1914a, p. 207). No entanto, ele também descreve situações em que pacientes são bem-sucedidos em se comunicar por gestos e comportamentos:

Por exemplo: o analisando não diz se lembra de haver sido teimoso e rebelde ante a autoridade dos pais, mas se comporta de tal maneira diante do médico. Não se lembra de que sua investigação sexual infantil não o levou a nada, deixando-o perplexo e desamparado, mas apresenta uma quantidade de sonhos e pensamentos confusos, lamenta que nada dá certo para ele, e vê como seu destino jamais concluir um empreendimento. Não se lembra de ter se envergonhado bastante de certas atividades sexuais e ter sentido medo de que fossem descobertas, mas mostra vergonha do tratamento a que se submete agora e procura escondê-lo de todos etc. (FREUD, 1914a, p. 200).

Freud reconhece que o pedido feito ao paciente para que fale sem censura sobre o que lhe ocorrer à mente, na expectativa de que sua fala flua “como uma torrente” é frequentemente respondido com o silêncio da palavra e o ruído do gesto, via repetição. Se, por um lado, ele se refere à repetição como “resistência”, também diz de forma inequívoca que “Enquanto ele permanecer em tratamento, não se livrará desta compulsão de repetição; por fim, compreendemos que este é *seu modo de recordar*. (FREUD, 1914a, p. 201, meu grifo).

Este é o início de um entendimento segundo o qual o que o paciente diz (na recordação) ou faz (na repetição) é menos importante do que ter um ambiente (uma “vivência”) suficientemente relaxado e atento que lhe permita dizer e fazer de um jeito próprio. Em outras palavras, um ambiente no qual o paciente construa ou reconstrua a capacidade de ser autor da própria narrativa.

A compreensão da importância de se instituir e/ou restituir um lugar de autor ao sujeito em análise pode ser uma chave de leitura para as experimentações técnicas que marcaram grande parte da obra de Sándor Ferenczi. Seja dando ao paciente um papel mais ativo do que o de simplesmente se deitar e falar em fluxo de consciência, em um conjunto de procedimentos que ele chamou de “técnica ativa”; seja promovendo uma atmosfera de relaxamento, confiança e transe na qual a pessoa em tratamento consegue mobilizar um repertório expressivo muito além da palavra. Pode-se dizer que atividade e relaxamento, embora em alguma medida ocupem campos opostos no espectro do manejo clínico, têm em comum a tentativa de promover a autoria do analisando. Vale a pena fazer uma breve investigação das explorações técnicas na obra do psicanalista húngaro e, em seguida, elaborar mais detalhadamente de que forma elas descrevem a reconstrução do lugar de autor como saída do sofrimento e do trauma. Tal investigação se justifica, no escopo do presente trabalho, na medida em que imaginação e autoria estão ligadas.

No artigo *De trânsitos e fragmentos – uma semiótica da multiplicidade*, Eliana Schueler Reis (2022) localiza a publicação do texto *Sintomas transitórios no decorrer de uma psicanálise* (FERENCZI, 1912b) como um marco da obra ferencziana. Ela aponta que este texto inaugura uma investigação “sobre as pequenas manifestações corporais intempestivas que ocorriam durante as sessões e que normalmente passavam despercebidas por serem coisas insignificantes” (REIS, 2022, p. 201). De fato, Ferenczi descreve uma série de pequenos sintomas – que ele denomina “conversões passageiras”, em uma alusão aos fenômenos de conversão histérica – cujo súbito aparecimento participa dos movimentos expressivos dos sujeitos em análise. Expressivos e dialógicos, uma vez que cada uma dessas manifestações corporais pode dar ensejo a uma conversa sobre o que está acontecendo e frequentemente desaparecem justamente por terem sido percebidas pelo analista e pelo próprio analisando. É como se o movimento expressivo materializado no sintoma precisasse ele próprio se converter em uma experiência a partir da qual o sujeito pudesse formar uma convicção. Assim, o texto

de 1912 apresenta vários exemplos como o da paciente que sente uma repentina dor de dente ao falar sobre sua insatisfação com o marido, que ela gostaria que fosse mais gentil, culto e que tivesse uma posição social mais elevada. Ao ouvir isso, Ferenczi lembra a ela o sentido figurado de “dor de dente” na expressão húngara “o desejo de possuir todos esses bens me dá dor de dente”. O resultado é o desaparecimento da dor, para surpresa da paciente, tão subitamente quanto havia surgido (FERENCZI, 2011, p. 215). Ainda nesse texto, Ferenczi relata outros casos de aparecimentos súbitos de sensações corporais que duram apenas instantes. Há pacientes que associam sofrimentos psíquicos a partes específicas do corpo: tristeza sentida como dores no peito, amargura percebida por um amargor na língua, preocupação registrada na forma de uma compressão encefálica e até um paciente que sentia em seu corpo a dor que gostaria de infligir ao corpo do analista (dor de cabeça ao desejar golpear a cabeça do analista e assim por diante). Em outras ocasiões, é o sentido do que o paciente gostaria de dizer que se materializa no corpo: um paciente que experimenta vertigem ao abordar assuntos que sente colocar sua autoconfiança à prova, um outro que tem sensação de frio ou calor para exprimir emoções correlacionadas a essas palavras e ainda pacientes que sentem brusca e inesperada sonolência toda vez que a análise se aproxima de temas mais desagradáveis. Sobre isso, Eliana Reis escreve que, desde muito cedo em sua atuação como psicanalista, Ferenczi começou a reunir elementos relacionados ao corpo que serviram de campo privilegiado de experimentações a partir das quais pôde elaborar conceitos e promover inovações na técnica que ainda hoje ressoam como originais, mantendo sua relevância: “O corpo aparece nesse campo como espaço no qual se expressam os aspectos de uma memória de fragmentos que não se organizam necessariamente em uma representação simbólica e, mesmo assim, são produtores de sentido.” (REIS, 2022, p. 202).

Reis ainda chama atenção para o fato de que, desde o início de sua produção teórica, Ferenczi publicou muitos textos que tratavam, de diferentes pontos de vista, dos sintomas transitórios. É frequente, na obra ferencziana, que pedaços do corpo, bem como secreções, fluidos e movimentos corporais figurem desde o título. Inspirado por uma intrigante lista de alguns desses textos feita por Reis (REIS, 2022, p. 202), faço meu próprio compilado de títulos, ligeiramente ampliado, exemplificando o interesse de Ferenczi pelas coisas do corpo: “Do alcance da ejaculação precoce” (1908), “Um caso de paranoia deflagrada por uma excitação

da zona anal” (1912), “Anomalias psicogênicas da fonação” (1912), “Poluição sem sonho orgástico e orgasmo em sonho sem poluição” (1912), “O simbolismo dos olhos” (1913), “Concepção infantil da digestão” (1913), “Um sintoma transitório: a posição do paciente durante o tratamento” (1919), “Os gases intestinais: privilégio dos adultos” (1919), “Sensação de vertigem no fim da sessão analítica” (1919), “Mãos envergonhadas” (1919), “A micção, meio de apaziguamento” (1919), “Compulsão de contato simétrico do corpo” (1919), “Arrepios provocados pelo ranger do vidro, etc.” (1919), “Tremedeira e auto-observação narcísica” (1919), “Reflexões psicanalíticas sobre os tiques” (1921), “Pensamento e inervação muscular” (1924).

Desde sempre, Ferenczi parece ter entendido que, mais do que a fugacidade, a expressividade era a marca distintiva desses fenômenos. Os sintomas transitórios são, antes e acima de tudo, um compêndio da atividade expressiva corporal. Ainda que ocorrendo fora da linguagem verbal, a função desses acontecimentos corporais é vocativa – trata-se de interpelação a um outro que possa registrar as impressões advindas de um amplo repertório de manifestações físicas. É diferente da perspectiva freudiana clássica, segundo a qual os sintomas são o resultado de um conflito entre conteúdos recalçados inconscientes e o Eu, um meio de caminho negociado a duras penas (FREUD, 1910). Enquanto o conflito opera em uma lógica dialética tendendo a uma resolução em síntese, os pedaços fragmentados do corpo e da subjetividade clivada permanecem tensionados em relações de misturas instáveis. As misturas instáveis multiplicam exponencialmente a capacidade de se exprimir de um corpo.

Esse, ainda segundo Reis, é um dos sentidos do conceito de anímixia apresentado em *Thalassa: ensaio sobre a teoria da genitalidade* (FERENCZI, 1924a). A autora, citando a obra *Le Transfert*, de Michel de Neyraut, se baseia na premissa de que há pelo menos duas modalidades de transferência, uma extrínseca, através da qual sujeitos se lançam ao mundo e tentam se conectar com objetos externos e uma outra, intrínseca, onde os deslocamentos de energia se dirigem de uma parte a outra de um mesmo organismo. A anímixia seria um caso de transferência intrínseca, como se as zonas erogeneizadas de um corpo fossem instrumentos musicais que, tocados em conjunto, produzem sonoridades complexas, como em uma sinfonia. Há cem anos, Ferenczi já pensava a partir de uma lógica da multiplicidade (DELEUZE; GUATTARI, 2012a). Ao reler Freud a

partir de *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (FREUD, 1905b), o autor húngaro avança a hipótese da multiplicidade da própria energia sexual – e não apenas uma inflexão de suas apresentações. Para Freud, trata-se de uma única energia que se manifesta de variadas formas. Ferenczi especula se não haveria também “uma multiplicidade das formas de energia” (FERENCZI, 1924a, p. 286) que interagem umas com as outras, influenciando a maneira como cada uma funciona. Ele exemplifica descrevendo o que chama de “anfimixia uretro-anal”. Nessa forma de mistura, os erotismos “aprendem” uns com os outros novas maneiras de operar. De forma geral, o erotismo anal obtém prazer por movimentos de retenção, enquanto o erotismo uretral por atos de expulsão. Com o tempo, porém, a força da educação vai exigir que ambos os movimentos sejam contrariados, o que desencadeará um contágio entre eles, onde o que é retido será expelido e o que é expelido, retido. Mas essa contrariedade requer um esforço, um investimento e uma disposição porosa para a influência do outro erotismo. Daria até para escrever que a mutualidade entre analista e paciente, uma das mais ousadas experimentações ferenczianas no campo da técnica, é, de certa forma, uma extensão dos fenômenos regidos pela anfimixia, uma anfimixia intersubjetiva. Sobre a anfimixia uretro-anal, Ferenczi escreve:

Parece haver uma certa reciprocidade entre os autoerotismos uretral e anal antes mesmo da instauração do primado genital. A criança tende a utilizar a evacuação da bexiga ou a retenção das matérias [fecais] como um meio de obter uma certa dose de prazer. Depois renuncia a uma parte desse prazer a fim de se assegurar do amor das pessoas que cuidam dela. Mas onde vai buscar a força necessária para obedecer às ordens da mãe ou da babá e para vencer sua tendência ao desperdício de urina e à retenção das matérias fecais? Acho que a esfera anal exerce aí uma influência decisiva sobre os órgãos que participam na função uretral, e a esfera uretral sobre os órgãos a serviço da função anal; o reto ensina à bexiga uma certa capacidade de retenção e a bexiga inculca uma certa generosidade ao reto; em termos científicos, o erotismo uretral tingem-se de analidade e o erotismo anal de uretralidade, mediante uma anfimixia dos dois erotismos. (...) Quanto à questão de saber se existem ainda outras combinações e deslocamentos dos erotismos, podemos responder categoricamente pela afirmativa. (FERENCZI, 1924a, p. 287, 288).

A partir desse ponto de vista, os sintomas transitórios e de materialização não são efeitos nem de um conflito, nem de uma falta. São aparecimentos de sentidos, uma presença e uma força instauradora que cria e comunica. Reis indica que esse fenômeno criativo pode ser testemunhado desde os primórdios da vida:

[Ferenczi] se interrogou sobre os caminhos percorridos na relação do eu com o mundo, falando, por exemplo, da onipotência do gesto mágico do bebê ao estender a mão para o objeto que quer alcançar, movido pela ilusão causada pela distância e, com isso, convoca o objeto a aparecer nelas. Não há uma separação entre o

gesto e o objeto; estender a mão é criar a mão, olhar os objetos cria o próprio olhar. Ferenczi fez a ligação entre a onipotência gestual do bebê e a onipotência gestual dos sintomas conversivos histéricos que criam um corpo que difere do modelo neuroanatômico (REIS, 2022, p. 208).

Tais materializações que criam sentidos perfazem um “idioma histórico corporal’ expressivo daquilo que de alguma forma escapava ao recalque propriamente dito” (REIS, 2022, p. 208). Esses elementos, existindo na lógica da mistura, são fruto de multiplicações e sobreposições de sentidos que carregam marcas da história do sujeito a partir de experiências de toda ordem, sobretudo eventos traumáticos. O corpo se atualiza como multiplicidade, suas diferentes partes e movimentos carregando memórias que estão ao mesmo tempo separadas umas das outras e em comunicação umas com as outras pela sobreposição de seus efeitos, como acordes musicais.

Quando a excitação não pode ser ligada, é possível que uma parte do corpo se aproprie dessa excitação e se transforme em órgão de uma linguagem arcaica, não inscrita como signo mnêmico. Essa linguagem arcaica vai “materializando” e esculpindo formas, trazendo em ato uma simbolização autoerótica. Ferenczi observa através dos sintomas transitórios uma utilização dessa multiplicidade corporal que iria além de uma representação cênica, trazendo uma dimensão vivida enquanto parcialidade que busca ser integrada como num todo. (REIS, 2022, p. 208)

Judith Dupont, na introdução ao volume III das obras completas de Ferenczi, chama atenção para o fato de que a “atividade” da técnica ativa se refere à atividade do paciente. É ele que, através de injunções e proibições, é convidado a “adotar uma atitude ativa, isto é, a fazer ou a renunciar a fazer alguma coisa.” (DUPONT, 2011, p. VIII). Ferenczi vai variando as estratégias empregadas para colocar seus pacientes em lugares de atividade (aqui, eu diria lugares de autoria) ao longo dos aproximadamente sete anos em que os estudiosos dizem que essa fase durou, entre 1919, com a publicação do artigo *Dificuldades técnicas de uma análise de histeria* (FERENCZI, 1919), até 1925, quando apresenta o artigo *Psicanálise dos hábitos sexuais* (FERENCZI, 1925). No ano seguinte, publicaria o texto *Contraindicações da técnica ativa* (FERENCZI, 1926), no qual apresenta razões para abrir mão das estratégias que havia adotado nos últimos anos, embora em nenhum momento ele renuncie ao propósito que o levou a experimentar com a técnica ativa desde o início: dar espaço para que os pacientes pudessem exercer suas potências comunicativas. Uma das preocupações que o levam a rever seus métodos é o risco de que analistas iniciantes se deixem “levar com muita facilidade a tomar medidas autoritárias” (FERENCZI, 1926, p. 405). “Medidas autoritárias” não precisam ser intransigentes

ou duras, basta que diminuam o espaço autoral do paciente. É curioso constatar que mesmo propondo “injunções e proibições”, Ferenczi sempre mirou na horizontalidade das relações terapêuticas. Em *Contraindicações da técnica ativa* (FERENCZI, 1926, p. 404), ele admite que fixar um prazo para o fim do tratamento, como havia feito com uma paciente histérica no auge do seu entusiasmo com suas experimentações com a nova técnica (FERENCZI, 1919, p. 1), foi uma de suas medidas mais prescritivas as quais, agora, ele estava relativizando. No entanto, mesmo em 1919, o que lemos é que essa paciente retorna logo em seguida ao fim marcado e ele continua o tratamento, dando mostras de sua elasticidade como terapeuta, mas mais do que isso, evidenciando o que Carlos Augusto Peixoto Junior chama de “prudência” nos movimentos exploratórios de Ferenczi (PEIXOTO JUNIOR, 2024a).

De que prudência se trata? Para responder essa pergunta, é preciso dar um passo ao lado e fazer outra indagação (ao lado porque essas duas interrogações devem ser feitas e respondidas juntas, são imanentes uma à outra): de que experimentação se trata? Como vimos, Ferenczi fez movimentos que o deslocaram para longe da lógica da interpretação e o levaram a se aproximar da dimensão da vivência (FERENCZI, 2011; FERENCZI; RANK, 1924). É nessa dimensão que o corpo ganha lugar na clínica, na medida em que é através do corpo que um sujeito em análise começa a se apropriar do seu lugar de autoria. É no campo do corpo que os conhecimentos produzidos em uma análise podem ser compartilhados em todos os sentidos: não apenas no relato que um paciente oferece ao analista das sensações sentidas na própria carne, mas na medida em que ele pode ser autor dos conhecimentos produzidos a partir desses fenômenos – compartilha-se também o processo de criação do saber produzido. De que experimentação se trata? Trata-se de empregar metodologias que visam à produção de um saber. Peixoto Junior escreve:

Na verdade, desde o final dos anos 1960, a partir de seu estudo sobre Espinosa e sua filosofia prática, qualquer método, segundo Deleuze, poderia ser apresentado como uma forma de experimentação vital com a qual aumentamos ou diminuímos a nossa potência de conhecer. E o conhecimento, nesse sentido, aumenta nossa capacidade de agir. O deslocamento de questões ou a criação de outros campos de problematização aqui não se configura apenas como uma especificidade metodológica, passando a assumir conotações vitais. Toda e qualquer experiência, científica ou artística, pode então ser entendida como experimentação vital. Já que não sabemos de antemão quais afetos podem potencializar nosso viver, dizem os autores, o que nos resta é experimentar.

Como cada vivente define-se pelas afecções que vivencia e nenhum deles compartilha com o outro exatamente os mesmos afetos, cabe a cada um experimentar as alegrias e as tristezas que lhe cabem. Cada qual deve empreender a sua própria experimentação de acordo com as composições nas quais se vê envolvido. Não podemos julgar de saída aquilo que convém ou não para um vivente agenciado em uma situação singular, não há um caminho preestabelecido para se conhecer adequadamente. (PEIXOTO JUNIOR, 2024a, p. 101, 102).

A fase da vivência à qual Ferenczi se lança é uma proposta não apenas para os psicanalistas, mas uma perspectiva de vida que dá ao paciente um lugar que vai além de mero objeto de estudos, podendo atuar também como pesquisador/autor. A técnica ativa, o princípio de relaxamento e neocatarse e a análise mútua são metodologias inspiradas por uma mesma lógica, qual seja a de dar voz a um sujeito que sofre uma dor que tem começo, entre outras razões, no silenciamento dessa mesma voz. Delineado o campo de experimentações, podemos voltar-nos para a outra pergunta: partindo da premissa de que estamos interessados na “nossa potência de conhecer”, de que falamos quando falamos de prudência? Não se trata, como indica Peixoto Junior, nem de cálculo, nem de hesitação, mas de “uma cautela espinosana”, que se traduz por não perder de vista que nossa potência de afetar e ser afetado está vinculada ao movimento de existir, de “perseverar na existência (conatus)”.

Para Espinosa, o homem prudente não é aquele capaz de se privar de ação ou aquele que calcula as consequências de cada gesto antes de executá-lo. Na visão espinosana, a potência, poder ou não agir, não antecede a ação, mas lhe é imanente. Quanto mais um vivente experimenta, mais suscetível às alegrias está e, portanto, mais potência para agir pode vir a adquirir. (PEIXOTO JUNIOR, 2024a, p. 102).

No campo da experimentação, a relação paciente-analista é, assim, regida por empatia, pelo “sentir com” defendido por Ferenczi em um de seus mais citados artigos (FERENCZI, 1928b). Mas vale ressaltar que a empatia é o substrato da cooperação, da coautoria. As repetições e as comunicações em ato não aparecem como índices da resistência do paciente, mas como tentativas de elaboração a dois (PEIXOTO JUNIOR, 2024a, p. 105).

Não é difícil encontrar nos textos escritos entre 1919 e 1925, a fase em que Ferenczi teorizou sobre a técnica ativa, exemplos da sua tentativa de aumento da potência autoral de seus pacientes. É verdade que ele tinha a intenção de explorar o princípio da frustração, que soa como uma diminuição da potência de um sujeito. Todavia, a frustração nunca fora um fim em si, mas sim uma estratégia para levar pacientes ao aumento de sua potência expressiva. No supracitado *Dificuldades*

*técnicas de uma análise de histeria*, Ferenczi lidou com uma paciente que sofria de grande desânimo e que tinha dificuldade de ter relações sexuais satisfatórias com o marido, apesar dos vários filhos que haviam tido. Ao mesmo tempo, ela era invadida por sentimentos eróticos voltados para o analista, além de relatar excitação na zona genital em momentos variados do dia, o que a incomodava. Ferenczi se dá conta de que ela costumava se deitar no divã de pernas cruzadas e se pergunta se não seria uma forma discreta de masturbação, segundo ele, um caso de “onanismo larvado”, onde “larvado” talvez se possa traduzir por tímido, discreto, inibido. O problema, como ele deixa claro, está no “larvado”. Ele talvez achasse interessante que essa mulher explorasse um espectro mais amplo de intensidades. Assim, após desistir de pôr um prazo à análise, ele a proíbe de cruzar as pernas. A ideia era que, desprovida de uma via de escape insatisfatória, ela pudesse acumular energia suficiente para se conectar com conteúdos inconscientes dos quais talvez estivesse fugindo, e o onanismo larvado era uma forma de ficar no limbo entre o conhecimento de si e o silêncio total. Ferenczi chamava de “anormal” os modos de expressão que, no seu entendimento, ficavam limitados por censuras injustificáveis – da cultura, da educação castradora, da misoginia. Ao proibir que a paciente se engajasse na forma larvada de onanismo (incentivando-a, indiretamente, a experimentar, digamos, versões “imagos”, insetos adultos, da própria sexualidade), Ferenczi ouviu-a dizer que experimentou, como nunca havia acontecido, sensações intensas pelo corpo que ela própria descreveu como um “orgasmo”, mesmo que não ligados à região genital em si. Sobre essa paciente, ele escreve:

Neste caso, fui levado a abandonar o papel passivo que o psicanalista desempenha habitualmente no tratamento, quando se limita a escutar e a interpretar as associações do paciente, e ajudei a paciente a ultrapassar os pontos mortos do trabalho analítico intervindo ativamente em seus mecanismos psíquicos. (FERENCZI, 1919, p. 7).

Ainda que ele diga que saiu do papel passivo, ele apenas ajudou a paciente a fazer o trabalho, realizado primordialmente por ela própria, de “ultrapassar os pontos mortos” não só do trabalho analítico, mas de seu corpo e, conseqüentemente, de sua capacidade expressiva e autoral.

Pode-se argumentar que, já na fase da técnica ativa, Ferenczi se lançava ao trabalho de construir para seus pacientes uma atmosfera propícia ao que ele virá a chamar, a partir do artigo *Princípio de relaxamento de neocatarse* – de “estado de exceção” ou “estado de transe”. Ao propor tarefas e interdições, Ferenczi objetivava

cessar o que ele entendia como uma estagnação da análise. Essa é a palavra que ele usa em uma comunicação apresentada em Haia em 1920 e publicada no ano seguinte sob o título *Prolongamentos da “técnica ativa” em psicanálise* (FERENCZI, 1921). Ele abre o texto dizendo que segue concordando com a regra fundamental da psicanálise, a da associação livre, mas que entende que em certas ocasiões é necessário lançar mão de alguns artifícios para que o analisando possa de fato obedecer a essa regra. Ferenczi parecia mais interessado em fazer com o que o analisando participasse ativamente do encontro analítico como uma experiência, como uma vivência, do que em esperar que ele fosse capaz de articular frases em fluxo de consciência. Claro que a linguagem verbal, fazendo parte ela própria da materialidade do corpo, seria sempre bem-vinda, mas sua inacessibilidade não precisava significar que o paciente estava inapto para se exprimir – havia ainda muito corpo além da língua.

Ferenczi pontua que os “artifícios” da técnica ativa não são exatamente uma novidade. Ele se refere à sugestão e ao método catártico aos quais Freud havia recorrido no final do século XIX, mas também ao ato de interpretar, que pode muito bem ter efeitos de injunção e proibição do ponto de vista do paciente, na medida em que “orienta o pensamento deste numa certa direção e facilita a emergência de ideias que, de outro modo, a resistência não teria deixado ingressar na consciência” (FERENCZI, 1921, p. 118, 119).

Ainda em *Prolongamentos da “técnica ativa” em psicanálise*, Ferenczi apresenta vinhetas clínicas que podem ser lidas a partir da hipótese de que seu objetivo era promover o reencontro de seus pacientes com sua potência autoral. É neste artigo, por exemplo, que ele incita uma paciente a cantar durante uma sessão. Ela era uma jovem música croata que sofria de pensamentos obsessivos e medos paralisantes. Sozinha, executava seus exercícios de dedilhado com desenvoltura, mas na frente de outras pessoas e, sobretudo, em apresentações públicas, fracassava de forma retumbante. Imaginava ter seios grandes demais e que todos lançavam olhares julgadores em sua direção na rua. Tinha certeza de que tinha um péssimo hálito e que isso afastava as pessoas. Segundo Ferenczi, no entanto, ela era verdadeiramente bela e muito talentosa. Mas sofria intensamente por acreditar que tudo em relação a si própria, o que fazia e o que era, estava abaixo do aceitável. Veio consultar-se com Ferenczi após ter estado em análise com outro psicanalista por vários meses. Seu analista anterior comunicou a Ferenczi que ela fazia poucos

progressos, apesar de manifestar compreensão teórica sobre sua situação e ter boa memória relativa à sua vida desde a infância. Ferenczi discordava do colega.

Até que, durante uma sessão na qual ela relatava como a irmã mais velha havia lhe tiranizado de várias maneiras, lhe vem à cabeça o refrão de uma música que essa irmã costumava cantar. Ferenczi lhe pede para dizer de que tratava a canção. Com voz fraca, ela tenta se lembrar dos versos, mas erra a letra em diversos pontos. Ferenczi a encoraja e sugere que o que importa nessa canção não é a letra, mas a melodia, o ritmo. Então solicita a paciente que cante. Ela concorda e canta de forma vacilante, com a voz ainda muito baixa. A cena se repete até que ela se torna mais confiante e se permite cantarolar cada vez mais alto. Por fim, constatando que algo importante ainda não tinha aparecido no canto de sua paciente, Ferenczi ouve dela que a irmã, ao cantar, executava gestos expressivos. Ele lhe pede, então, que faça os gestos enquanto canta. Ao fazê-lo, passa a emitir uma voz encorpada, volumosa, enérgica. Ferenczi a chama de “magnífica soprano” (FERENCZI, 1921, p. 112).

A partir da sessão em que a paciente pôde cantar a pleno pulmão e gestos largos, algo se destravou. Acessou memórias novas, descobriu que gostava de se expressar em público e de mostrar seu corpo. O dedilhado que lhe angustiava tanto, diz Ferenczi, era um caso de “onanismo larvado” e que clamava por maiores intensidades. Até a sensação de mal hálito é descrita por ele como um caso de anfimixia, em que fantasias masturbatórias enfraquecidas se deixavam influenciar por um erotismo anal.

No final desse texto, fica nítida a intenção de dar agência ao analisando. Primeiro, Ferenczi diz que, apesar dos pedidos e das proibições, nenhum analista tem como saber que material surgirá a partir da intervenção feita junto ao paciente.

(...) esperamos somente provocar uma nova distribuição de energia psíquica do paciente (em primeiro lugar, de sua energia libidinal), suscetível de favorecer a emergência do material recalado. Mas em que consistirá esse material, pouco podemos falar ao paciente, porquanto nós mesmos ficamos frequentemente surpreendidos. (FERENCZI, 1921, p. 132, 133).

Que Ferenczi afirme que o analista seja frequentemente surpreendido pelos conteúdos produzidos pelos pacientes não deixa de ser um reconhecimento de que, de certa forma, ele conta com isso, como quem espera ser tomado de sobressalto pelo autor de qualquer história – o que motiva alguém a querer ouvir uma narrativa é poder ser impactado por ela, é admitir para si mesmo sua ignorância e poder, a

partir dela, contar com os talentos autorais de quem narra. Por fim, ele escreve que a técnica ativa é uma forma de “ter acesso secundariamente ao inconsciente ou ao material mnêmico” (FERENCZI, 1921, p. 133) que, surgido em análise, pode ser alvo de “construções” e “reconstruções” (FERENCZI, 1921, p. 124). Ou seja, mais do que o conteúdo em si, o que importa é que o paciente recobre seu ânimo narrativo e performativo, a partir do corpo, e se expresse como for possível.

Ainda na fase da técnica ativa, Ferenczi escreve, em 1924, um artigo intitulado *As fantasias provocadas*. Esse texto faz uma importante contribuição para o entendimento do que estou chamando de “lugar de autor”. Nele, Ferenczi dá a entender que a posição autoral não é apenas algo que o paciente reconquista para poder *aproveitar*, mas algo que precisa aprender a *suportar*. Frequentemente, ser autor é uma posição que envolve certa quantidade de angústia e desprazer, mas que são ainda preferíveis ao silêncio da desautorização. A situação analítica, por sua vez, ganha uma nova função: a de tornar possível, já que o paciente não está sozinho, o trânsito para um lugar que, apesar de vitalizado, pode ser desconfortável – o já mencionado lugar de autor.

(...) é preciso conduzir o paciente até o ponto em que se torne capaz de suportar as próprias fantasias (...) e de adquirir consciência dos sentimentos e dos afetos de desprazer a elas vinculados (desejo violento, cólera, vingança, etc.) sem ser obrigado a convertê-los em “sentimentos de tensão” históricos. (FERENCZI, 1924b, p. 267).

Quero chamar atenção para o uso da palavra “fantasia” no trecho acima. Em outra parte do mesmo artigo, Ferenczi se refere a pacientes, que anos mais tarde ele próprio classificaria como pacientes traumatizados, que tiveram, pelo mecanismo da clivagem, seu saber e seu sentir separados, pois que falam de experiências marcantes de forma desafetada. Ele atribui essa desafetação a uma “atividade fantasística particularmente pobre” (FERENCZI, 1924b, p. 263). É com esses pacientes, para quem ocupar o lugar de autoria pode estar muito próximo de um sofrimento profundo e insuportável, que a atividade imaginativa na presença de um outro em situação de confiança pode fazer mais sentido. Ferenczi explica que

Nesse caso, apoiado no pressuposto que atribui tal comportamento a um recalque do material psíquico e a uma repressão dos afetos, não hesito em pedir aos pacientes que busquem as reações adequadas e, se se obstinam em dizer que nada lhes acode ao espírito, *ordeno-lhes abertamente que as imaginem*. (FERENCZI, 1924b, p. 262, meu grifo).

Como vimos no início do capítulo, é possível que os pacientes de Ferenczi compartilhassem dos valores da cultura ocidental, presentes desde Platão, segundo

os quais a imaginação e a fantasia são mentiras em relação às quais podemos nutrir, no máximo, um sentimento de desconfiança. Ouviam a injunção para que imaginassem como um argumento para que continuassem em silêncio, já que os frutos dessa imaginação não poderiam ser outra coisa que não produtos “artificiais”, “estranhos à sua verdadeira natureza”. Mais de dez anos antes de Freud escrever algo muito parecido no ensaio *Construções na análise* (Freud, 1937), Ferenczi confirma que seu investimento está na expressão antes da forma e, diante da recusa de um paciente em imaginar

(...) respondo em geral que ele não tem que dizer a verdade (a realidade efetiva) mas todas as ideias que lhe acodem ao espírito sem levar em conta sua realidade objetiva, e que nada o obriga a considerar essas fantasias como produções espontâneas. (FERENCZI, 1924b, p. 263).

Segundo ele, os resultados desse experimento são bastante recompensadores. Mais uma vez, fica evidente que a posição de autoria tem suas próprias ameaças e que a presença incentivadora do analista, como no caso da “magnífica soprano”, pode contribuir para que o paciente se anime a tentar ocupá-la. É curioso que, como no caso da mulher que cantou, a atividade vai ganhando “embalo” e, aqui, ao invés da voz que ganha volume e é acompanhada por gestos expressivos, é a imaginação que vai ganhando contornos elaborados, até se parecer com uma alucinação próxima da “verdade”.

Assim desarmada a sua resistência intelectual, o paciente tenta em seguida, de maneira muito prudente em geral, descrever a situação em questão, interrompendo-se ou ameaçando deter-se a todo instante (o que exige uma pressão contínua do analista). Mas, pouco a pouco, ele vai se animando, suas sensações fantasísticas “fabricadas” tornam-se mais variadas, mais vivas e mais ricas. E, finalmente, deixa de poder considerá-las com um olhar frio e objetivo, sua imaginação ganha “embalo”, e aconteceu-me até, por diversas vezes, ver esse gênero de fantasia “inventada” desembocar numa vivência de intensidade quase alucinatória acompanhada de todos os sinais manifestos de angústia, de cólera ou de excitação erótica, segundo o conteúdo da fantasia. (FERENCZI, 1924b, p. 263)

No trecho a seguir, fica claro o que Ferenczi entende por 'fantasias provocadas' – as que dão título ao artigo – e sua importância clínica, que, a meu ver, corresponde à que defendo para a 'imaginação'. Ele diz: “Não se poderia negar o valor analítico dessas ‘fantasias provocadas’, como gostaria de chamá-las”. Ferenczi vai além e deixa evidente que o lugar autoral é também um lugar compartilhado. Se necessário, o analista pode imaginar o que o paciente diria – não para ‘adivinhar a verdade’ dos fatos, mas para inaugurar um jogo cujo gesto

imaginativo, além de ameaçador, pode ser tão novo que o paciente precise testemunhar o analista em ação antes de produzir suas próprias fantasias:

Em certos casos, se o paciente, apesar de uma forte pressão de minha parte, nada quer produzir, não receio expor-lhe diretamente o que ele teria mais ou menos sentido, pensado ou imaginado na situação em questão; e, se ele aceita finalmente acompanhar-me, dou menos importância, como é natural, à trama fornecida por mim do que aos detalhes acrescentados pelo paciente. (FERENCZI, 1924b, p. 264).

Ao final do artigo, ele diz ter entendido um pouco melhor o que acontece com pacientes que demonstram uma atividade fantasística empobrecida. Para ele, o lugar de autoria dessas pessoas foi desincentivado, dificultado ou mesmo proibido desde a infância. E é provável que tenham deixado de sentir que podiam contar a própria história, pois estiveram, desde cedo, submetidos à opressão disfarçada de “educação”:

Os pacientes, em quem fui levado a despertar e a solicitar artificialmente, por assim dizer, a atividade de fantasia pelo método acima exposto, pertenciam em boa parte a classes sociais ou a famílias em que os atos e os gestos das crianças são controlados desde a tenra infância com uma severidade excessiva, em que os chamados maus hábitos são reprimidos e suprimidos antes mesmo de verdadeiramente o serem, em que as crianças não têm nenhuma oportunidade de observar em seu meio e ainda menos de viver seja o que for de ordem sexual. São, de certo modo, crianças excessivamente bem-educadas (...) (FERENCZI, 1924b, p. 268).

Dessa forma, ele termina o artigo fazendo uma espécie de defesa do direito de toda pessoa a usufruir de uma atitude selvagem, não civilizada, frente às forças da educação. No fim das contas, isso é também ser um autor: escapar dos hábitos inculcados pela educação e buscar posições insubmissas.

Em 1925, Ferenczi publica mais um texto em que discute aspectos da técnica ativa: *Psicanálise dos hábitos sexuais*. Trata-se de um artigo que faz uma defesa da desabituação – ou seja, em certa medida, da insubmissão, já que perder um hábito é se insurgir contra acordos nem sempre feitos com nossa anuência. Ele chega a afirmar que ser educado não é apenas adquirir, mas também perder certas aptidões, principalmente as relacionadas ao nosso polimorfismo sexual. Desse ponto de vista, é possível dizer que um sintoma, um sintoma transitório incluído, é o ressurgimento não apenas de um conteúdo recalçado, mas a recuperação de um talento, de uma habilidade, de um repertório gestual. É grande a diferença entre dizer que o que retorna no sintoma é um conteúdo e afirmar que o que volta é um gesto. Enquanto o conteúdo é uma coisa estática, o gesto é um processo cheio de potência. No caso, quero defender, nesse como nos outros textos técnicos ferenczianos, que a potência

que retorna é a potência vital de lutar pela vida própria, autoral. Depois de falar sobre as aptidões desaprendidas, Ferenczi diz: “A psicanálise também pode ser considerada um combate permanente contra os hábitos de pensar.” (FERENCZI, 1925, p. 383). Ferenczi também chama os hábitos de “camada de mutação” (FERENCZI, 1925, p. 385), pois acredita que eles se encontram em uma zona intermediária entre atos voluntários e instintos sobre os quais não temos nenhum controle. Na medida em que uma separação tão esquemática faça algum sentido, penso ser possível localizar a imaginação justamente nessa região de mutação, onde a vida é mais plástica.

Tendo publicado dois artigos nos quais lança um olhar crítico aos hábitos adquiridos (mas esperançoso por eles serem reconfiguráveis) e faz elogios à insubmissão, não surpreende que, em 1926, Ferenczi publique um trabalho que é considerado o fim de um ciclo e o começo de outro – *Contraindicações da técnica ativa*. Neste texto, ele revê aspectos da técnica ativa que poderiam levar os pacientes a abrir mão de autonomia e criatividade, submetendo-se de forma muito apassivada e obsessiva às tarefas propostas pelo analista. Esse resultado seria o contrário da intenção declarada por Ferenczi, ou seja, estimular, pela reação à frustração provocada, o nascimento do rebelde que ele acredita haver em todos nós. Para que isso aconteça, é importante que o paciente possa se sentir parte de um combinado e não um executor de tarefas: “Renunciei por fim a ordenar ou interdizer certas coisas aos pacientes, preferindo obter deles o acordo intelectual para as medidas projetadas e só em seguida deixar que as executem.” (FERENCZI, 1926, p. 404). Nesse artigo, ele dobra a aposta no psicanalista como promotor de atividade autoral por parte do paciente. O engajamento do analista no processo terapêutico, uma das proposições da técnica ativa, permanece válido, só que mais a partir de um lugar de audiência interessada e afetada pelo que testemunha do que no papel de diretor. Não é um abandono da técnica ativa, que deixa heranças importantes, mas um reposicionamento. A principal herança diz respeito a uma horizontalidade na relação entre paciente e analista, já que mesmo para formular injunções e proibições, o psicanalista precisa se aproximar do paciente e apostar na força da transferência e da confiança. A relação entre analista e analisando é colocada em primeiro plano, como o pivô da análise, e é a partir dela que as produções autorais e imaginativas frutificarão:

Ao afirmar que a atividade é sempre tarefa do paciente, não quero, em absoluto, reduzir a importância do que dizíamos, Rank e eu, em nosso trabalho comum sobre as interpretações mais ousadas do material analítico no sentido da situação analítica; pelo contrário, e só posso reiterá-lo aqui, representou para mim próprio e para as minhas análises um progresso essencial aceitar, sob impulso de Rank, a relação do doente com o médico como pivô do material analítico, e conceber de imediato cada sonho, cada gesto, cada ato falho, toda deterioração ou melhora do estado do paciente como outras tantas expressões da relação transferencial e da resistência. (FERENCZI, 1926, p. 408).

Ferenczi chama quem estaria disposto a renunciar à dimensão experiencial de uma análise de “maníacos da reflexão e outros céticos incorrigíveis”. Pode-se dizer que a técnica ativa se abria para algo que a “teoria”, sozinha, não alcança. Hoje, fica claro que não foi pelas tarefas da técnica ativa que os pacientes que a experimentaram encontraram a convicção que lhes faltava (e que lhes escapava quando recorriam apenas a reflexões teóricas). O que parece ter feito diferença foi a sensação de um encontro marcado por sinceridade e confiança. Era disso que Ferenczi estava falando quando escreveu que

as explicações psicanalíticas podiam atingir todos os graus da verossimilhança mas jamais o da certeza, tão importante para a cura (...) o conhecimento de uma parte da realidade, talvez mais importante, não pode converter-se numa convicção pela via intelectual mas somente *na medida em que ela estiver em conformidade com a vivência afetiva* (FERENCZI, 1926, p. 411).

Em 1930, ao publicar o artigo *Princípio de relaxamento e neocatarse*, Ferenczi faz novas considerações a respeito do princípio de frustração explorado na técnica ativa. Sabemos que ele propôs essa inovação técnica como forma de acrescentar à faceta teórica de um encontro analítico uma camada de experiência ou vivência não submetida nem à lógica racional, nem à linguagem verbal. Sem renunciar à atitude aberta de quem mantém um olho na teoria e outro na vivência prática, propõe que a dimensão experiencial de uma análise possa se dar em outro diapasão. No lugar de tarefas, com suas injunções e proibições, um contexto de *laisser-faire*, de distensão, ao qual se chega desde que haja “uma atmosfera de confiança um pouco mais sólida entre médico e paciente” (FERENCZI, 1930, p. 71). É apenas relaxados, ele escreve, que pacientes podem atingir um “estado de exceção” ou “estado de transe” (FERENCZI, 1930, p. 62 e 72). E é no estado de transe que, entre outros fenômenos, a atividade imaginativa tem lugar. É nesse estado, ainda, que os pacientes apresentam manifestações corporais que variam em um espectro que vai do sutil (uma suave mudança na temperatura de uma parte do corpo, um leve formigamento, uma coceira, entre outros) ao extremo (esgares, paralisias, câibras dolorosas, etc.). É o que o psicanalista húngaro já havia chamado,

dezoito anos antes, de “sintomas transitórios” e “sintomas histéricos corporais”. Diferentemente do que ocorre na técnica ativa, no entanto, não há interferência alguma por parte do analista e os sintomas aparecem de forma espontânea, nesse clima de relaxamento sustentado pela confiança.

Os analisandos têm uma relação complexa com o que ocorre nesses estados de exceção ou de transe. Acontece de, mesmo estando conscientes, não se darem conta do que estão fazendo ou sentindo. Ocorre, igualmente, de perderem a consciência durante o fenômeno e não se recordarem do que houve. Em ambos os casos, a presença do analista pode ser usada pelo paciente para costurar nexos entre as manifestações físicas e sua história. São o que Ferenczi chamou de “reconstruções” e Freud de “construções”. A cena do trauma, como descrita por Ferenczi em diversos momentos ao longo de sua obra, apresenta um contexto interessante para entender a relação entre relaxamento, transe, confiança, sintomas corporais, imaginação produtiva e autoria.

No artigo *Reflexões sobre o trauma*, Ferenczi escreve que o trauma tem como uma de suas consequências a “aniquilação do sentimento de si” (FERENCZI, 1934, p. 134). A cena do trauma, para o psicanalista húngaro, envolve uma crise na circulação afetiva (“sentimento”) que incide diretamente na capacidade autobiográfica de um sujeito (“de si”). De fato, em *Confusão de língua entre os adultos e a criança* (FERENCZI, 1932a) o trauma é descrito como tríplice desautorização. Depois de sofrer uma violência, a vítima se vê desacreditada pelo agressor, que não reconhece que o que houve foi um ataque; pelas testemunhas, a quem ela recorre para contar o ocorrido e de quem ouve que ela está exagerando ou mesmo mentindo e, enfim, por si mesma, passando a duvidar da própria capacidade de apresentar relatos confiáveis dos eventos. Poderíamos mesmo dizer que, de uma perspectiva ferencziana, uma das possíveis definições de trauma é a situação de deposição ou demissão do lugar de autoria. Não é coincidência Ferenczi fazer uso de uma mesma palavra para falar tanto da entrada no trauma, quanto das tentativas feitas pelos pacientes de recuperar o crédito perdido: transe. No já citado *Confusão de língua entre os adultos e a criança*, ele fala em “transe traumático” (FERENCZI, 1932a, p. 117) para definir o processo de perda de autoria de si. E, ao descrever a situação terapêutica em que um sujeito faz tentativas de retomar o crédito perdido e o lugar de autor, ele usa as expressões “em transe” (FERENCZI, 1934, p. 134) e “estado de transe” (FERENCZI, 1930, p. 71 e 72, 1931a, p. 87, 1939, p. 283 e 284).

O termo transe é comumente entendido como um estado semelhante ao que se atinge no sono, na hipnose, no delírio, no devaneio, em momentos de exaltação artística e religiosa, entre outras situações de consciência alterada. Etimologicamente considerada, a palavra tem sua origem no latim *transire*, que significa passar de um lugar para outro (HOUAISS, 2001), e deu origem à palavra trânsito.

Vejamos primeiro o transe traumático. Ferenczi teoriza dois fenômenos como desdobramentos da cena do desmentido: identificação com o agressor e clivagem do Eu (FERENCZI, 1932a). Ambos podem ser compreendidos a partir da chave do transe e do deslocamento. No primeiro fenômeno, há uma adoção da perspectiva do agressor, cuja versão do que ocorreu, mesmo que seja para dizer que nada ocorreu, compete com, e quase sempre prevalece sobre o ponto de vista da vítima. Há um trânsito (demoção, deposição) que leva o sujeito a se deslocar da condição de autor para um lugar de espectador passivo de uma outra história onde a violência não ocorreu. Afastar-se do lugar de autor de si implica um desmoronamento do eu, que passa a se assemelhar a um “saco de farinha”, um objeto que facilmente aceita a forma que se lhe dá, sem resistência. Um eu destroçado abre-se para a incorporação de modos de vida desenhados por outros, incluindo versões de si elaboradas pelo próprio agressor que, ao não assumir a responsabilidade pela agressão, deixa a vítima às voltas com muitas dúvidas sobre o próprio valor e uma culpa por ser quem é:

O “choque” é equivalente à aniquilação do sentimento de si, da capacidade de resistir, agir e pensar com vistas à defesa do Si mesmo [Soj]. Também pode acontecer que os órgãos que asseguram a preservação do Si mesmo abandonem ou, pelo menos, reduzam suas funções ao extremo. (A palavra *Erschütterung* – comoção psíquica – deriva de *Schutt* = restos, destroços; engloba o desmoronamento, a perda de sua forma própria e aceitação fácil e sem resistência de uma forma outorgada, “à maneira de um saco de farinha”). (FERENCZI, 1930, p. 125)

Já na clivagem, que resulta em fragmentação do Eu e, em casos extremos, despedaçamento, os fragmentos se constituem como lugares de desterro para onde o afeto e o saber, agora separados, transitam para o exílio. A separação entre o que se sente e o que se sabe afeta radicalmente a relação do sujeito com a própria história. Há fragmentos do Eu que sentem sem saber por que sentem e outros que sabem o que houve, mas não se afetam pelo que sabem (FERENCZI, 1934, p. 133).

O fragmento que sente, mas não sabe por que, pode protestar dor, porém não tem acesso à cena de onde ela veio e sofre sem saber os motivos de sua agonia – não é uma dor muda, mas é uma dor órfã de história. Trata-se de um sofrimento sentido como algo que assalta o sujeito a partir de fora, desconectado do arco narrativo que dá a cada pessoa seu senso de continuidade espaço-temporal, seu senso de existência.

O fragmento que sabe o que houve encontra-se, no entanto, afetivamente anestesiado e não reconhece o próprio relato como algo digno de ser contado pois, sem a dimensão afetiva, a narrativa deixa de ser uma história de dor e passa a ser uma anedota qualquer, menor e sem importância. A clivagem deixa claro que toda história que vale a pena ser contada é também uma narrativa investida de afeto, em contraste, por exemplo, com o tom monocórdico, afetivamente desinvestido, com que comumente se lê uma lista de compras ou uma bula de remédio.

Voltemo-nos agora para o outro sentido do trânsito, aquele na direção de volta ao lugar de autoria e que Ferenczi descreveu com a expressão “estado de transe” (FERENCZI, 1931b, p. 283). Para o autor, o objetivo de uma análise é “o estabelecimento de um acesso direto às impressões sensíveis, com ajuda de um *transe profundo*” (FERENCZI, 1934, p. 132, meu grifo). Essas “impressões sensíveis” se apresentam, segundo Ferenczi, como fenômenos não verbais que podem ocorrer durante uma sessão de análise. São os já citados “sintomas transitórios” (FERENCZI, 1912b), os “sintomas histéricos corporais” (FERENCZI, 1930, p. 71), os “ligeiros movimentos de expressão” (FERENCZI, 1931a, p. 82).

Merece destaque o uso da palavra “acesso”. Essa palavra marca uma sutil diferença entre o que ocorre aqui e os assaltos do afeto clivado. Nesse segundo caso, como visto acima, o sujeito está em uma situação apassivada, geralmente seguida de sensação de impotência, derrota e desesperança, como em um ataque de pânico. Ele se sente assaltado por algo que parece vir de fora com o qual não tem nenhuma relação, algo que não lhe pertence e que lhe ataca. Já ao acessar impressões sensíveis durante a análise, o sujeito se aproxima, mesmo que de forma sutil, de um lugar mais ativo. “Acesso” pode remeter ao pesquisador que acessa um banco de dados afetivo, acessa uma biblioteca de afetos, em um lento, laborioso e não desprovido de angústia trabalho de pesquisa para a escrita de uma história. Há um tempo de familiarização e apropriação que faz com que a pessoa sinta que aquilo, de uma forma ou de outra, é *seu*.

Em *Princípio de relaxamento e neocatarse*, Ferenczi volta a ressaltar a importância da confiança na relação entre paciente e analista. É graças a ela que o paciente pode relaxar. E é relaxado que ele consegue se arriscar a sair do lugar dado a ele, tentando se dirigir a um lugar de maior liberdade criativa, um lugar de autor. Não é tão simples na prática. O sujeito às vezes se encontra há tanto tempo sem exercitar o que estou chamando de função autoral, que o uso da linguagem verbal muitas vezes está fora do seu alcance. Não é que seja mais difícil usar palavras, é que o uso da linguagem verbal implica um pensamento prévio, implica certo grau de certeza acerca da mensagem a ser posta em palavras que simplesmente não existe. Essa é uma diferença relevante entre um material recalçado e um conteúdo clivado. O recalçado já foi história, já existiu como narrativa. O conteúdo clivado, do ponto de vista do sujeito traumatizado, é uma história inédita para a qual não há palavras e para qual não há sequer um suporte físico óbvio para carregar essa mensagem.

Nesses casos, é a própria atmosfera de confiança, numa relação que o psicanalista húngaro Michael Balint batiza de “relação harmoniosa interpenetrante” (BALINT, 1968b, p. 166) que possibilita movimentos expressivos corporais que irrompem na sessão como formas de comunicação dessa história inédita, ou narrativa nova. “Nova” aqui ressoa o que Balint denomina “novo começo” (BALINT, 2018a, 2018b), que é quando um sujeito em análise se autoriza a experimentar, sempre na relação com um outro, novas maneira de amar. Veremos no capítulo 5 de que maneira essa relação harmoniosa interpenetrante aparece como uma primeira construção, uma co-construção cujo objeto é um espaço-suporte onde a narrativa autoral poderá surgir e no qual o trânsito pode se dar.

Vale a pena pensar na atitude do analista diante desse afeto que surge na forma de sintomas corporais a partir da palavra “próprio” e algumas derivações dela, tais como “apropriar” e “apropriação”. Esses termos podem indicar tanto posse – ter propriedade de algo, apropriar-se de algo, possuir algo próprio –, quanto adequação e legitimidade, aquilo que é próprio em oposição ao que é impróprio. David Lapoujade (LAPOUJADE, 2017, p. 71), comentando a obra do filósofo Étienne Souriau, sugere ainda que é possível ir além do uso pronominal do verbo – apropriar-se de algo – e empregá-lo de forma transitiva: apropriar algo ou alguém. Pensando a relação analítica como ocasião em que uma vida desmentida pode ser testemunhada (GONDAR, 2017a), poderíamos dizer que o gesto de testemunhar

uma vida é também um ato de apropriação no sentido transitivo – uma forma de escutar e estar com alguém de forma a dar à sua vida um senso de propriedade e valor. Voltarei ao gesto de apropriar no capítulo 3.

O trabalho do analista é tradicionalmente descrito como o daquele que provoca associações verbais em frases gramaticais, coerentes e coesas, que serão em seguidas interpretadas. Aqui, Ferenczi parece estar falando de uma outra forma de trabalhar. Trata-se de construir um ambiente de credibilidade onde o paciente possa sentir-se suficientemente relaxado para permitir que os elementos clivados transitem e apresentem-se como sintomas corporais. O analista, então, se engaja e colabora na reconstrução do que foi apresentado, e isso envolve apropriar esse conteúdo, dar a ele um estatuto de dignidade: se se tratar de um afeto que ignora sua história, engajando-se em uma tentativa de reconstrução de uma história para esse afeto, inclusive participando ativamente da tecitura de uma narrativa, se for o caso; se for uma história contada como se fosse um relato desinteressante (ainda que seu conteúdo descreva catástrofes), permitindo-se mobilizar por ela (entristecendo-se, indignando-se, surpreendendo-se), dando-lhe coloridos afetivos.

Ferenczi descreve três situações que promovem transe e deslocamento, e que podem participar dos movimentos de cura e autocura do sujeito que sofre: a associação livre, o sono e o sonho, e o estado de transe compartilhado da situação analítica. O autor húngaro pontua que os transe têm diferentes níveis de intensidade, sendo o transe compartilhado, um transe na presença de um outro, a situação em que os afetos circulam com maior intensidade e cujos efeitos têm mais potencial de perdurar. Nas palavras do autor: “O que se chama transe é, pois, algo como um estado de sono, com manutenção da capacidade de comunicação com uma pessoa digna de confiança.” (FERENCZI, 1931b, p. 284). É esse campo de transe compartilhado que Winnicott vai chamar de espaço potencial. E, ao invés de transe, o psicanalista inglês fala do ato de brincar e suas características: abertura, improvisação e espontaneidade (WINNICOTT, 1971b).

Em dezembro de 1937 Freud publica seu último texto em vida – *Construções na análise*, no qual aborda dois temas: os limites da associação livre e a importância da dimensão relacional do processo analítico. Depois de reafirmar que, até ali, o objetivo de uma análise fora suspender o recalque que impedia a recordação de certas experiências, Freud se depara com pacientes que não conseguem recordar o passado. Entre eles, pode-se perguntar, com Ferenczi, quantos não experimentaram

transes traumáticos que os exilaram da própria história e os deslocaram do lugar de autoria. A partir desse embaraço, Freud se dá conta de que talvez a cena analítica estivesse sendo considerada de forma demasiadamente unilateral, com excessiva ênfase no lado do paciente, sobre quem recaía senão todo, a maior parte do trabalho. Enquanto o sujeito privilegiado das associações livres é o paciente, as construções – saída encontrada por Freud diante da estagnação do motor associativo do analisando – são fruto de um trabalho conjunto. Mas se o paciente perde o acesso às memórias, matéria prima das associações e alvo das interpretações, com que insumos se espera que o analista faça construções?

No texto de 1937, Freud afirma que as construções são feitas de três elementos: pedaços de sonhos, pensamentos nebulosos e inconclusivos e, por fim, “indícios de repetição de afetos” (Freud, 1937/2018, p. 329) que se apresentam em pequenos ou grandes atos. Os três se caracterizam por serem incompletos, vagos e fragmentários. Impossível não pensar nos sintomas transitórios e nas materializações históricas descritas por Ferenczi. É como se Freud estivesse sugerindo uma mudança de perspectiva: ao invés de considerar a ausência de memória como uma falha do paciente, que só consegue oferecer ao analista seus detritos (os fragmentos de sonhos, os pensamentos vagos, os afetos apresentados em atos), propõe que se encare esses elementos como matérias-primas na construção de um fio narrativo possível. É nesse ponto que entra um quarto elemento constitutivo de uma construção em análise: o engajamento do analista, que é quem vai poder dar valor a essas elaborações mal-acabadas.

Mas como identificar o valor de uma construção? Como saber se ela funcionou?

Diz Freud:

E surge primeiramente a questão de que garantias temos, durante o trabalho com as construções, de não nos enganarmos e arriscarmos o sucesso do tratamento ao defender uma construção errada. (...) O que ocorre nesse caso é que o paciente permanece como que *intocado*, não reage nem com um Sim, nem com um Não. (Freud, 1937/2018, pp. 334, 335, meu grifo).

“Intocado” vem do alemão *unberührt*, cujas traduções podem ser tanto “intocado” quanto “desafetado”. Vemos, no texto, que um paciente tocado, afetado, é um paciente que reage de alguma forma, entrando no jogo, nem que seja para discordar. Mas ele reage ao investimento afetivo que pôde ser realizado pelo analista. *Unberührt* é uma forma nominal do verbo *berühren* – tocar. Mas não é um tocar qualquer. Em alemão, *berühren* tem um uso literal e um metafórico. De forma

mais literal, *berühren* é usado para um tipo de toque leve e cuidadoso, como nas frases “tocou sua irmã com ternura”, “o vento tocou de leve meu rosto”. Em uma busca online por imagens que traduzam o verbo *berühren*, encontram-se muitas fotos de mãos de bebês tocando e sendo tocadas por mãos adultas. Metaforicamente, *berühren* expressa carinho, intimidade e sensualidade, como nas frases “suas palavras me tocaram muito” e “eles se tocaram levemente nos lábios”. Ou seja, quando Freud diz que se pode medir a eficácia de uma construção a partir do quão “tocado” um paciente fica, ele está usando uma palavra específica e colocando em cena um tipo de toque que envolve sutilezas.

Um dos pontos mais controversos do ensaio de 1937 é a afirmação de Freud de que a verdade histórica da construção importa menos que seus efeitos. Um paciente “tocado” experimenta, segundo o autor, “uma firme convicção da verdade da construção, que tem o mesmo resultado terapêutico da lembrança reconquistada” (Freud, 1937/2018, p. 340). Cabe perguntar: se o efeito terapêutico não vem da recuperação de uma memória recalçada, de onde vem? Na hipótese do trauma como deposição do lugar de autoria, o que traz alívio é a própria recuperação da capacidade de falar de si. Lembremos que mesmo se o conteúdo verbal da narrativa/construção não corresponder a um fato histórico, ela ainda assim tenta dar sentidos aos afetos reais que emergem durante uma sessão e que lhes servem de matéria prima.

As (re)construções descritas por Ferenczi e Freud são trânsitos que nos fazem oscilar entre memória e delírio, entre afeto e palavra. A esse movimento oscilante, quero chamar imaginação produtiva.

### **3. Imaginação, autoria e filosofias do virtual**

Quando presumimos que “radical” só pode querer dizer “extremo”, e que há apenas um único caminho que pode ser considerado “realista”, estabelecemos limites arbitrários sobre nossa imaginação política e interditamos qualquer questionamento a respeito de como as coisas poderiam ter se dado de maneira diferente. Isso nos impede de procurar aquilo que pode ser ao mesmo tempo viável e radical – isto é, soluções que operam no interior das limitações existentes e que trabalham para transformá-las ao longo do tempo. (...) Um realismo que trata a realidade como quantum fixo não é digno desse nome.

Rodrigo Nunes

No capítulo anterior tentei delimitar o conceito de imaginação, associando-o a um trânsito em direção a uma posição “autoral”. Parti da premissa de que o sofrimento psíquico pode decorrer de situações nas quais o sujeito vê sua expressividade impedida ou dificultada, acarretando erosões e desmoronamentos da certeza de si, da sensação de existir e do valor próprio. A partir das noções de reconstrução (FERENCZI, 1930) e construção (FREUD, 1937), propus que a relação analítica é capaz de oferecer aos pacientes um espaço de confiança no qual seja viável realizar esse trânsito e construir/reconstruir a capacidade subjetiva de autoria. Neste capítulo retomarei brevemente a questão do lugar de autor, no intuito de melhor delimitar de que autor exatamente se está falando, já que essa é uma ideia complexa e controversa. Também pretendo levantar a hipótese de que, para melhor compreender o gesto imaginativo, seria importante vê-lo no campo do paradoxo, da multiplicidade e da virtualidade.

#### **3.1. Fábula e ficção: representação e produção**

Falar em autoria em psicanálise pede uma justificativa. Modernamente, autor é aquele que assina sua obra como indivíduo e responde por ela, inclusive juridicamente (FOUCAULT, 1969). Ora, sabemos que a noção de indivíduo é incompatível com a descrição psicanalítica de subjetividade, invariavelmente marcada tanto por descentramentos – o Eu sendo apenas uma das instâncias do aparelho psíquico freudiano (FREUD, 1923) – quanto por catástrofes e fragmentações (FERENCZI, 1924a). Essas últimas, mais do que apenas veículos de devastação e morte, são eventos complexos, dentro dos quais a vida (e a subjetividade que emerge dela) se faz a partir de destruições, e se desestrutura para

se reestruturar em novas configurações (FERENCZI, 1924a; PINHEIRO, 1995). Sendo assim, quem é o autor e em que consiste sua autoria no campo da imaginação proposta aqui?

Para responder a essa pergunta, vale a pena considerar, conjuntamente, o par “autor” e “obra”. A autoria, a princípio, emerge de um conjunto de gestos transitivos que implicam a existência de objetos aos quais se chama “obra”. Olhar ao mesmo tempo para “autor” e “obra” é importante na medida em que não é tão simples definir onde terminam os atributos de um e começam os da outra. Por exemplo, não é apenas o autor que define e modela a obra – a obra também reverbera sobre o autor, autorizando-o, moldando-o. Não é indiferente ser autor de um poema ou de uma carta, de um romance ou de uma peça de teatro, de uma história trágica ou uma comédia.

No artigo *Por trás da fábula* (1966), Michel Foucault parte da premissa de que a obra de um autor é a “narrativa”. Entende-se que narrativa não é necessariamente feita de palavras, podendo ocorrer em diferentes meios não verbais. Além disso, existem diferentes formas de narrativa, em uma tipologia virtualmente infinita (além do texto escrito, música, pintura, escultura, dança, arquitetura, moda, paisagismo, etc.). Mas Foucault as divide em duas grandes categorias: fábula (do latim *fari*, falar) e ficção (também do latim, *fictio*, derivado de *ingere*, moldar ou inventar). A fábula é o *conteúdo* da narrativa: o que acontece; quem faz acontecer; quem ou o que é alvo dos acontecimentos; onde e quando os eventos se dão. A ficção é o *modo* como a fábula é construída: quais e quantos pontos de vista são contemplados nessa construção; se há uma ou mais vozes narrando os fatos; se as vozes que narram são neutras ou se estão implicadas na ação, avaliando seus episódios; qual o tempo da narrativa (em que época se desenrolaram os fatos); qual o tempo da narração (em que época relativamente aos acontecimentos se dá a narração deles, em que momento eles são contados para uma audiência – logo ou muito tempo depois dos eventos narrados, por exemplo); enfim, como esses elementos interagem entre si e como se relacionam com todos os que experimentam a obra, tanto com quem produz (o autor), mas também com quem ouve, lê, vê, toca, pensa e sente a obra. Nas palavras do filósofo francês: “Ficção, ‘aspecto’ da fábula.” (FOUCAULT, 1966, p. 210). Psicanaliticamente, poderíamos fazer um paralelo com o fato de que Winnicott (1971a) faz uma clara distinção entre verbo e substantivo, de modo que existem importantes diferenças

entre o substantivo “brincadeira” (fábula) e o verbo “brincar” (ficção). Para o pediatra e psicanalista inglês, importa menos do que se brinca (fábula) e muito mais como se brinca: se há abertura, improviso, horizontalidade, imprevisibilidade e, como veremos mais detalhadamente no capítulo 5, sua própria versão de autoria – todas dimensões da ficção.

Enquanto a fábula está mais vinculada à ordem das coisas (sem perder uma referência linear, mesmo quando aparentemente a subvertendo), a ficção ocorre em uma trama caótica, uma rede sem ponto de entrada ou saída. Ao comentar a ficção de Júlio Verne, Foucault usa ele próprio uma linguagem poética em busca das “vozes sem corpo” que lutam entre si para narrar a fábula (FOUCAULT, 1966, p. 212). Ele lança sua atenção para os indícios de uma voz indeterminada, que insere na narrativa (ele fala especificamente da trilogia *Da terra à lua*, *Viagem ao redor da lua* e *Sans dessus dessous*, do citado romancista) o que Foucault chama de “sucatas do saber”: dados sobre a topologia lunar, quadros de horários simultâneos das principais cidades do mundo, mensurações da Terra. Informações que “permanecem no limite externo da narrativa” e, quando aparecem, tomam ares de um “rumor anônimo (...) sob as aparências de fragmentos irruptivos e autônomos” (FOUCAULT, 1966, p. 214). O âmbito da ficção, paradoxalmente, ainda segundo Foucault, é o lugar da irrupção de produções anônimas, fragmentadas, que lembram muito, ao meu ver, os sintomas transitórios ferenczianos (FERENCZI, 1912b). O caráter anônimo de uma obra marca a presença do inominado, do que produz sem um propósito aparente, do que opera no registro do caos, mais do que no âmbito da ordem esquemática da fábula.

Em algumas seções do quarto e último capítulo de *O anti-Édipo* (1972), Deleuze e Guattari discutem criticamente elementos do mito e da tragédia. Como fica evidente desde o título da obra, eles se referem especificamente à tragédia de Sófocles, *Édipo Rei*, apropriada pelo freudismo e pelo lacanismo, como se sabe, como forma de codificar o desejo. A meu ver, a maneira como mito e tragédia são descritos por Deleuze e Guattari possui características em comum com a fábula, a partir da conceituação de Foucault (1966). Deleuze e Guattari fazem uma distinção entre representação, de um lado, e produção, do outro, distinção essa que dialoga com a categorização foucaultiana das narrativas como fábula e como ficção. A primeira, a representação, se pauta pelos códigos da fábula como narrativa que, em certa medida, se assemelha a um roteiro fechado, a um esquema, a um “código”.

Esse código é, por sua vez, o que torna reconhecível os gêneros textuais: há uma quantidade de elementos que caracterizam os diferentes tipos de texto (carta, poema, peça teatral, etc.). A representação, por fim, é o campo do autor que assina sua obra. Já a produção opera como a ficção, às margens das tipologias e classificações. Ela acontece no campo dos fluxos descodificantes que tendem a desfazer a representação (que é “molar”, na terminologia de *O anti-Édipo*), lançando-as em dimensões liminares (ou ainda, em oposição ao que é molar, dimensões “moleculares”), entre gêneros – é o lugar da autoria anônima engendrando ficções.

Representação: fábula, mito, tragédia, o lugar do autor personificado em um nome próprio, dimensão molar da narrativa. Produção: ficção, fluxo que irrompe, suscitando rumores ou estrondos, mas sem um autor identificável, modo molecular de narrar. É justamente a Foucault que Deleuze e Guattari recorrem para criticar a psicanálise, quando esta se dirige ao sujeito apenas como autor de fábulas, e também elogiá-la, quando reconhece o caráter produtivo – e ficcional – do desejo:

Michel Foucault mostrou com profundidade o alcance do corte que a produção introduziu ao irromper no mundo da representação. A produção pode ser a do trabalho ou a do desejo, pode ser social ou desejante; seja qual for, ela apela para forças que já não se deixam conter na representação, para fluxos e cortes que a perfuram e atravessam por todos os lados. (DELEUZE; GUATTARI, 1972, p. 395).

Foucault, Deleuze e Guattari parecem convergir no fato de reconhecerem uma presença autoral produtora (em contraste com uma autoria apenas reprodutora) que é, ao mesmo tempo, anônima (no sentido de não estar comprometida com as estabilidades de uma identidade cristalizada), perturbadora e descodificadora.

Uma autoria que opera em nível molecular, isto é, em escala menor e fragmentada, pode, por isso mesmo, mover-se em fluxo, deixando-se moldar e reconfigurar. Trata-se de uma autoria que se faz desfazendo-se, como Penélope tecendo e desfiando a cada noite uma túnica que não veste ninguém e que, no entanto, é marca de uma vida que pode, em função dessa tecitura virtualmente infinita, continuar.

Deleuze e Guattari, como Foucault, abrem espaço para que haja reconhecimento além do que podemos chamar de “autor de fábulas”, engajado na reprodução de certos códigos. Eles ecoam o que Foucault classifica como “autor de ficção”, que atua às margens dos códigos, os quais ele ataca e descodifica (não no

sentido de decifrar, mas no de desmontar). Sobre essa questão do mito e da tragédia, escrevem eles:

Mas permanece um conflito que atravessa a psicanálise, aquele entre a representação familiar mítica e trágica e a produção desejante e social. É que o mito e a tragédia são sistemas de representações simbólicas que ainda referem o desejo a condições exteriores determinadas, assim como a códigos objetivos particulares. (DELEUZÉ; GUATTARI, 1972, p. 396)

Para eles existe, na obra de Freud, um foco na produção desejante descodificadora e um outro na reprodução codificante de mitos e tragédias. O primeiro foco corresponderia a uma autoria anônima produtora de ficções polimórficas (uma referência à nossa condição perversa polimorfa descrita por Freud em 1905 em seu artigo *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*), que desliza em fluxo por estados amorfos entre uma forma transitória e outra; o segundo foco se pauta por uma autoria de “fábulas” com pretensões de organização do fluxo do desejo (pulsão), como o complexo de Édipo e as estruturas clínicas que até hoje são usadas por psicanalistas para classificar (diagnosticar, muitas vezes) as narrativas de seus pacientes. Para sermos justos, precisamos encarar o uso “fabular” dos mitos freudianos mais como uma apropriação indébita dos psicanalistas do que algo defendido por Freud, já que ele mesmo fez ressalvas ao diagnóstico esquemático, defendendo que nunca são puros (as neuroses, diz ele, são sempre “mistas”), que todo sofrimento tem camadas múltiplas que interferem umas sobre as outras, reverberando uma cena singular e sobredeterminada.

Há um trecho de *O anti-Édipo* que, na minha leitura, poderia resumir o livro inteiro e poderia, igualmente, a meu ver, ilustrar o que Deleuze e Guattari chamam de “produção” (que difere da “reprodução”) e funcionamento “molecular” (diverso do “molar”). A mesma passagem também ilumina a categoria foucaultiana “ficção” (que desvia da “fábula”). Nesse trecho surpreendente, eles elaboram por que razões o desejo é revolucionário (e quando não o é). Para eles, a dimensão perturbadora do desejo não está em nenhum desvio ou perversidade *conhecida* – essas, justamente por serem conhecidas e catalogáveis, não tiram o sono de ninguém, não abalam o estado de coisas, nem alteram a divisão de poder entre os seres no mundo. O desejo se torna caótico, revolucionário, incômodo e capaz de revirar estruturas quando ele não anuncia seus objetos, quando ele se sustenta em movimento sem dizer o que quer, onde pretende chegar, que coisas pretende tomar para si. As forças que reprimem o desejo não estão verdadeiramente preocupadas com nenhuma aparente

subversão, desde que estas sejam devidamente anunciadas. Talvez essas desobediências devidamente catalogadas possam, inclusive, ser incorporadas pela lógica de mercado e, assim, tornarem-se ao mesmo tempo proibidas e desejáveis, como cenouras um pouco mofadas, afastando o olhar para longe da forma desigual como os recursos são distribuídos entre os viventes. Não há loucura, subversão, rebeldia, violência, pornografia que não possa ser incorporada pela lógica capitalista, colonial e produtora de códigos capazes de controlar, inclusive e idealmente, o próprio desejo – que, ao ser regulado, deixa de ser revolucionário e passa a ser combustível propulsor de submissão. O traço que eles identificam como revolucionário se apresenta como um descompromisso com qualquer objeto específico, pois o que importa é a dimensão lúdica do movimento em si. Daí Winnicott precisar lançar mão do infinitivo do verbo, em detrimento do substantivo: é o brincar o que nos constitui (não importa de quê), e não a brincadeira. Esta última, a brincadeira como substantivo, como o objeto do desejo, varia de tal forma (FREUD, 1915, p. 58) que se torna secundária – não é a brincadeira que funda e motiva o brincar, é o brincar – e as condições ambientais (o “como” da ficção, englobando os outros seres com quem se brinca) – que forja brincadeiras até então desconhecidas. Devido à sua importância, peço licença para uma citação mais longa:

Os desejos edipianos não são de maneira alguma recalçados, nem têm de sê-lo. Porém, estão numa relação íntima com o recalçamento, mas de outro modo. Eles são o engodo ou [138] a imagem desfigurada com que o recalçamento arma uma cilada ao desejo. Se o desejo é recalçado, não é por ser desejo da mãe e da morte do pai; ao contrário, ele só devém isso porque é recalçado e só aparece com essa máscara sob o recalçamento que a modela e nele a coloca. Aliás, pode-se duvidar que o incesto seja um verdadeiro obstáculo à instauração da sociedade, como dizem os partidários de uma concepção de sociedade baseada na *troca*. Vê-se cada coisa... O verdadeiro perigo não é este. Se o desejo é recalçado é porque toda posição de desejo, por menor que seja, pode pôr em questão a ordem estabelecida de uma sociedade: não que o desejo seja a-social, ao contrário. Mas ele é perturbador; não há posição de máquina desejante que não leve setores sociais inteiros a explodir. Apesar do que pensam certos revolucionários, o desejo é, na sua essência, revolucionário — o desejo, não a festa! — e nenhuma sociedade pode suportar uma posição de desejo verdadeiro sem que suas estruturas de exploração, de sujeição e de hierarquia sejam comprometidas. Se uma sociedade se confunde com essas estruturas (hipótese divertida), então, sim, o desejo a ameaça essencialmente. Portanto, é de importância vital para uma sociedade reprimir o desejo, e mesmo achar algo melhor do que a repressão, para que até a repressão, a hierarquia, a exploração e a sujeição sejam desejadas. É lastimável ter de dizer coisas tão rudimentares: o desejo não ameaça a sociedade por ser desejo de fazer sexo com a mãe, mas por ser revolucionário. E isto não quer dizer que o desejo seja distinto da sexualidade, mas que a sexualidade e o amor não dormem no quarto de Édipo; eles sonham, sobretudo, com outras amplidões e fazem passar estranhos fluxos que não se deixam estocar numa ordem estabelecida. O desejo não “quer” a

revolução, ele é revolucionário por si mesmo, e como que involuntariamente, só por querer aquilo que quer. (DELEUZE; GUATTARI, 1972, p. 158, 159).

Em termos clínicos, a psicanálise, ainda de acordo com Deleuze e Guattari, deveria ser decifradora não porque reproduz sentidos a partir de um código-fábula-mito (Édipo, o pai da horda primitiva, Narciso, entre outros), mas sim porque dá vazão a uma autoria de ficções desestabilizadoras e críticas (autoria provocadora de crises) das histórias que estamos acostumados a nos contar.

Assim, a operação de *descodificação* não pode significar, na psicanálise, o que significa nas ciências do homem, a saber, descobrir o segredo de tal ou qual código, mas desfazer os códigos para atingir fluxos quantitativos e qualitativos de libido que atravessam o sonho, o fantasma, as formações patológicas, assim como o mito, a tragédia e as formações sociais. A interpretação psicanalítica não consiste em rivalizar com códigos, em juntar mais um código aos códigos conhecidos, mas em descodificar de maneira absoluta, em destacar algo de incodificável em virtude do seu polimorfismo e da sua polivocidade. Parece, então, que o interesse da psicanálise pelo mito (ou pela tragédia) é um interesse essencialmente crítico, uma vez que a especificidade do mito objetivamente compreendido derrete-se quando exposta ao sol subjetivo da libido: é certamente o mundo da representação que desmorona, ou tende a desmoronar. (DELEUZE; GUATTARI, 1972, p. 395, 396)

Voltando a Foucault, ele vê potência no murmúrio, tanto ou mais do que na mensagem clara e nítida. O murmúrio, o rumor sutil, quase silêncio, porém muito eloquente, é o que Ferenczi denomina por “larvado” quando fala das manifestações germinais, incipientes da sexualidade no consultório (FERENCZI, 1919, 1921). O estado de “larva”, daquilo que existe ao mesmo tempo de forma concreta, material e como potencial, é, como escrevi no capítulo anterior, uma espécie de autoria (cada sutil manifestação corporal, “larvada”, podendo atingir diante da sensibilidade do analista, a condição de “obra”). A autoria ficcional (em contraste com a autoria fabular) também poderia ser chamada de “autoria larvada”. É dessa autoria larvada, mais do que a autoria codificadora e codificada da fábula, que falo quando levanto a hipótese de que imaginar é recuperar o lugar de autor. Nas palavras de Foucault:

O que restitui ao rumor da linguagem o desequilíbrio dos seus poderes soberanos não é o saber (sempre cada vez mais provável), não é a fábula (que tem suas formas obrigatórias), são, entre os dois, e como em uma invisibilidade de limbos, os jogos ardentes da ficção. (FOUCAULT, 1966, p. 217).

No âmbito da clínica, na escuta de sofrimentos que – essa é minha hipótese – advêm também da perda da autoria, faz diferença considerar se a autoria que se espera (re)construir está ligada à fábula ou a ficção. O larvado das teorias ferenczianas tem muito em comum com a forma como Penélope, mencionada acima, maneja seu tear – não se trata apenas de compor, mas também de decompor. Sua sobrevivência dependia tanto da construção quanto da desconstrução.

Lembremos que Ulisses, seu marido e rei de Ítaca, estava longe de casa há quase vinte anos, dez dos quais passou lutando em Tróia e outros dez viajando de volta para sua ilha-reino. Nesse longo intervalo, outros homens – os “pretendentes” – passaram a cobiçar o trono de Ulisses, a quem, a essa altura, eles davam por morto. O caminho mais fácil para tomar o trono era casar-se com a rainha, supostamente viúva. Uma das estratégias utilizadas por ela para evitar um novo casamento (seja para permanecer fiel a Ulisses, seja para manter-se fiel a si mesma, o que seria mais fácil de fazer sem um marido – naturalmente trabalharemos com a segunda hipótese) foi dizer que não poderia se casar enquanto não terminasse de tecer uma mortalha para Laertes, seu sogro, que estava em idade avançada, debilitado e próximo da morte. A mortalha que ela passava o dia tecendo, aos olhos de todos, era por ela própria parcialmente desfeita à noite, em segredo. Ninguém ousaria interromper a tarefa de Penélope, pois, na tradição daquela cultura, honrar os mortos era um valor incontestável. Desta forma, ela adiou o cumprimento da promessa por tantos anos que deu tempo de Ulisses retornar a Ítaca e anular os planos dos pretendentes (na verdade, como se sabe, ele os matou a todos). Que o objeto que Penélope insistia em não terminar de fazer fosse uma mortalha apenas reforça o paradoxo do seu gesto noturno – o ato de destruição da mortalha era uma aposta na vida. Se considerarmos que a última definição do Houaiss para o verbete “imaginação” é o processo de transformação da larva em imago, como vimos no capítulo 2, poderíamos dizer que Penélope imaginava (mais do que propriamente tecia) uma mortalha. Mas não, ainda não é bem isso. Mais preciso seria dizer que ela tecia e destecia uma mortalha nunca concluída e, agora sim, imaginava a própria vida, uma vida que poderia tomar formas inéditas, adquirir configurações que antes existiam em dimensões larvadas: rainha sem rei, dona de sua própria casa, autorizada a dizer não para os homens.

Assim como a mortalha de Penélope, a larva mais do que se metamorfoseia, ela se decompõe em paradoxos. Deixa de ser larva e torna-se outra coisa (vira uma imago) por gestos que coexistem sem se anular: ela se de-forma e, provisoriamente, se re-forma (devém outra forma, outras formas, de outras formas). Ao escrever sobre a imaginação, Walter Benjamin diz que a imaginação deforma sem destruir: “É uma característica de toda imaginação que ela joga um jogo de dissolução de suas formas.” (BENJAMIN, 1996, p. 280). É a mesma coisa que Deleuze, na *Lógica do Sentido*, diz sobre a personagem Alice, de Lewis Carroll, cujo corpo se expande

e se encolhe diversas vezes. Quando ela cresce, ela se torna maior do que *era*, mas também menor do que *será*. Soa confuso, mas a chave está nos tempos do verbo “ser” em cada frase, bem como no reconhecimento de que no processo de mudar de tamanho, passado, presente e futuro perdem seus sentidos. Ao crescer e tornar-se grande, a Alice grande olha para o “passado” e se vê maior do que *era* há instantes. Mas se o ponto de vista é da Alice que ainda não cresceu, ela olha para o “futuro” e se dá conta de que é menor do que *será* em um átimo. Como, segundo Freud, não há tempo no inconsciente, logo Alice habita o paradoxo de ser maior e menor ao mesmo tempo. É o ser de Alice que se deforma e se multiplica, suas identidades, seu nome:

O paradoxo deste puro devir, com sua capacidade de furtar-se ao presente, é a identidade infinita: identidade infinita dos dois sentidos ao mesmo tempo, do futuro e do passado, da véspera e do amanhã, do mais e do menos, do demasiado e do insuficiente, do ativo e do passivo, da causa e do efeito. (...) Todas estas inversões, tais como aparecem na identidade infinita têm uma mesma consequência: a contestação da identidade pessoal de Alice, a perda do nome próprio. A perda do nome próprio é a aventura que se repete através de todas as aventuras de Alice. (DELEUZE, 2020, p. 2, 3).

Um paciente desapropriado de sua voz autora, poderíamos especular, está em uma fase intermediária em que não suportou mais a fábula que criaram por ele, sobre ele, contra ele (o que ocorre, por exemplo, na identificação com o agressor) e se deformou, se desfez, se colocando a caminho de se transformar, mas ainda não teve forças para, sozinho, se imaginar (tornar-se imago) outros. Um olhar desavisado e ignorante, ingênuo e inexperiente, que nunca tivesse ouvido falar do que acontece com uma larva, olharia para suas formas intermediárias, nem inseto, nem imago, e talvez achasse estar diante de uma doença, de um erro. O mérito de Ferenczi, Freud e outros psicanalistas depois deles foi reconhecer nas manifestações não verbais de seus pacientes, nos estados de aparente desarticulação verbal, nos murmúrios de seus corpos, não apenas os destroços de uma catástrofe, mas formas paradoxais que guardam uma parte do passado traumático e uma disposição de futuro, menores do que eram, maiores do que serão.

### **3.2 A função autor**

Dois anos depois de apresentar suas reflexões acerca dos elementos de uma narrativa, Foucault profere uma conferência na *Société Française de Philosophie*

na qual novamente reflete sobre figura do autor. Enquanto no artigo *Por trás da fábula* (1966) as ideias giram em torno das formas de autoria dentro das categorias “fábula” e “ficção”, em *O que é um Autor?* (1969) ele pondera sobre as condições a partir das quais é possível surgir um autor, inclusive considerando quais discursos podem existir sem que haja um autor para eles (FOUCAULT, 1969, p. 287).

As coisas ficam mais complexas porque não existe um consenso para as definições de autor, ou de obra. Resulta que ambos – autor e obra – são frutos de sofisticados processos sociais e, portanto, não possuem nem uma definição cabal, nem estabilidade conceitual. Qualquer descrição de autor e de obra devem ser sócio-historicamente situadas.

O caminho encontrado por Foucault foi pensar em uma “função autor”, um conjunto de características que, juntas, determinam que há autoria atrelada a um discurso. Há uma diferença entre “nome próprio” e “nome de autor”. O nome próprio designa uma pessoa, ou o que Umberto Eco (1994) chamaria de “autor empírico”. Já o nome de autor organiza um ou mais discursos em torno de uma figura autoral que confere a esses discursos um estatuto de obra que merece atenção. Não sabemos se existiu uma pessoa chamada “Homero” que, assim, não é necessariamente um nome próprio no sentido de assegurar a existência de um ser humano que viveu e teve uma história. Homero, porém, é um nome de autor que chancela um grupo de discursos tidos como um dos fundadores da subjetividade ocidental, tamanha sua influência, seu impacto de séculos no sistema educacional grego e romano, mesmo depois da queda do império, e a reverência com que é recebido até hoje. Uma assinatura com nome próprio em uma carta, por outro lado, não indica que aquela carta circulará como um discurso de valor, e não garante a recepção que discursos tidos como “autorais” costumam ganhar. Isso pode mudar se o signatário do texto conquistar, aos olhos da comunidade, um posto de autoridade. No caso desse estatuto de autor ser alcançado, então mesmo produções não comumente percebidas como autorais passarão a compor sua “obra” e farão parte de coletâneas que reúnam seus escritos, como bilhetes, anotações em margens de livros e mesmo recibos de compras – “obras” que possam lançar luz a essa vida que, agora, torna-se alvo de interesse. Foucault diz:

Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se

afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo *status*. (FOUCAULT, 1969, p. 273, 274).

Não seria a função autor um dos efeitos desejáveis de uma sessão de análise? Que o sujeito que ali se expressa, por mais aparentemente precária que seja essa expressão, possa passar pela experiência de sentir que o que exprime não termina ali? Que elementos de sua vida, que até então não puderam se fixar no campo da memória compartilhada com nenhuma pessoa importante, que, pelo contrário, “flutuaram e passaram” sem deixar vestígio em ninguém, poderão agora compor uma obra?

Foucault propõe uma existência paradoxal para a função autor. Primeiro, ele declara que tomará a atividade da escrita como modelo-metáfora daquilo que faz um autor. Em seguida, assevera que a escrita se desdobra em dois temas. O primeiro tema é o do desaparecimento. O segundo, e eis o paradoxo, a tentativa de não morrer. Para entender o primeiro tema, o do desaparecimento, é importante retomar os aspectos descodificantes e apagadores da ficção. Como veremos mais à frente, Barthes, ecoando Homero e sua Penélope, afirmou, no seu ensaio *A morte do autor*: “escrever é desfilar” (1984a, p. 63). Na medida em que autor e obra não são entidades separadas, sendo impossível estabelecer fronteiras entre eles, pode-se dizer que o movimento de fiar e desfilar a linguagem para compor um texto reflete-se no autor, que também se desfila (desaparece) e se recompõe múltiplas vezes no processo da escrita, de novo como Penélope, que não era mais a esposa de Ulisses, mas também não era ainda esposa de mais ninguém; e como Alice, menor e maior ao mesmo tempo. Diz Foucault:

Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer. (FOUCAULT, 1969, p. 268).

O segundo tema, o da continuidade, está conectado ao primeiro. Se admitimos que somos impulsionados por um desejo que existe se refazendo a cada instante, só é possível ser na diferença em relação ao que éramos. Um ser que não muda, que não se desfaz para se refazer de outro jeito em seguida, aproxima-se da morte entendida como ausência de movimento. Os múltiplos movimentos de desconfigurar e reconfigurar fazem desaparecer o indivíduo, mas garantem a continuidade do sujeito. Foucault usa as figuras do herói grego e de Sherazade como ilustrações para uma escrita que mata e uma que garante continuidade. No caso do

herói, morre-se na vida para viver-se no mito e na tragédia, fábulas com enredo relativamente fechado e previsível. No caso de Sherazade, a sobrevivência é garantida por uma autoria de ficção, na “escrita” incessante que tece enredos novos a cada noite, cada nova narrativa garantindo mais um dia de vida do corpo. A fábula (mito, tragédia) que garante fama ao herói tem uma estrutura narrativa relativamente estável, o oposto da ficção de Sherazade, que precisa brincar de improvisar uma nova história todos os dias. É uma escrita contínua de uma obra aberta. Mais uma vez, há muitas semelhanças com o que pode acontecer durante uma análise. Do meu ponto de vista, uma aposta na vida dos analisados se dá pela criação de condições que os permitam atuar mais como Sherazade do que como Sófocles, focando mais no gesto (ficcional) do que no seu conteúdo (fabular), mais no brincar a partir de regras negociadas e renegociadas do que na brincadeira com regulamentos estabelecidos *a priori*.

O que o paradoxo dos temas do desaparecimento e da continuidade pautam, contudo, é que a função autor se exerce a partir de discursos que têm valor e esse valor não é dado pelo nome próprio de um indivíduo (cuja autoridade pode ser nula), mas pela importância que se costuma atribuir ao nome de autor. E o nome de autor é uma função no sentido matemático da palavra, ele é o resultado da relação entre dois conjuntos de elementos: as condições de possibilidade para que a autoria se estabeleça, de um lado, e o valor que se dá a um discurso a partir do atendimento dessas condições. Em outras palavras, muito além de um nome próprio na assinatura de uma obra, é necessário que certas condições ambientais sejam contempladas para que essa dita obra tenha sua importância reconhecida. No caso da função autor, quando se fala em condições ambientais, fala-se de uma especificidade na relação da escrita com a cultura em que a primeira não se submete à segunda, mas se aproveita de brechas e rupturas do ambiente para encontrar o espaço da escrita (e desse tipo peculiar de autoria). Assim, para Foucault, o nome de autor

(...) manifesta a ocorrência de um certo conjunto de discurso, e refere-se ao *status* desse discurso no interior de uma sociedade e de uma cultura. O nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser. Consequentemente, poder-se-ia dizer que há, em uma civilização como a nossa, um certo número de discursos que são providos da função "autor", enquanto outros são dela desprovidos. Uma carta particular pode ter um signatário, ela não tem autor; um contrato pode ter um fiador, ele não tem autor. Um texto anônimo que se lê na rua em uma parede terá um redator, não terá um autor. A função autor é,

portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade. (FOUCAULT, 1969, p. 274)

Foucault segue enumerando quatro características da função autor. A seguir, tentarei comentar de que forma cada uma dessas características pode contribuir na compreensão do que, na clínica psicanalítica, estou chamando de lugar de autor.

(1) A função autor está ligada a um sistema jurídico. Isso é reconhecível, de forma mais imediata, pelo fato de que o “autor”, assim entendido, pode ser responsabilizado, desfrutar do prestígio atribuído à autoria, e ser punido. Os discursos, historicamente, em nossa cultura, não eram vistos como propriedade, mas como gestos sempre binariamente categorizados como sagrados ou profanos, lícitos ou ilícitos, religiosos ou blasfemos. Ou circulavam no polo autorizado dessas díades, ou eram retirados de cena – não havia a possibilidade de estarem no polo “errado” e continuarem existindo. Daí essas dualidades não comportarem a presença do nome do autor, da função autor, já que um autor, da forma como Foucault o está descrevendo, não tem o “estar certo”, o “ser lícito” como condição para se constituir como alguém que pode falar e ser ouvido. Carlo Ginsburg, no seu livro *O queijo e os vermes* (1976), um marco da micro-história, conta a trajetória de um moleiro italiano que viveu no século XVI. A história do personagem central do livro de Ginsburg – nascido Domenico Scandella em 1532 na região do Friuli, mas conhecido como Menocchio – captura um momento de transição entre discursos sem autor e o aparecimento da autoria. Menocchio, inspirado por leituras populares e fragmentadas, tentou exercer uma forma de autoria ao elaborar suas próprias visões sobre a criação do mundo, a natureza de Deus e a Igreja, comparando, por exemplo, o universo a um “queijo primordial, do qual nascem vermes que são anjos” (GINZBURG, 1976, p. 63). Sua busca por criar e disseminar uma cosmogonia pessoal reflete um esforço de autonomia intelectual em uma época em que o controle sobre as ideias era restrito pelas autoridades religiosas. O aspecto principal da função autor, nesse caso, é que Menocchio pôde transgredir os limites do que lhe era autorizado pensar, dizer e acreditar a respeito da origem da vida e suas leis. Sua “mera” sobrevivência aos processos de censura de que foi alvo deu suporte aos discursos que ele produziu, que escaparam ao banimento mesmo após terem sido categorizados como “blasfemos”. Menocchio fazia parte de uma rede de sustentação discursiva inédita que possibilitava a circulação de narrativas profanas, dando a ele espaço de autoria e, às suas produções, características da função autor.

Antes dessa rede de sustentação discursiva, Menocchio provavelmente não teria sequer existido como uma figura histórica, certamente não como um autor. Não é que ele tenha conseguido se sobrepôr ao poder dominante da Igreja Católica – não conseguiu. Mas ele existiu de uma forma suficientemente potente e válida a ponto de ser julgado e punido. Ora, só se julga e pune alguém cuja obra é reconhecida como tal. De fato, Menocchio foi processado e silenciado pelas forças da Inquisição. Porém, é por causa dos registros desse processo que Ginsburg pôde reconstituir a extraordinária história do moleiro. A malha de sustentação discursiva tem origem em dois eventos históricos de alta importância. Em primeiro lugar, a Reforma protestante, que causou rupturas no discurso dominante e, para todos os efeitos, também homogêneo. A Reforma deu vida a um campo de disputa que, se existia, estava soterrado por forças poderosas. Em segundo lugar, a invenção dos tipos móveis e da prensa, graças aos quais Menocchio pôde acessar outros discursos, esses mesmos que antes da Reforma estavam silenciados. Um outro elemento dessa malha que permitiu que Menocchio fizesse usos da função autor era o fato de que, na Europa pré-industrial, as comunicações eram muito precárias, de modo que em todo centro habitado, por menor que fosse, o moinho de água ou de vento constituíam-se como lugar de encontro entre as pessoas. Ou seja, os moinhos serviam também como locais de circulação de narrativas. Ginsburg aventava a hipótese de que a profissão de moleiro está ligada ao enorme esforço que Menocchio deve ter feito para aprender a ler e escrever. Passando a maior parte de seu tempo nesse lugar de encontros sociais, ele provavelmente se sentiu estimulado pelo que ouviu de seus vários interlocutores, locais e estrangeiros, a buscar a fonte das ideias que lhe pareciam provocadoras, mas nebulosas. Ao mesmo tempo, ser moleiro pode ter feito dele um alvo mais fácil da censura. Dado o que Ginsburg diz ser o “estereótipo” comumente atribuído pela maioria camponesa aos moleiros (moleiros eram vistos com muita desconfiança pelos camponeses, que lhes lançavam as pechas de espertos, ladrões, enganadores), não foi difícil para a Inquisição obter algum apoio do que hoje chamaríamos opinião pública para classificar Menocchio como herege. Escreve Ginsburg:

A acusação de heresia casava muito bem com tal estereótipo. Contribuía para alimentá-la o fato de o moinho ser um lugar de encontros, de relações sociais, num mundo predominantemente fechado e estático. Um lugar de troca de ideias, como a taverna e a loja. Com certeza, os camponeses que se amontoavam nas portas do moinho, em “terreno mole e pantanoso, ruim / de mijo das mulas do lugar” (são palavras do [poeta satírico] Andrea de Bergamo), para moer os grãos, deviam falar

sobre muitas coisas. E o moleiro dava sua opinião. (...) As próprias condições de trabalho faziam dos moleiros – analogamente aos taverneiros, comerciantes, artesãos ambulantes – um grupo profissional aberto às ideias novas e propenso a difundi-las. Além disso, os moinhos, situados em geral longe das habitações e dos olhares indiscretos, serviam muito bem de abrigo para reuniões clandestinas. (GINZBURG, 1976, p. 192, 193).

É tentadora a ideia de ver o encontro analítico, quer ocorra no consultório particular, quer ocorra em uma instituição, ou mesmo na rua, como esse moinho de vento ou de água, longe das forças que organizam um discurso único, ponto de encontro com outras ideias, estrangeiras e nebulosas (mesmo quando tenham estado sempre ali, à espera de poderem ser confiadas a um interlocutor que não seja um juiz), lugar onde os sujeitos podem finalmente falar de forma relaxada e despreocupada.

Pensando na imaginação produtiva – derivada dos conceitos de reconstrução e construção – como um fenômeno relacional, na medida em que suas produções ganham força a partir do reconhecimento que recebem, é possível traçar paralelos entre os elementos da vida do moleiro Menocchio e um processo analítico. Se não fosse a frequentação de um espaço relativamente afastado do alcance da censura normalizadora da igreja católica, Menocchio sequer teria entrado em contato com outras formas de entender o mundo. Se não fosse esse mesmo lugar, ele não teria tido oportunidade de expressar suas próprias ideias. Vale dizer que o mais provável é que ele tenha começado a formular novas ideias, sua cosmogonia concorrente (disputando com a versão católica dominante) *antes* que soubesse ler e escrever. Em outras palavras, o moinho, apesar de local de trabalho, era também lugar de certo relaxamento, ideal para que ocorram transgressões. Relaxados, os sujeitos poderiam imaginar desobediências. Relaxados, poderiam esboçar uma autoria independente do fato de ainda não serem alfabetizados ou de o serem de forma precária. Os sintomas transitórios, as sutis manifestações corporais, alvo das reconstruções ferenczianas, ou os detritos que Freud resolve aproveitar como matéria prima de suas construções, na falta de frases verbais bem articuladas, têm lugar num espaço-moinho onde a autoria é, necessariamente, compartilhada como função e não como nome. Menocchio compartilhou com seus interlocutores a função autor antes de ter um nome de autor – essa atribuição autoral assinada foi dada a ele séculos depois por Carlo Ginsburg e, mesmo em sua época, foi dada pela censura ao documentar suas infrações. Tanto a Inquisição quanto Ginsburg, por motivos diferentes, ocupam em relação a Menocchio posições hierárquicas

verticalizadas. A função-autor de que ele pôde desfrutar emergiu em encontros mais horizontais, com pessoas em trânsito. É nesse tipo de relação – horizontal, relativamente transitória na atribuição de papéis (que, lembremos, são paradoxais como o tamanho de Alice), relaxada e, acima de tudo, despreocupada com uma identidade individual – que se pode imaginar-produzir-ficcionalizar narrativas capazes de materializar novos espaços de existência.

(2) A segunda característica da função autor deriva da primeira: ao contrário do nome próprio, o nome de autor, a função autor, não é uniforme, variando no tempo e no espaço. Foucault cita o exemplo do que chamamos textos literários e textos científicos, cujas relações com a função autor (participando ou não dela) se inverteu nos últimos séculos. Era frequente que os primeiros fizessem parte de uma tradição oral na qual o nome próprio pouco importava. Os segundos, os discursos que tratavam das ciências naturais, da medicina, da geografia e da cosmologia, por outro lado, só eram aceitos se associados a um nome próprio chancelado pela classe dominante (daí os problemas jurídicos de Menocchio). Hoje é o contrário – é comum que os discursos científicos circulem por si mesmos, sem necessidade de associar nomes próprios a seus inventores/autores, que no máximo batizam teorias ou teoremas, mas não têm, de fato, uma função autor, ao passo que não se concebe a recepção de um texto literário sem que a ele esteja associada uma assinatura identificando sua autoria, pois a essa narrativa se atribui uma importância que só um discurso de autor pode ter. Esse ponto apenas reafirma que existe uma diferença entre o nome próprio e o nome de autor, que podem ou não estar juntos: ter um nome próprio não é nem garantia de um nome de autor, nem exclui sua possibilidade. Vemos os dois casos acontecerem clinicamente. Por um lado, vemos sujeitos que se aproximam do processo analítico supostamente sabendo quem são (têm um nome próprio), mas não conseguem ainda se autorizar a expressar o que consideram indigno ou proibido (ainda não acessaram um lugar de autor). Por outro, existem analisandos que se sentem perdidos e desamparados (sem nome próprio), mas que, no entanto, estão produzindo (imaginando, diríamos) ficções potentes, ainda que sob formas “larvadas”, “transitórias”, “sutis”, “quase imperceptíveis” (têm uma autoria virtual, mas precisam que suas obras sejam atualizadas pela função autor, precisam do espaço de interlocução, procuram não propriamente uma assinatura, mas um moinho de vento ou de água que os validem). Frequentemente, um mesmo sujeito em análise transita entre ter um nome próprio em busca de uma

obra, por um lado e, por outro, ter uma obra ao mesmo tempo em que procura validação para se sentir autor dela.

(3) A função autor não existe como uma essência que se manifesta em condições ideais e não se estabelece pela relação espontânea e direta entre um discurso e seu autor, mas é fruto de um conjunto de operações específicas e complexas. Não existe um autor no fundo de um indivíduo, como uma verdade que mais cedo ou mais tarde despertará. O nome de autor, ou a função autora, é sempre uma construção situada histórica, política e geograficamente. Foucault escreve que

(...) na verdade, o que no indivíduo é designado como autor (ou o que faz de um indivíduo um autor) é apenas a projeção, em termos sempre mais ou menos psicologizantes, do tratamento que se dá aos textos, das aproximações que se operam, dos traços que se estabelecem como pertinentes, das continuidades que se admitem ou das exclusões que se praticam. Todas essas operações variam de acordo com as épocas e os tipos de discurso. Não se constrói um "autor filosófico" como um "poeta"; e não se constrói o autor de uma obra romanesca no século XVIII como atualmente. Entretanto, pode-se encontrar através do tempo um certo invariante nas regras de construção do autor. (FOUCAULT, 1969, p. 276, 277)

Uma possível repercussão disso na clínica aponta para o papel do analista e para os objetivos de uma análise. Encarar a pessoa que procura ajuda como um autor que ainda não se sabe como tal pode ser frustrante (ao criar uma meta que talvez não devesse existir) e pode dar ao analista uma falsa sensação de conforto, como se a função autor fosse algo pré-existente que “naturalmente” emergirá. Desistir de ver a função autor como uma meta e entender que ela não está ali e pode não vir a estar dá uma dimensão mais complexa ao trabalho analítico, implica um engajamento e uma implicação maiores por parte do analista. A função autor não é um mistério a ser desvendado, um texto enigmático a ser decifrado, um conteúdo escondido a ser encontrado, uma fábula à espera da chave que a destravará. A função autor é uma ética que coloca no centro do processo a relação entre analista e analisando e uma aposta de que, a partir dessa relação, podem-se construir ficções autorais. Vale lembrar que trabalho com a hipótese que aproxima “autor” de “imaginador produtivo” e “(re)construtor” e, nesse sentido, as experimentações ferenczianas, vide *As fantasias provocadas* (1924b), parecem reconhecer que não se podia contar com essa mencionada irrupção de uma sujeito capaz de imaginar. Em vários sentidos, era a própria função-autor que poderia ser (re)construída. Também Freud, quando ele dirige uma indagação ao analista: “Qual é, então, a sua tarefa?” (FREUD, 1937, p. 330) parece ter se aberto para o fato de que todos os trabalhos de uma análise (associação, elaboração, recordação, interpretação,

manifestações corporais, as elaborações do sonho, sintomas, entre outros) atingem a função autor ao operarem no âmbito da relação analista-analisando, não se circunscrevendo à figura individual de nenhum de seus participantes.

(4) A função-autor não está ligada a um indivíduo “real”, mas sim a uma subjetividade “virtual”. Essa característica aponta para algo que será abordado no final deste capítulo: a questão da virtualidade da existência, virtualidade que se articula com múltiplos aparecimentos do ser no mundo, diferentes modos de existência (não excludentes entre si, também chamados de atualizações do virtual), em uma lógica diversa da que rege um outro tipo de articulação, entre o “possível” e o “real” (mais limitada que o par virtual-atual). A função autor é um campo propício para que o conjunto autor-obra sofra transformações (oscilando entre virtualidade e atualidade, que não se excluem, mas se somam criando texturas de ser), tornando-se complexo, múltiplo e paradoxal. Foucault exemplifica isso ao falar da relação entre o Eu que produz um discurso fora do âmbito da função autor (um Eu com seu nome próprio), e outros Eus, que derivam da instauração da função autor, que não podem ser identificados de forma direta pelas marcas do discurso. As marcas do discurso – pronomes pessoais (eu), desinências pessoais dos verbos (falo, vivo, produzo, etc.), advérbios de tempo e lugar (hoje, aqui) – são manifestações concretas que ancoram o nome próprio na narrativa. Elas fazem parte do que Foucault denomina “locutor real” (1969, p. 278). Essas materializações do Eu não correspondem ao autor da função-autor. O texto considerado “literário” torna clara essa afirmação. As marcas do Eu no discurso não correspondem de forma exata ao nome próprio que o assina, não há uma identidade perfeita entre os Eus, eles não coincidem em um mesmo ser. Há uma distância entre eles, e a própria distância varia o tempo todo. A pessoa que escreve “Eu” não é a mesma que fala “Eu” dentro do texto. Imaginemos João Guimarães Rosa, escritor brasileiro conhecido por retratar a vida no sertão. Tomemos um dos seus personagens mais célebres, Riobaldo, protagonista do romance *Grande Sertão: Veredas*. O homem que escreveu é diferente de Riobaldo, mas também, possivelmente, e em alguma medida, seu alter-ego. Não sabemos, e nem Rosa devia saber, que distância exatamente o separava de seu personagem. Mas a variação vai além. Se Guimarães Rosa concede uma entrevista falando sobre o processo de escrita desse romance específico, quem fala já não é a mesma pessoa que escreveu, e tampouco é Riobaldo o sujeito entrevistado – há um terceiro Eu nessa operação, um que fala de si-que-

escreveu e fala do personagem escrito, mas não é nenhum dos dois, embora possa haver um ou mais pontos de contato entre eles. Pode-se ir mais longe ainda. Se Rosa escreve um novo prefácio para uma edição subsequente do romance, temos um quarto Eu, porque o tempo entre a escrita de um prefácio e outro basta para que haja uma deriva subjetiva que justifica dizer que ele é, em alguma medida, outro prefaciador. E se escreve um prefácio para uma tradução do texto para uma língua estrangeira, provavelmente tratar-se-á de um quinto Eu. A lista de situações multiplicadoras do Eu é inesgotável. Foucault se refere a esse processo como um “desdobramento fictício” da subjetividade autora:

A função autor não está assegurada por um desses egos (o primeiro) às custas dos dois outros, que não seriam mais do que o desdobramento fictício deles. É preciso dizer, pelo contrário, que, em tais discursos, a função autor atua de tal forma que dá lugar à dispersão desses três egos simultâneos. (FOUCAULT, 1969, p. 279).

Vale lembrar que “fictício” não se refere à “de mentira” em oposição a um “de verdade”, mas algo que acontece no campo da produção que caracteriza a ficção em oposição à fábula, o aberto em oposição ao fechado, o codificado em oposição ao que pode acontecer na descodificação. Por sua vez, e novamente isso tem tudo a ver com a multiplicidade e com a virtualidade, “dispersão” não significa, de forma alguma, desaparecimento ou enfraquecimento ou diluição com perda de potência – há uma permanência de potência nas formas desdobradas na produção de diferença (os vários Eus do exemplo acima). Mesmo na eventualidade de um desdobramento infinito, não há subtração. E nunca é demais reafirmar que o “desdobramento fictício” ou a “dispersão de egos” não se limita à autoria de textos escritos, daí sua relevância para se pensar a clínica. Os autores e suas obras ocupam, em função das multiplicações egóicas e discursivas que acontecem na função autor, “uma posição ‘transdiscursiva’” (1969, p. 280). Uma implicação clínica dessa posição transdiscursiva se relaciona à temporalidade e ao que podemos chamar espaço subjetivo de existência. Pela temporalidade, cria-se disposição de esperar sem tanta pressa por definições, soluções, curas. Pelo espaço, pode-se sustentar versões dissonantes de si na clínica, o que pode ter o efeito multiplicador e caleidoscópico de pontos de vista, fora das dualidades organizadas simplisticamente como “certo” e “errado”, o que aumenta as chances de se encontrar modos de vida mais possíveis. O trânsito imaginativo é uma operação transdiscursiva que, ao se deslocar, cria espaço (e tempo) para novas formas de vida.

### 3.3. Discursividade e retorno

Ao final de *O que é um Autor?*, Foucault faz outra dobra na função autor, acrescentando mais uma camada a este conceito já tão marcado por complexidades. Ele afirma que, durante o século XIX na Europa, surgiu um novo tipo de autor, que não pode ser confundido com a categoria de grandes autores literários, nem com autores de textos religiosos canônicos, nem com fundadores de ciências. Foucault chama esse novo tipo de autor de “instauradores de discursividade”, pois eles

(...) têm de particular o fato de que eles não são somente os autores de suas obras, de seus livros. Eles produziram alguma coisa a mais: a possibilidade e a regra de formação de outros textos. Nesse sentido, eles são bastante diferentes, por exemplo, de um autor de romances que, no fundo, é sempre o autor do seu próprio texto. Freud não é simplesmente o autor da *Traumdeutung* ou de *O chiste*; Marx não é simplesmente o autor do *Manifesto* ou do *Capital*, eles estabeleceram uma possibilidade infinita de discursos. (FOUCAULT, 1969, p. 281).

Foucault reconhece que não é difícil fazer a objeção de que o autor de um romance pode escrever um texto tão original e relevante que acaba por ter um efeito de matriz de outros textos (o que poderia resultar em que eles também deveriam ser considerados “fundadores de discursividade”). De fato, admite-se que Miguel de Cervantes, Mary Shelley e Edgar Allan Poe contribuíram para a inauguração, respectivamente, do romance tal como o conhecemos hoje, da ficção científica e da ficção policial. Foucault também recorre a textos não literários como possíveis objeções à sua teoria da discursividade como fundadora de outros discursos. Ele reconhece, por exemplo, a importância de Galileu e Newton, autores pertencentes a um campo discursivo batizado por ele como “cientificidade” como possíveis representantes da categoria “instauradores de discursividade”. No entanto, ele insiste que o que está chamando de discursividade não se aplica, necessariamente, nem ao texto literário, nem à científicidade. A discursividade implica não apenas a abertura de um campo comum onde outros discursos análogos podem acontecer, mas também um espaço para o aparecimento de diferenças, de discursos que se afastam profundamente dos produzidos pelos fundadores, dos quais, contudo, são tributários. Nesse sentido, nem Cervantes, nem Shelley, nem Poe, nem Galileu, nem Newton seriam “instauradores”.

Em compensação, quando falo de Marx ou de Freud como “instauradores de discursividade”, quero dizer que eles não tornaram apenas possível um certo número de analogias, eles tornaram possível (e tanto quanto) um certo número de *diferenças*. *Abriam o espaço para outra coisa diferente deles* e que, no entanto, pertence ao que eles fundaram. Dizer que Freud fundou a psicanálise não quer dizer

(isso não quer simplesmente dizer) que se possa encontrar o conceito da libido, ou a técnica de análise dos sonhos em Abraham ou Melanie Klein, é dizer que Freud tornou possível um certo número de diferenças em relação aos seus textos, aos seus conceitos, às suas hipóteses, que dizem todas respeito ao próprio discurso psicanalítico. (FOUCAULT, 1969, p. 281, 182, meus grifos)

A discursividade como instauradora de uma diferença radical implica um outro elemento muito importante para Foucault: a noção de *retorno*. A ideia de retorno tem implicações clínicas e intensificam o lugar de autor que se pode construir e reconstruir durante uma análise.

Segundo Foucault, esse tipo de discurso fundador de discursos, talvez pela própria complexidade do seu processo de produção, fragmentado e disperso em diversos Eus, tempos e lugares, contém, de saída, o que o filósofo vê como uma heterogeneidade radical. A discursividade é diferente de si mesma ao longo do tempo, algo que não é garantido de ocorrer mesmo com os textos canônicos dos campos da literatura e da cientificidade, cujos desenvolvimentos frequentemente são variações de uma matriz relativamente estável. Claro que aqui também caberia uma objeção. Poder-se-ia dizer, a título de ilustração, que a gramática gerativa de Chomsky não é um simples derivado da linguística estrutural de Saussure, e que há entre elas consideráveis diferenças; ou que a teoria da evolução não é um derivado da obra de um dos fundadores da biologia, Cuvier, mas difere de suas proposições de modo significativo. Porém, Foucault insiste que, mesmo diferentes entre si, esses textos, vinculados à cientificidade, se relacionam de tal forma que suas diferenças nunca são tão estruturais quanto as narrativas de uma discursividade. Para ele, o caminho que leva da linguística estrutural à gramática gerativa é feito de *revisões* de algo que estava *vago*, ou *incompleto*, ou *errado* e, em seu estado de *vaguidade*, *incompletude* e *erro*, usufruíam de uma dimensão “original” e suas versões mais *claras*, mais *completas* ou mais *corretas* são, em alguma medida, *cópias* da original. Já na discursividade, o que há são diferenças radicais. É como afirmar que o que se disse sobre a pulsão depois de Freud é novo em si, é tão original – e, logo, tão originalmente diferente – quanto as ideias de Freud. É como se estivessem sendo ditas pela primeira vez, ainda que, paradoxalmente, essa primeira vez só possa existir porque houve uma outra primeira vez antes dela. A própria palavra “antes” é incongruente, porque do ponto de vista do que sustenta cada discurso (como é o caso de Freud e dos outros que também escreveram sobre, digamos, a pulsão), eles – os discursos – estariam, para Foucault, sempre sendo ditos pela primeira vez. É

como se Foucault estivesse dizendo que, *no campo da discursividade*, todos os discursos são originais e, ao mesmo tempo, todos são cópias, em uma relação que Deleuze e Guattari chamaram de “rizomática” (DELEUZE; GUATTARI, 2011). Dessa forma, Foucault propõe que as narrativas do campo da discursividade existem e se relacionam entre si de uma forma peculiar, que é muito diferente de como narrativas de outros campos existem e se relacionam. Os discursos que não são do campo da discursividade se modificam ao longo do tempo a partir de gestos transformadores tais como: *esclarecimento, revisão, complementação*. Já no campo da discursividade, a existência dos discursos não se pauta por transformações e seus gestos, mas pela *diferença em si*, acompanhada de um gesto de outra ordem, que é justamente o que Foucault denomina *retorno*. Interessa, no retorno, seu caráter autoral por excelência, pois retornar é voltar para o lugar do autor e, de lá, tecer uma ficção (e não ecoar uma fábula, por mais que haja variações). O retorno funda um terreno de onde se pode falar algo que se relaciona com outros discursos pela *diferença*.

Uma maneira de descrever uma relação que se pauta pela diferença é dizer aquilo que ela não é. Ela não é *hierárquica* (um discurso não é mais certo ou errado que outro), ela não é *genealógica* (um discurso não é matriz do outro, nem cópia do outro), ela não é *cronológica* (um discurso não é anterior a outro). Os discursos que fazem parte de uma discursividade não são fruto de “transformações”, eles pleiteiam existência própria.

Em outras palavras, diferentemente da fundação de uma ciência, a instauração discursiva não faz parte dessas transformações ulteriores, ela permanece necessariamente retirada e em desequilíbrio. (...) Resulta que, naturalmente, esse retorno, que faz parte do próprio discurso, não cessa de modificá-lo, que o retorno ao texto não é um suplemento histórico que viria se juntar à própria discursividade e a duplicaria com um ornamento que, afinal, não é essencial; é um trabalho efetivo e necessário de transformação da própria discursividade. (FOUCAULT, 1969, p. 283 e 285).

De certa forma, talvez uma das coisas que os instauradores de discursividade fundam seja a própria singularidade, que se atualiza e se virtualiza ao longo das idas e vindas para e do lugar de autor. Falarei mais sobre os processos de atualização e virtualização ao final do capítulo.

A noção de retorno foucaultiano ao lugar de autor e a modos singulares de existir nos traz de volta a um ponto cuja complexidade, a meu ver, justifica a repetição, pois sinto que é a partir dela que torna-se possível perceber suas inúmeras

nuances: estou me referindo ao uso peculiar que Ferenczi faz do adjetivo “larvado” para descrever as manifestações corporais sutis que testemunhou em seus pacientes (FERENCZI, 1919). Antes, porém, de retomar Ferenczi e o aspecto larvado da produção de seus analisandos, vale a pena fazer uma breve recapitulação.

Apresentei, no capítulo 1, uma definição de imaginação que consiste em uma constelação de gestos e condições ambientais que promovem oscilação, uma “oscilação imaginativa”. Em minha tentativa de leitura dos textos ferenczianos, identifiquei essa oscilação naquilo que o psicanalista húngaro descreveu como “transes”, pois que estes remetem a trânsito, deslocamentos realizados pelo sujeito tanto ao se afastar de um lugar de autor (caso do “transe traumático”), quanto ao se aproximar dele (caso do “estado de transe” e seu relaxamento). Imaginar é poder oscilar entre lugares considerados autorais e, partir deles, tecer ficções que se insurgem criativamente contra fábulas que descrevem uma vida que pode não valer tanto a pena. Agora, com as contribuições de Foucault a respeito da função autor e da discursividade, talvez se possa dizer que a oscilação imaginativa, pelo menos se considerarmos a imaginação produtiva (que se assemelha à ficção e suas aberturas, assim como a imaginação reprodutiva se assemelha à fábula e seu modo de ser mais “acabado”) se dá nesse campo específico – o da discursividade – que comporta uma diferença radical. E é a partir dessas reflexões que o uso que Ferenczi fez do adjetivo “larvado” – ao descrever uma forma de autoria de seus pacientes – ajudam a entender como a imaginação produtiva pode criar um campo onde diferenças radicais não precisam se excluir, mas conviver.

Voltando à “magnífica soprano”, a paciente cujo caso Ferenczi apresentou brevemente no artigo *Prolongamentos da “técnica ativa” em psicanálise* (1921), talvez fosse possível reconhecer no onanismo larvado da jovem musicista o que Foucault chamaria de “obra de autor”. Mas o que o larvado tem a ver com a discursividade foucaultiana e seu retorno marcado pela diferença? A meu ver, é muito feliz a escolha de um adjetivo que deriva do substantivo “larva”. Primeiro, novamente, pelo sentido entomológico da imaginação e, agora podemos dizer, pelo que esse processo entomológico tem de rizomático (e não linear, como comumente ele é percebido). Entre larva e mariposa, por exemplo, apesar de suas conexões carnis profundas, não temos dúvida de que existe uma diferença radical, sem que se possa dizer que há uma relação hierárquica entre elas: tanto a larva, quanto a mariposa são em si, cada qual à sua maneira, sem que uma seja mais viva ou mais

potente ou mais “pronta” ou “acabada” que a outra. O larvado, nesse caso, ganha contornos de algo não só aceitável, mas desejável. Um larvado visto apenas como admissível parte da hipótese de que, ao usar esse termo, Ferenczi estivesse sugerindo que o analista se esforçasse para tolerar as produções autorais ainda frágeis de seus pacientes e reconhecesse algum valor não só no canto forte da “magnífica soprano” mas também em seus balbucios ininteligíveis, “larvados”, que seriam, porém, uma obra menor. Já um larvado desejável concede que não há, em nenhum grau, uma relação hierárquica entre o tartamudeio da proto-cantora quase muda e seu canto alto e potente – ambos seriam, na sua diferença radical, obras de uma autora.

Por fim, a noção de retorno permite pensar que uma análise pode se pautar fora do que Foucault propõe como função autor. Pode, por exemplo, funcionar baseada em uma lógica de discurso “cientificista”, pondo-se em busca de esclarecimentos, revisões e complementos. Por outro lado, ao pensar que o transe ferencziano ou o delírio freudiano, que acompanham, respectivamente, reconstruções e construções, são outras formas de falar do retorno que ocorre no campo da discursividade. A função imaginativa-autoral que, acredito, pode ser inferida das propostas de Ferenczi e de Freud, se manifestará quando o analisando puder habitar a própria história como uma discursividade. A função autor na clínica se constrói a partir de retornos, de regressões fundantes de diferença, de dimensões larvadas.

Um outro pensador que se debruçou sobre o que entendemos por autor e autoria foi o escritor, filósofo e crítico literário francês Roland Barthes que chegou a decretar a morte do autor. Vejamos o que essa morte quer dizer e como ela se relaciona com as produções imaginativas na clínica psicanalítica.

### **3.4 A morte do autor e autoria prenante**

Roland Barthes, no seu ensaio *A morte do autor* (1984a), critica a noção de autoria como autoridade uniforme, homogênea, incontestável, localizável no tempo e no espaço. Ele usa a literatura para fazer um ataque ao que denomina “o império do Autor” e para demonstrar que um sujeito que se exprime, por exemplo, escrevendo, não é dono absoluto daquilo que diz, na medida em que há sentidos no seu “texto” que vão além das suas intenções ao produzir a obra. Além disso, o

“texto” literário é descrito por ele não como um conteúdo, mas como um modo de dizer que torna difícil responder à pergunta “quem está falando?”. Partindo da novela *Sarrasine*, escrita por Balzac em 1830 e narrada em primeira pessoa, toma uma frase da obra que descreve uma personagem feminina<sup>3</sup> e pergunta “Quem fala assim?”. Seria o herói da novela? Seria Balzac, o homem comum, construindo uma “filosofia da mulher” a partir de suas vivências pessoais? Seria Balzac, o romancista, expressando “ideias ‘literárias’ sobre a feminilidade”? É uma sabedoria do senso comum, uma teoria psicológica? Barthes responde que “Jamais será possível saber, pela simples razão de que a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem.” (BARTHES, 1984a, p. 57).

Está claro que, quando Barthes menciona a “morte do Autor”, ele se refere aos discursos fechados em si mesmos e à destruição de uma voz que se pretenda unívoca. “Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura” (BARTHES, 1984a, p. 63). Em outro artigo, *Escrever a leitura* (1984b), Barthes tenta recuperar e legitimar a figura do leitor e da leitura entendida como escritura. Ele diz que

“faz séculos que nos interessamos demasiadamente pelo autor e nada pelo leitor (...) Esse privilégio exorbitante concedido ao lugar de onde partiu a obra (pessoa ou História), essa censura imposta ao lugar aonde ela vai e se dispersa (a leitura) determinam uma economia muito particular (embora já antiga): o autor é considerado o proprietário eterno de sua obra (...) (BARTHES, 1984b, p. 27).

O autor cuja morte Barthes anuncia é esse que se entende como um indivíduo que produz obras de sentido fechado, como fábulas. Ao recuperar a figura do leitor, ele não promove uma substituição de uma representação de autoridade (o autor) por outra (o leitor). Antes de mais nada, ele abre mão de uma instância unitária por outra: plural e múltipla. Dessa forma, o texto se reescreverá a cada leitura que uma mesma pessoa realizar dele, mas igualmente nas leituras que pessoas diferentes fizerem. O oposto dessa perspectiva crítica em relação à figura de um autor autoritário é a posição tomada por Umberto Eco e a noção de um “autor modelo” (metáfora para a suposta essência de uma obra) e um “leitor modelo” capaz de desvelar a “verdade” do texto.

---

<sup>3</sup> A frase de Balzac citada por Barthes é a seguinte: “Era a mulher, com seus medos repentinos, seus caprichos sem razão, suas perturbações instintivas, suas audácias sem causa, suas bravatas e sua deliciosa finura de sentimentos?” (BARTHES, 1984a, p. 57)

É acalorado o debate entre Umberto Eco e o filósofo pragmático Richard Rorty no livro *Interpretação e superinterpretação* (ECO, 1992), que é a versão escrita das *Conferências Tanner*, ocorridas na Universidade de Cambridge em 1990. Eco defende que todo texto tem uma essência, sentidos limitados pela materialidade das frases que o compõem, e que essa essência constrói, de saída, um “leitor modelo”, uma metáfora do que se poderia chamar de “leitura correta”. Para o pensador italiano, qualquer coisa fora dessa leitura autorizada pelo texto é considerada uma “superinterpretação”. Richard Rorty, no mesmo livro, discorda frontalmente de Eco, se opondo à ideia de que um texto possua qualquer significado essencial. Ele defende a multiplicidade de sentidos, que é a consequência mesma de que os significados sempre advêm de um contexto complexo e que, mudando-se o contexto, mudam-se os sentidos. Para Rorty (e, poderíamos dizer, para Ferenczi, Winnicott e, em geral, os psicanalistas que enfatizam a dimensão ambiental e relacional dos processos de subjetivação, de traumatismo, de cura e de autoria), o encontro entre um sujeito (um leitor) e um texto só produzirá sentidos a partir do que se constrói entre eles (por exemplo, sua história, as pessoas e o mundo ao seu redor) – leitor e obra. Ele diz:

Para nós, pragmatistas, a noção de que há algo sobre o que um determinado texto realmente é, algo que a aplicação rigorosa de um método irá revelar, é tão errada quanto a ideia aristotélica de que há algo que uma substância é realmente, intrinsecamente, em contraposição ao que ela é apenas aparentemente, acidentalmente ou relacionalmente. (RORTY, 1992, p. 121).

Se Barthes tivesse participado dessa conversa, possivelmente teria argumentado que não faz sentido o trabalho de definir se uma obra está ou não sendo superinterpretada. É possível que ele não apenas tivesse concordado com Rorty, como teria insistido no ponto de que a própria noção de “interpretação” está fora do lugar. Para ele, como vimos, toda leitura é uma escritura que, como na ficção foucaultiana, faz e desfaz ao mesmo tempo. Um texto, escreve ele, não é “decifrado”, mas “deslindado”, “desfiado”, “percorrido”. Percorrer pode ter um caráter topológico que se abstém de explorar um dentro e um fora – é possível, por exemplo, “percorrer” sem entrar ou sair de nada, sustentando movimentos de limiar. O ato de percorrer é capaz de se opor ao binômio dentro-fora, que, por sua vez, pode ser convocado como uma metáfora a serviço de um autor autoritário. Um autor autoritário pode reivindicar a posse de um segredo guardado opacamente do lado

de dentro ao qual somente ele tem acesso. A leitura-escritura, o leitor múltiplo, desliza por um espaço amorfo, sem dentro e fora, sem fronteiras:

O espaço da escritura deve ser percorrido, e não penetrado; a escritura propõe sentido sem parar, mas é sempre para evaporá-lo: ela procede a uma isenção sistemática do sentido. Por isso mesmo, a literatura (seria melhor passar a dizer a *escritura*), recusando designar ao texto (e ao mundo como texto) um “segredo”, isto é, um sentido último, libera uma atividade a que se poderia chamar contrateológica, propriamente revolucionária, pois a recusa de deter o sentido é finalmente recusar Deus e suas hipóstases, a razão, a ciência, a lei.” (BARTHES, 1984a, p. 63).

Existe um aspecto da decretação da morte do autor por Barthes que aponta para a circulação mais livre e horizontal das narrativas. Cria-se uma contradição curiosa: quanto mais vivo o autor como indivíduo, quer dizer, quanto mais uma sociedade se vincula ao nome de autor, mais capturadas ficam as narrativas – sequestradas pelas fábulas que, do nosso ponto de vista, querem vender coisas: de produtos e serviços a “estilos” de vida. Por outro lado, quanto mais se mata esse autor de fábulas, quanto mais habitamos o espaço da discursividade próprio para o exercício de uma autoria larvada (explorada por uma subjetividade que pode fazer retornos a lugares de diferença radical), mais as narrativas ganham um *outro tipo* de força vinculante. No primeiro caso, elas vinculam pela adesão a um modelo de vida imposto de fora como fábula: do desempenho, de performance, de sucesso, entre outros marcadores que moldam à sua forma e semelhança aqueles que os subscrevem. Criam um vínculo que se pode dizer traumático na medida em que tiram dos sujeitos oportunidades de contar histórias singulares sobre si mesmos. No segundo caso, quando morre o nome de autor e surge a discursividade, a pluralidade de narrativas exerce uma vinculação horizontal, a partir da qual é possível o compartilhamento de vulnerabilidades ou de aberturas para o incerto, o que ainda está por vir. A discursividade é um campo de instabilidades e vulnerabilidades, logo envolvem o risco evitado pela narrativa fabular, o risco de tecer uma ficção que fia e se desfia, sem garantias. Vista dessa maneira, a morte do autor é algo que precisa acontecer em um encontro psicanalítico para que haja a possibilidade – outro paradoxo – de que a função-autora, a função imaginativa (contra as fábulas aprisionadoras do sujeito em sofrimento) possa ser co-construída.

O nome de autor como a marca de uma autoridade individual tem traços daquilo que Erin Manning e Brian Massumi identificam como uma “lógica da eficiência e da subtração” (MANNING; MASSUMI, 2014). Em seu artigo *Coming alive in a world of texture* (em tradução livre, algo como *Florescendo em um mundo*

*de texturas*, ou ainda *Revitalizando-se em um mundo de ficções*), Manning e Massumi descrevem diversos modos de interação com o mundo, que também poderiam ser entendidos como formas de autoria. Eles defendem que há um modo de se relacionar por engajamento ou arrastamento (*entrainment*, no original) e um modo por entretenimento ou distração (*entertainment* no original). O primeiro faz parte do funcionamento de sujeitos ditos neurotípicos, capazes de focar em determinados objetos (pela subtração do fundo, da textura à qual esses objetos pertencem) e fazer um uso “eficiente” deles. O segundo descreve um modo “autístico” de estar no mundo, no qual as relações entre os objetos predominam sobre a suposta utilidade do objeto, que emerge apenas na experiência e jamais é dada *a priori*.

Na modalidade “entretenimento”, a interação entre diferentes elementos no mundo se dá por pregnância (*affordance*, em inglês). O substantivo *affordance* deriva do verbo *to afford*, cujos significados giram em torno do potencial de ação e de existência. É comum que esse potencial seja articulado em termos financeiros: poder pagar (*I can't afford to buy a new computer*, “Não tenho condições de comprar um novo computador”), ter capacidade de arcar com um custo (*I can't afford to live downtown*, “Não consigo bancar viver no centro”). Mas também é possível usá-lo no sentido de espaço e liberdade de movimento (*I can't afford to say what I really think*, “Não posso me dar ao luxo de dizer o que realmente penso”). O verbo *to afford*, igualmente, pode se referir ao gesto de provisão e suprimento. Por exemplo na frase *The rooftop affords beautiful views*, que pode ser traduzida por “O terraço proporciona belas vistas”. Chama a atenção a capacidade do verbo *to afford* de variar na relação sujeito-objeto, onde o humano não é obviamente o sujeito, podendo ser objeto das provisões de entidades não-humanas (como no caso acima, em que o terraço é sujeito de um gesto provedor do qual humanos podem desfrutar). Talvez por isso mesmo a tradução consagrada para a palavra *affordance* no contexto em que se descreve múltiplas relações nas quais diferentes elementos alternam os papéis de provedor e desfrutador seja “pregnância”, pois que ela delinea uma condição que existe entre seres cujos papéis emergem e variam nos contextos de interação, nunca antes.

Manning e Massumi ilustram a pregnância com uma cena corriqueira e trivial. Uma pessoa se apressa para o trabalho, de manhã, hora do rush. Ela negocia o espaço das calçadas com outros corpos. Sua percepção se volta não exatamente para

os outros corpos individualmente, mas para o fluxo a partir de qual, de tempos em tempos, clareiras se abrem entre eles. As clareiras não são bem uma coisa, um objeto concreto que sirva de alvo para o foco da pessoa que caminha pela calçada tumultuada, elas estão mais para um “efeito de campo” (MANNING; MASSUMI, 2014, p. 9). Nesse campo, vários fatores se sobrepõem em uma malha de trajetórias que interagem entre si e com outros elementos da paisagem: corpos grandes e pequenos aceleram e desaceleram sem nenhum aviso, mudam o sentido de seus percursos subitamente, às vezes param no meio da calçada apenas para continuar adiante poucos segundos depois, ou então giram sobre o próprio eixo e seguem na direção oposta. As clareiras fugazes não são exatamente buracos, a falta de um corpo, um espaço negativo, mas uma manifestação de caráter afirmativo e coletivo, um efeito expressivo de todos os outros corpos e suas agitações que oferecem uma breve abertura para que a pessoa seguindo para o trabalho possa dar mais uns passos adiante – em outra palavra, cada clareira transitória é uma *pregnância* (uma *affordance*) proporcionando não uma “bela vista”, como no exemplo do terraço, mas um caminho. Na medida em que esse caminho conta uma história – a narrativa de uma ida ao trabalho pela manhã – ele é também uma obra. Como não há como saber exatamente que trechos de chão serão percorridos até que cada clareira se abra, essa obra se define mais como ficção do que como fábula e sua autoria, como um campo discursivo complexo e múltiplo. Para se compor esse tipo de obra, é preciso que se possa alternar entre um modo de atenção engajado (subtrativo e focado na utilidade de cada objeto) e um modo distraído, no qual é possível se afetar de forma mais dilatada, usando a visão periférica, com uma atitude mais aberta ao imprevisível.

A calçada movimentada é campo de autoria. Mas vejamos: não é nem uma autoria individual, nem verbal. O que não quer dizer que não haja pensamento ou expressão. É uma autoria da ordem da discursividade, repleta de momentos “larvados”, rica em virtualidade e potência, que se atualiza passo a passo. Manning e Massumi escrevem:

Mas você estava pensando, com seu movimento. Cada um dos seus movimentos era uma análise performada da composição do campo, a partir da capacidade desse campo de proporcionar (*affordance*) avanço. Ao entrar na dança da atenção, sua percepção convergia com sua atividade de movimento, e sua atividade *era* o seu pensar. Você entrou em um modo de consciência ambiental no qual perceber é encenar o pensamento, e o pensamento é diretamente relacional. Esse pensar ativamente relacional também é uma expressão do campo, mas em um modo diferente do contar histórias, poéticas ou não, sem necessidade imediata de

linguagem, satisfazendo-se no mesmo nível dos movimentos do corpo: expressão incorporada. (MANNING; MASSUMI, 2014, p. 10, minha tradução).

A morte do autor em Barthes é o abandono da lógica marcada pela subtração e pela eficiência do “engajamento” (*entrainment*), típica do nome de autor, ao mesmo tempo que encampa a lógica do “entretenimento” (*entertainment*) que pode atuar num campo de texturas.

Barthes recorre a Marcel Proust para exemplificar uma inversão típica da discursividade. *Em Busca do Tempo Perdido* é uma obra de arte que materializa o apagamento das linhas entre ficção e realidade; autor, narrador e personagem. O “eu” que Proust coloca na boca do herói, personagem e narrador do romance, seu homônimo cujo nome (Marcel) é mencionado na obra apenas duas vezes – no volume *A Prisioneira* – (ERMAN, 2015, p. 53), não é nem o pioneiro “eu” que Michel de Montaigne usou em seus prolíficos *Ensaaios*, precursor da subjetividade moderna (tendo ido muito além do “eu” cartesiano, embora o tivesse precedido cronologicamente), nem o “eu” presente nas autoficções contemporâneas de autores mundialmente conhecidos como Édouard Louis e a laureada com o Nobel de literatura em 2022, Annie Ernaux. Como mencionado, há pelo menos três “Eus” na obra: Marcel Proust, suposto autor; Marcel (personagem que ocupa o lugar do narrador no citado volume 5 da obra de sete volumes – *A Prisioneira*) e o narrador que, à exceção das duas únicas vezes em que é nomeado, em um único volume da obra, é virtualmente anônimo e, por isso mesmo, recebe da crítica literária a alcunha de “narrador”, quase nunca sendo referido pelo prenome “Marcel”.

Há um outro personagem no romance que materializa a inversão promovida pela discursividade de Barthes. Trata-se do Barão de Charlus, supostamente inspirado na figura histórica do conde Robert de Montesquiou, mas cuja complexidade leva Barthes a dizer que talvez seja o contrário – o conde Montesquiou da vida real é que seria um fenômeno emergente a partir de um campo de texturas encarnado no personagem Charlus:

Proust deu à escritura moderna sua epopéia: mediante uma inversão radical, em lugar de colocar sua vida em seu romance, como tão frequentemente se diz, ele fez da própria vida uma obra de que o livro foi como o modelo, de maneira que nos ficasse evidente que não é Charlus quem imita Montesquiou, mas que Montesquiou, na sua realidade anedótica, histórica, não é mais do que um fragmento secundário, derivado, de Charlus. (BARTHES, 1984a, p. 59, 60)

Minha hipótese é que Proust escrevia no campo da discursividade, onde a questão de quem imita quem não faz sentido, onde todos são originais e todos são cópias e todos têm direito de existir.

É como se a literatura fosse capaz de sustentar, como diriam Manning e Massumi, um campo de pregnâncias que pode ser revisitado através da leitura, com efeitos parecidos com os de uma calçada movimentada pelo ir e vir de muitos corpos na qual, com frequência imprevisível, se abrem clareiras. Nesse caso, o Montesquiou da vida “real” é como uma clareira para onde Charlus pode se dirigir – mas há muitas outras.

Um possível paralelo com a clínica talvez pudesse ser encontrado em um elemento específico da cena descrita por Manning e Massumi. Mesmo reconhecendo a trama complexa dos fluxos e refluxos dos corpos em movimento, eles apontam para uma dimensão de estabilidade: a própria calçada. No exemplo da calçada cheia de pessoas em movimento, ao fim da caminhada, a pessoa chega finalmente ao escritório e, lá, talvez haja uma retomada de uma pregnância não mais ambiental, entretida, mas engajada e funcional: cadeiras para sentar, computadores para escrever e ler e-mails – os objetos e seus usos consagrados voltam ao foco. Como vimos, não foi bem a calçada que permitiu que a pessoa chegasse a tempo ao trabalho, mas sim os movimentos proporcionados (*afforded*) pelos espaços-entre-corpos. No entanto, terminada a jornada, os espaços se dissolvem, enquanto a calçada continua lá, disponível para que o processo – efêmero, transitório, instável e até mesmo esquecível – aconteça novamente, inúmeras vezes, em aparente repetição. Em alguma medida, o *setting* analítico talvez precise fazer pelo processo terapêutico (compreendido como oportunidade de exercício dessa autoria discursiva) o que a calçada de Manning e Massumi pode fazer pela caminhada. E, assim como o caminhar pelos espaços que surgem de forma complexa e imprevisível na calçada conta uma história e é reconhecido como “texto”, uma análise oferece clareiras de relaxamento e legitimação discursiva que podem prover (*afford*) um campo de autoria para o analisando co-produzir suas obras.

Antes de seguir adiante, vale a pena reafirmar os objetivos da pesquisa, mas agora me valendo dos conceitos desse terceiro capítulo. A proposta do trabalho é refletir sobre as saídas encontradas por Ferenczi e Freud, a partir de alguns impasses teóricos e técnicos nos quais eles esbarraram em suas clínicas. Em que medida tais impasses podem ter se materializado como *affordances*, como pregnâncias, como

clareiras que se abriram na textura complexa dos encontros com os analisandos, clareiras das quais ambos se aproveitaram para dar passos em direções diferentes? Seria razoável especular que ao invés de ter encarado os obstáculos como espaços esvaziados, sem potência, eles viram um campo para novas experimentações. Posta de outra forma, minha hipótese é que ao tecer soluções, Ferenczi e Freud abriram lugar de autoria para seus pacientes, ou ainda, com Foucault, um campo de ficções. De um lado, Ferenczi se lançou na técnica ativa, intuindo que era preciso que seus pacientes entrassem em contato, ainda que via injunções e proibições, com seus próprios afetos. Ao revisar a técnica ativa, sem exatamente descartá-la totalmente (nunca renunciando a oferecer um lugar de autoria para os sujeitos que sofriam), entendeu que havia vantagem nos estados de relaxamento, que a partir deles é que podiam entrar em transe, e que era no transe que os fenômenos corporais sutis se apresentavam como uma obra de ficção típica da função autor. O transe, entendido por mim primordialmente como deslocamento, seja ao se afastar do lugar de autoria (no transe traumático), seja para se reaproximar dele (nos estados de transe/relaxamento de uma sessão de análise) é a instauração de um campo discursivo onde muitas vozes podem se expressar ao mesmo tempo, muito além da linguagem verbal. E são essas expressões de um campo discursivo complexo que, registradas por um analista suficientemente bom, serão matéria prima para as (re)construções imaginativas. Essas últimas nada mais são do que a continuidade e a sustentação, no tempo e no espaço de uma análise, da função autor que dá sentidos à vida. Imaginar é, também, explorar pregnâncias ambientais. E o ambiente é o consultório, é o analista, é o analisando, mas acima de tudo, os espaços que vão se abrindo provisoriamente nos encontros e nas relações.

Do lado de Freud há a percepção de que o analista precisa se implicar no jogo de elaborar, que a repetição pode ter sentidos além da morte e que durante uma análise é possível que se atinja um estado de delírio no qual a verdade dos fatos e a verdade supostamente inventada (Charlus, Monstesquiou, Proust, Herói) são indistinguíveis e têm o mesmo potencial de tocar um paciente. Freud usa o termo *delírio* como Ferenczi usou *transe*. E nos fragmentos expressivos aos quais Ferenczi chamou sintomas transitórios, símbolos corporais mnêmicos, Freud viu pedaços de sonhos, pensamentos nebulosos e repetições de afetos. Por fim, o vienense afirmou que esses três elementos seriam (como os sintomas transitórios

foram insumo para as reconstruções para Ferenczi) matéria prima daquilo que agora ele estaria chamando *construções*.

Reconstruir e construir, nesse contexto freudo-ferencziano, são termos que eu escolho, nesse trabalho, renomear de imaginação produtiva. A imaginação produtiva, na minha hipótese, evoca um tipo específico de autoria, em um campo de discursividade complexa, um campo de pregnâncias, de multiplicidades, de virtualidades.

Na próxima seção, pretendo discutir os sentidos desses termos – virtualidade e multiplicidade – e de que forma eles podem participar da clínica psicanalítica.

### 3.5 Possibilidade & realidade, virtualidade & atualidade

A imaginação, ao se aproximar da ficção, da fantasia e do delírio, é frequentemente posta em cheque por sua suposta ausência de realidade e subsequente pouca relevância na vida concreta, “de verdade”, dos sujeitos. Não surpreende que Freud tenha esperado quase 40 anos para cogitar dar a ela um papel na técnica psicanalítica.

É empobrecedor perguntar se a imaginação, na clínica, produz coisas falsas ou verdadeiras. Esse questionamento parte da premissa de que o imaginado (o reconstruído com Ferenczi, o construído com Freud) seria uma cópia de uma experiência real e, como cópia, poderia ter sua fidedignidade averiguada. Mas a construção/reconstrução é um simulacro (BAUDRILLARD, 1991; JAMESON, 1985; REZENDE, 2020) e pertence não ao que é real, mas ao virtual. Como tal, ela não é nem falsa, nem verdadeira, nem boa, nem má, nem neutra. A imaginação tem características não de realidade, mas de virtualidade e, assim, está fora da relação entre *real* e *possível*, inscrevendo-se no diálogo entre *virtual* e *atual*. É Gilles Deleuze, no seu livro *Diferença e Repetição*, que propõe essa distinção. “Em tudo isso, o perigo é confundir o virtual com o possível. Com efeito, o possível opõe-se ao real; o processo do possível é, pois, uma ‘realização’. O virtual, ao contrário, não se opõe ao real, possui plena realidade. Seu processo é a atualização” (DELEUZE, 2018a, p. 279, 280). Em seguida, Deleuze descreve dois processos distintos: a realização, na qual um possível torna-se real; e a atualização, em que um virtual se torna atual.

Há pontos importantes a se fazer sobre os dois processos. Em primeiro lugar, na realização de um possível há uma relação de identidade e exclusão. Em termos lógicos, não há diferença entre o possível e sua realização. Um possível que se realiza, se materializa na existência sem nenhuma diferença e, ao mesmo tempo, exclui todos os outros possíveis que porventura estiverem concorrendo pelo lugar de realizado. Pierre Lévy, a partir do próprio Deleuze, escreve sobre isso mais detalhadamente. Diz o historiador da ciência, sociólogo e filósofo francês: “O possível já está todo constituído, mas permanece no limbo. (...) É um real fantasmático, latente. A realização de um possível não é uma *criação* (...), pois a criação implica também uma *produção* inovadora (...)” (LÉVY, 2011, p. 16 - meus grifos). No caso das atualizações, por outro lado, pode haver mais de uma atualização de um mesmo virtual. Além disso, elas podem conviver, já que a atualização de um virtual não implica o aniquilamento de outras.

Em segundo lugar, o atual está para o virtual assim como a solução está para um problema, ou um “complexo problemático” (LÉVY, 2011, p. 16). Na atualização não há *oposição* do virtual com o real, mas *interação* entre ambos. O problema aponta direções para a solução, mas esta não é igual ao problema e só adquire uma forma ao final do processo. Além disso, existe espaço para que um mesmo problema tenha diversas soluções. Em outras palavras, à medida que um virtual se atualiza, não só ele não exclui outras atualizações, como ele se torna diferente de si mesmo ao longo do percurso. Se o realizado é o reflexo espelhado do possível, não se pode dizer o mesmo do atual em relação ao virtual – uma solução não se parece em nada com o problema que ela tenta solucionar e nem guarda necessariamente semelhança consigo mesma ao longo do processo resolutivo (lembramos da larva que, por imaginação, devém imago). Segundo Deleuze, “Os termos virtuais nunca se assemelham à virtualidade que eles atualizam: as qualidades e as espécies não se assemelham às relações diferenciais que elas encarnam; as partes não se assemelham às singularidades que elas encarnam.” (DELEUZE, 2018a, p. 280). A proposição do virtual como jornada de resolução de uma problemática em que diferentes soluções coexistem coloca em cena o que Deleuze e Guattari chamam de “múltiplo” como substantivo (DELEUZE; GUATTARI, 2011). Pierre Lévy dá o exemplo da semente que tem e é um problema: o de fazer brotar/ser uma árvore. No entanto, há uma multiplicidade de árvores na semente, a depender das circunstâncias em que a resolução do problema vier a

ocorrer. Ou seja, dependendo do tipo de solo, do clima, do regime de chuvas, entre outros fatores, uma mesma semente pode se desenvolver em árvores completamente diferentes umas das outras. Como a própria ciência genética não cansa de repetir, o DNA não diz tudo.

O filósofo francês do começo do século XX, Étienne Souriau, no seu livro *Diferentes formas de existência*, constrói uma imagem que vai além da metáfora da semente e é capaz de materializar a radicalidade dos fluxos de atualização e virtualização: a figura de uma ponte inacabada, um arco suspenso no meio do caminho entre uma margem e outra (SOURIAU, 1943): o pedaço incompleto da ponte tem um problema e é um problema. A maneira como a ponte será (se for) continuada é um múltiplo imprevisível. Não é a execução de um plano, é a invenção de modos de existir sempre reais, ainda que em constante mutação e não obedientes a pré-ordenações de qualquer espécie. Deleuze escreve: “Atualizar-se, para um potencial ou virtual, é sempre criar linhas divergentes que correspondam, sem semelhança, à multiplicidade virtual.” (DELEUZE, 2018a, p. 280, 281).

Pierre Lévy (LÉVY, 2011, p. 17, 18) faz um interessante acréscimo à proposta deleuziana, sugerindo que, além dos citados processos de realização (ocorrência de um estado pré-definido, a partir de elementos possíveis fechados em si mesmos) e de atualização (construção de soluções para um “complexo problemático” a partir de elementos virtuais), considere-se também a virtualização. Trata-se do caminho inverso da atualização, ou seja, passa-se do atual para o virtual. Não se trata de uma desrealização (“a transformação de uma realidade em um conjunto de possíveis”), mas da desestabilização daquilo que desfruta do estado de solução já alcançada. Lévy propõe que não vejamos atualização e virtualização como processos independentes, mas como uma composição de fluxos que existem em relações sempre paradoxais. Virtualização-atualização como uma outra maneira de afirmar o campo de discursividade de Foucault, a morte do autor em Barthes, a pregnância em Manning e Massumi: uma expressão imaginativa-autoral que fia e desfia, como propôs Barthes (1984a). É autoria de uma subjetividade não atrelada a uma fábula, mas a uma ficção que só pode ser tecida por uma função autor, e não por um nome de autor (FOUCAULT, 1969).

A virtualização implica variação do centro de gravidade de uma solução, de modo que toda resposta a um problema será sempre temporária, podendo a qualquer instante se reconfigurar como um novo complexo problemático demandando novas

atualizações. Do meu ponto de vista, isso se assemelha ao corpo sem órgãos proposto por Deleuze e Guattari (DELEUZE; GUATTARI, 1972, 2011, 2012b), bem como à des-codificação que caracteriza seu funcionamento, em toda a sua ambiguidade: pois descodificar é, ao mesmo tempo, extrair sentidos e despir(-se) de sentidos, liberando espaço para elaboração de outras significações ou mesmo de significação nenhuma. O corpo sem órgãos é, entre outras coisas, o virtual, que tende a ser descodificado e pode ser descodificante (virtualizante). Lévy diz: “Com isso, a virtualização fluidifica as distinções instituídas, aumenta os graus de liberdade (...) A virtualização é um dos principais vetores de criação de realidade” (LÉVY, 2011, p. 18).

O caráter produtivo da virtualização cria multiplicidades e acontece em diversas dimensões: no espaço, no tempo, no corpo, na linguagem, na economia, nos afetos. Lévy chama atenção para o fato de que a palavra “existir” remete a uma etimologia híbrida e paradoxal, com um prefixo grego (*ex*, fora de) e uma raiz latina (*sistere*, estar colocado, situado). E pergunta: “Existir é estar presente ou abandonar uma presença?” (LÉVY, 2011, p. 20). A ambivalência revela uma palavra afinada com a ideia de poder estar e ao mesmo tempo escapar de estar, apresentar-se e ao mesmo tempo transformar-se.

Pensando na clínica psicanalítica, é como se pudesse haver um processo de transferência ecológica, onde o sujeito continua estabelecendo relações transferenciais, mas com mudanças radicais em relação ao que, a como e com quem (ou com o que) essas relações são constituídas. Nesse contexto, a transferência pode ser compreendida como um processo de virtualização dos objetos que importam para o analisando, assim como uma virtualização de si mesmo, de forma situada (o mundo inteiro é, virtualmente, um *setting*), na presença de uma testemunha: o analista (GONDAR, 2017a). Trata-se, porém, de uma testemunha ativa, que não se limita a servir de anteparo para projeções de figuras parentais, como na psicanálise clássica, mas como um parceiro na tarefa de manutenção da multiplicidade que emerge a partir dos processos virtualizantes. É como se o analista pudesse participar da ampliação de uma memória de trabalho, como uma memória RAM (ou como as clareiras de pregnancy nas calçadas cheias de gente) que permitisse que várias “janelas” ficassem abertas ao mesmo tempo. Ou ainda como se o trabalho de análise fosse como fazer malabarismo e o analista pudesse contribuir com um par de mãos na tarefa de manter mais pinos em movimento, suspensos no ar. No texto

*Transferência e Introjeção* (1909), Ferenczi compara a transferência ao que acontece quando um elemento químico com valência não saturada (ou seja, está “reativo” e pode, por isso, reagir com outros elementos, produzindo coisas novas) entra em contato com outro. Ainda na analogia química, vale lembrar que um elemento reagente é um elemento instável (assim como os pinos do malabarista). É necessário que, na combinação analisando-analista, haja espaço para a instabilidade que é, de fato, uma característica dos processos de virtualização. Ferenczi reconhece o valor dessa instabilidade na relação analítica: “cumpra saber que numa análise corretamente conduzida essa combinação mantém-se instável” (FERENCZI, 1909, p. 90). É isso que seria a transferência ecológica, a abertura para interferências mútuas entre os elementos de uma relação.

Vale dizer de novo: a relação entre o virtual (que é um simulacro, não uma imitação) e a suposta realidade não é uma via de mão única em que a segunda informa o primeiro, apenas. A realidade é contaminada e pode ser desorganizada pelo virtual. E vale repetir o que Walter Benjamin escreveu sobre a imaginação: “É uma característica de toda imaginação que ela joga um jogo de dissolução de suas formas. O mundo de novas manifestações que ganha vida como resultado da dissolução do que havia sido formado tem suas próprias leis, as leis da imaginação” (BENJAMIN, 1996, p. 280 - minha tradução). Deleuze, em *Diferença e Repetição*, escreve que “não é próprio do simulacro ser uma cópia, mas reverter todas as cópias, revertendo também os modelos: todo pensamento torna-se uma agressão.” (DELEUZE, 2018a, p. 14).

Daí Pierre Levy afirmar – e isso também tem implicações clínicas fundamentais – que “a virtualização é sempre heterogênea, devir outro, processo de acolhimento de alteridade” (LÉVY, 2011, p. 25). Virtualizar o corpo, a vida, é se desorganizar um pouco e aproximar-se de um funcionamento em rede.

A leitura, a escuta e a escrita oferecem analogias para esse processo no encontro analítico. Primeiro, ao ler, transformamos um texto linear em um amálgama semi-caótico de evocações – jamais lemos apenas o que está escrito. Lévy sugere que retomemos os gestos têxteis que deram ao “texto” seu nome: dobrar, perfurar, recortar, costurar. A escuta, como a leitura, em última análise, é uma forma de escrita. Escrever é participar dos movimentos oscilatórios entre virtual e atual: atualizamos um sentido até então virtual com o auxílio de um suporte (papel, tela, etc.) e liberamos espaço para construir novos sentidos, que por sua vez

se misturarão com os já escritos, potencialmente transformando-os e sendo por eles transformados.

Svetlana Alexsiévitch, em discurso proferido na Academia Sueca em 2015, ocasião em que recebeu o prêmio Nobel de Literatura, lembrou que Flaubert dizia de si mesmo que era um “homem-pena”. Ela mesma, no entanto, via-se mais como uma “mulher-ouvido”, porque andava pelas ruas escutando palavras soltas e pensava nos romances que “desaparecem sem deixar rastro no tempo” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 370). Se pensarmos bem no que ela está dizendo, poderemos concluir que não se trata apenas de um lamento pelo que não foi e poderia ter sido. Isso que ela ouve *já é*, em certa medida, um romance. Não é uma possibilidade que poderia tornar-se real. É real. O que se perde não é a possibilidade de um romance, é o próprio romance. O lamento é pela forma de atualização desse virtual: a escuta-escrita de Aleksievitch. Mas ela deixa claro que, por ela, além de serem atualizados em sua escuta, esses romances poderiam ter encontrado outras existências. A leitura de seu livro *Vozes de Tchernóbil* evidencia isso. A autora promete que o livro é feito de transcrições de entrevistas gravadas ao longo de muitos anos. Ou seja, ela não “escreveu” nada. Apenas transcreveu e organizou em pequenos capítulos as falas de seus entrevistados, muitos dos quais mal frequentaram a escola. No entanto, a impressão que fica é que, na antiga União Soviética, todos são parentes de Dostoyevski, tamanha a força do texto. Em *Mil Platôs*, lemos que “escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir.”(DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 19 [11]).

Esses fragmentos de vozes que Alexsiévitch escuta, e que a fazem imaginar romances que já existem, se aproximam do que David Lapoujade, lendo Étienne Souriau, nomeia “existências mínimas” (LAPOUJADE, 2017) e que o próprio Souriau intitula, assim como Deleuze e Lévy, de virtuais (SOURIAU, 1943). Lapoujade resgata de Souriau o conceito de “pluralismo existencial”, segundo o qual, para os seres que povoam o mundo não há nem um único modo de existência, tampouco um único mundo. “Um ser pode ver sua existência se duplicar, se triplicar, enfim, pode existir em vários planos distintos permanecendo numericamente um” (LAPOUJADE, 2017, p. 14). Lapoujade afirma também que os seres são “realidades plurimodais, multimodais; e aquilo que chamamos de mundo é, de fato, o lugar de vários ‘intermundos’, de um emaranhado de planos”

(LAPOUJADE, 2017, p. 14, 15). Essa plurimodalidade em intermundos se dá por gestos que podem ser mínimos sem perder sua potência (ou sua capacidade de atualização). Os milhares de pequenos gestos de uma existência formam uma nuvem de virtualidades que projetamos nos mundos de que fazemos parte. Ferenczi, ainda sobre a transferência, toca na potência das coisas pequenas e o que ele diz se aplica a vida em geral, além da neurose (o que fica claro se substitui-se “transferência” por “virtualização”): “A transferência pode ser desencadeada nos neuróticos pelos motivos mais exíguos e mais insignificantes” (FERENCZI, 1909, p. 90).

### 3.6 Imaginação e apropriação

Como discutido brevemente no capítulo 2, Souriau e Lapoujade exploram uma característica do processo de atualização de um virtual que nem Deleuze nem Lévy mencionam: a apropriação. Escutar um sujeito em análise é participar de uma ou mais apropriações. A apropriação, nesse caso, não diz respeito à propriedade, mas àquilo que é próprio (LAPOUJADE, 2017, p. 73). Não deve ser usado na voz reflexiva – apropriar-se de algo – mas sim na voz ativa, dar propriedade a alguma coisa, fazer existir de forma singular. É o que Aleksiévitich faz com seus interlocutores: apropria suas falas. Não *se apropria* delas, como o uso reflexivo do verbo daria a entender, não toma posse das falas das pessoas que entrevista. Mas apropria-as, dá-lhes propriedade, espaços, mundos, para que possam existir com mais potência do que se permanecessem palavras soltas pelas ruas das grandes cidades por onde são proferidas ao vento.

A título de ilustração, vale a pena citar novamente Manning e Massumi, ao escutar o depoimento de um homem autista, o poeta indiano Tito Rajarshi Mukhopadhyay, e sua experiência escolar diante da tarefa de resolver a equação “ $4+2 = x$ ” que, depois se descobriu, estava muito abaixo de suas capacidades. Diante de sua demora em produzir uma resposta, seus professores concluíram, apressadamente, que ele tinha um déficit, um problema, um atraso, uma patologia, pois não era nem um pouco razoável que ele tivesse tanta dificuldade para chegar à solução de um problema tão simples. Mas quando ele conta o episódio a partir de seu ponto de vista, a cena se transforma completamente e vemos que a

complexidade não estava em como a tarefa era percebida pelos professores, mas na maneira como Mukhopadhyay leu a equação, que ele apropria de forma singular:

Eu me perguntava por que diabos aquele 4 tinha que interagir com o número 2, através de um sinal de +. [...] Olhei para o número 2, pensando nos eixos coordenados da superfície plana e nos prováveis pontos de coordenadas que o 2 ocuparia. E, ao ver a posição do 2 em algum lugar na parte superior da página, atribuí mentalmente a ele os pontos de coordenadas 3 e 7. 3 como a coordenada x e 7 como a coordenada y. Eu conseguia ver a página dividida em grades. Ouvi meu acompanhante terapêutico dizer algo como se eu precisasse terminar meu trabalho. Mas eu estava ocupado atribuindo um valor de coordenada para o 4. Finalmente, decidi pelos valores 3 e 9 como coordenadas x e y. Também atribuí rapidamente um valor ao sinal de adição. Então, encontrei toda uma história de personagens numéricos, além apenas do 2 e do 4, competindo, discutindo e se afirmando para serem registrados. Finalmente, precisei da ajuda da “média”. Tirei a média no lado x e a média no lado y para trazer paz entre os números. (MANNING; MASSUMI, 2014, p. 12).

Pode-se dizer que ele estava num campo fortemente virtualizado, onde a atualização do virtual “ $4+2 = x$ ” (um virtual como texto, como equação e, como Levy propõe, como problema) não é obviamente a de uma equação com o objetivo claro de encontrar o valor de “x”. “Encontrar o valor de x” é apenas uma das muitas atualizações daquele virtual. A maneira como ele recebeu o problema foi uma forma particularmente potente de apropriação, pois que deu à equação dimensões de que ninguém havia desconfiado.

Um outro exemplo, também a partir da experiência de Mukhopadhyay, materializa a relação da dupla virtual/real com a multiplicidade e sua existência como lugar privilegiado de apropriação. Dessa vez, ele conta como é sua relação com um objeto tão aparentemente simples quanto uma porta. Para um sujeito neurotípico, a funcionalidade por excelência de uma porta não permite virtualização alguma, sequer entra no campo do virtual-real, necessariamente pertencendo à dimensão de um real unívoco. Quando Mukhopadhyay olha para uma porta, porém, ele tem diante de si um campo de virtuais que podem se atualizar em cor, textura, forma, tamanho. Ele hesita em atravessá-la, parecendo estar empacado, porque ele não a atualiza automaticamente como um objeto que promove abertura e fechamento de passagem. Ele hesita porque é capaz de imaginar outras atualizações. Para Manning e Massumi, a experiência neurotípica erode, pela força do hábito – Foucault diria, pelas forças hipnóticas da fábula que se conta sempre do mesmo jeito – a nuvem de virtualidades encarnada pelas camadas de sentido de uma porta. Um neurotípico olha para a porta e não a vê, ele vê o que já estava ali antes de ele olhar – uma passagem. Nas palavras dos autores, para um neurotípico, a porta em

sua potente virtualidade, paradoxalmente, “desaparece” (MANNING; MASSUMI, 2014, p. 16). Em outras palavras, uma pessoa neurotípica tende a se apropriar da porta (tomar posse da coisa em seu uso dado *a priori*), mas o sujeito divergente talvez tenha maior disposição para apropriar a porta e experimentar novas pregnâncias (as affordances de Manning e Massumi).

Lapoujade (LAPOUJADE, 2017) destaca da obra de Souriau o conceito de existências mínimas, que usa no título de seu livro. Ou, como consta na tradução para o português do livro de Souriau, “existências ínfimas” (SOURIAU, 1943, p. 125). Ao ler Souriau, fica claro que tais existências são uma outra forma de se referir a virtualidades. Os elementos de uma equação trivial e os aspectos sensoriais provocados pelo encontro com uma mera porta podem dar origem a ficções cuja riqueza passa despercebida na confusão entre “mínimo” e “desimportante” ou “fraco”.

Etiénne Souriau escreve: “Dizer que uma coisa existe virtualmente é dizer que ela não existe? De maneira alguma.” (SOURIAU, 1943, p. 81). E usa uma linguagem de alta intensidade imagética para ilustrar o que quer dizer. “O arco da ponte quebrada ou apenas iniciada desenha virtualmente o segmento que lhe falta. A curva das ogivas interrompidas, no alto das colunas, desenha no nada a pedra angular ausente. A curva incoativa<sup>4</sup> de um arabesco constitui virtualmente o arabesco inteiro” (SOURIAU, 1943, p. 81). Souriau imagina um mundo feito de esboços, de começos, de pequenos gestos, de indícios de movimento, em torno de uma realidade tremulante e frágil, mas de uma fragilidade do tipo explosiva, cujas atualizações se sobrepõem em camadas vivas. Andamos em meio a uma floresta de virtualidades potentes, mesmo quando nunca atualizadas. Souriau é radical a ponto de dizer que mesmo uma ponte não começada, que ninguém sequer pensa em construir, “da qual se ignora até mesmo a possibilidade”, mas cujos materiais estão ali prontos para se atualizarem como solução de um problema “tem existência virtual mais positiva que aquela outra que foi construída e cuja finalização um erro ou uma insuficiência de concepção tornou impossível” (SOURIAU, 1943, p. 82). A existência virtual e ausente de uma ponte nunca começada, sequer cogitada como sonho, é diferente de nada – e como tal, pode ser apropriada. E mais: pode ter existência mais concreta do que uma ponte que existe “de fato” mas que não oferece

---

<sup>4</sup> “Que incoa, que começa, que dá início a; inicial, inceptivo” (HOUAISS, 2001).

nenhuma pregnância. Críticos poderiam dizer que a nuvem ou floresta de virtualidades se articulando em existências plurimodais e habitando intermundos aponta para uma vida cindida e, portanto, empobrecida. Souriau afirma que toda integridade é enganosa. A existência, diz ele, é sempre “sobre-existência” (SOURIAU, 1943, p. 118–155). Toda vida é sobredeterminada como o palimpsesto do sonho. A sobre-existência pede de nós uma “arte múltipla de existir”. Além do mais, escreve ele, “é bom que certas coisas não existam para que possamos fazê-las, para que necessitem de nós para poder existir. E essa realidade mesma, por mais sobre-existencial que seja, não é desprovida de relações conosco” (SOURIAU, 1943, p. 154). Pois não é desse não-ser-ainda, mas que já é (as vozes da Svetlana) que a imaginação (as reconstruções, as construções) é feita?

Voltando a Freud e a *Construções na Análise*, fica mais fácil entender por que ele diz que a verdade histórica do que se constrói (do que se imagina *produtivamente*) importa pouco ou nada. Talvez a interpretação (e, em certa medida, a imaginação *reprodutiva*) seja comparável à realização de um possível, como quem recupera uma cópia ou captura uma imagem no espelho. A interpretação como realização de um possível tem ainda implicações políticas, pois ela opera no duplo modo desconfiança/confirmação, que é um modo focado, engajado em uma busca detetivesca pela “verdade”. A interpretação corre o risco de perpetuar fábulas, impedindo que o paciente tenha espaço para surpreender e surpreender-se com suas ficções em texturas vivas (MANNING; MASSUMI, 2014) e em nuvens de virtuais.

Outro risco do processo de interpretação é levar o analista para um lugar narcísico, de leituras do mundo muito diretamente conectadas com suas verdades pré-estabelecidas. É como na música *Virgem*, cantada por Marina, com letra do seu irmão, o poeta Antônio Cícero. Sabemos que o poema se liga às vidas de ambos, que por muitos anos foram vizinhos, na zona sul do Rio de Janeiro. Na orla da praia do Leblon, por onde Cícero caminhava frequentemente para ir ao encontro da irmã, havia um hotel chamado, coincidentemente, Marina, cujo letreiro projetava as seis letras do nome da cantora para quem quer que passasse no calçadão da praia. Do mesmo calçadão, era possível ver a formação rochosa conhecida como Dois Irmãos, uma montanha no bairro do Vidigal, ao lado do Leblon. No bairro vizinho, Ipanema, de onde Cícero vinha, é possível ver uma outra formação geológica, a Ilha Rasa, onde está localizado um farol. O poema, uma homenagem e uma declaração de amor à irmã, é também um aviso sobre o perigo de, ao achar que as coisas nos

pertencem (das quais podemos nos apropriar), que nosso ponto de vista é soberano, perdermos as complexidades da dimensão virtual (e a chance de participar de apropriações não reflexivas). Diz o poema:

As coisas não precisam de você / Quem disse que eu tinha que precisar? / As luzes brilham no Vidigal / E não precisam de você:/ Os Dois Irmãos / Também não precisam / O Hotel Marina quando acende / Não é por nós dois / Nem lembra o nosso amor. / Os inocentes do Leblon, / Esses nem sabem de você / Nem vão querer saber / E o farol da Ilha / Só gira agora / Por outros olhos e armadilhas / O farol da ilha procura agora / Outros olhos e armadilhas (CICERO, 1987).

Dois elementos do poema me chamam atenção. Primeiro, a analogia que ele parece fazer entre “olhos” e “armadilhas”. Estaria o poeta comparando os olhos engajados (e não entretidos, abertos, como os do outro poeta, o indiano Mukhopadhyay) a armadilhas como instrumentos de caça, empregadas na tarefa de captura do mundo? Assim, uma formação geológica, uma montanha de pedra de milhões de anos, só porque foi, há pouquíssimo tempo, batizada de “Dois Irmãos”, estaria ali por necessidade (como em uma fábula, onde cada elemento “precisa” estar ali para cumprir sua função pedagógica). O letreiro do hotel, quando acende, seria para os dois irmãos artistas, Antônio e Marina. E o Farol da Ilha Rasa estaria, ele próprio, buscando pelo olhar do poeta. Mas não é assim, as coisas não precisam de nada, não precisam ser ou fazer nada. Não há essa necessidade limitadora de todas as outras coisas que a montanha, o letreiro, o farol podem ser. O gesto de homenagem à irmã, como poema, talvez seja equivalente a um convite para sair do campo do nome de autor para a calçada – não da orla de Ipanema e Leblon, mas a da discursividade virtual e suas texturas vivas: “As coisas não precisam de você”.

Um segundo elemento importante do poema é a pregnância que se abre para a voz de um outro poeta, Carlos Drumond de Andrade, que escreveu um poema intitulado *Inocentes do Leblon* e que parecia já ter se dado conta de que não há controle narrativo sobre nada. Os tais inocentes são banhistas passando tempo na praia, ao mesmo tempo em sintonia com o ambiente e indiferentes a ele:

Os inocentes do Leblon não viram o navio entrar. / Trouxe bailarinas? / trouxe emigrantes? / trouxe um grama de rádio? / Os inocentes, definitivamente inocentes, tudo ignoram, / mas a areia é quente, e há um óleo suave / que eles passam nas costas, e esquecem. (ANDRADE, 2012, p. 225).

O Farol, contudo (e ainda bem?) não para seu giro, não se deixa capturar pela armadilha dos olhos do poeta, não se deixará capturar pelos olhos da irmã. Ele continuará a girar. A virtualidade, a imaginação, a reconstrução, a construção, a função autor, o campo da discursividade, o modo entretido de relação com o

ambiente parecem ter algo em comum com o farol e também não param a rotação de seus motores.

Não é um giro em falso. A imaginação é a atualização de um virtual que, quando provoca a “convicção da verdade” (FREUD, 1937, p. 340), é real e tem efeitos. Se alguém tiver dúvida disso, pense na observação de Pierre Lévy sobre o fato de que o capital financeiro, as comunicações digitais e a tecnociência são três dos operadores mais “desterritorializados, mais desatrelados de um enraizamento espaço-temporal preciso (...) São também os que estruturam a realidade social com mais força, e até com mais violência” (LÉVY, 2011, p. 21). Isso porque ele escreveu antes dos Bitcoins, das redes sociais de massa decidindo eleições pelo mundo e da produção em tempo recorde (medido em meses, ao invés de décadas) não de uma, mas de várias vacinas contra um coronavírus recém transbordado para o sistema biológico humano.

Os conteúdos mnêmicos que Ferenczi e Freud julgam inacessíveis para o jogo de associações e interpretações, ganham *ex-sistência* quando falamos de imaginação produtiva. Imaginar produtivamente, participar dos jogos de (re)construção em análise pode equivaler ao que ocorre na apropriação que dá origem à obra de Svetlana Alexsiévitch. Todos os seus interlocutores traziam em seus corpos marcas afetivas das histórias vividas, muitas em estado de potência. Ao ouvi-los, Alexsiévitch abre espaço para atualizações desses virtuais em função de sua disposição de apropriá-los, conferindo-lhes dignidade. No campo do virtual, das pregnancies, a imaginação cria e, mesmo que o que crie não seja lembrança “real”, *recorda* – no sentido latino: *re-cordis*, imprime seus afetos.

A literatura apresenta campos de pregnancy, virtualidade e multiplicidade que talvez tenham algo a dizer sobre a prática da imaginação produtiva, especificamente no contexto de certos encontros analíticos. O interesse de Freud pela “singular personalidade” do escritor (o poeta, o Dichter) e os poderes do “fazer poético” (FREUD, 1908, p. 326) aponta para o reconhecimento da efetividade clínica de gestos que vão além da associação livre: fantasiar, brincar, imaginar, desfocar, descarrilhar, fugir criando, virtualizar atuais.

No próximo capítulo, tentarei analisar, a partir de obras literárias clássicas e contemporâneas, as pregnancies ofertadas pelo fazer poético e suas construções.

#### 4. Imaginação literária: um empreendimento de saúde

Ora, se ninguém pode passar 24 horas sem mergulhar no universo da ficção e da poesia, a literatura concebida no sentido amplo a que me referi parece corresponder a uma necessidade universal que precisa ser satisfeita e cuja satisfação constitui um direito.

Antônio Cândido

Não são poucas as contribuições da literatura à psicanálise, que a ela recorre com certa frequência em busca não só de ilustrações, mas de teorias. O crítico literário estadunidense Harold Bloom, no livro *Shakespeare – The Invention of The Human*<sup>5</sup>, declara que as peças de Shakespeare o leem melhor do que ele, Bloom, lê a si mesmo (BLOOM, 1999). É possível que o mesmo possa ser dito da relação da literatura com a psicanálise, e que a literatura leia a psicanálise não só melhor do que é lida pelos psicanalistas, mas melhor do que a psicanálise lê a si mesma. Que o digam os críticos do complexo de Édipo, para quem o mito é muito melhor como literatura do que como teoria psicanalítica. Para Bloom, Hamlet, com seu dom de induzir todos que encontra em seu caminho a se revelarem – é mentor intelectual e espiritual de Freud. Ele diz também que seu livro (BLOOM, 1999) é uma afirmação pessoal da grandeza do que ele chama “literatura imaginativa”. Embora ele não explique o que isso quer dizer, o que ele escreve na sequência dá uma pista do sentido do adjetivo “imaginativa” nessa frase. Segundo ele, as peças de Shakespeare são um feito no limite das nossas capacidades cognitivas e afetivas, como espécie, e que nós nunca conseguiremos alcançar seus significados, que estarão sempre à nossa frente – daí a constante atualidade de textos escritos há mais de quatro séculos. “Shakespeare seguirá nos explicando, em parte porque ele nos inventou.” Bloom reconhece a estranheza da afirmação – argumento central de seu livro – mas o fato é que, para ele, o escritor inglês fundou o que ainda continuamos entendendo como “humano”. A frase fica menos estranha quando consideramos que a imaginação pode ter propriedades plásticas, “de usina”, como escrevem Deleuze e Guattari (DELEUZE; GUATTARI, 1972).

No artigo *A literatura e a vida*, Deleuze afirma que a literatura é “um empreendimento de saúde”. Para ele, “o mundo é o conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o homem” (DELEUZE, 2011a, p. 14). O filósofo define

---

<sup>5</sup> Há uma tradução para o português, *Shakespeare. A Invenção do Humano*. Saiu pela editora Objetiva em 2000, atualmente esgotada. Os trechos citados aqui referem-se à edição original em inglês, com minhas traduções.

“saúde” como um fluxo a partir do qual tudo pode ser outro, uma corrente desviante, um devir ou, como diria David Lapoujade, um “movimento aberrante” (LAPOUJADE, 2015). Segundo Lapoujade, os movimentos aberrantes constituem um fio que percorre a obra de Deleuze, tanto seus escritos solos, quanto os que publicou com Félix Guattari. São movimentos “demoníacos ou excessivos” (2015, p. 14) que travam um combate de resistência visando a manutenção de um estado desviante em “defesa do inconsciente-fábrica contra o inconsciente-teatro, da máquina contra a estrutura” (2015, p. 16). Fábrica e máquina aludem a modos de existir que materializam a potência da imaginação, do lugar de autor e da ficção, como vimos no capítulo 3. Ao propor essas formas de vida, Deleuze se alia ao filósofo grego Lucrécio que, em sua obra *Sobre a natureza das coisas* (2021), afirma que tudo o que existe, existe a partir de partículas que deixam de se movimentar em linha reta e fazem, mesmo que de forma sutil, uma curva em sua trajetória, uma “virada”, um “desvio”, uma “inclinação”. *Declinatio, inclinatio, clinamen* são as palavras que Lucrécio usa no original grego para descrever o abandono da linha reta em prol dessa torção criadora. É interessante notar que, além de “guinada”, *clinamen* também indica o ato de se inclinar sobre o leito de alguém que inspira cuidados e deu origem à palavra “clínica”.

A literatura resulta da resistência que o poeta opõe à realidade estabelecida – escreve ainda Deleuze. O artista, ao tentar renegociar com o mundo os termos da existência, desestabiliza o que está posto, propondo modos alternativos de vida – desvios, dobras. Ao fazê-lo, ao criar sinuosidades em caminhos antes previsíveis e retos, atua como “um médico de si próprio e do mundo” (DELEUZE, 2011a, p. 14). É uma “medicina” que não tem por objetivo devolver força a quem está frágil ou normalidade a quem está afetado por uma suposta patologia, mas sim prover condições de possibilidade para o devir. A literatura oferece espaço para que a imaginação produtiva possa se manifestar, construir, destruir, reconstruir. A imaginação literária, sendo não mais do que um caso especial da imaginação produtiva, pode, a meu ver, ser transposta para a clínica e para a vida. Quando lanço mão da expressão “imaginação literária”, estou, como disse, me referindo à imaginação produtiva e às oscilações que ela é capaz de fazer entre virtual e atual em uma lógica onde coisas opostas podem conviver sem se excluir, que é condição necessária para que se consiga mudar sem morrer, sem abandonar de todo uma forma de vida que, apesar de desconfortável e sofrida, é a vida por ora possível. A

literatura está para a imaginação literária assim como a vida está para a imaginação produtiva. Como não há necessariamente uma diferença entre vida e literatura (DELEUZE, 2011a), pode supor-se que existe uma afinidade entre o trabalho que um paciente se propõe a fazer, mesmo que ainda não saiba disso, em uma sessão de análise, e os processos imaginativos empregados pelo escritor de ficção.

A seguir, abordarei a literatura como um empreendimento de saúde por quatro pontos de vista, todos de alguma forma ligados à ocupação do lugar de autoria e ao exercício da imaginação produtiva: 1. como um campo de prazer e fruição; 2. como positivação de estados de vulnerabilidade a partir dos quais podem-se adotar lógicas mais horizontais nas relações com os outros e com o mundo; 3. como campo privilegiado da manifestação da potência, da potência do “não”, da “contingência absoluta” (AGAMBEN, 2015); 4. como legitimação da segmentação como estratégia sagaz, e não apenas como problema a ser corrigido, a partir da leitura de um romance contemporâneo que, em sua estrutura descontínua, oferece um interessante paralelo com formas de funcionamento de pacientes fragmentados.

#### **4.1 Literatura, prazer e fruição autorais**

Existe uma relação entre o poder terapêutico da literatura e a dimensão afetiva da experiência no mundo, na medida em que é pela vivência do afeto que se pode (re)tomar um lugar de autoria. Essa posição autoral, por sua vez, é o que permite que sujeitos possam se relacionar com outros sujeitos e com o mundo de formas criativas, horizontais, abertas e fluidas – ao contrário de formas mais rígidas que podem se cristalizar em posições verticalizadas onde uma pessoa fica submetida à outra(s) e a normas que a oprimem ou limitam seu espaço de existir.

Em *O escritor e a fantasia*, Freud se indaga a respeito do poder (que supomos ser também um poder de cura) do escritor e da literatura: “como [o escritor] logra nos tocar tão fortemente, provocando em nós emoções de que talvez não nos julgássemos capazes?” (1908, p. 326). Note-se que a provocação é da obra, mas a emoção é de quem se relaciona com ela – o foco é no leitor que, ao se afetar, faz da leitura uma escrita de suas impressões. Em seguida, no mesmo ensaio, Freud compartilha uma aspiração: “Se ao menos pudéssemos encontrar em nós ou em pessoas como nós uma atividade que fosse de algum modo aparentada à criação literária!” (1908, p. 326). Ele identifica os escritores – e os artistas – como seres

com poderes especiais. No entanto, em alguma medida, são capacidades que todos já experimentamos, já que ele também localiza na infância e na brincadeira infantil os mesmos poderes que atribui ao poeta. Em tese, todos os que já brincaram têm um potencial de construir objetos capazes de comover:

“Talvez possamos dizer que toda criança, ao brincar, se comporta como um criador literário, pois constrói para si um mundo próprio, ou, mais exatamente, arranja as coisas de seu mundo numa nova ordem, do seu agrado” (FREUD, 1908, p. 327).

Quando se pergunta de onde vem a capacidade do poeta de nos “tocar tão fortemente”, Freud não usa o mesmo verbo que empregou no ensaio *Construções na análise*, quando diz que uma construção que não funciona deixará o paciente “intocado” (1937, p. 335). Retomando o capítulo 2, “intocado” é a tradução de *unberührt*, que se refere a um toque leve, um lábio que mal encosta no outro, mãos que delicadamente acariciam um bebê. Já o “tocar fortemente”, efeito logrado pela literatura, é tradução do verbo *ergreifen*, que vem da mesma raiz germânica que, na língua inglesa, deu no verbo *grip* - agarrar, apoderar-se, comover profundamente. De uma obra artística muito emocionante se diz, em inglês, que ela é *gripping*. O prefixo *er-* em *ergreifen*, que denota a completude de uma ação, apenas reforça a intensidade desse afeto, de modo que quem o experimenta se encontra “completamente capturado”.

O *unberührt* da construção e o *ergreifen* do fantasiar têm em comum intensidades afetivas: delicadas ou arrebatadoras. É a presença do afeto, em diferentes intensidades, que faz com que Ferenczi fale em “ligeiros movimentos de expressão” (FERENCZI, 1931a, p. 82), “sintomas histéricos corporais” (FERENCZI, 1930, p. 71), bem como em “transe profundo” (FERENCZI, 1934, p. 132), todos insumos para as reconstruções. É em torno do afeto que o sujeito em análise sonha, tropeça em lapsos e, para surpresa de Freud (que a partir disso conceitua suas “construções”), fica sem palavras (1937).

No entanto, apesar das habilidades especiais dos escritores terem raízes na brincadeira infantil, Freud nunca chega a se convencer totalmente de que o que pode um escritor, podemos todos. Mesmo que fizéssemos com os nossos devaneios secretos o que fazem as crianças com suas fantasias – expô-los sem pudor e compartilhá-los com quem se interessar em ouvi-los, isso não bastaria, diz ele, para garantir o efeito da literatura. E o que parece fazer diferença é o que Freud chama de “prazer” como um estado afetivo que apenas a literatura é capaz de proporcionar.

Para ele, é possível ficarmos sabendo das fantasias das pessoas sem, no entanto, sentirmos o mesmo prazer que sentimos ao contato com a literatura e a arte. No relato da fantasia de uma pessoa comum, não-escritora, ou sentimos apenas um desagradável choque (o que talvez esteja por trás da nossa hesitação em compartilhar nossas fantasias – o receio de provocar desconforto constrangedor) ou, frequentemente, lamenta Freud,

permanecemos frios. Mas, quando um escritor nos brinda com suas “peças” ou nos conta aquilo que nos inclinávamos a considerar seus devaneios pessoais, sentimos elevado prazer, provavelmente oriundo de muitas fontes. Como o escritor consegue fazer isso é seu segredo mais íntimo; na técnica de superar aquele sentimento de choque, que indubitavelmente está ligado às barreiras que separam cada Eu e os demais, é que se acha propriamente a *ars poética*. (FREUD, 1908, p. 338).

Resta ao escritor uma espécie de acesso esotérico (e exclusivo) à misteriosa capacidade de comover *prazerosamente*, mesmo quando o conteúdo da obra é desagradável, superando afetos que, em outro contexto, seriam desagradáveis. Não é o caso de se entrar em uma discussão estética ou metapsicológica a respeito do que Freud está chamando de “prazer”. Naturalmente, seria possível mergulhar em minúcias das duas tópicas do aparelho mental, das duas teorias pulsionais, das proposições tanto do narcisismo (FREUD, 1914b), quanto da pulsão de morte (FREUD, 1920) e seu funcionamento aquém e além do princípio do prazer, mas isso não faz parte do escopo desse trabalho. Pretendo me ater à dimensão afetiva e paradoxal da experiência literária e artística, na medida em que ela ilumina a dimensão autoral da vida, bem como sua relação com a imaginação e seu papel na clínica. Minha hipótese é que o que aparece nesse ensaio como “prazer” não é redutível a um simples “bem-estar”, podendo inclusive fazer parte de uma complexa combinação de afetos, incluindo os penosos – desde que estejam participando de uma movimentação do sujeito para um lugar autoral.

No fim, uma importante dimensão desse “prazer” que Freud parece estar tentando descrever é uma forma de se afetar que, suponho, se aproxima do estado que Ferenczi denomina “transe” e Freud (um Freud tardio), “delírio”. Uma espécie de relaxamento das amarras que impedem ou dificultam a expressão de um sujeito. Não é exatamente um estado livre de tensões (há tensão, mas do tipo que antecede um movimento, um salto) ou sem sofrimento (há dor psíquica e muitas vezes física, só que agora com uma testemunha atenta). Trata-se da instalação de um relaxamento moral, uma forma de desapego – ainda que momentâneo – das normas, das ideias de certo e errado, das noções de verdade e mentira. Pensando em um

encontro com a arte, seria uma versão daquela suspensão da censura e da descrença que permite que o receptor da obra possa se misturar com o emissor e, através dele, falar um pouco de si sem medo. Enquanto Ferenczi escreveu sobre um “princípio de relaxamento”, Freud, no mesmo texto de 1908, especula que a “fruição” da literatura pode ter a ver com a “libertação das tensões”:

A meu ver, todo prazer estético que o escritor nos propicia tem o caráter de um prazer preliminar, e a autêntica *fruição* da obra literária vem da *libertação de tensões* em nossa psique. E talvez contribua para isso, não em pequena medida, o fato de que o escritor nos permite *desfrutar* nossas próprias fantasias sem qualquer recriminação e sem pudor. (FREUD, 1908, p. 338, meus grifos).

As referências à “fruição” e ao “desfrutar” na citação acima faz lembrar do ensaio de Roland Barthes, *O prazer do texto* (1973), onde a noção de “prazer”, central na indagação freudiana sobre o poder da arte, ganha novas facetas. Barthes propõe um retorno ao “simples” prazer (um recuo em relação ao “desejo” freudo-lacaniano) e, ao mesmo tempo, à noção de “fruição”. A relação entre prazer e fruição é ambígua: ora prazer e fruição operam de forma extensiva, como partes de um todo (parecendo haver entre eles uma diferença mais de grau que de natureza), ora se distinguem de maneira irreconciliável, como duas linhas paralelas que nunca se encontram, nem se comunicam.

Quando Barthes trata prazer e fruição como partes de um todo, o complexo prazer-fruição assume um caráter de deriva e se aproxima do desejo psicanalítico: O prazer do texto seria irredutível ao seu funcionamento gramatical (fenotextual), como o prazer do corpo é irredutível à necessidade fisiológica (BARTHES, 1973, p. 24), em uma alusão ao caráter perverso-polimorfo da pulsão (FREUD, 1905b).

Quando prazer e fruição se afastam um do outro, o primeiro é da ordem do “contentamento”, do qual fazem parte a “euforia”, a “saciedade” e o “conforto”. Já a fruição opera no registro do “desvanecimento”, que rege “agitações”, “abalo” e “perda” (BARTHES, 1973, p. 27). Essa forma de sentir prazer que merece um outro nome – fruição – e que encampa estados (agitações, abalo, perda) não comumente associados à noção corrente de “prazer” (euforia, saciedade, conforto) lança luz sobre o enigma que motiva Freud a escrever um texto sobre as artimanhas dos escritores. Afinal, como pode, só porque foi produzido por esse ser especial – o poeta – um texto, mesmo quando seu conteúdo é perturbador, proporcionar “prazer”? A resposta, segundo Barthes, é que se trata de fruição. A fruição de Barthes se aproxima do *Unheimliche* sobre o qual Freud escreveu onze anos após o

artigo a respeito dos escritores e onde volta a falar dos efeitos da arte. No artigo *Das Unheimliche*, de 1919, Freud também discute um estado afetivo peculiar, durante o qual nos deparamos com algo que é e não é nosso, um pouco como poder nos apropriar de um texto literário e experimentar, por causa dele, um afeto que nós estranhamos, que nos incomoda (nos desacomoda e promove um trânsito), mas que, mesmo assim, nos pertence. O termo *Unheimliche*, de fato, oscila entre o dentro e o fora, entre o prazer simples e uma tensão perturbadora e, não à toa, já recebeu quatro traduções diferentes na língua portuguesa: *O estranho* (FREUD, 1919a), *O inquietante* (FREUD, 1919b), *O infamiliar* (FREUD, 1919c) e *O incômodo* (FREUD, 1919d). É possível fruir no incômodo quando o incômodo é uma produção autoral não submetida a uma ordem pré-estabelecida.

Barthes defende que entre “prazer” e “fruição” não haja conflito. O leitor entregue ao prazer-fruição do texto seria um “contra-herói” que inverte o mito bíblico da Torre de Babel e dá as boas-vindas ao mal-entendido, à vergonha da contradição: “a confusão de línguas não é mais uma punição, o sujeito chega à fruição pela coabitação das linguagens, *que trabalham lado a lado*: o texto de prazer é Babel feliz” (BARTHES, 1973, p. 8, grifos do autor). Trabalham lado a lado, mas são incomunicáveis – daí não haver propriamente um combate, nem dialética, nem solução para o desencontro entre prazer e fruição. O leitor que “desfruta” (as aspas se justificam pelo fato de que desfrutar aqui significa um movimento claudicante, e não um deleite, pois esse último faz parte de um prazer simples),

“longe de poder acalmar-se levando em conjunto o gosto pelas obras passadas e a defesa das obras modernas num belo movimento dialético de síntese, nunca é mais do que uma ‘contradição viva’: um sujeito clivado, que frui ao mesmo tempo, através do texto, da consistência de seu ego e de sua queda” (BARTHES, 1973, p. 28).

Ao final do ensaio, Barthes diz que é necessário renunciar à pretensão de se construir teses sobre o prazer-fruição do texto. Como seres de linguagem (não de línguas, que são mais restritas e não prescindem da palavra), estamos à deriva de sentidos inequívocos. Estar à deriva é um ato de resistência contra, inclusive, o regime do desejo: “Mal se acabou de dizer uma palavra, em qualquer parte, sobre o prazer do texto, há logo dois policiais prontos a nos cair em cima: o policial político e o policial psicanalítico” (1973, p. 67). O autor lamenta que o prazer é sempre “enganado, reduzido, desinflado, em proveito de valores fortes, nobres: a Verdade, a Morte, o Progresso, a Luta, a Alegria etc.” (1973, p. 68). E diz que o rival triunfante da fruição é o “Desejo”, que teria uma “dignidade epistêmica” que falta

ao prazer. O Desejo está submetido à Lei (até quando a desobedece, já que a rebeldia pode ser uma forma de reconhecimento). A fruição nem obedece, nem descumpra a lei – apenas segue. A fruição inclui incômodos e medos, fragilidades e incertezas e tem como maior obstáculo o fato de que “atualmente somos incapazes de conceber uma verdadeira ciência do devir (que seria a única a poder recolher nosso prazer, sem o enfarpelar sob uma tutela moral)” (1973, p. 71).

A partir de Deleuze, é possível afirmar que, ao contrário do que postulam os manuais de psiquiatria, perder a saúde é perder a capacidade de delirar. E, já não podendo devanear sem pudor, como fazem as crianças, os sujeitos “enlouquecem” em busca da saúde perdida, às vezes recorrendo aos delírios mais ruidosos, escandalosos, como quem tenta desesperadamente recuperar a capacidade de tecer ficções. “Não há literatura sem fabulação”<sup>6</sup>, diz Deleuze. E depois complementa: “A neurose, a psicose não são passagens de vida, mas estados em que se cai quando o processo é interrompido, impedido, colmatado.” (DELEUZE, 2011a, p. 14). O fim da fabulação marca também o fim do estado de fluxo que caracteriza a saúde.

O que seria esse “processo” a que Deleuze se refere e o que a literatura tem a ver com ele? Para o filósofo, é o movimento sem destinação, que nunca mira no centro do alvo, não quer acertar “na mosca”. A “mosca” é um ponto fixo e hipnótico, estável, acabado, minúsculo. A literatura mira nas margens, porque é a partir delas que o perímetro da vida se expande, dando lugar a que se possa ser mais de uma coisa, e uma coisa outra. A literatura, em função de sua infinita plasticidade (não há limites para a ficção), encampa esse processo de desviar do alvo, de não ter alvo, de poder ser além do que se é. Ainda no ensaio *A literatura e a vida*, ele afirma:

Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento (...). Escrever é um ato de devir, sempre inacabado, sempre em vias de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir: ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir-imperceptível. (DELEUZE, 2011a, p. 11)

Deleuze ressalta a importância do uso do artigo indefinido para se referir aos devires. O devir-outro (mulher, animal, vegetal, molécula) é sempre devir um/uma, e jamais o/a. O devir não almeja ser “a mulher”, “o homem”, “o animal”, “o

---

<sup>6</sup> Diferente de Foucault (ver capítulo 3), Deleuze não faz distinção entre fábula e ficção. O uso que Deleuze faz do termo “fabular” (como uma atividade que promove devir, que desvia da norma e que poderia entrar no rol dos movimentos aberrantes) se aproxima do que Foucault chamaria de ficção.

vegetal”, “a molécula”. O artigo definido (o/a) materializa o centro do alvo e busca cooptar o ser, prendendo-o com um alfinete como faz o entomólogo com seus insetos mortos.

Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal ou de uma molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população. (DELEUZE, 2011a, p. 11)

O artigo indefinido remete, ainda, à condição bastarda da literatura. O artigo indefinido é propício às sujeiras, às misturas que tornam as raças impuras, o que, para Deleuze é uma coisa ótima, pois que, para ele, não há saúde na pureza, apenas dominação da raça supostamente pura sobre todas as outras raças que precisam ser impuras por comparação. Aqui ele esclarece o que quer dizer por delírio como índice de saúde. Não o será sempre. Vai depender da relação entre o delírio e o povo que ele imagina-cria. O delírio, diz ele, pode ser

uma doença, a doença por excelência a cada vez que erige uma raça pretensamente pura e dominante. Mas ele é a medida da saúde quando invoca essa raça bastarda e oprimida que não para de agitar-se sob as dominações, de resistir a tudo o que esmaga e aprisiona e de, como processo, abrir um sulco para si na literatura (DELEUZE, 2011a, p. 15).

O delírio e a literatura serão empreendimentos de saúde quando se furtarem à pureza e à força, abrindo espaço para movimentos aberrantes e bastardos, porém mais próximo de uma voz própria: “A saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta. Compete à função fabuladora inventar um povo” (DELEUZE, 2011a, p. 14).

Ao afirmar que a literatura é um empreendimento de saúde, Deleuze não diz, contudo, que o escritor goza de uma saúde de ferro. Aqui, ele e Freud se encontram em polos diametralmente opostos: enquanto o psicanalista eleva o poeta acima do homem comum, dando-lhe poderes extraordinários, o filósofo reconhece um outro tipo de excepcionalidade no escritor: uma saúde frágil, “que provém do fato de ter visto coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis” (DELEUZE, 2011a, p. 14). Novamente, assim como Freud aproxima o poeta à criança que brinca, Deleuze o aproxima não só da pessoa comum, mas da pessoa “doente”. E, assim como Ferenczi viu em sua paciente uma “magnífica soprano”, Deleuze vê no escritor um doente criador de povos bastardos que tornam

a vida um pouco mais livre. A fragilidade e a doença aparecem como fatores de autoria, e é esse o tema da próxima seção: em que medida a sensibilidade que nos marca a todos e a todos nos torna potenciais criadores é, ela própria, um risco de tribulações e sofrimento, caso não possa se manifestar? Por outro lado, recuperar espaço de manifestação de si, não apesar da fragilidade, mas por causa dela, poderia ser, no contexto de um encontro analítico um empreendimento de saúde, em sua dimensão literária, criativa, imaginativa, autoral.

## **4.2 Literatura, força e fragilidade**

Dezoito séculos antes de Ferenczi propor que há uma importante dimensão testemunhal e narrativa no processo traumático, bem como no trabalho de reconstrução de uma vida possível após o trauma (ver capítulo 2), o filósofo estoico Epicteto escreveu que “o que afeta o ser humano não é o que lhe acontece, mas o que se conta do que lhe acontece” (EPICTETO, 2018). Ferenczi acrescentou ao “o que se conta” um “como” se conta. Primeiro, não necessariamente com palavras; segundo, que seja na presença de um outro atento, interessado e empático.

Se, de novo com Ferenczi, as reconstruções utilizam material que emerge de um “estado de transe”, ou seja, de um relaxamento da censura que incide sobre o que se pode exprimir, e se esse transe ocorre em um contexto em que o sujeito está fragilizado, sofrido, então fica estabelecida uma relação terapêutica entre autoexpressão e fragilidade, onde a primeira dá sentido (não necessariamente simbólico, já que a expressão abrange muitas dimensões que vão além do símbolo linguístico) para a segunda, tirando-a do registro patológico e realocando-a em um contexto de vida digno o suficiente para dizer coisas importantes de si mesmo, talvez até podendo dizer coisas que, em contextos de força, não seria possível expressar. É algo que se constata também em um certo Freud, o das construções que têm lugar no contexto de uma relativa debilidade da comunicação verbal. Vale pontuar que essa fragilidade não se restringe àquele que sofre, mas alcança também a sua testemunha (o analista, no caso desse trabalho), que precisa aceitar sua própria impotência interpretativa e curativa para sustentar um estado de não-saber, sem, no entanto, perder a esperança de compreender alguma coisa. Uma vulnerabilidade assim compartilhada não precisa limitar-se a um problema a ser resolvido, podendo igualmente existir como algo desejável. Isso fica mais claro se fizermos o exercício

de substituir a palavra “fragilidade” pelo termo “ternura”, como um elemento indispensável a formas de expressão espontâneas e autênticas.

É o que afirma Jô Gondar, no artigo *Paixão e ternura como forças políticas*, ainda inédito no Brasil, mas publicado em inglês (GONDAR, 2023). A autora identifica o medo e o ódio como as bases afetivas da política capitalista-colonialista e aponta a clínica psicanalítica como uma atividade emancipatória (naturalmente, não a única), na medida em que pode participar da construção de outros modos de vida, a partir da instauração do afeto da ternura. Para Gondar, enquanto o ódio e o medo são paixões regidas pela força (a força com que vou ao encontro do meu inimigo, no ódio; a força da violência com que me ameaçam, no medo), o afeto da ternura faz parte de uma condição de vulnerabilidade, não como impotência, mas como abertura, permeabilidade, porosidade e, acima de tudo, horizontalidade. A força é um modo de interagir segundo uma lógica vertical que separa os seres em categorias e, em casos extremos, castas, cujos papéis são rígidos e a mobilidade entre elas, uma ideia remota. A verticalidade implica um sentido unidirecional da força: quem está acima tem o monopólio de seu uso e a exerce sobre quem está abaixo. Já a vulnerabilidade, “uma condição primeira e intransponível de qualquer ser humano” (Gondar, 2023, p.8), reconhece a soberania da dimensão relacional para a sustentabilidade de toda a vida. Reconhece, igualmente, que estar em relação com outros viventes e com o mundo pode mitigar e dar sentidos para a “condição de desapossamento comum a todos nós” (Gondar, 2023, p.8). A força, exercida de forma violenta nas paixões do ódio e do medo, é uma tentativa de negar a vulnerabilidade. No caso do ódio, nega-se a vulnerabilidade do outro, que passa a ser coisa – uma tese defendida pela filósofa alemã Simone Weil no seu ensaio sobre o caráter coisificante da força, seja na *Ilíada* de Homero, seja nos fascismos que assolaram a Europa em meados do século XX (WEIL, 2005). Já no medo, é a nossa própria vulnerabilidade que recusamos, por exemplo quando aderimos a ideologias de superioridade de um grupo sobre o outro, em dinâmicas de “nós contra eles” muito comuns na história da colonização e das guerras.

A ternura, afeto inerente à fragilidade e à vulnerabilidade, potencializa a expressão e, por isso, é desejável na clínica, ainda mais se entendemos que grande parte do trabalho analítico consiste em acolher as expressões dos sujeitos traumatizados. Talvez por isso Gondar tenha afirmado que a ternura

Constitui um mundo no qual a individualidade dos contornos, a fixidez das imagens e a solidez das ideias se dissipam, dando lugar a outras formas de ser e de comunicar-se, menos excludentes, mais relacionais e interdependentes. Se o modo afetivo da ternura, aberto à heterogeneidade, torna quem nele está imerso mais vulnerável ao trauma, esta precariedade de defesas não é vista por Ferenczi de maneira apenas negativa: a criança, menos provida de filtros, comunica-se mais extensamente com o universo (...) (Gondar, 2023, p 5).

O jovem escritor francês Édouard Louis estabelece uma forte conexão entre vulnerabilidade e autoria e conta como viveu, na pele, o que ele chama de “paradoxo da violência”: os traumas vividos desde a infância pobre na região da Picardia, até o começo da vida adulta, em Paris, onde se estabelece como um “trânsfuga de classe”, são o insumo de uma obra autobiográfica de cunho social, onde o individual e o coletivo se apresentam de forma inseparável.

Em entrevista ao programa *Roda Viva*, na TV Cultura, em outubro de 2024, ele afirma que “a autobiografia é a arte dos sobreviventes” (“Roda Viva | Édouard Louis | 21/10/2024”, 2024). Nascido e criado no pequeno vilarejo de Hallencourt, cujo cotidiano girava em torno da fábrica onde quase todos os homens iam trabalhar depois de abandonar a escola, Louis foi vítima de diversas violências, dentro e fora de casa. Homossexual, era rejeitado pela família, que tinha vergonha dele. Fora de casa, era constantemente agredido, de forma verbal e física, pelos colegas de escola e pelos amigos de seus pais que não continham a repulsa por seus trejeitos afeminados.

“Posso dizer que assim que nasci, assim que vim ao mundo, quando aprendi a falar, a me movimentar, a andar, eu estilhacei os sonhos do meu pai. (...) Enfim, o corpo que encarnei era uma forma de traição, para o meu pai. Eu traí a masculinidade dele porque (...) para que ele mesmo produzisse essa masculinidade, ele precisava ter um filho macho. (“Roda Viva | Édouard Louis | 21/10/2024”, 2024)

Precoce e prolífico, publicou seu primeiro romance, *O fim de Eddy*, em 2014, aos 22 anos (Eddy Bellegueule era seu nome de batismo, que ele, adulto, mudou em cartório para Édouard Louis). Dez anos depois, lançou seu décimo livro, um volume sobre o irmão mais velho, morto aos 38 anos após sofrer uma queda na cozinha de casa, alcoolizado.

Para Louis, contar, narrar, escrever “não é uma escolha”, pois o que está em jogo é a possibilidade de continuar vivo. Daí ele dizer que a autobiografia é a arte dos sobreviventes:

“Na história da literatura, quem escreveu autobiografias? Mulheres, homossexuais, sobreviventes de campos de concentração, sobreviventes da guerra. Porque há uma espécie de ligação direta entre a violência e a palavra, ao menos em certas situações. Às vezes, a violência destrói a palavra, torna-a impossível, mas outras

vezes, a violência produz a palavra. (...) Primo Levi, um sobrevivente do campo de concentração de Auschwitz, conta, num de seus ensaios, *Os afogados e os sobreviventes*: “Eu não sobrevivi ao campo e depois contei a história; eu sobrevivi porque precisava contá-la”. (“Roda Viva | Édouard Louis | 21/10/2024”, 2024)

Para Édouard Louis, escrever ganha contornos de um gesto imaginativo autoplástico abrangente.

É imaginativo porque oscila de forma paradoxal entre vidas (as dele próprio) tão díspares quanto a de quem tinha que bater à porta da vizinha para pedir comida, garantindo a refeição do dia para a família, e quem frequenta jantares com milionários em diferentes capitais europeias. A vida precária da criança pobre não exclui a do escritor de prestígio traduzido para vários idiomas, e vice-versa. A interação entre elas acaba, de certa forma, ampliando o espaço de existência do autor, produzindo subjetividades virtuais (porém não menos reais), como vimos com a função autor proposta por Foucault no capítulo 3. Ao escrever sobre a criança, ele não é nem a criança, nem o adulto, mas um terceiro (o adulto dando voz à criança), um quarto (a criança que foi, mas agora equipada com vocabulário e conceitos inacessíveis à época), um quinto (um personagem-autor-celebridade que fala em entrevista sobre como foi ser a criança que ele foi e como é ser um adulto que foi aquela criança). Há difrações das diferentes combinações de Eus que esse diálogo virtual produz que, por sua vez, produzem campos de expressão que provavelmente vão além da palavra, da memória, do texto escrito, e nos quais novas formas de reconhecimento (e novas formas de autoria) podem aparecer.

É autoplástico em um sentido bem literal. É sua própria carne que se virtualiza. Em seu livro *Mudar: Método*, ele escreve sobre as transformações por que passou e as coisas que fez para conseguir se deslocar do destino de classe a que acreditava estar sujeito, o mesmo destino de vários antepassados seus.

Fugi desse destino e fui atendente em uma padaria, zelador, vendedor em uma livraria, garçom, arrumador em vários teatros, secretário, professor particular, garoto de programa, monitor em colônias de férias, cobaia em experiências médicas. (...) Com pouco mais de vinte anos troquei meu sobrenome na justiça, mudei de nome, transformei meu rosto, redesenhei o contorno das entradas do meu cabelo, passei por diversas cirurgias, reinventei a maneira de me mover, de andar, de falar, fiz desaparecer o sotaque nortista da minha infância. (LOUIS, 2024, p. 12 e 13).

A violência de sua infância e adolescência não desaparecem da mesma maneira que o sotaque nortista. A violência participa do desdobramento da subjetividade de Louis e talvez, inclusive, ao levá-lo a fragmentar-se, possibilita

uma forma de subjetivação complexa, múltipla, paradoxal. Ele parece dar-se conta disso ao dizer:

Mas no fim, o que tento entender, é o modo como essa violência me salvou, porque ela não me deixou outra escolha senão ir embora. Por ter sido excluído, não tive outra escolha senão ir, ir para uma cidade maior, ir para a escola, ler livros, e não fiz tudo isso por ser mais inteligente que os outros ou mais sensível que os outros. (...) Eu não era mais sensível. Era simplesmente excluído. E tive que partir por causa disso. E meus livros contam esse paradoxo da dominação e o fato de que, se hoje eu pudesse voltar no tempo, se hoje eu pudesse reviver tudo aquilo, eu ainda faria aquelas pessoas cuspirem em mim, faria com que me chamassem de bicha. Porque foi isso que me motivou a ir embora. Ao mesmo tempo, foi um sofrimento terrível, claro. E isso não é ser salvo pela violência? Isso não é ser salvo pela exclusão? É uma espécie de paradoxo que eu tento compreender pela literatura. (“Roda Viva | Édouard Louis | 21/10/2024”, 2024).

*Mudar:Método* é não apenas um texto que o mercado editorial classifica como “autoficção”, mas também uma demonstração prática da autoplastia como estratégia de resistência. Além das intervenções físicas mencionadas, Louis empreende uma fuga que ele descreve como uma obra em si, e emprega, para descrevê-la, os verbos “ser” e “tornar-se” associados à expressão “trânsfuga de classe”. Seu estado larvado se manifesta no movimento, sua imago desponta em ato. Ao contrário da larva de inseto, que se fecha em crisálida antes de sair voando, Édouard Louis voa primeiro, ou talvez não haja antes e depois, ele se lança e se transforma ao mesmo tempo. É apenas mais uma faceta criativa do estado de vulnerabilidade, um aspecto da fragilidade que desvia da lógica do déficit em direção à possibilidade de afirmar algo, como der. A fuga pode ser vista como um gesto autoplástico extremo que afeta o corpo todo: meu corpo inteiro estava ali, agora não está mais. Historicamente, ao menos no ocidente, a fuga está ligada à fraqueza e à covardia. Mas isso não é verdade na prática. Na prática, subtrair-se pode ser uma forma de combate e mais: uma forma de autoria. Quem explica isso de maneira clara é o filósofo francês Dénétem Toaum Bona, em um livro cujo título já é uma obra em si, *Cosmopoéticas do Refúgio* (2020).

Bona reflete sobre a marronagem <sup>7</sup>, ou os eventos de fuga de escravos pelo mundo. Fuga “coletiva ou individual, discreta ou violenta” (BONA, 2020, p. 16), acarretando formas de banditismo (piratas, cangaceiros, jagunços) ou revoluções (Haiti). Retirada em direção à floresta, ao deserto, ao sertão ou mesmo às grandes cidades, a marronagem “remete a uma multiplicidade de experiências sociais e

---

<sup>7</sup> “Marron”, homógrafo do francês “*marron*”, originalmente empregada para se referir ao gado (ou qualquer “fera”) que escapava, depois aos povos indígenas escravizados que fugiam e, por fim, a todos os grupos humanos escravizados que conseguiam se libertar.

políticas, que se espraíam por cerca de quatro séculos, em territórios tão vastos e variados como os das Américas ou dos arquipélagos do oceano Índico” (BONA, 2020, p. 16). A floresta, os pântanos, os manguezais, os morros cobertos de vegetação, as ruelas das cidades, são todos lugares de entrincheiramento e resistência, lugares de fuga e refúgio. Bona recupera a raiz da palavra “floresta”, derivada do advérbio *foris* (de fora) como forma de materializar o movimento paradoxal de fugir e chegar ao mesmo tempo, em oscilações de fora e dentro: entro na floresta e saio da “civilização”, mas encontro um dentro (um refúgio) no fora, além do alcance da opressão. “O marrom não foge, ele se esquiva, escapa, desaparece; e pela sua retirada, se metamorfoseia e cria um fora: o quilombo, o *palenque*<sup>8</sup>, o mocambo, o *péyi an déyo...*” (BONA, 2020, p. 40).

Para Bona, a fuga cria o refúgio. Os lugares para onde quem foge vai não preexistem ao gesto de esquiva, de subtração. Esgueirar-se é construir: “Usando subterfúgios, o construtor de fugas se produz como simulacro, se faz *trânsfuga*” (BONA, 2020, p. 48) – a mesma palavra que Édouard Louis escolhe para se descrever. A fuga e o refúgio da marronagem fornecem um repertório de gestos e destinos que transbordam da experiência de ex-escravizados e podem estar disponíveis para todos os que lutam para sobreviver às opressões. Na condição de vulnerabilidade, o confronto corpo a corpo, frente a frente com o opressor talvez seja uma missão suicida. Isso, porém, não quer dizer que não seja possível lutar, só que de “forma menor”, como defende Bona:

Nesses tempos sombrios em que proliferam os dispositivos de controle, as resistências devem ser furtivas, mais do que frontais. Atacar em terreno aberto é se oferecer como carne de canhão aos múltiplos poderes que tendem a nos sujeitar, expor-se a ser capturado, desacreditado, criminalizado. Trata-se então de resistir em modo menor, pois colocar-se como maior, maduro, responsável, significa obrigatoriamente ter de se render quando a polícia, os serviços secretos, as agências de segurança nos convocam para prestar contas de nossas vidas furtivas. A marronagem, portanto, é menos uma forma de conquista do que de subtração ao poder. As táticas furtivas são táticas de des-captura: a qualquer tentativa de captura, opõem o vazio. É essa potência corrosiva da marronagem diante dos aparelhos de captura e dos simulacros produzidos que chamo de fuga. E, por essa palavra,

---

<sup>8</sup> Africanos trazidos pelos espanhóis para a América do Sul escaparam e fundaram uma cidade que acabou conhecida como Palenque de São Basílio, hoje um espaço cultural reconhecido pela UNESCO (“UNESCO - El espacio cultural de Palenque de San Basilio”, [s.d.]). “Palenque” passou a ser a denominação para toda comunidade fundada por pessoas escravizadas que fugiram da opressão. No Brasil, tais comunidades são conhecidas como mocambos e quilombos.

<sup>9</sup> Expressão em crioulo antilhano que pode ser traduzida como “país de fora”, que, no contexto do livro de Bona, é outra forma de se referir a regiões fora dos centros de controle colonial, muitas vezes localizadas em áreas montanhosas ou florestais. São refúgios não apenas como abrigos físicos, mas como espaços de preservação de práticas culturais ancestrais e para a criação de novas formas de organização social.

entendo uma forma de vida e de resistência que, longe do frente-à-frente espetacular da revolta heróica, opera na sombra uma retirada, uma dissolução contínua de si. (BONA, 2020, p. 48).

Talvez o gesto imaginativo, sua potência que oscila em movimentos virtualizantes e atualizantes, sua proposta de trânsitos reconstrutivos tenha também essa dimensão de fuga como resistência e como criação de outros modos de vida. É possível que o *setting* analítico (em uma sala fechada, na praça, onde for) seja um refúgio, não no sentido apassivante, mas na dimensão proposta por Dénétem Touam Bona, um dentro-fora corrosivo de si (o que se corrói, no caso, é a versão de si sem autoria) em busca de ser outros (outros mais autorais, mais “reais”, como diria Winnicott) na presença de alguém disposto a acolher a “obra”. A fragilidade funda refúgio na medida em que funda uma escuta e um espaço de circulação de afetos e histórias, de autoria – isso é verdade para os dois exemplos citados acima. Édouard Louis tornou-se trãnsfuga de classe ao mesmo tempo em que encontrava testemunhas para as histórias que ele sonhava em contar desde criança, mas ainda não sabia como. Vale destacar os amigos. Primeiro, Elena, uma adolescente abastada que ele conhece na cidade onde vai cursar o ensino médio, que o abraça e participa de uma espécie de educação cultural e sentimental quando ele ainda era um jovem menor de idade recém-saído de casa (LOUIS, 2024). Depois, os filósofos Didier Eribon (que, ao falar da infância difícil e de sua própria fuga, demonstrou que é possível contar essas histórias para uma audiência interessada) e Geoffroy de Lagasnerie, filósofo e companheiro de Eribon. Além dos amigos, Louis tem no seu crescente público leitor outras tantas testemunhas, graças as quais tem não apenas uma fonte de renda, como também encontros afetivos, políticos e intelectuais ao redor do mundo. Por fim, a fuga descrita por Bona é criativa justamente na medida em que funda territórios que não são apenas terra, mas laços com pessoas que possibilitam continuar contando as histórias que a violência tentou silenciar.

Para encerrar, gostaria de citar um terceiro exemplo, dessa vez falando mais diretamente da relação entre a fragilidade psíquica explícita, aquela que costuma ser chamada de “loucura” e a importância da imaginação produtiva.

Rosa Montero, no livro *O perigo de estar lúcida* (2023), também trata da relação entre fragilidade, imaginação e expressão. O ponto de vista da jornalista e ficcionista espanhola é o da saúde mental. Seu livro é uma espécie de compilado histórico da relação entre certa “fragilidade” psíquica e a criatividade, particularmente a inventividade dos escritores e dos artistas. Ela diz: “escrever é

um milagre poderoso que nasce da impotência, e que permite a quem está preso em si mesmo (na sua cabeça perdida, na sua neurose, num mundo irreal) construir uma existência suficientemente válida” (MONTERO, 2023, p. 123).

O livro é repleto de histórias de escritoras, escritores e artistas em geral, cuja genialidade parece emergir de uma instabilidade emocional que muitos chamariam de patológica<sup>10</sup>. “Esse livro é exatamente sobre isso. Sobre a relação entre a criatividade e uma extravagância. (...) ‘Não há gênio sem uma dose de loucura’, dizia Sêneca. (...) E por gênio, insisto, entenda-se todo indivíduo criativo, da qualidade que for” (MONTERO, 2023, p. 8). Vale a pena citar uma amostra do vasto inventário que Montero faz da suposta loucura dos artistas:

(...) Kafka, além de mastigar cada porção 32 vezes, fazia ginástica pelado com a janela aberta e um frio de rachar; Sócrates usava sempre a mesma roupa, andava descalço e dançava sozinho; Proust se enfiou na cama um dia e nunca mais saiu (assim como muitos outros, entre eles Valle-Inclán e o uruguaio Juan Carlos Onetti); Agatha Christie escrevia na banheira; Rousseau era masoquista e exibicionista; Freud tinha medo de trens; Hitchcock, de ovos; Napoleão, de gatos; e a jovem escritora colombiana Amalia Andrade, de quem obtive os três últimos exemplos de fobias, tinha medo na infância de que lhe crescessem árvores dentro do corpo por ter engolido uma semente. Rudyard Kipling só conseguia escrever com tinta bem preta, a ponto de o preto azulado já lhe parecer “uma aberração”. Schiller punha maçãs estragadas na gaveta de sua mesa, pois para escrever precisava sentir o cheiro da podridão. Na velhice, Isak Dinesen comia tão somente ostras e uvas brancas com um pouco de aspargo; Stefan Zweig era um obsessivo colecionador de autógrafos e enviava três ou quatro cartas por dia a suas personalidades favoritas, pedindo uma assinatura... para não falar de Dalí, que sempre foi o rei das extravagâncias. (MONTERO, 2023, p. 8 e 9).

No livro, porém, os artistas são um caso especial de uma condição que ela identifica como humana. Antes de ser autora de ficção, Montero já era uma jornalista conhecida e suas entrevistas para o *El País* lhe renderam reconhecimento e prêmios. Certa vez escreveu um artigo sobre comportamentos peculiares e incluiu uma história contada a ela por uma amiga de amigos. A mulher, que lhe parecera muito sensata e tranquila, lhe relatara que tinha o hábito de nunca jogar fora as unhas cortadas, guardando-as em caixinhas de fósforo que acumulou por anos, até o dia em que se divorciou. Após a separação, encaminhou todas as caixas para o ex-marido pelo correio. Montero imaginou que chocaria os leitores do jornal com essa anedota, ou que, no mínimo, os surpreenderia. O que aconteceu, porém, foi bem

---

<sup>10</sup> Ela deixa claro ao longo da obra que discorda do termo “patológico”, questionando seu alcance descritivo, em linha com a perspectiva que afirma não ser possível traçar uma linha clara entre o “normal” e o “anormal”.

diferente da sua expectativa: vários leitores escreveram para ela contando que também tinham o hábito de guardar suas lascas de unhas.

Entre os vários escritores e artistas cujas histórias transitam no limite entre a sanidade e a loucura, Montero fala dela própria. A primeira frase do livro anuncia: “Sempre soube que alguma coisa dentro da minha cabeça não funcionava direito” (2023, p. 7). Ela conta que, aos seis anos de idade, implorou a sua mãe que tirasse do quarto um objeto de cobre, um pequeno caldeirão, porque tinha lido em algum lugar que cobre era venenoso e tinha medo de levantar-se durante a noite e, sonâmbula, lambe o objeto. Sua mãe, uma presença claramente facilitadora em sua vida, jamais questionou sua lógica – apenas assentiu e guardou o objeto em um lugar seguro. Anos mais tarde, de forma súbita e inesperada, na copa de casa enquanto via televisão e adia a mesa do jantar, ela teve sua primeira crise de pânico. Teve crises recorrentes de pânico até os 30 anos de idade e enxaqueca até os 55. A loucura, para ela, era uma forma de solidão extrema indescritível, que por sua vez parece ser a consequência da impossibilidade de se exprimir: “(...) como Virginia Woolf deixou claro, quando se sofre um transtorno mental, a primeira coisa arrancada de você é a palavra. E com isso chegamos ao núcleo incandescente do que chamamos de loucura. Estar louco é, sobretudo, estar só” (2023, p. 13).

Montero tem uma hipótese sobre o mistério do fim repentino de suas crises de ansiedade e despersonalização, aos 30. Embora fosse já conhecida como jornalista e tivesse muitos leitores, ela sente que fez diferença que tivesse leitores não para os artigos e entrevistas que publicava, mas para sua obra ficcional. E é justamente quando ela tem 30 anos que seu primeiro romance é lançado. Mas o que muda quando se passa a publicar histórias inventadas? “Ser romancista, na verdade, é uma atividade bastante estranha, quase diria que extravagante” (2023, p. 119). Essa esquisitice, ela diz, aparece no fato de que a romancista coloca a vida em suspenso para escrever sobre, digamos, um russo de cabelo ruivo, um personagem de mentira. Um russo que não existe, “vestindo sapatos de verniz que não existem, abrindo uma porta de madeira de imbuia reforçada com barras de ferro que não existe”. Inventar histórias sobre pessoas que não existem, diz ela, frequentemente torna-se uma quase obsessão. A escritora deixa de ler, de sair, de encontrar pessoas, às vezes por anos a fio. Tudo isso para, no fim, colocar o livro no mundo e torcer para que alguém o leia. Se o livro encontra leitores, vira uma obra reconhecida e ela, uma autora. Se ninguém o lê, pergunta-se ela, “em que se transformariam

aqueles dois ou três anos de obsessão pelos sapatos de verniz e pelas portas de imbuia reforçada com ferro? Bem, pura e simplesmente no delírio de um louco” (MONTERO, 2023, p. 120).

Não é da loucura que nasce a criatividade, mas da possibilidade de dizer alguma coisa. O que muitas vezes chamam de loucura é possível que seja o resultado de não poder falar de si ou falar sobre qualquer coisa a partir de um ponto de vista pessoal. É interessante que a própria Rosa Montero lança mão das ideias de Ferenczi a respeito da fragmentação traumática para entender o que leva um artista a criar uma obra. Ela afirma ter encontrado Ferenczi em uma obra da psicanalista espanhola Lola López Mondéjar, na qual a autora toca no tema do trauma, intitulada *Literatura y psicoanálisis*. Montero cita uma frase do livro de Mondéjar que, ela diz, poderia ter sido escrita por ela própria: “A saída criativa tem sua origem num encontro precoce com o traumático”. Em seguida, escreve:

Ela [Mondéjar] explica que a dissociação é, como todos sabem, uma das principais defesas contra o trauma, de modo que na criança que sofre há uma divisão da subjetividade entre uma parte destruída ou dilacerada e outra parte que cuida da ferida. E cita a respeito duas ideias magníficas do médico húngaro Sándor Ferenczi, um dos pais da psicanálise: a primeira é que, diante da dor, a criança cria um eu cuidador “que sabe tudo mas não sente nada”; e a segunda, que essa criança traumatizada, “para se defender do perigo representado pelos adultos sem controle, precise se identificar com eles”. Ou, o que é a mesma coisa, essas não são palavras minhas: deixa de ser criança. (MONTERO, 2023, p. 40).

O que isso tem a ver com imaginação? Algumas coisas. Primeiro, como apresentado no capítulo 2, o sofrimento psíquico tem origem na perda do lugar de autor. A “parte dilacerada” é uma parte silenciada, ainda que temporariamente. Segundo, o cuidado implica uma horizontalização da relação entre quem sofre e quem escuta o sofrimento, de modo que quem sofre possa reconstruir sua capacidade expressiva do jeito que estiver ao seu alcance, não necessariamente com palavras. Montero alude à literatura, mas, do meu ponto de vista, os elementos da criação literária aos quais ela se refere têm menos a ver com o meio de expressão (linguagem verbal) do que com as circunstâncias que tornam possível o compartilhamento da expressão (relaxamento, confiança, reconhecimento, legitimação da experiência do outro, por mais estranha que lhe pareça – e a literatura é o lugar onde toda a estranheza está autorizada). Mas tem um terceiro ponto: Montero parece sugerir que a fragmentação traumática cria, ao produzir um fragmento cuidador, um novo circuito expressivo comunicativo. O fragmento que sabe tudo é um cuidador justamente na medida em que pode se *inclinar* sobre o

fragmento dilacerado e escutar seus gemidos – é cuidador porque é uma primeira audiência interessada. Não é só um sábio, é um terapeuta curioso. Dessa forma, existe, no trauma que fragmenta, uma espécie de *big bang*: uma explosão criadora de um novo ecossistema em que diferentes partes podem testemunhar a existência uma da outra, enquanto outros sujeitos não se apresentam para fazer o mesmo. Montero usa uma metáfora curiosa para se referir aos fragmentos do sujeito dilacerado. Enxerga o fragmento que tudo sabe, o cuidador, como um entomólogo que observa, interessado em seu inseto, o fragmento que sente a dor. Ela escreve:

Retomando a formidável frase de Ferenczi, reconheço que, com efeito, há uma parte de mim que sabe tudo e que não sente nada. Bem, dizer que não sente nada não é de todo exato: claro que sente certa simpatia e compreensão pela outra parte que sofre, mas de um lugar impávido e olímpico, como o entomólogo que analisa um coleóptero com olhar desapaixonado, embora compassivo. Afinal, o entomólogo não ama sua espécie favorita de besouro? Ele passou a vida inteira examinando a forma precisa de seus élitros. Mas é uma criatura tão pequena! Sua dor, a dor do coleóptero, não tem dimensão suficiente para afetar o cientista. Pois bem: nós romancistas somos ao mesmo tempo o inseto esperneando e estudiosos que observam o esperneio. (MONTERO, 2023, p. 45).

Para Montero, o que parece ser mais relevante nessa metáfora é o restabelecimento de um circuito autoral, a oferta de escuta (pelo entomólogo) que abre um campo de expressão (da dor, ainda que quase inaudível, do minúsculo inseto). O novo circuito comunicativo se movimenta para restaurar a autoria perdida, não importando se o que se diz é “mentira” ou “verdade”. Montero cita o famoso verso do escritor português Fernando Pessoa a respeito do poeta que finge tão bem que é capaz de inventar a dor que, na verdade, ele sente, e é “real”. O efeito da literatura vai além de mitigar angústia, ele legitima a angústia e dá a ela um lugar de expressão. Isto é, para retomar Deleuze, um empreendimento de saúde que consiste em “abrir um sulco para si na literatura” (DELEUZE, 2011a, p. 15).

### **4.3 Literatura, imaginação e a potência do não**

Pensando a fragmentação traumática como uma estratégia de defesa contra a desautorização, ou ainda, como uma maneira de se reposicionar de modo a reconstruir um lugar de autoria perdido na cena do desmentido, a literatura como empreendimento de saúde está ligada à instauração e uso de um campo expressivo e comunicativo como parte do reestabelecimento de uma voz autoral. É um processo, até aqui, descrito pelos seus movimentos, seus devires, suas oscilações, suas fugas criativas, seus transe e seus trânsitos imaginativos.

Há um aspecto desse processo de reconstrução de autoria, porém, que curiosamente acontece a partir de aparentes silêncios e paralisias. Um trânsito estacionário: a manifestação do não-ser como um estado de potência, de sustentação de uma dimensão de “não” como resistência que, ao contrário de apontar para a morte, concentra potências de vida, como quem prende a respiração antes de dar um mergulho e vive, naqueles segundos de aparente nada, uma aposta no movimento e no devir. Como uma mola que se aperta e prende entre os dedos da mão: está parada, mas tem uma energia acumulada à espera de liberação.

Estou me referindo a uma dimensão da imaginação que acontece na recusa. O sujeito pode estar tão fragilizado que mesmo a fuga criativa é inviável. Um exemplo de como a autoplastia pode operar com uma paralisia tão radical que se assemelha à morte é apresentado no curta *A vida em mim* (2019), de John Haptas e Kristine Samuelson, indicado ao Oscar de melhor documentário<sup>11</sup>. O filme retrata a vida de refugiados na Suécia, especificamente as famílias que estão no limbo jurídico, à espera de um visto de residência permanente, que pode não vir e eles terem que retornar aos seus países de origem, lugares conflagrados onde viveram situações de violação extrema de sua integridade física e psíquica. Sem causa biológica aparente, várias crianças pertencentes a essas famílias refugiadas começam a demonstrar uma crescente letargia, primeiro parando de comer, em seguida não conseguindo levantar-se da cama, até que caem em uma espécie de coma, batizado pelos médicos suecos de “síndrome da resignação”. Há casos de crianças que permanecem nesse estado por mais de dois anos. E, da mesma forma em que entraram nele, um dia despertam e voltam às suas rotinas sem nenhuma sequela aparente. O documentário acompanha algumas dessas histórias e mostra crianças antes, durante e depois de passarem um tempo em “coma”. Todos os casos têm em comum um contexto de grande tensão em que, mesmo quando os pais não comunicam aos filhos o risco iminente de terem que voltar para seus países de origem, algo desse medo, dessa impotência é transmitido às crianças. Em um dos casos, a criança começa o processo de entrar na profunda letargia logo após o visto de residência da família ser negado. Em outro, a criança desperta justamente quando sua família recebe permissão para habitar a Suécia de forma permanente.

---

<sup>11</sup> No momento em que escrevo, o documentário está disponível na Netflix.

Pode-se discutir em que medida o nome desse transtorno reflete o que está realmente acontecendo. Estariam essas crianças de fato resignadas, no sentido de quem desiste de lutar e escolhe morrer? No filme, vemos como uma grande rede de cuidados é mobilizada em torno da misteriosa doença. Além disso, a situação extrema de quase morte provoca um debate a respeito da responsabilidade social que um país rico como a Suécia está deixando de cumprir ao enviar essas famílias de volta para algo que, em muitos casos, equivale a uma sentença de morte. Ao provocar tanto movimento, estariam se entregando à morte, ou estão de forma arriscada, porém criativa, convocando o ambiente a se reconfigurar, a dar-se conta de que há uma precariedade insustentável em suas vidas?

A definição atual de “resignar-se” é, segundo o Houaiss, “submeter-se sem revolta; acatar, conformar-se”. No entanto, se vamos em busca de seu sentido histórico, esbarramos com sua dimensão autoral. Do verbo latino *resignare*, é composta do prefixo “re-”, indicando tanto repetição, quanto movimento para trás e do verbo *signare*, que significa “marcar”, “assinar”, “selar”. Originalmente, *resignare* poderia querer dizer “remover um selo”, “desfazer uma assinatura”. Porém, considerando-se que, além de remover, o prefixo “re-” indica igualmente repetição, *resignare* pode ter um sentido de “assinar de novo”. A síndrome de resignação talvez guarde, dessa forma, além de um abandono de si à morte, um gesto extremado de escritura, de assinatura, de autoria. Como vemos no documentário, é esse também o efeito que o adoecimento das crianças refugiadas tem sobre o ambiente: o de um manifesto que convoca reconfigurações.

Voltando aos processos de desautorização do sujeito, pensando particularmente na situação traumática, há um momento específico, imaginário, entre o desmentido e o despedaçamento subjetivo, em que a pessoa talvez se encontre em uma espécie de zona limiar, na qual já está experimentando uma forma de aniquilação (pela desautorização) mas ainda não lançou mão da dissociação – um segundo antes do *Big Bang* da clivagem. A minha hipótese é de que há uma potência em habitar esse limiar – que no caso das crianças refugiadas se materializa como um coma profundo – que não tem necessariamente a ver com morte, pelo menos não uma morte absoluta, mas sim com um intenso processo de dissolução de formas de vida atuais (ver capítulo 3) ou, dizendo de outra forma, de virtualização da vida, ou da convocação de uma virtualização do estado de coisas

ao redor. Assim, mesmo em certos estados que se assemelham a morte, pode haver autoria.

No mundo animal, sabe-se que algumas espécies de besouros, cobras, gambás, esquilos, entre outros, são capazes de se fingirem de mortos como forma de se livrar de um perseguidor. A aparência de morte faz com que seus importunadores os deixem em paz. Esse fenômeno é conhecido como tanatose. A síndrome da resignação talvez seja uma forma de tanatose com o alvo invertido – lança-se à morte não para afastar um outro ser, mas como forma de convocá-lo para uma conversa, como forma de chamar os importunadores e tentar convencê-los de que precisam se importar mais e melhor com sujeitos que estão em sofrimento agudo e precisam de ajuda.

Há, na literatura estadunidense, um personagem que resume em uma frase – “preferiria não” – a potência do negativo: o escrevente Bartleby, personagem da novela de Herman Melville (2015). Bartleby, sem abandonar o sentido de assinatura e escritura, coloca em cena um outro significado do mesmo verbo latino – *resignare* – só que na acepção que essa palavra acabou ganhando na língua inglesa – *resign*, “pedir demissão”, “renunciar a um cargo ou posto”.

A maior parte da história se passa em um escritório de advocacia de Wall Street. O narrador, dono do estabelecimento, que havia acabado de ser nomeado promotor, viu a demanda de serviços de seu escritório aumentar muito, de modo que precisou contratar mais um escrevente, um copista legal, que se juntaria aos outros dois copistas de sua equipe. Para isso, fez uma chamada pública de candidatos.

Desde o primeiro contato do leitor com o personagem, Bartleby apresentou características que o situam como um herói que atua pela aparente inação. Ao comparecer à entrevista para a vaga de escrevente, é assim descrito pelo promotor/narrador, que o entrevistou:

Em reação ao meu anúncio, um estático jovem postou-se numa manhã à entrada do escritório, cuja porta estava aberta por ser verão. Vejo ainda aquela figura – palidamente asseada, lastimosamente respeitável, incuravelmente desolada! Era Bartleby. (MELVILLE, 2015, p. 66).

Bartleby é um homem “estático”, termo que remete à paralisia de uma estátua, mas também ao homônimo “extático”, criando uma tensão paradoxal entre paralisia e movimento – “extático” sendo aquele que “se encontra como que transportado

para fora de si por efeito de sentimentos muito intensos” (HOUAISS, 2001), ou seja, em transe e em trânsito.

O narrador frisa o caráter apático e sem vida do personagem, mesmo quando o elogia por ser muito eficiente, produzindo duas vezes mais que seus colegas, de forma muito rápida e entregando cópias perfeitas, sem erros e sem manchas.

No início, Bartleby fazia uma quantidade extraordinária de cópias. Como se há muito faminto por algo para copiar, ele parecia se empanturrar com meus papéis. Não havia folga para a digestão. Fazia o turno do dia e o da noite, copiando à luz do dia e à luz de velas. Tivesse ele alguma animação, teria me regozijado muito com sua diligência. Mas ele escrevia silenciosa, apagada, mecanicamente. (MELVILLE, 2015, p. 67).

De fato, “Bartleby” é um nome próprio etimologicamente composto por “Bartolomeu” acrescido do sufixo “by”, que significa “da terra de”. Assim, Bartleby significa “da terra de Bartolomeu”. Bartolomeu, por sua vez, além de ser o apóstolo que deixou uma cópia dos evangelhos na Índia e morreu esfolado vivo por isso, vem do grego “*bar-Tolmay*”, filho de Tolmay. Tolmay tem relação com agricultura, especificamente com os sulcos da terra preparada para o plantio, sulcos que podem ser referidos como “calados” e podem, igualmente, ser chamados de “depressões” da terra. O silêncio de Bartleby, sua aparente melancolia, seu trágico destino, estão inscritos em seu nome.

Bartleby é conhecido por sua recusa em realizar seu trabalho de copista ou qualquer outra tarefa que tentam dar para ele. Essa postura, que lhe custará caro ao final da história, é adotada por ele em seu terceiro dia de trabalho. A alusão à figura do Cristo ressuscitado é algo que aparece em outros momentos da novela e aqui fica bastante explícita em sua ironia: ao dizer não, ele nasce ou renasce. E esse renascimento (que aos olhos dos outros personagens é uma espécie de morte, pois que ao se recusar a cooperar, Bartleby é reputado inacessível) é marcado pelo que Deleuze chama de “a fórmula” (2011b): “preferiria não”.

Acho que foi no terceiro dia dele comigo (...) que, com muita pressa em completar uma pequena tarefa que tinha em mãos, abruptamente chamei Bartleby. Na pressa e na natural expectativa de sua pronta cooperação, sentei-me com a cabeça inclinada sobre o original em cima da mesa e a mão direita virada de lado e, um tanto nervosamente, estendida com a cópia, de modo que, assim que emergisse de seu refúgio, Bartleby pudesse pegá-la e se entregar à tarefa sem mais delongas. Estava sentado exatamente assim quando o chamei, dizendo ligeiro o que queria que fizesse – ajudar-me a conferir um documento curto. Imaginem minha surpresa, ou melhor, minha consternação, quando, sem sair de seu isolamento, Bartleby, numa voz singularmente calma, firme, respondeu: “Preferiria não”. (MELVILLE, 2015, p. 68).

A partir desse momento, até o fim da novela, Bartleby responderá a toda e qualquer solicitação, a toda indagação, a toda interpelação, com essa mesma fórmula, provocando reações de fúria, indignação, dúvida, confusão, medo e até melancolia em seus interlocutores. A fórmula, porém, não é uma simples recusa, não contém apenas “não” – ela expressa justamente o paradoxo de dizer sim e não ao mesmo tempo, não é gesto ainda, mas não é, irrevogavelmente, nada.

Em certo momento, quando todos no escritório estavam afetados pela postura incompreensível de Bartleby, o procurador o chama:

“Bartleby”, disse, chamando-o gentilmente, em seu posto atrás do biombo. Nenhuma resposta.

“Bartleby”, falei, num tom ainda mais gentil, “venha até aqui; não pedirei que faça qualquer coisa que você preferiria não fazer – só quero falar com você.”

Em resposta, sem nenhum ruído, mostrou-se. “Bartleby, poderia me dizer onde nasceu?” “Preferiria não.”

“Poderia me falar *alguma coisa* sobre você?” “Preferiria não.”

“Mas que objeção razoável pode ter para não falar comigo? Sou-lhe amigável.” (...)

“Qual é a sua resposta, Bartleby”, perguntei, após esperar um tempo considerável por um retorno, tempo durante o qual sua expressão se manteve inalterável (...).

“No momento, prefiro não dar qualquer resposta”, disse, retirando-se para seu eremitério. (...)

“Bartleby, esqueça, então, aquilo de contar sua história; mas deixe-me rogar-lhe, como amigo, que respeite tanto quanto possível os usos deste escritório. Diga agora que me ajudará a conferir os papéis amanhã ou no dia seguinte; em suma, diga agora que em um dia ou dois você começará a ser um pouco razoável; diga-o, Bartleby.”

“No momento preferiria não ser um pouco razoável”, foi sua levemente cadavérica resposta. (MELVILLE, 2015, p. 82, 83).

Logo após esse episódio, os outros funcionários do escritório, apesar de contrariados pelo fato de que, em meio às suas recusas, Bartleby adquiria o que para eles parecia ser o privilégio de não trabalhar, começaram eles próprios, por uma espécie de contágio, sem se dar conta disso, a empregar a fórmula (usando o verbo preferir em contextos pouco usuais, por exemplo), a ponto de o procurador chamar

atenção deles sobre isso, mas sem coragem de mencionar o verbo “preferir” explicitamente. Ao dirigir-se a um copista que sugerira que se Bartleby “ao menos preferisse tomar diariamente um caneco de boa cerveja” talvez ele recuperasse o ânimo de trabalhar, o procurador pergunta: “Então você também adotou a palavra?” (MELVILLE, 2015, p. 84).

O filósofo italiano Giorgio Agamben descreve o paradoxo de um escrivão que se recusa a escrever como a encarnação da “potência perfeita” (2015, p. 18). Sua premissa é que pensar (e eu gostaria de incluir “imaginar” ao lado de pensar, nesse caso específico) é um ato, um gesto de escritura, pois que sua existência deixa sempre uma marca. Mas, para ele, a potência do ato de pensar (e de escrever) está na possibilidade de poder não pensar (e, como Bartleby, não escrever). Ele lembra que Aristóteles, no *Órganon*, refletindo sobre a natureza do pensamento – em que momento deixa de ser potência pura e faz a passagem ao ato de inteligência – se utiliza de um objeto comum na sua época como metáfora desse processo. Trata-se de uma tabuleta sobre a qual se colocava uma fina camada de cera que, ao se solidificar, poderia ser arranhada e os sulcos (“calados”) gravariam a mensagem desejada. Uma tabuleta intacta seria a materialização da pura potência na medida em que não é garantido que sobre ela se deixará qualquer marca. Agamben conclui:

A mente é, portanto, não uma coisa, mas um ser de pura potência, e a imagem da tabuleta para escrever sobre a qual nada ainda está escrito serve precisamente para representar o modo em que existe uma pura potência. Toda potência de ser ou de fazer algo é, de fato, para Aristóteles, sempre também potência de não ser ou de não fazer (...). Essa “potência de não” é o segredo cardeal da doutrina aristotélica sobre a potência, que faz de toda potência, por si mesma, uma impotência (...) Como o arquiteto mantém sua potência de construir mesmo quando não a coloca em ato e como o tocador de cítara é tal porque também pode não tocar a cítara, assim o pensamento existe como uma potência de pensar e de não pensar, como uma tabuleta encerada sobre a qual nada ainda está escrito (...). (AGAMBEN, 2015, p. 14).

No original em inglês o paradoxo da fórmula fica mais evidente: *I would prefer not to*. É uma frase que afirma e nega ao mesmo tempo. E tem a dimensão da vontade (*would* como um modal que leva o verbo, na tradução para o português, para o futuro do pretérito (preferiria), mas que também é o passado de *will*, que se traduz por “querer”).

Em uma cena em que o procurador dava-se conta de que “ardia de desejo de ser novamente contestado” (MELVILLE, 2015, p. 74), vai até o escrevente e lhe dá uma tarefa mais simples, normalmente executada pelo estagiário, um menino de doze anos – ir até os Correios para verificar se havia encomenda ou correspondência

para o escritório. Como sempre, Bartleby retruca: “Preferiria não.” Confuso, o procurador tenta entender o que, afinal, quer dizer esse “preferir”: “Você não quer?” E Bartleby, entendendo perfeitamente o que seu chefe havia perguntado, responde, em uma de três vezes em toda a novela onde a fórmula não contém “would” ou, em português, uma das três vezes em que não emprega o futuro do pretérito, lançando mão do presente do indicativo, diz: “Prefiro não” (*I prefer not* ao invés de *I would prefer not to*) (MELVILLE, 2015, p. 74).

Lembremos que *would*, além de modalizar o verbo, mitigando sua ação (“preferiria” é mais indireto e suave que “prefiro”), pode ser o passado de *will* (“querer” em inglês). “Se Bartleby renuncia ao condicional, é apenas porque lhe importa eliminar qualquer traço do verbo querer, mesmo que seja em seu uso modal.” (AGAMBEN, 2015, p. 27). Para Agamben, é como se Melville estivesse fazendo uma importante distinção entre a vontade e a necessidade de um lado e a potência do outro. As primeiras não influenciam a segunda:

Crer que a vontade tenha poder sobre a potência, que a passagem ao ato seja o resultado de uma decisão que põe fim à ambiguidade da potência (que é sempre potência de fazer e não fazer) – essa é, precisamente, a perpétua ilusão da moral. (AGAMBEN, 2015, p. 27).

A fórmula tem ainda a propriedade de estar fora do tempo. As línguas têm estruturas capazes de apontar para algo que foi dito antes ou algo que será dito depois, para trás ou para frente, para o passado ou para o futuro. Quando uma estrutura aponta para trás, dizemos que ela tem uma função anafórica. Quando aponta para frente, um papel catafórico. Se alguém fala “Pode ir aos correios para mim?” e seu interlocutor responde com “*I would prefer not to*” (Preferiria não), “*to*” é uma estrutura com função anafórica, pois refere-se a algo que foi dito antes (ir aos Correios). Mas se alguém diz “*I would prefer not to go*” (Eu preferiria não ir), “*to*” se refere a algo que vem depois (*go*, ir) e, portanto, é catafórico. Quando Bartleby, ao dizer que prefere não ir aos Correios e, para isso, usa uma versão alterada da fórmula *I prefer not*, ele abre mão da vontade (*would*) mas também do tempo (*to* como partícula que pode apontar para o passado ou para o futuro). É uma suspensão extrema (da vontade, da necessidade e do tempo) que remete, segundo Agamben, a uma potência igualmente grande. É a isso que ele está se referindo ao dizer que Bartleby é um personagem que encarna uma “contingência absoluta”, ou seja, uma situação paradoxal de ser e não ser ao mesmo tempo. Não há uma preocupação com a “verdade” ou uma evitação da contradição, elas próprias, em última análise,

contingentes. Explodem-se a verdade e a contradição de forma esperançosa, na tentativa de encontrar uma outra vida possível: “Um ser que poder ser e, ao mesmo tempo, não ser, chama-se, em filosofia primeira, contingente. O experimento, em que Bartleby se arrisca, é um experimento de *contingência absoluta*.” (AGAMBEN, 2015, p. 38, grifos do autor). O que a contingência absoluta afirma é que existe potência em não ser. Quando uma potência se atualiza, isso significa que se renunciou à potência de não realizar nada. Agamben vê vantagem em se exercer a potência de não fazer quando ela pode significar uma pausa na repetição, na cópia, uma pausa durante a qual podem-se inserir elementos novos no texto, como se um copiar incessante fosse mais propenso às cristalizações do automatismo que deixariam aquele que copia preso. Bartleby ganha, então, essa nova dimensão a partir da potência do não: aquele que interrompe a cópia mecânica.

Na verdade, como vemos no final da novela, Bartleby já havia se dedicado a interromper mais do que a simples cópia. Antes de ir trabalhar no escritório de advocacia em Wall Street, ele foi funcionário subalterno no Departamento de Cartas Mortas de Washington, o departamento que se ocupava das cartas enviadas, porém jamais entregues. Na medida em que uma carta é um ato de escritura, ela encarna a passagem da potência ao ato, a verificação de um contingente. Um contingente que se verifica deixa de ser contingente e passa a ser necessário. É como se pudéssemos dizer: o Botafogo pode ou não pode ganhar o campeonato brasileiro. Ao ser campeão, o que antes era contingente passa a ser um passado que contamina o futuro com sua irrevocabilidade. Reter uma carta é manter os possíveis válidos, sem verdade e sem contradição; é, como vimos no capítulo anterior, sustentar virtuais. Agamben relembra que vários críticos viram em Bartleby um novo Cristo, na medida em que ousou questionar a Lei. Para entender como isso é possível, precisamos recuperar a palavra que, em inglês, denota “carta”: *letter*, que também significa “letra”. “Carta” e “letra”, em inglês, são designadas pela mesma palavra, o que permite dizer que Bartleby foi um funcionário subalterno do Departamento das Letras Mortas. Em relação ao Cristo, letra morta se refere ao Velho Testamento, para o qual propôs revisões. Bartleby quer revisar o que ainda não foi escrito ou dito ou entregue ou lido. É o que faz Agamben escrever que “se Bartleby é um novo Messias, ele não vem, como Jesus, para redimir o que foi, mas para salvar o que não foi.” (AGAMBEN, 2015, p. 51).

Deleuze já havia dito algo semelhante a respeito da literatura de Melville em relação ao povo estadunidense. Para ele, um povo corre o risco de sucumbir a uma morte terrível quando se aprisiona à normalidade e impede o desvio, o devir, a desobediência. O devir é um direito. Assim como a literatura é um direito. Deleuze reconhece no Melville que escreve *Bartleby, o escrevente* um defensor do direito de se esquivar, de dizer não, de se refugiar em um lugar ainda-não. Um autor como Melville, na sua concepção, “preserva os direitos de um povo por vir ou de um devir humano. Vocação esquizofrênica: mesmo catatônico e anoréxico, Bartleby não é o doente, mas o médico de uma América doente, o *Medicine-man*, o novo Cristo ou o irmão de todos nós.” (DELEUZE, 2011b, p. 117). O empreendimento de saúde envolve, assim, poder abraçar a infinita potência de, inclusive, dizer não.

Bartleby se junta a Fernando Pessoa, assinando como um de seus heterônimos, Álvaro de Campos, no poema Tabacaria: “Não sou nada. / Nunca serei nada. / Não posso querer ser nada. / À parte disso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.” (PESSOA, 1928, p. 50). O eu-lírico desse poema poderia ser lido como uma versão portuguesa do escrivão e é quase como se ele estivesse dizendo que, não “a parte disso”, mas “por causa disso”, por conseguir sustentar dizer para si e para os outros “não sou nada”, que ele pode ter todos os sonhos do mundo. Mas não são sonhos vazios, são o retirar-se do lugar onde esteve, dos papéis que desempenhou até então, uma espécie de demissão provisória das formas de existir que havia construído ou que construíram para si ao longo de sua vida, para poder, nessa negativa, ser em potência e, partir disso, atualizar-se como algo outro.

#### 4.4 Um romance como sujeito fragmentado

Quando se cogita a literatura como um empreendimento de saúde, é preciso adotar um ponto de vista crítico em relação à premissa que associa estar saudável a estar integrado. O acontecimento literário pode ajudar a materializar o entendimento ferencziano a respeito da fragmentação, que aqui resumirei em três pontos. Primeiro, “saúde” não se restringe a estados integrados do ser. Segundo, nem toda fragmentação decorre do trauma da desautorização – existem fragmentações inerentes aos processos de subjetivação, com ou sem desmentido. Por fim, a busca por um lugar autoral faz parte dos processos de subjetivação de forma geral, independentemente de a pessoa ter sofrido uma desautorização ou não.

Jô Gondar, em um artigo intitulado *Em pedaços: a fragmentação na obra de Sándor Ferenczi* (2021) nos lembra que na obra ferencziana a fragmentação não é necessariamente uma defesa, mas um procedimento característico do que é vivo em geral, e do humano especificamente na sua jornada de subjetivação no mundo.

Vale a pena recapitular o que vimos até aqui para entender melhor a leitura que Gondar nos convida a fazer da teoria de Ferenczi. Como vimos, o sujeito está em constante negociação com o ambiente para o estabelecimento de condições de existência possíveis. Ora demanda uma adaptação do entorno (estratégias aloplásticas), ora opera adaptações e transformações em si mesmo (estratégias autoplásticas). Em casos extremos, de pouca ou nenhuma flexibilidade por parte do ambiente ou de um sofrimento atroz, o sujeito é capaz de usar um recurso muito primitivo, anterior ao recalque – a clivagem do eu – que consiste em despedaçar-se para poder, ao mesmo tempo, inventar um cuidador (o fragmento “sábio”) e se separar do pedaço onde antes a dor estava concentrada e agora pode se diluir. Ferenczi recorre a uma analogia com o processo biológico conhecido como autotomia (em que alguns animais conseguem desfazer-se de pedaços feridos de seus corpos como forma de parar de sentir dor) para explicar essa defesa psíquica humana.

Porém, como afirma Gondar, nem toda fragmentação, nem toda autotomia, é uma defesa. Considerando-se que a autoplastia é um fenômeno inescapável, inerente às transformações pelas quais passamos ao longo da vida, e partindo da premissa de que toda reforma traz consigo, em algum nível, uma demolição, concluímos que os processos de remodelação de si envolvem, em algum nível, uma autodestruição. Gondar escreve que a “autoplastia é impossível sem o aniquilamento, parcial ou total, do corpo e do eu. Ou, em outros termos: a autoplastia implica a autotomia e a fragmentação. Para Ferenczi, todo processo criativo é necessariamente autoplástico e, por esse motivo, destruição e criação aparecem conjugados.” (2021, p. 49).

Ferenczi chega a levantar a hipótese de uma “clivagem precoce”, em referência ao fato de que, na procriação, metade do material genético de um novo ser vem de um genitor e a outra metade, do outro (FERENCZI, 1932b). Um ambiente facilitador, por mais favorável que seja, não preclui a fragmentação. Na verdade, há uma dimensão do ambiente facilitador que deveria incluir a

possibilidade de o sujeito sofrer fragmentações e destruições, parciais e provisórias, como parte de um percurso “saudável” no mundo.

Gondar chama atenção para as consequências dessas reflexões na clínica: um bom encontro terapêutico não deveria partir da premissa de que um sujeito saudável é um sujeito integrado: A integração é um destino possível e legítimo, mas ele está longe de ser o único. “Na experiência analítica, o paciente será capaz de dar um rumo a seus fragmentos, e não cabe a nós demarcá-lo antecipadamente por eles.” (GONDAR, 2021, p. 52). Talvez possamos concluir disso que o trabalho da imaginação de construir e reconstruir um lugar de autoria não vale apenas para os sujeitos que tiveram o lugar de autor confiscados na cena do desmentido, muitas vezes de forma violenta, mas para todos os humanos que não podem escapar de ter que se destruir e reconstruir nas negociações por espaço de existência no mundo. Quem sabe não seria possível inferir, também, que toda integração é, em última análise, provisória. E que, para humanos, navegar pela vida é abraçar essa provisoriedade, aproveitando as oscilações entre estados de integração e não integração. Ou ainda, como propõe Pierre Lévy (2011) – com Deleuze – nos movendo em processos de virtualização e atualização (ver capítulo 3).

Minha experiência de leitura do romance 4 3 2 1, do novelista Paul Auster, ilustra tanto o estado de transe que Ferenczi afirma ser imprescindível para que uma análise possa ocorrer, quanto o fato de que, em alguma medida, a fragmentação é constitutiva da vida e não necessariamente uma patologia a ser evitada ou curada. E que, às vezes, na medida em que fizer sentido abraçar a dimensão de multiplicidade rizomática da vida e seus devires, a fragmentação será, inclusive, desejada.

O livro é dividido em sete partes, cada uma das quais, por sua vez, subdividida em quatro subpartes. Desta forma, por exemplo, a primeira parte é dividida em 1.1, 1.2, 1.3 e 1.4. A terceira parte, em 2.1, 2.2, 2.3 e 2.4. E assim por diante. Há exceções a essa regra. A primeira delas é encontrada na parte 1, a única em toda a obra a ter cinco subpartes, ao invés de quatro, começando com 1.0. As partes 1.0 e 1.1 têm a estrutura de um best-seller: envolvente, cronológico, cheio de acontecimentos e reviravoltas. Vemos os antepassados do herói, Archie Ferguson, realizarem sua jornada migratória de Minsk, na Bielorrússia até Nova York. Vemos os pais do Archie nascerem, tornarem-se adultos, conhecerem-se, apaixonarem-se, casarem-se e terem um filho, Archie.

No entanto, a partir da subparte 1.2, as coisas começam a descarrilhar. Um descarrilhamento lento e sutil, que ia me deixando na dúvida sobre o que eu havia lido. Archie não morava em Nova Jérsei com seus pais? Porque agora estão em um apartamento em Manhattan? O pai está morto? Mas não me lembro desse falecimento. A loja de eletrônicos do seu pai não tinha pegado fogo? Como pode estar agora intacta? Essas e outras variações foram me confundindo cada vez mais à medida que eu avançava na leitura das quatro subpartes do capítulo 1. Quando cheguei ao capítulo 2 e iniciei a leitura da subparte 2.1, tive uma sensação de alívio (que devo admitir, agora, que foi um alívio normativo), como se algo tivesse finalmente se encaixado. Tive meu primeiro insight: o livro contava quatro histórias diferentes, quatro versões da vida de Archie. Havia uma versão da história para cada subparte. Uma versão narrada nas subpartes terminadas em X.1 (1.1, 2.1, 3.1, etc.), outra nas subpartes terminadas em X.2 (1.2, 2.2, etc.), uma terceira e quarta histórias X.3 e X.4, até o fim, na subparte 7.4.

Satisfeito com minha descoberta, fui até as páginas em branco ao final da minha bela edição em capa dura e desenhei uma tabela com 4 colunas (uma para cada variante da história) e 7 linhas (uma para cada subparte do livro), em cujas células eu pretendia registrar pistas que me ajudassem a acompanhar as vidas de Archie. Como entre um pedaço de cada variante e o próximo pedaço onde ela continua existem três outras versões (depois de ler o pedaço 1.1, preciso ler 1.2, 1.3 e 1.4 antes de saber como a história contada no pedaço 1.1 continua, em 2.1), a cada vez que uma história recomeçava eu ia até a tabela para fazer anotações da parte lida e reler minhas anotações da parte que iria começar a ler, a fim de tentar lembrar os principais acontecimentos daquela seção do romance. Mas, com o tempo, a tabela começou a atrapalhar mais do que ajudar. O número de variações foi crescendo e as repercussões de cada mudança ia traçando desdobramentos cada vez mais afastados da história inicial, o estranho se infiltrando no familiar (Freud, 2019), não uma estranheza causada pelo efeito de um personagem e seu duplo misterioso, como no romance de Hoffmann que inspirou Freud, mas um estranho que emerge da multiplicidade de variações, um estranho fractal, rizomático (Deleuze & Guattari, 1980/2011). Meus registros de pistas iam se acumulando, ao mesmo tempo em que me faziam sentir-me engessado, submisso à tabela, que eu consultava com frequência, quebrando o fluxo da história.

Desencorajado pela grande quantidade de informação da tabela e querendo retomar o fluxo da leitura, passei a ignorar minhas notas e a seguir de uma parte a outra aceitando habitar um estado de confusão que, para minha surpresa, foi se tornando uma experiência interessante em si. Aos poucos, pude me reconectar com o fato de que esse não era o primeiro livro do Paul Auster que eu lia, que não se tratava de um estranho, mas sim de um artista cuja obra eu já admirava, em quem eu podia fazer uma aposta. Desapegar-me da tabela e da necessidade de tudo saber foi possível a partir de uma relação “afetiva” com o autor e do estabelecimento do que Ferenczi chamou de “uma atmosfera de confiança um pouco mais sólida entre médico e paciente” (Ferenczi, 1930/2011d, p. 71). Meu relaxamento permitiu que os fragmentos que constituíam o mosaico do romance pudessem entrar em trânsito, misturar-se uns com os outros e adquirir novas intensidades. Assim, à medida que Archie envelhecia e tornava-se adulto, os elementos que antes eram meros detalhes passavam a reverberar com força inesperada, criando um contrassenso: ainda que as variantes da narrativa se tornassem cada vez mais distintas uma da outra, Archie se mantinha, em todas elas e em algum nível, um ser em continuidade, mesmo fragmentado.

Desta maneira, fiz minha segunda descoberta: 4 3 2 1 não era um romance retratando quatro histórias, quatro sujeitos diferentes, mas uma única vida e suas virtualidades. Vale lembrar das propostas de Pierre Lévy (2011) e sua importante distinção entre o par real/possível e o par virtual/atual. O primeiro existe em uma relação de exclusividade e cópia, ou seja, quando um possível se torna real, ele deixa de existir porque o real é a cópia, digamos, material e espelhada do possível. O mesmo não ocorre com o par virtual/atual. Quando um virtual se atualiza, o atual não é uma cópia exata do virtual. Ele é uma manifestação do virtual, porém com diferenças em relação a esse virtual. O virtual que se atualiza não só não desaparece como entra em diálogo com o atual. Esse movimento acontece em dois sentidos: virtuais se atualizam, mas atuais podem igualmente se virtualizar. As versões do Archie no romance de Paul Auster são virtuais. Ou seja, não são cópias mais ou menos fiéis de um suposto Archie original, mas vidas válidas em si mesmas. Não existe uma referência a ser perseguida, que funcione como um gabarito que possamos usar para aferir o quão próximas de um ideal aquela suposta cópia está. Minha tabela era um gabarito que impedia o estado de transe, dificultava a oscilação dos diferentes fragmentos da vida múltipla do personagem e enfraquecia minha

capacidade de aproveitar uma história marcada pela multiplicidade de seus fragmentos. Minha tabela enquadrava Archie e criava para ele um horizonte de expectativas normativo em que seu destino ideal deveria ser a integração e a coerência. Minha tabela não possuía nenhuma imaginação.

A decisão de não tomar nota de cada variação da vida de Archie permite ao leitor sentir vicariamente uma potente expansão do espaço subjetivo: pela empatia imersiva da leitura, somos levados a experimentar o alívio de poder ser fragmento. Mais ainda: a potência de, sendo fragmentos, ser mais, ter mais espaço.

Por um lado, Archie é como Fernando Pessoa e seus heterônimos. É surpreendente descobrir que, além dos três famosos heterônimos (Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis), Pessoa produziu mais de cem alter-egos na sua trajetória de escritor, desde criança. Na biografia de Richard Zenith<sup>12</sup> (ZENITH, 2021) há uma seção onde são biografados, com data de nascimento, profissão e um punhado de qualidades e feitos, 47 versões de Fernando Pessoa, incluindo ele mesmo. “Versões” talvez não seja a melhor palavra para se referir a essas criações (já que o escritor não dá nenhuma indicação de que Fernando Pessoa seja a criatura “original”), nem todas portuguesas, nem todas do sexo masculino, nem todas poetas. Entre as ocupações dos seres que Pessoa foi, encontramos romancista, filósofo, historiador, comentarista político, linguista, economista, teólogo, psicólogo e astrólogo. Zenith discorda que as muitas vidas pessoanas sejam fruto de divisões e subdivisões que, pare ele, implicariam uma perda de potência, uma diluição da vitalidade. Ele prefere descrever a fragmentação em heterônimos a partir da operação de multiplicação, acompanhada de expansão e intensificação da força vital do artista.

O ponto que estou tentando desenvolver é que essa multiplicação, que balança entre o trauma da desintegração e a expansão característica de estados não-integrados (WINNICOTT, 1975), é também uma propriedade do ato de imaginar. Essa imaginação que secreta realidades comparece na vida e na obra de Fernando Pessoa de forma emblemática. E embora outros escritores, antes e depois dele, tenham lançado mão do recurso de criar personas, é o poeta português que consegue encarnar uma radicalidade do existir que se aproxima do sonho, do delírio e da

---

<sup>12</sup> Há uma tradução para o português pela Companhia das Letras, “Pessoa: uma biografia”, publicada em dezembro de 2022. Os trechos citados aqui vêm da edição original em inglês, livremente traduzidos por mim.

possibilidade de combinar as dimensões autoplástica (traumática e não-traumática): a fragmentação em heterônimos; e aloplástica infecciosa: uma relativização da linha que separa sonho de realidade a partir da qual a realidade se torna porosa ao delírio e se modifica por contágio.

Zenith tece uma comparação entre o *Livro do Desassossego* (PESSOA, 1997) e *O Homem Sem Qualidades*, do escritor austríaco Robert Musil (MUSIL, 2021). O *Livro do Desassossego* é um diário semi-ficcional escrito pelo semi-heterônimo Bernardo Soares, um ajudante de guarda-livros sem ambições. O livro em si é a materialização de um não-livro. Sua primeira edição foi lançada 47 anos depois da morte do autor, um compilado frouxamente costurado a partir de mais de 500 fragmentos deixados pelo poeta português em seu famoso baú. Os fragmentos não tinham legenda, nem nenhuma indicação da ordem em que deveriam aparecer. Não se pode sequer afirmar que pertencem ao *Livro do Desassossego*, já que Pessoa pode tê-los escrito tendo outro projeto em mente, ou projeto nenhum. Cada edição do livro é um livro diferente, pois nasce das escolhas do editor. Em *O Homem Sem Qualidades* há também uma espécie de anti-herói – Ulrich – um matemático austríaco de 32 anos que hesita a cada passo, esperando pelo momento em que sua vida começará de verdade. Ulrich sonha como quem aguarda esse início grandioso de uma vida que tenha, finalmente, sentido. Já Bernardo Soares sonha como quem já vive. Ambos têm em comum a inadequação à vida em sociedade, seu encaixe com as comunidades que frequentam é frouxo. Porém, enquanto Ulrich anseia pela integração, para Soares é esse objetivo de firme adesão à vida em sociedade que parece fora do lugar. Zenith especula que, ao contrário de Ulrich, Soares, e seu progenitor Fernando Pessoa, não são “almas perdidas em busca de qualidades, mas uma abundância de qualidades” que existem de forma não-coesa e que não existem em uma única alma (ZENITH, 2021, p. xxv).

Álvaro de Campos, em um trecho do citado *Tabacaria*, afirma exatamente isso:

Tenho sonhado mais que o que Napoleão fez.

Tenho apertado ao peito hipotético mais humanidades que o Cristo Tenho feito filosofias em segredo que nenhum Kant escreveu.

Mas sou, e talvez serei sempre, o de mansarda, Ainda que não more nela;

Serei sempre o que não nasceu para isso;

Serei sempre só o que tinha qualidades; (PESSOA, 1928, p. 53)

O efeito do potencial multiplicador da arte sobre nós, nas palavras de Zenith, é parecido com o que Bloom fala de Shakespeare: não só Fernando Pessoa é uma versão entre as dezenas de heterônimos (e não a matriz que origina cópias mais ou menos fiéis), mas também nós, os que os lemos, podemos ser heterônimos das formas de existir apresentadas pelo panteão pessoano, que fala não apenas “para nós, mas por nós”, *inventando-nos* (ZENITH, 2021, p. xxiv). É o que Étienne Souriau, ao descrever os elementos nomeados por ele de “virtuais” chama de *distentio animi*<sup>13</sup>. Como vimos no capítulo 2, para ilustrar o conceito de virtual, Souriau usa a imagem de uma ponte em arco, inacabada. “Dizer que uma coisa existe virtualmente significa dizer que ela não existe? De jeito nenhum. O arco da ponte quebrada, ou começada, desenha virtualmente a curvatura que lhe falta.” (SOURIAU, 1943). Assim, um fragmento pode ser algo quebrado, mas também uma espécie de semente a partir da qual algo pode ser imaginado e continuado.

A Literatura encarna a imaginação como manejo das mútuas interferências do virtual sobre o atual e vice-versa, numa relação de soma e multiplicação de realidades.

A leitura do 4 3 2 1 só funcionou para mim quando eu pude apropriar – retomando o sentido de conferir propriedade e legitimidade a algo ou alguém – todas as atualizações dos múltiplos virtuais que constituíam Archie Ferguson. Poderíamos dizer que o romance de Paul Auster é estruturado como um sujeito clivado, cuja história requer uma escuta (uma leitura) informada pela lógica da multiplicidade e da virtualidade para ter suas potências não só reconhecidas, mas atualizadas.

Retomemos a perda do lugar de autor como consequência do trânsito traumático. Lembremos que esse exílio do lugar de autoria pode se dar a partir do trânsito tanto do sujeito, que se desloca para uma posição de espectador da história, agora contada por agressores; quanto dos elementos factuais e afetivos da história, que se separam e são exilados para diferentes fragmentos: os que sentem sem saber e os que sabem sem sentir, em ambos os casos tornando muito difícil, e mesmo

---

<sup>13</sup> Aporia sobre o tempo descrita por Agostinho nas *Confissões*. O tempo não é nem linear, nem se mede por referenciais externos (sol, lua, estrelas, etc.), mas pelos movimentos do corpo no mundo. (RIBEIRO, 2015)

impossível, o exercício da autoria e o senso de existência. A situação clínica, por sua vez, pode ser uma experiência de reapropriação. O sujeito, sentindo-se escutado, reconhecido e legitimado, pode empreender um trânsito pelas regiões onde falar de si é um gesto válido. Da mesma forma, pode permitir o trânsito dos fragmentos e sua apresentação durante a sessão. Não sua representação, mas, como diz Ferenczi, sua “materialização” como coisa que, a partir desse aparecimento, pode encontrar outros destinos. Diante do fragmento que é puro afeto, pode-se reconstruir uma narrativa que lhe confira sentidos próprios, em contraste com a experiência de angústia que acompanha o assalto de um afeto que parece vir de fora. Diante da apresentação de um fragmento que sabe sem sentir, o analista pode se permitir compartilhar o colorido afetivo suscitado pela história: tristeza, alegria, raiva, indignação, admiração e aguardar, como pontuou Freud, que o paciente possa, ele também, sentir-se “tocado”.

Esse momento de relaxamento e transe/trânsito na clínica é muito delicado e requer atenção por parte do analista. Em *Análise de crianças com adultos*, Ferenczi reconhece a dimensão do infantil no adulto e advoga que adultos têm direito de se comportar como crianças difíceis, menos fluentes na linguagem verbal: “as reações da criança pequena ao desprazer são sempre, em primeiro lugar, de natureza corporal” (Ferenczi, 1931/2011a, p. 93). É importante não perder de vista o trabalho de proteger o lugar de autoria dos pacientes. Falando dessa atmosfera de transe, Ferenczi compartilha a preocupação de que o trabalho de reconstrução, ainda que liberado da necessidade de retratar a verdade histórica e factual dos eventos, possa ter a marca distintiva do sujeito em processo de retomada da própria voz:

É importante não abusar desse estágio de maior aflição para impregnar o psiquismo sem resistência do paciente de teorias e formações fantasísticas próprias do analista; é preferível utilizar essa influência, inegavelmente grande, para aumentar no paciente a capacidade de elaboração de suas próprias produções. “Usando um neologismo (certamente deselegante), poderíamos dizer que a análise não deve “introssugerir” ou “intro-hipnotizar” coisas no paciente; pelo contrário, “exossugerir” ou “exo-hipnotizar” é não só permitido, mas útil.” (Ferenczi, 1931/2011a, p. 87).

Ferenczi, ao falar da relação entre o médico Josef Breuer e sua paciente Anna O., considerada a paciente zero da psicanálise e, de certa forma, co-autora do método catártico, tendo cunhado a expressão *talking cure*, escreve que o método de

Breuer foi “a descoberta comum de uma doente genial e de um médico de espírito aberto” (Ferenczi, 1930/2011d, p. 62). De fato, Bertha Pappenheim, nome verdadeiro da Anna O., veio a se tornar escritora e dramaturga. Mesmo no período em que se tratava com Breuer, a cura pela palavra se dava quando podia compartilhar com o médico as muitas histórias de seu “teatro privado” (Jacobsen, 2011/2016, p. 12). Construir, reconstruir e imaginar acontecem, retomando mais uma vez o psicanalista inglês Donald Winnicott, no espaço aberto do brincar. Esse espaço, suas características e como ele se oferece para o exercício da imaginação produtiva é que veremos no próximo capítulo.

## 5. Imaginação e fenômenos relacionais

Ali onde os movimentos queer ou negro analisam ou desconstruem os processos sociais e culturais que produzem e estabilizam as relações de opressão sexual, racial e de gênero, o movimento pela diversidade funcional mostra que a deficiência não é uma condição natural, mas o efeito de um processo social e político de incapacitação. O mundo sonoro não é melhor que a surdez. A vida bípede, vertical e móvel não é uma vida melhor sem a arquitetura que a possibilita. (...) Não precisamos de melhores indústrias da deficiência, mas de arquiteturas sem barreiras e estruturas coletivas de capacitação.

Paul B. Preciado

### 5.1 A relação entre-dois e suas pregnâncias

Donald Winnicott e Michael Balint tiveram vidas e carreiras paralelas. O primeiro nasceu em abril de 1896, na Inglaterra. Formou-se médico pediatra e abraçou a teoria psicanalítica que, segundo Tales Ab'Sáber (2021a), ele ajuda a refundar a partir do seu contato com bebês e suas famílias. Ao longo da vida, atuou como psicanalista junto a crianças e adultos, tanto no hospital público, como em seu consultório particular. Faleceu em janeiro de 1971, aos 75 anos, após um último e fatal ataque cardíaco. Michael Balint, originalmente batizado Mihály Bergsmann, em um tempo em que era comum judeus húngaros adotarem nomes alemães, nasceu em dezembro do mesmo ano de 1896, em Budapeste. Estudou medicina, por pressão do pai, também médico e, por influência de sua primeira esposa e da mãe dela, acerca-se da psicanálise, de Ferenczi e de outras figuras importantes do movimento psicanalítico de sua época (PEIXOTO JUNIOR, 2013). Morre em Londres em dezembro de 1970, menos de um mês antes de Winnicott, também vítima de um ataque cardíaco.

Balint e Winnicott passaram décadas escrevendo sobre aspectos relacionais do encontro analítico. Herdeiros, cada um à sua maneira, de Ferenczi (que tirou o corpo do analista de um campo neutro e o implicou no jogo terapêutico mais do que ninguém antes dele) e Klein (que, como Freud havia feito com as mulheres, dando voz a um grupo social vulnerável e pouco considerado, deu as mãos a um outro contingente de pessoas do lado fraco da corda, as crianças), esses dois pensadores deslocam o foco da psicanálise da pulsão para a interação interpessoal. Nas reflexões de ambos, a parceria e a interdependência entre duas pessoas são os acontecimentos-chave que instauram um território vivo onde, por sua vez, importantes fenômenos podem ter lugar. Se a psicanálise clássica se articula a partir

de uma lógica de conflito protagonizado pela pulsão, cujos fluxos desordenados percorrem os módulos de um aparelho mental sustentado por um sujeito e seu corpo, a psicanálise do intercâmbio bipessoal encontra alicerce na região *entre* os corpos. Os corpos e os sujeitos que dela emergem se entrelaçam no e com o campo intermediário, que é também substância vital, em uma relação marcada por misturas paradoxais: corpos, ambiente e diferentes configurações subjetivas se instituem e se sustentam mutuamente.

Balint e Winnicott darão diferentes nomes para esse plano-substância vital e vitalizante. Balint critica a descrição da vida psíquica que se limita ao drama do amor triangular, suas competições e ameaças, e propõe que a vida começa e vai além da cena edípica, acontecendo também em duas outras paragens. Ele postula três “áreas da mente”: além da área edípica, triangular, apresentada pela psicanálise clássica, haveria ainda a área da criação e área da falha básica, ambas marcadas pelos vínculos entre-dois. Mesmo a área da criação, que Balint descreve como sendo composta por uma única pessoa, continua sendo um território de relações entre dois, apenas que o segundo elemento da dupla aparece configurado como substância, como um objeto sem contornos duros. Já Winnicott pensa que entre a dupla mãe-bebê (onde “mãe”, como se sabe, deve ser entendida como o par-que-pode-sustentar do bebê, seja quem for) existe um “espaço potencial” no qual eles “brincam” sem regras. O espaço potencial é um campo de complexidades que contamina com sua lógica todos os elementos que dele participam que, dessa forma, oscilam entre fora e dentro, entre eu e não-eu, entre loucura e sanidade, entre destruição e criação/(re)construção, entre substantivo e verbo.

Uma outra forma de enxergar as áreas da mente e o espaço potencial é vê-los como pregnâncias, ou *affordances*, em inglês. Esse conceito aparece na obra de Massumi e Manning discutida no capítulo 3 – no artigo *Coming alive in a world of texture* (2014), mas vale a pena retomá-lo aqui. Os autores abordam duas formas de se relacionar com o mundo: 1. por arrastamento (*entrainment*) ou por distração (*entertainment*). Enquanto o primeiro modo envolve uma lógica de eficiência e foco, por exemplo olhar um martelo e reconhecê-lo rapidamente como uma ferramenta específica para, em seguida, usá-la para executar uma tarefa específica, o segundo privilegia a relação. É da relação que os usos do objeto podem emergir e podem, durante o uso, se transformar. Assim, um martelo pode ir ganhando diferentes papéis (por exemplo peso de papel, quando um vento inesperado entra

pela janela e, na sequência, cessado o vento, coçador de áreas das costas difíceis de alcançar, etc.) à medida que oportunidades vão surgindo. Os usos improvisados de um objeto vêm de uma propriedade que os autores descrevem como “pregância”, que é a tradução do substantivo inglês “affordance”. Dentre os vários sentidos do verbo *to afford*, existe um que encarna a ideia de pregnância de forma exemplar, cuja tradução para o português – oferecer, proporcionar – não guarda o sentido de potencial, de potência latente do original. Frases como *the course affords students the opportunity to gain hands-on experience* (o curso proporciona aos alunos a oportunidade de adquirir experiência prática) ou *this technology affords new possibilities for medical research* (essa tecnologia oferece novas possibilidades para a pesquisa médica) materializam a complexidade do verbo: o sujeito da frase (e nas duas frases os sujeitos sequer são humanos) viabilizam que outros elementos (nos exemplos, elementos humanos) possam se aproveitar de uma situação para atualizar um virtual ou, em outras palavras, tornar material uma realidade que antes era potencial. Lembremos do exemplo concreto dado por Manning e Massumi, de uma calçada de pedestres movimentada na hora do *rush* onde, de quando em quando, espaços se abrem provisoriamente, oferecendo janelas de oportunidade para que diferentes corpos façam uso deles.

Pensando que imaginação está sendo definida nesse trabalho como um trânsito a partir do qual o sujeito pode lançar-se em movimentos de (re)apropriação do lugar de autoria, com diferentes consequências psíquicas, podemos dizer que imaginar consiste em fazer usos das pregnâncias que se apresentam no caminho. Clinicamente, pode querer dizer se colocar em posições em que a presença do analista pode *afford*, pode oferecer, pode proporcionar, espaços de movimentação que, em outros contextos, o paciente tem dificuldade de encontrar. As áreas da criação e da falha básica, com Balint, bem como os espaços potenciais, com Winnicott, são clareiras que se abrem na calçada. Imaginar, por sua vez, consiste em formas de reconhecer e se aproveitar, como der, desses “lugares”, seja tendo liberdade para regredir, seja tendo espaço e tempo para brincar.

Ao longo desse capítulo, gostaria de descrever como as contribuições teórico-clínicas de Michael Balint e Donald Winnicott são fundamentais para a construção da rede conceitual que estou chamando de “imaginação”.

## 5.2 Imaginação e as áreas da mente em Balint

### 5.2.1 Uma inspiração em Thalassa

Há muito da obra *Thalassa: ensaio sobre a teoria da genitalidade* (FERENCZI, 1924a) na proposição balintiana das três áreas da mente. Ferenczi escreveu o texto primeiro em alemão e o chamou apenas *Versuch einer Genitaltheorie (Ensaio sobre a teoria da genitalidade)*. Em seguida foi traduzido para o húngaro, em versão que ganhou o acréscimo da palavra “catástrofe”: *Katatrofàk a nemi müködes fejlödésében (Catástrofes na história da evolução da genitalidade)*. Já a segunda tradução do texto, para o inglês, teve a palavra grega que designa “mar” – *thalassa*, adicionada ao título: *Thalassa: a theory of genitality* (CÂMARA; HERZOG, 2018). De fato, mar e catástrofe são os dois elementos em torno dos quais Ferenczi tece os pontos principais dessa obra peculiar sobre a relação dos seres vivos com o planeta (na qual a genitalidade está incluída). *Thalassa* descreve um trauma geológico ancestral e seus efeitos. Uma era de estabilidade na qual os seres vivem submersos no grande oceano que banha a superfície do planeta é interrompida de forma catastrófica por uma estiagem extrema. Inúmeras espécies se veem pressionadas entre sucumbir, desalojadas de seu habitat subaquático, ou se adaptar ao novo ambiente seco. Ferenczi se utiliza dessa mitologia para descrever a história das criaturas vivas no mundo, marcada por eventos disruptivos que desabrigam as criaturas e as colocam em movimentos de idas e vindas entre passado e presente. O fim da harmonia é seguido de movimentos adaptativos, tentativas de retorno ao equilíbrio perdido e reconfigurações inventivas e esperançosas na continuidade da vida em outros termos. Da mesma forma que em *Thalassa*, o que se segue a uma experiência traumática pode ser uma desintegração (espécies que se desaparecem) ou uma reinvenção adaptativa. Na verdade, essas duas coisas – desintegração e reinvenção – não são necessariamente excludentes, já que no caminho de uma transformação desejável há sempre algo de destruição, ainda que parcial, de modos de vida. Em uma anotação de 10 de agosto de 1930, intitulada, no original em alemão, *Jeder Anpassung geht ein gehemmter Zersplitterungsversuch voraus (Toda adaptação é precedida de uma tentativa de fragmentação inibida)*, em tradução livre), Ferenczi afirma que todo ser vivo tende a responder a estímulos desagradáveis com um movimento que se inclina à

fragmentação (FERENCZI, 1938, p. 219). Na verdade, o processo de fragmentação conduz-se à dissolução e à autotomia (processo de automutilação a que alguns animais se submetem a fim de evitar a predação, comum em crustáceos e lagartos). O que acontece é que ele muitas vezes é interrompido antes de atingir a aniquilação. Segundo Ferenczi, o fenômeno da fragmentação incompleta (que ainda não atinge a dissolução) torna a criatura mais simples e mais plástica, o que facilita a adaptação que, em última análise, mitigará a situação desconfortável que desencadeou todo o processo. Daí Ferenczi afirmar que o trauma pode ter uma dimensão estruturante, de ativação de forças autoplásticas e criativas. Acima de tudo, creio que o que está post em *Thalassa* e que será muito importante para as construções teóricas de Balint, é que, ao regredir, o sujeito não vai de uma dimensão relacional para uma dimensão narcísica, isolada dos outros e do mundo. Vai de um tipo de relação específico para outro, em outros termos.

Balint, como Ferenczi, pensa nas regressões de seus pacientes em análise como parte de fluxos progressivo-regressivos paradoxais não-patológicos e se dá conta de que esses movimentos atingem estados psíquicos que não são reconhecidos como tendo valor, ou mesmo legitimidade, pela psicanálise clássica, que via na regressão ou um mecanismo defensivo e de resistência do paciente ao tratamento ou um fator de adoecimento psíquico grave (1968c, p. 112). Para Balint, porém, existe uma terceira função da regressão, que é a de aliada da relação terapêutica (1968d, p. 114). Considerar que existem “formas benignas” da regressão (1968e) pode ampliar o repertório de manejos clínicos à disposição do analista e o número de candidatos elegíveis a se beneficiar da psicanálise.

De fato, um tema recorrente no debate psicanalítico é a questão da analisabilidade, ou seja, de quem a psicanálise pode tratar, para quem o método psicanalítico funciona e para quem não funciona. As respostas para essa pergunta vão variar dependendo de como o processo de subjetivação é compreendido. Em outras palavras, para “onde” vai um paciente que regride?

Balint aponta que Freud tem explicações concorrentes e excludentes para o processo de subjetivação humana. Primeiro, o psicanalista austríaco sustenta que o estado originário do humano é uma relação de objeto entre o bebê e o seio da mãe (FREUD, 1905b). Uma fase autoerótica (narcísica) seria um desdobramento desse momento inicial, quando o bebê tem experiências desagradáveis de separação da mãe e descobre formas prazerosas de se relacionar com o próprio corpo. A mudança

de opinião vem alguns anos depois. Quando publica *Introdução ao narcisismo* (1914b), Freud defende que nos primeiros momentos de vida humana, o Eu não está estruturado e, assim, o bebê ainda não teria maturidade para se relacionar com objetos, encontrando-se em um estado de desorganização autoerótica originária (a que Freud chama de “narcisismo primário”). Entre a etapa autoerótica e uma escolha de objeto, existiria uma fase intermediária, que Freud denomina “narcisismo secundário”, em que o sujeito, por uma “nova ação psíquica”, soma ao autoerotismo um investimento em si mesmo, estruturando um Eu, e só depois se encontra em condições de eleger objetos com os quais se relacionar.

A segunda teoria, a do narcisismo primário, foi a que preponderou por muitos anos após a morte de Freud e é por causa dela que os movimentos regressivos eram entendidos como um problema a ser evitado. Se se entende que no início da vida os sujeitos estão em um estado de desorganização autocentrada, alienados do mundo externo, regredir é arriscado, pelas coisas que o sujeito supostamente perde, mas também indesejável, uma vez que inviabilizaria o trabalho analítico, pois a pessoa regredida não teria acesso à linguagem. E, sem linguagem, não há como construir uma análise, nos termos da psicanálise clássica.

Balint desconfia de uma espécie de triagem taxativa que identifica pacientes como difíceis ou intratáveis. Ele questiona se o problema é dos pacientes ou se da técnica de quem se disponibiliza a ajudá-los. Para ele, muitos pacientes são considerados casos “difíceis” ou mesmo inalisáveis em função de uma perspectiva reducionista do sujeito, segundo a qual a análise depende da linguagem verbal, e visa a arbitrar o conflito entre Id, Eu e Supereu. O objetivo primordial do tratamento seria tomar parte no confronto, fortalecendo o Eu, de modo que ele possa suportar as exigências pulsionais inconscientes do Id sem ter que lançar mão de processos defensivos, mas também sem precisar se render sumariamente às inibições que o Supereu tenta impor, ambas saídas adoecedoras. Esse sujeito conflitado e falante habita o que Balint vai chamar de “área edípica”, onde encontramos os seguintes elementos. Primeiro, como vimos, a primazia da linguagem verbal como meio de comunicação: das associações livres dos pacientes e das interpretações do analista. Segundo, uma guerra em duas frentes de batalha: por um lado, o atrito intrapsíquico entre as três instâncias do aparelho mental, por outro o combate intersubjetivo que caracteriza o triângulo amoroso – daí o nome “edípico” – composto por um sujeito e dois objetos, classicamente ilustrados por

uma criança, sua mãe e seu pai. Acontece que a área edípica é apenas uma configuração possível de formas de nos relacionar com as pessoas e com o mundo. Balint postula duas outras áreas da mente: a área da falha básica e a área da criação. Duas premissas importantes estão dando suporte ao esforço de Balint para ir além de um modo de funcionamento edípico. Primeiro, como vimos, sua inspiração em Ferenczi, que ao deslocar a regressão do campo da patologia para o campo da vida comum, dá aos sujeitos regredidos um lugar de existência legítimo e que não só não precisa ser evitado, como pode ser aproveitado, apesar de todo o sofrimento. Depois, a partir da aceitação do fato de que nem todos funcionam segundo os parâmetros da área edípica, seu trabalho pode ser visto também como um esforço para descrever como operam, então, os pacientes regredidos e como se pode estabelecer uma comunicação frutífera com eles, abrangendo uma quantidade maior de pessoas que poderiam usufruir do encontro analítico.

Uma outra maneira de considerar as áreas da mente é encará-las como linguagens. Por esse viés, poderíamos dizer que nem todos os sujeitos falam ou entendem, pelo menos não o tempo todo, a língua dos conflitos e o idioma das interpretações. Num de vários momentos em que descreve esse verdadeiro desencontro entre analistas e pacientes, Balint lamenta:

Muitas vezes, os analistas se defrontam com a mesma experiência. Damos a nosso paciente uma interpretação clara, concisa, bem fundamentada e no momento exato — algumas vezes para nossa surpresa, espanto, irritação e desapontamento — a qual não teve nenhum efeito sobre ele ou teve um efeito muito diferente do pretendido. Em outras palavras, nossa interpretação não foi nem um pouco clara ou, mesmo, sequer experimentada como uma interpretação. (BALINT, 1968f, p. 12).

O mais importante de tudo, porém, é não perder de vista a dimensão relacional da regressão. Encarar as áreas da mente como configurações expressivas diferentes é tirar a regressão do campo intrapsíquico e situá-la no campo intersubjetivo. Ao regredir, o sujeito está tentando negociar outras formas de se relacionar, afetando não apenas a si próprio mas também o ambiente, que vai sentir o empuxo de seu movimento regressivo. Pensando em como a teoria da relatividade de Einstein descreve a forma como a gravidade afeta o tecido espaço-tempo da mesma maneira que uma bola de ferro colocada sobre a superfície de uma cama elástica altera a geometria dessa superfície, poderíamos dizer que os processos regressivos têm uma espécie de gravidade e deformam a rede relacional em que acontecem, naturalmente atingindo também o analista. Regredir, pensando nas (re)construções de Ferenczi e Freud, é se lançar em uma empreitada de reconstrução da trama relacional de que

fazemos parte, quando sentimos que ela não nos está oferecendo uma sustentação suficientemente boa. E as áreas da mente balintianas são uma maneira de descrever técnicas de dissolução e (re)construção à disposição dos sujeitos que querem reconfigurar (imaginar, poderíamos dizer) a malha de seus vínculos com outros seres e com o mundo.

Ao levantar a dimensão comunicativa dos fenômenos regressivos e das áreas da mente, Balint cita o artigo de Ferenczi, *Confusão de língua entre os adultos e a criança* (1932a), para se referir ao mal entendido entre analistas que só conseguem falar a língua da área edípica e pacientes regredidos às outras áreas da mente, se comunicando a partir de outras premissas. Transpondo as conclusões do texto de 1932 para o contexto da clínica, insistir em falar uma língua que o paciente não acessa é uma forma de desmenti-lo.

Outra característica das áreas da mente é que elas não se prestam a uma ordenação linear cronológica, pois podem se sobrepor e ser empregadas ao mesmo tempo por um mesmo sujeito. Tampouco fazem parte de uma estrutura hierárquica definida – não há um jeito “melhor” ou “pior” de se relacionar, todos têm um papel importante a desempenhar. Vale a pena notar que Balint fez questão de dar nomes independentes a esses outros modos de estar no mundo, ao invés de escolher termos que reforçariam justamente essas relações cronológico-hierárquicas, como área pré-edípica, pré-genital, etc.

Como dissemos, além da área edípica, Balint postula a existência da área da falha básica e da área da criação. No entanto, embora ele não faça referência explícita a uma quarta área, ela aparece sob o nome de “amor primário” e é muito parecida com o tempo ancestral oceânico de *Thalassa*. Balint, como vimos, discorda de Freud e afirma que todo narcisismo é secundário. Ora, o que o leva a dizer isso é justamente sua proposição de que no começo de tudo está uma relação de objeto muito específica, que ele chama de “amor primário” e que poderia também ser classificada como thalássica. Nesse contexto, a criatura se relaciona com o meio de uma forma muito específica, como a do feto no útero, como a de um peixe no mar ou como a de todos os seres que respiram imersos em uma atmosfera gasosa de onde puxam e para onde devolvem o ar:

O entorno e o indivíduo se interpenetram, existem juntos em uma "mescla harmoniosa". Um importante significado dessa *mescla harmoniosa interpenetrante* é o peixe no mar (um dos símbolos mais arcaicos e mais amplamente ocorridos). Seria inútil indagar se a água das guelras ou da boca faz parte do mar ou do; peixe;

o mesmo é verdade a respeito do feto. O feto, o fluido amniótico e a placenta são uma mistura tão complicadamente interpenetrável de feto e de entorno-mãe, que sua histologia e fisiologia estão entre as perguntas mais temidas dos exames de Medicina.

Finalmente, vale a pena lembrar que nossa relação com o ar que nos cerca obedece exatamente ao mesmo padrão. Utilizamos o ar, e, de fato, não podemos viver sem ele; inalâmo-lo, retirando partes dele e as utilizamos de acordo com nossas necessidades e, depois de nele colocar as substâncias das quais queremos nos livrar, exalâmo-lo —sem lhe dar a menor atenção. (BALINT, 1968g, p. 60).

### 5.2.2 As três áreas da mente e o amor primário

Em uma primeira tentativa de descrição de cada uma das áreas da mente e suas complexidades, poderíamos focar em três critérios: 1. com quais e quantos objetos um sujeito se relaciona; 2. qual a forma de relação preponderante entre o sujeito e o(s) objeto(s) por ele percebido(s); 3. como ocorre a comunicação e que linguagem é empregada.

A área edípica, como dito antes, é marcada pela presença de um sujeito e pelo menos dois objetos em cuja relação prepondera a lógica do conflito. Além disso, esses sujeitos se comunicam com uma linguagem verbal, ou linguagem adulta, que comporta associações e interpretações.

A área da falha básica é, nas palavras de Balint, mais “simples” do que a área edípica, no sentido de que nela as relações se dão não entre três, mas entre duas pessoas. É uma relação que remonta ao início da vida subjetiva do bebê e seu entorno. Nesse sentido, não há conflito, mas cooperação, ou pelo menos uma expectativa de que o ambiente será apto a prover aquilo de que o sujeito precisa. A linguagem empregada é uma linguagem não verbal, não-adulta. A comunicação acontece por gestos, silêncios, tons, intensidades que vão, segundo o autor, criando uma “atmosfera”, termo que ele emprega 40 vezes ao longo dos artigos compilados em *A Falha Básica* (BALINT, 1968a). Para entendermos por que Balint escolheu a expressão “falha básica” para identificar essa área da mente é preciso olhar para seus termos um a um, separadamente. A palavra “básica” deve ser entendida em relação a área edípica e se refere tanto ao fato de que nela há menos elementos (uma relação bipessoal seria mais “básica” do que uma relação triangular), quanto ao fato de que a comunicação é “menos sofisticada”, pois não emprega a linguagem verbal adulta (escolhi usar aspas porque, em realidade, não é possível medir sofisticação comunicativa pela mera presença da linguagem verbal — há outras formas de

comunicação não-verbais tão ou mais complexas quanto). Já o termo “falha” está referido não à área edípica, mas ao amor primário de onde as três áreas derivam. Perturbações da relação interpenetrante harmoniosa abrem rasgos no tecido relacional, como falhas geológicas em um terreno antes uniforme. Ao propor sua hipótese sobre como a “falha” surge na história de um sujeito, Balint se refere textualmente a “fases formativas precoces” que, entendo, é uma maneira de aludir ao amor primário:

Em nossa opinião, a origem da falha básica pode ser identificada com uma considerável discrepância nas fases formativas precoces do indivíduo, entre suas necessidades biopsicológicas e o cuidado material e psicológico, e a afeição disponível em momentos relevantes. (BALINT, 1968h, p. 20)

Outra forma de se referir às falhas básicas é como feridas que podem não cicatrizar ou, mesmo quando cicatrizam, nunca desaparecem por completo. Existe uma nota de rodapé do artigo *A travessia do abismo* (*Bridging the gap*, no original, em que “*gap*” é sinônimo de “falha” no sentido geológico que Balint lhe atribui) que, apesar de estar sinalizada na edição para português de que disponho, não foi impressa. Recorri à edição original para a citação abaixo. Nessa importante nota, Balint afirma que

a falha básica não pode ser removida, resolvida ou desfeita; ela pode talvez sarar, deixando uma cicatriz, o que significa que o fato de que existiu no passado permanece passível de ser descoberto para sempre. O processo de luto aqui discutido implica uma desistência da esperança de se atingir uma versão ideal sem falhas de si mesmo; um tratamento bem-sucedido deve levar à aceitação do fato de que houve uma falha de base, bem como a uma adaptação realista a esse fato. (BALINT, 1968i, p. 183, minha tradução).

Dessa forma, quando um paciente considerado difícil regride durante o tratamento, ele está revisitando uma área dolorida de uma fase em que sua interação com o mundo se dava em nível bipessoal e era marcada por uma expectativa de *presença* do objeto (e não *conversa* com o objeto) que não foi adequadamente atendida. O paciente entra em contato com sofrimentos que vêm de eventos disruptivos dessa relação a dois e que exigem do analista um abandono da lógica da área edípica, assim como uma disposição de se fazer presente e útil de uma forma não verbal, típicas da relação de um cuidador com uma criança ou um bebê. Na prática, diz Balint, há inúmeros indícios que podem sinalizar que um paciente está se relacionando com seu analista a partir da área da falha básica. Pacientes silenciosos. Pacientes ultrasensíveis aos mínimos gestos do analista. Pacientes que se sentem facilmente abandonados ou invadidos. Pacientes que demonstram uma

conexão grande com o analista, quase “telepática”, e que não têm nenhuma tolerância a tudo que lhes pareça insincero ou indiferente.

Vejamos, agora, as características da terceira área da mente, a área da criação. Como dito mais acima, Balint a associa ao número 1, em referência ao sujeito que não se relaciona com nenhum objeto externo. Mas é mais complexo do que isso, porque ao mesmo tempo, o sujeito não está narcisicamente sozinho, desconectado do mundo.

Neste caso, novamente encontramos as dificuldades criadas pela nossa linguagem adulta e convencional. Sabemos que não existem "objetos" na área de criação, mas também sabemos que nela, na maior parte do tempo, o sujeito não está completamente sozinho. O problema é que nossa linguagem não tem palavras para descrever ou até mesmo indicar os "alcos" que estão presentes, quando o sujeito não está completamente só; para poder falar a seu respeito, propomos utilizar o termo "pré-objeto"; pois "embrião de objeto" seria muito definitivo; (...) Tudo isso demonstra que os "pré-objetos" existentes na área da criação devem ser tão primitivos que não podem ser considerados "organizados" ou "um todo". (BALINT, 1968j, p. 22).

Minha hipótese é que uma ida à área da criação indica que o sujeito precisa se aproximar ainda mais do amor primário, onde também não há objetos de contornos definidos, apenas o que Balint chama de pré-objetos ou objetos-substância. E talvez haja mais de um motivo para isso. Uma razão para uma regressão à área da criação pode estar ligada ao fracasso de uma tentativa de reparação em uma regressão anterior, ou seja, da área edípica à área da falha básica. O sujeito primeiro tenta reparar um machucado de uma relação bipessoal antiga revivendo outra relação a dois. Ele sai da área edípica, dissolve quase todos os objetos com que tentava se relacionar, mas mantém um, com quem passa a ter um vínculo bipessoal esperançoso: a esperança é de que se possa usar essa nova relação a dois para tratar a ferida que foi feita em uma relação mais antiga, também a dois. Caso o objeto que foi mantido e levado para a área da falha básica não consiga sustentar um tipo de presença específico, que possa trazer um pouco de alívio ao sujeito ferido, é possível que o paciente desista desse objeto e da relação que ele pode oferecer e siga no movimento regressivo, se aproximando ainda mais de uma forma de existir parecida com a mistura harmoniosa interpenetrante, buscando, talvez, reviver o “amor primário” – uma experiência que a área da criação pode proporcionar. Outra razão para um deslocamento em direção a uma área sem objetos definidos pode ter a ver com sujeitos mobilizados por atividades criativas, em diversos campos de atuação. Isso porque, enquanto na área da falha básica o sujeito

está investido em uma relação objetal exclusiva com mais uma pessoa, um objeto conhecido, na área da criação “sua principal preocupação é produzir algo por si mesmo, que pode ser um objeto, embora nem sempre o seja” (BALINT, 1968j, p. 21). Tanto no contexto de um fracasso da relação a dois na área da falha básica, quanto no caso de uma atividade criativa-produtiva, trata-se de uma dissolução do objeto conhecido como medida extrema de reconstrução de um objeto diferente, com o qual se possa travar novas e melhores relações, o que Balint chama de “novo começo”. Na verdade, o que está em jogo – daí a importância da contribuição de Balint para a reflexão sobre a imaginação da forma como a estou propondo aqui – é a dimensão reconstrutiva dos movimentos regressivos, tanto do objeto quanto do ambiente em geral. “Novo começo” é também a frase encontrada por Balint para descrever um fenômeno que muitas vezes redundante na construção de algo que nunca ocorreu antes. Isso porque “regressão” pode dar a ideia de uma repetição do mesmo, uma cópia idêntica – e não é disso que se trata, pois o sujeito está justamente em busca de variações, de um fazer diferente. A meu ver, “novo começo” se aproxima de “trânsito”, “deslocamento”, “oscilação”, no caso entre as áreas da mente, mas que poderia também descrever a imaginação produtiva: há um transe-relaxamento no qual a linguagem verbal perde a centralidade, há dissoluções de formas de vida desfavoráveis e, partir dos “escombros”, quando o sujeito aceita retornar a uma relação bipessoal novamente, reconstruções.

### **5.2.3 Novo começo e reconstruções imaginativas**

A saída do amor primário e, logo, do estado de mescla interpenetrante harmoniosa criatura-ambiente, marca a emergência de objetos de contornos nítidos, em oposição aos objetos-substâncias, mais amistosos, da fase do amor primário. A libido, que antes estava em uma circulação homogênea entre a criatura e o seu meio, passa a sofrer “concentrações e rarefações em seu fluxo” (BALINT, 1968g, p. 61). A saída da situação harmoniosa faz com que uma parte da libido sempre retorne ao Eu. Esse retorno teria a função de um reforço energético ao Eu, que agora precisa se engajar no trabalho de adaptação a um ambiente bem menos favorável. A partir dessa cena, há quatro tipos de investimento objetal à disposição do ser: 1. Investe-se nos recém emergidos objetos de contorno definido; 2. Investe-se no Eu como reforço ao trabalho de adaptação e como um gesto auto reconfortante narcísico e

autoerótico; 3. a libido investida no Eu pode a qualquer momento ser empregada em novos investimentos objetais e, por fim, 4. a libido fica carregada de angústia e ansiedade, criando relações objetais muito instáveis e, por vezes, perturbadoras para o sujeito. A essas últimas, Balint chama de relações ocnofílicas e filobáticas. As primeiras se referem a sujeitos que se agarram de forma ansiosa aos objetos e temem os espaços abertos entre eles. Já os sujeitos que travam relações do tipo filobáticas sentem que os objetos emergentes são ameaçadores e os evitam, preferindo a tranquilidade das áreas intermediárias entre os objetos (BALINT, 1968g, p. 61).

Um sujeito que tem suas relações objeto-ambientais tão comprometidas tem motivo de sobra para se lançar nos trânsitos entre as áreas da mente e às dissoluções que elas acarretam – é uma tentativa criativa de forjar novos objetos e novas relações. Objetos dissolvidos no ambiente, tornados objetos-substâncias novamente, podem ser empregados em reconstruções que não redundem em relações ocnofílicas, tampouco filobáticas.

Balint ilustra o novo começo, a regressão criativa, com o caso de uma paciente adulta perto dos 30 anos que tinha dificuldade de estabelecer relações duradouras e de concluir projetos, pois provavelmente duvidava da confiabilidade das pessoas e dos objetos – a única pessoa em quem conseguia se fiar era o pai. Após dois anos de trabalho, Balint compartilha com essa moça sua impressão de que, “para ela, a coisa mais importante era manter a cabeça seguramente erguida, com os pés firmemente plantados no chão” (1968k, p. 119). Uma paciente ocnofílica na sua relação com o pai, filobática fora dela. Em resposta a esse comentário do analista, a paciente menciona que nunca, desde a infância, havia conseguido dar uma cambalhota, confessando que isso já foi motivo de grande frustração e mesmo “desespero”. Balint, então, num impulso, pergunta: “E agora?”, sugerindo que ela se levantasse e tentasse dar uma cambalhota ali e então, no espaço do consultório, “ao que, ela se levantou do divã e, para sua grande surpresa, deu, sem nenhuma dificuldade, uma cambalhota” (BALINT, 1968k, p. 120). Difícil não lembrar do caso da moça que tinha fobia de falar em público e que Ferenczi convidou a cantar seu discurso no consultório, o que ela fez tão bem que ele a apelidou de “magnífica soprano” (FERENCZI, 1921, p. 112). E, assim como no caso da “soprano”, a jovem paciente de Balint viu sua relação com o mundo mudar a partir da cambalhota improvisada e bem-sucedida. Balint escreve que esse gesto

provou ser uma verdadeira ruptura. Seguiram-se várias mudanças em sua vida emocional, social e profissional, todas no sentido de uma maior liberdade e elasticidade. Ademais, obteve permissão para realizar, tendo sido aprovada, um exame de pós-graduação profissional bastante difícil, noivou e casou. (BALINT, 1968k, p. 120).

A cambalhota tem aspectos de objeto construído de forma imaginativa, de uma imaginação produtiva. Isso porque Balint afirma que não caberia falar em atuação, ou transferência, ou repetição, nem mesmo regressão, já que esses termos implicariam uma alusão a algo que já existiu. No entanto, a cambalhota foi um gesto inédito. Sem dúvida, a partir da atmosfera recriada em análise, e também a partir da relação com seu analista, que provavelmente foi para ela menos um objeto de contornos nítidos do que uma matéria prima amorfa de que ela pôde fazer uso, ela teve condições de começar de novo. Tudo a partir desse objeto antes inexistente – a acrobacia tentada e nunca executada, desde a infância.

À medida que nos aproximamos das ideias de Balint acerca das áreas da mente, vai se delineando um paralelo com dois aspectos do conceito de imaginação como a venho tentando descrever desde o início desse trabalho: autoria e trauma de um lado, oscilação e virtualidade do outro.

A cambalhota inédita da jovem paciente não deixa de ser um movimento autoral. Um parágrafo inicial, não a obra completa, um começo de texto, cujo enredo foi se desdobrando com o tempo. Um gesto mais ligado à função autor como proposta por Foucault e Barthes (ver capítulo 3) do que ao texto em si, pois esse, apesar de iniciado, permaneceu aberto.

A questão da autoria aparece também em um artigo que Balint escreveu dedicado ao tema da linguagem (1968l). Ele afirma que as palavras que compõem os idiomas, do ponto de vista do inconsciente, fazem parte do grupo de objetos de contornos bem delineados e, por isso, são reconhecidos apenas em relações organizadas pela área edípica. Ao regredir para a área da falha básica, um sujeito está ao mesmo tempo dissolvendo a linguagem verbal e se colocando em posição de reconstruir uma outra forma de se expressar. Aquilo que continua doendo, que é uma manifestação da falha básica, dói, em parte pelo menos, porque não consegue se exprimir satisfatoriamente. O paciente regredido é um paciente, para retomar as ideias de Ferenczi sobre o trauma, em transe, em uma tentativa de se deslocar de volta uma posição subjetiva onde seja possível falar de si, que provavelmente ele já teve e perdeu. O que faz de um paciente com falhas básicas, mas que sente que não

tem opção a não ser aderir às regras da área edípica, um exilado mal acolhido. No caso das áreas da mente, o transe é, como vimos também no capítulo 2, um trânsito – de um modo de funcionamento e expressão de si para outro. Estar na área edípica sem ter acesso ao código corrente é estar, de algum modo, silenciado e aderido a versões sobre si e sobre tudo que não são suas (uma faceta da identificação com o agressor). É como ser um estrangeiro em busca de construir uma vida possível – e a regressão pode ser a manifestação dessa busca. Insistir em interpretar o que o paciente (não) está dizendo é não só receber mal um desterrado, mas também dificultar suas tentativas de encontrar formas de vida possíveis, atravancar seu transe-trânsito em busca da auto-expressão, dificultar sua cambalhota.

Balint comenta essa atitude apegada à interpretação num artigo intitulado *Os riscos inerentes à interpretação consistente* (1968m). É como se o analista sentisse que acompanhar seu paciente em um movimento de desorganização do Eu e dissolução objetal (que pode parecer patológica a quem não considere as outras áreas da mente) estivesse fora das suas atribuições possíveis como profissional. Ao se fechar para o movimento do paciente, porém, corre-se o risco de deixar de perceber nesse movimento uma estratégia criativa na direção de um novo começo (1968g). É um artigo importante porque não se trata de duvidar das boas intenções dos analistas e profissionais da saúde, mas de reconhecer que, se a boa intenção consiste em uma tentativa de “organizar” um paciente regredido, trazê-lo à força para a área da linguagem adulta, é provável que a situação do paciente se agrave e que ele interrompa o tratamento. O mero reconhecimento de que a regressão já é uma tentativa de reconstrução da possibilidade de se relacionar com o mundo teria, em si, um efeito terapêutico. É uma crítica que Balint faz à comunidade médica, mas que ele estende aos psicanalistas. Dos médicos, ele diz:

Sob o impacto do pensamento clínico atual, os médicos não conseguem avaliar a importância do fato de que o paciente *possa se queixar* (independentemente sobre a que se refere a queixa), nem as imensas e únicas potencialidades terapêuticas da relação médico-paciente, que permitem que o paciente se queixe. (BALINT, 1968m, p. 99).

No original em inglês, no lugar de “avaliar” está o verbo *appreciate*, de difícil tradução para o português, pois ele condensa muitos sentidos não excludentes, tais como *gostar* de algo ou alguém, *ser grato* a alguém ou por alguma coisa, *reconhecer* e *valorizar* o esforço que alguém fez. Há um reconhecimento de que a queixa, ou o modo de funcionamento classificado por muitos como intratável, já é

um esforço; que o paciente está vivo e comparece ao consultório: um fato terapêutico incontestável (essa presença do paciente) e, no entanto, tão frequentemente subestimado. Que o paciente tenha tido forças para ir à consulta e que tenha confiado suficientemente naquela atmosfera, médico incluído, para poder revelar suas queixas é parte do percurso terapêutico e indica um trânsito em direção ao novo começo.

Mas Balint não limita sua crítica aos médicos. Ele afirma que os analistas também se engajam em movimentos de “organizar” seus pacientes. Ainda que se tenha abandonado a ideia de “doenças” como diagnósticos do DSM, muitos psicanalistas continuam apegados a ideias de “complexo”, “conflito” e “posição”, com termos que acrescentam camadas hierárquicas e cronológicas, como “precoce” ou “profundo”. E, no lugar de “sedativos, tranquilizantes, antidepressivos e outros medicamentos”, oferecemos interpretações, com, muitas vezes, a mesma intenção: cessar a queixa, frear o transe regressivo. E, também como ocorre muitas vezes com os medicamentos, corre-se o risco de se ter que recorrer às interpretações de forma aditiva, em versões mais potentes, como drogas cada vez mais pesadas.

Assim, podemos desenvolver um círculo vicioso infundável; o paciente se queixa, o analista interpreta essas queixas do mesmo modo que achou útil quando trabalhou nos níveis edípico e “pré-edípico”; no entanto, não ocorre nenhuma mudança, e os sentimentos de culpa e fracasso aumentam de intensidade, tanto no analista, como também no paciente, que assim são levados a novas queixas e a novas interpretações frenéticas, ainda mais habilidosas e profundas do que as anteriores. (BALINT, 1968m, p. 99, 100).

O trecho acima revela o manejo clínico que a imaginação implica, em sua dimensão de dissoluções que antecedem as reconstruções autorais. A autoria que se busca reconquistar é sempre co-autoria, já que estamos falando da psicanálise como um campo de relações objetais por excelência (BALINT, 1968n). O movimento regressivo de um sujeito que se retira da área edípica e se encaminha para outra área da mente atinge todo o ambiente, já que mira na “simplificação” da paisagem objetal reduzida a um objeto apenas, ou objetos-substâncias. O analista precisa suportar ficar imerso nesse ambiente em dissolução e experimentar, em alguma medida, a desintegração de seus instrumentos (a linguagem verbal, a lógica linear hierárquica cronológica) e a perda do apoio dos outros objetos que o ajudavam a carregar o peso daquela presença, agora colocado inteiro sobre ele, pelo menos durante a sessão. Nos casos em que o paciente precisa ir ainda além da área da falha básica, atingindo a área da criação, sem objetos externos com contornos definidos,

é o próprio analista que passa por um processo de diluição e deixa de ser ele próprio um objeto “sólido”, sendo convocado a funcionar como um objeto-substância, um pouco como a água e o ar são nos primórdios da vida psíquica.

Balint não é um otimista inveterado. Ele reconhece que há pacientes que regridem mais em busca de *gratificação* do que de *reconhecimento*. Os primeiros, como demonstrou Ferenczi ao descrever sua relação terapêutica com Elisabeth Severn em seu Diário Clínico (FERENCZI, 1995), desenvolvem

uma espécie de círculo vicioso, pois logo que alguns dos "anseios" do paciente foram satisfeitos, surgem novos anseios ou "necessidades", que exigem ser satisfeitos, levando, eventualmente, ao desenvolvimento de estados semelhantes aos de toxicomania. (BALINT, 1968e, p. 131)

Nem toda oscilação (regressão) leva, necessariamente, a um novo começo. No caso dos que regridem em busca de gratificação, fica evidente que nunca se aproximam do relaxamento e de uma dissolução de ansiedades que possibilitam voltar a confiar novamente. Isso leva Balint a dizer que apenas a regressão por reconhecimento leva ao que ele agora denomina “verdadeiro novo começo” (1968e, p. 131).

Balint oferece um segundo caso clínico. Um paciente que havia estado em análise por dois anos em uma dada sessão fica em silêncio por meia hora. Isso foi possível porque ele e Balint já haviam experimentado outros períodos de silêncio antes, tinham exercitado um grau significativo de tolerância a esses momentos. Ao final da meia hora silenciosa, o paciente cai em um pranto e chora de soluçar. Em seguida, começa a falar e conta que nunca havia sido capaz de “alcançar a si mesmo” como naquele instante. Que a vida toda nunca havia sido deixado sozinho, sempre tendo alguém ao seu lado dizendo o que fazer. Balint afirma novamente que, como no caso da paciente que dá uma cambalhota, a palavra “regressão” não caracteriza o evento de forma satisfatória, pois o silêncio desse paciente e a sensação de que conseguia ficar, como diria Winnicott (1958), sozinho e em paz na presença de alguém era, de certa forma, uma novidade e não um retorno a algo conhecido. É um caso exemplar de regressão benigna, ou de regressão com finalidade de reconhecimento, quando olhamos para a atuação do analista. Não é que sua presença ali não tenha sido muito importante e que não tivesse participado dessa obra em co-autoria com o paciente. Mas as mudanças mais significativas se deram do lado do paciente. Inclusive, como escreve Balint, na verdade “nada aconteceu no mundo externo, exceto pelo fato de que ele [analista] permaneceu

quieto, deixando paciente em paz” (BALINT, 1968e, p. 132). Em paz para recuperar sua autoria, poderíamos acrescentar.

Esse caso clínico ilustra os dois aspectos da imaginação mencionados acima. Já falamos do aspecto traumático-autoral desse paciente que, ao viver um momento de relaxamento que possibilitou um trânsito, provavelmente para a área da criação, pôde construir (imaginar produtivamente) a experiência de ser quem ele era e não quem queriam que ele fosse. Mas podemos encontrar também os elementos da oscilação entre virtual e atual. O trânsito para fora da área edípica pode ser descrito como uma virtualização de si e do entorno, incluindo o *set* e o analista. O “analista-substância” não deixa realmente de ser a pessoa conhecida do paciente, mas é carregado para uma dimensão em que ficar meia hora em silêncio sem que isso seja um problema o transforma em uma pessoa diferente, como se ele estivesse se diluindo em um estado intermediário entre o conhecido e o novo: amorfo, não-sólido, moldável, mas ainda com densidade e consistência, como a água do mar. O ambiente deixa de ter contornos definidos, criando-se uma atmosfera que Balint chama de “*arglos*” que, a meu ver, descreve o mesmo relaxamento que, segundo Ferenczi, precede o transe e suas possíveis subseqüentes reconstruções. Balint explica o que quer dizer quando se refere a *arglos*:

Para caracterizar a atmosfera especial do período de novo começo, utilizamos o adjetivo alemão *arglos* que, como *Lust* ou *Besetzung*, não possui equivalente em inglês. O dicionário o traduz por *guileless, innocent, simple, harmless, inoffensive, unsophisticated, unsuspecting* [em português: ingênuo, inocente, simples, inofensivo, não sofisticado, insuspeito], nenhum deles com um significado adequado. Para tanto, precisaríamos de uma palavra para descrever uma constelação na qual o indivíduo sentisse que, no entorno, nada de nocivo seria dirigido a ele e, ao mesmo tempo, nada de nocivo nele seria dirigido ao entorno. Poderíamos obter algum auxílio de nossa terminologia analítica, que nos oferece adjetivos como pré-ambivalente, pré-persecutório ou pré-paranóide. O problema desses termos é que são muito sofisticados para descrever a atmosfera simples, confiante e insuspeita deste período. O que o paciente experimentou na transferência foi que, durante algum tempo, podia se despir de todos os tipos de caráter e armaduras defensivas e sentir que a vida tinha se tornado mais simples e mais verdadeira — uma verdadeira nova descoberta.

Tudo isso distingue o novo começo daquilo que Freud chamou de regressão, que era um processo completamente interno da mente do indivíduo, enquanto que o que observamos, durante o tratamento analítico — o novo começo — pertencia, para utilizar um termo moderno, ao campo da psicologia bipessoal. (BALINT, 1968o, p. 126).

A atmosfera caracterizada pelo adjetivo *arglos* é de relaxamento e sobredeterminação. Nela, diferentes estados da mente podem coexistir. Isso pode ser inferido quando Balint afirma que quando o paciente oscila entre as áreas da

mente, pode ser que surjam necessidades de gratificação (o que colocaria em dúvida se se trata de uma regressão maligna, com a intenção de apenas obter uma gratificação após a outra, ou uma regressão benigna, em busca de reconhecimento). No entanto, ele afirma que o atendimento dessas demandas por gratificação não substitui a interpretação, mas são um acréscimo a ela. “O que realmente importava era que o paciente fosse auxiliado a se libertar das formas complexas, rígidas e opressivas de relação com seus objetos de amor e ódio — chamadas, naquele tempo, de “traços de caráter” —, para iniciar formas mais simples e menos opressivas” (BALINT, 1968o, p. 125).

É a partir da lógica do par virtual-atual que diferentes áreas da mente podem ser acessadas simultaneamente e que até mesmo uma interpretação pode conviver com outras formas de expressão e experiência. Tanto na vinheta da mulher que dá uma cambalhota quanto do paciente que fica meia hora em silêncio, o novo começo é caracterizado pela mistura harmoniosa inclusive de linguagens. Não é que a linguagem verbal esteja banida da cena, mas ela não funciona como um objeto ameaçador. A percepção que Balint compartilha com a mulher sobre como é importante para ela ter “a cabeça seguramente erguida e os pés firmemente plantados no chão” não impede que uma adulta de 30 anos se sinta à vontade para, sem dizer nada, se permitir realizar um gesto infantil e, com esse gesto (e não com linguagem verbal), concordar com seu analista e ao mesmo tempo discordar dele ao movimentar seu corpo de modo a colocar os pés soltos para cima e a cabeça pendendo para baixo. Já o paciente que ficou em silêncio demonstrou que a linguagem verbal não estava necessariamente excluída da cena, mas pôde alternar com outras formas de expressão a construção de uma comunicação cheia de camadas e nuances. Ele comenta, em sessões seguintes, que durante a meia hora de silêncio, fez várias associações, “mas as rejeitara por irrelevantes, nada mais do que um importuno transtorno superficial” (BALINT, 1968e, p. 132). Graças à possibilidade de diferentes formas de expressão poderem conviver ao mesmo tempo – o que a virtualização imaginativa é capaz de oferecer – a linguagem verbal pode existir sem sobrepujar outras maneiras de se comunicar. Na lógica de funcionamento do par possível-real, os objetos permanecem rígidos e forçam a exclusão de formas alternativas – apenas uma forma cristalizada de si e do ambiente pode existir de cada vez.

É na virtualização que o analista pode adquirir características de objetos primários (água, ar, sons, etc.), que além de oferecerem sustentação, mesmo no silêncio, tem a propriedade da indestrutibilidade, essencial para *arglos*, pois pode se oferecer à confiança do paciente. Ao comentar a posição do analista em uma atmosfera *arglos*, Balint escreve:

O ar não é um objeto, é uma substância como a água e o leite. Como já dissemos, há outras — não muitas — substâncias desse tipo, entre elas os elementos dos filósofos pré-socráticos: a água, a terra e o fogo; e ainda outros, como os utilizados nas clínicas de orientação infantil da atualidade, a areia, a água ou a massinha. Sua principal característica é a indestrutibilidade. Podemos construir um castelo com areia úmida e, depois de destruí-lo, resta ainda a areia. (...) Em determinados períodos do novo começo, o papel do analista é semelhante, em muitos aspectos, ao das substâncias ou objetos primários. Deve estar presente; deve ser altamente flexível; não deve oferecer muita resistência; e, evidentemente, deve ser indestrutível, permitindo que o paciente viva, com ele, em uma espécie de mistura interpenetrante harmoniosa. (BALINT, 1968o, p. 127).

Se tivéssemos que inferir uma recomendação clínica dessas propostas, não encontraríamos uma meta terapêutica que apontasse para o atingimento de uma das áreas da mente em detrimento da outra, mas sim uma liberdade que permitisse transitar entre as três, de preferência havendo a possibilidade de acompanhamento — que o sujeito em trânsito pudesse ter uma parceria ao longo de suas incursões em cada uma das áreas da mente descritas por Balint.

Acredito que uma das mais importantes contribuições de Winnicott seja, a seu modo, a expansão desse espaço de existência e a ampliação dos modos de desfrutar dele. Outro ponto que ele tem em comum com Balint é a ênfase que dá à dimensão relacional da vida humana e o caráter eminentemente criativo do viver juntos quando essa convivência é marcada por lógicas cooperativas e por presenças facilitadoras, bem aos moldes do que ocorre nas áreas não-edípicas balintianas. Esses e outros pontos da teoria de Winnicott sobre o espaço existencial, as formas de explorá-lo criativamente e o que isso tem a ver com o conceito de imaginação proposto nesse trabalho serão abordados a seguir.

### **5.3 Winnicott: brincar e imaginar**

#### **5.3.1 A primazia da dimensão relacional**

Na trigésima primeira das *Novas conferências introdutórias à psicanálise*, onde Freud volta a tratar da estrutura tripartite da mente, que ele divide em Id, Eu

e Supereu, ele afirma não haver fronteiras definidas entre uma estrutura e outra, que há áreas de sobreposição e processos de transformação a partir dos quais, por exemplo, seria possível ao Eu aumentar sua área tomando para si partes do Id e fortalecendo-se no conflito com o Supereu. Para resumir essa operação de expansão e fortalecimento do Eu às custas do Id, Freud escreve “Onde era Id, há de ser Eu” (FREUD, 1932, p. 223), no que seria um triunfo parcial da racionalidade sobre o princípio do prazer.

Christopher Bollas, psicanalista estadunidense, também em uma conferência, intitulada *Being and potencial space (O ser e o espaço potencial*, em tradução livre), uma de quinze aulas sobre conceitos-chave da obra de Donald Winnicott proferidas na universidade de Roma entre 1986 e 1987 e compiladas em livro 35 anos depois, parodia a frase de Freud a partir de uma perspectiva winnicottiana: “onde era mãe, há de ser eu” (BOLLAS, 2023, p. 64, minha tradução).

A paródia de Bollas resume a diferença de perspectiva entre, de um lado, a psicanálise clássica, fundada na existência da pulsão e de um constante embate primordialmente intrapsíquico entre a pulsão e uma realidade pré-existente, e, do outro, uma psicanálise que dá primazia à dimensão relacional como instauradora tanto de subjetividade, quanto da própria realidade. Em um dos paradoxos de Winnicott, ao tornarmos-nos sujeitos, descobrimos-criamos a realidade que já estava lá.

Em janeiro de 1971, é publicado o artigo *O brincar: proposição teórica* (1971c), no qual Winnicott retoma suas ideias acerca do brincar, enriquecendo-as a partir de descobertas referentes aos fenômenos transicionais. No entanto, é sabido que, desde muito cedo, ele havia recorrido ao desenho e à brincadeira em seu trabalho, como forma de ajudar seus pacientes crianças a expressarem seus sonhos. Já em 1924, o primeiro ano de atuação em seu consultório particular (ele se formara médico em 1920 e, desde 1923, trabalhava em dois hospitais públicos em Londres), Winnicott adotou a investigação do sono e dos sonhos de seus pacientes como parte da anamnese, mesmo de crianças muito pequenas, de dois e três anos. Segundo Tales Ab’Sáber, foi

em face dos relatos dos sonhos das meninas e dos meninos que recebia no hospital que introduziu, muito precocemente, os *desenhos* como maneira de facilitar e permitir a comunicação infantil – evento que mais tarde estaria na origem do célebre e poderoso método de diagnóstico e de intervenção psicanalítica a que deu o nome de *squiggle*, o *jogo do rabisco*, ou, em suas próprias palavras, o *jogo sem regras*” (AB’SÁBER, 2021b, p. 32, 33).

Ao longo dos anos de prática clínica, Winnicott pôde postular um espaço potencial (nem mundo interno, nem realidade externa) que surge à medida que o bebê vai tendo experiências de separação da mãe, com quem até então estava fundido e a quem percebia como um “objeto subjetivo”, ou seja, como parte de si mesmo.

Ainda no artigo de 1971, Winnicott retoma um caso clínico ocorrido em seu consultório 40 anos antes e que, aparentemente, fez parte de suas reflexões teórico-clínicas desde então. Trata-se de uma menina de um ano que havia sido hospitalizada aos seis meses com gastroenterite e que, em função desse episódio, acabou desmamando. Aos nove meses teve sua primeira crise convulsiva. Logo, as convulsões se tornariam frequentes, inclusive durante o sono. Com um ano de idade, a criança tinha de quatro a cinco convulsões por dia e chorava quase todo o tempo. Os exames não acusavam nenhuma doença física. Winnicott relata uma sequência de três consultas em uma semana, ao longo das quais uma transformação aparentemente mágica se operou. Os três encontros tiveram em comum o fato de que a paciente passou tempo sentada no colo dele, enquanto ele apenas a observava. No primeiro dia, ela tentou sorratamente morder o dedo dele. No segundo dia, novamente no colo do médico, a bebê mordeu o dedo dele três vezes com bastante força, quase chegando ao ponto de cortá-lo. Após as três mordidas, brincou de jogar espátulas no chão ininterruptamente por quinze minutos. Ao mesmo tempo, chorava muito, dando a Winnicott a impressão de que estava verdadeiramente triste. No terceiro dia, voltou ao colo de Winnicott, onde passou meia hora sendo segurada e embalada. Voltou a morder o dedo do pediatra com força, mas, segundo ele, sem nenhum sentimento de culpa aparente. Depois, passou a morder e jogar espátulas no chão. Para Winnicott, a menina, “enquanto estava sentada no meu colo, tornou-se capaz de sentir prazer em brincar” (1971c, p. 60). Em seguida, largou as espátulas e passou a se interessar pelo próprio pé. Winnicott lhe tirou os sapatos e meias e ela começou um período de experimentação com grande satisfação, descobrindo que, enquanto as espátulas podiam ser jogadas longe, os dedos de seus pés não podiam ser arrancados. Depois dessa terceira consulta, as convulsões cessaram por completo. Quinze dias depois, a menina teve alta e, após um ano, quando Winnicott a viu de novo, encontrou “uma criança completamente saudável, feliz, inteligente, amigável, brincalhona e livre de ansiedades comuns” (1971c, p. 61).

Tales Ab'Sáber comenta que essa é uma das vinhetas clínicas apresentadas por Winnicott que podem dar margem a uma expectativa irreal dos poderes de um analista. Nela, Winnicott parece possuir um conhecimento quase sobre-humano, esotérico e dificilmente transmissível. No entanto, Ab'Sáber identifica nessa cena pelo menos sete temas que, nas décadas que se seguiram, foram abordados pelo psicanalista em vários artigos, tais como:

*a sustentação confiável* do bebê no colo de alguém para que ele viva algo a partir de um gesto seu; o momento da *espera e o tempo ofertado* à criança, para que ela produza algo que tenha valor psíquico próprio; a situação de *integração simbólica na relação e no objeto*, desde a origem, por meio de seu tempo imanente; a *oferta de um objeto*, simultaneamente da pulsão oral (Freud) primordial, e de um brincar originário, ele mesmo já para além do pulsional freudiano; a *expansão*, baseada na sustentação confiável e da experiência de oralidade, do *campo mais amplo do brincar, que se espalha gradativamente pelo mundo*; a utilização pulsional e simbólica *cruel* pela criança (Klein) da relação com o objeto e com a mãe, cujo sentido deve ser vivido *sem culpa*. Na história também se pode observar o tipo de compromisso vital característico da psicanálise de Winnicott, que implica o corpo e a vida psíquica do analista para a constituição de seus pacientes nos níveis de sentido mais primitivos que eles necessitem viver. (AB'SÁBER, 2021b, p. 58).

Segundo Ab'Sáber, é possível afirmar que essa cena da menina de um ano cuja existência estava devastada por crises convulsivas diárias ocupou Winnicott por toda a vida como um mistério, como se no fundo de suas pesquisas e reflexões estivesse sempre a pergunta “o que, afinal, aconteceu entre mim e aquele bebê?”.

O bebê convulsivo estava em um estado de não-integração profundo, provavelmente se dirigindo a um estado de desintegração que poderia comprometer seu amadurecimento, com sequelas para toda a vida. Fez toda a diferença ter tido a experiência dos encontros com Winnicott, durante os quais pôde chorar, morder, arremessar objetos e, na continuidade e na sobrevivência do ambiente, poder se sentir criando um mundo habitável.

A obra de Winnicott pode ser descrita como um devir singular cujos desdobramentos, como em Balint, não são marcados pelo conflito, mas por composições e misturas com o ambiente, formas de integração transitórias, oscilantes, mas ainda assim integrativas e vitalizadas. É uma posição diferente da metapsicologia freudiana que conta com o conflito na função de processo instaurador. O que é fundador em Winnicott – e isso aparece de forma bastante nítida nessa vinheta clínica – é o encontro. Para ele, o conflito não está dado, o mundo não é necessariamente um obstáculo a ser superado. Pode até haver conflitos, mas eles não são estruturantes. Ademais, é a partir do encontro que a agressividade – outro elemento que permeia toda a obra de Winnicott, sobre a qual falaremos mais

logo adiante – encontra um papel que pela primeira vez ganha uma dimensão positiva (PEIXOTO JUNIOR, 2024b). Para o psicanalista inglês, a questão não é a sublimação da agressividade, mas seu exercício: a bebê puxa a gravata do médico e o morde várias vezes. O médico, no entanto, sobrevive, assim como é uma sobrevivente a espátula, que continua sendo-lhe oferecida não importa quantas vezes seja lançada ao chão. E então, a partir da sobrevivência do médico e da espátula (ainda não como objetos objetivamente percebidos, mas como objetos-ambiente), a bebê consegue relaxar e começar a fazer os primeiros movimentos no sentido do brincar. Nessa atividade, no brincar, ela vai descobrir o que já estava lá – médico, espátula, seu próprio corpo, não a partir de uma educação impositiva, mas como uma experiência pessoal-autoral do mundo.

Obviamente, não faz parte do escopo desse trabalho detalhar todas as consequências teóricas contidas em germen nos encontros de Winnicott com a menina que mordida. Mas gostaria de destacar dois aspectos dessa vinheta que acredito serem relevantes para a pesquisa sobre imaginação produtiva na clínica psicanalítica.

Em primeiro lugar, pela forma como esse caso ilustra a centralidade da relação na construção de um sentido pessoal do viver, especificamente o que Winnicott nomeia como “brincar”. Poderíamos dizer, em consonância com os capítulos anteriores e retomando um elemento crucial na construção de um conceito de imaginação, que se trata também de um sentido autoral do existir. As dimensões pessoal e autoral só podem acontecer na relação, caracterizando um ponto de vista de uma psicanálise referida à presença e não à falta, referida às composições do ser nos encontros com seu entorno, e não nos embates com ele. Trata-se de uma psicanálise informada não pela metapsicologia freudiana clássica, tampouco por uma perspectiva hobbesiana de homem lobo do homem – com seus arranjos belicosos triangulares, suas ausências estruturais e estruturantes e suas ameaças de castração –, mas uma psicanálise da imanência, da presença, da mistura e do cuidado. Não é, por outro lado, uma perspectiva rousseauiana, pois Winnicott também não está dizendo que o bebê nasce bom.

O fato de a teoria de Winnicott ser referida à dimensão relacional da existência, marcada pela presença e não pela falta, não quer dizer que não há lugar para as falhas. Mas vale lembrar que “falha” é diferente de ausência. Para citar um dos mais conhecidos conceitos winnicottianos, um ambiente “suficientemente

bom” não é um ambiente sem falhas, mas é um ambiente sem ausências permanentes. Para falhar, tem que se estar presente. É como se Winnicott subvertesse o pessimismo de Samuel Beckett, quando o escritor irlandês, no seu texto *Para frente o pior*, produz o paradoxal aforismo “falhar uma vez, falhar de novo, falhar melhor” (BECKETT, 1983). Com Winnicott, esse aforismo ganha contornos de um processo no qual as falhas, sempre temporárias e sempre na presença de um ambiente facilitador, vão possibilitar a fundação de um espaço potencial onde será possível brincar. Há alguns paralelos entre o brincar em um espaço potencial e a imaginação produtiva. Um desses paralelos diz respeito ao fato de que imaginar é um trabalho compartilhado, que precisa ser assumido também pelo ambiente, incluindo o analista.

Um segundo motivo para retomar a cena de Winnicott com o bebê, no contexto da pesquisa sobre imaginação, é a dimensão criativa da agressividade. A agressividade (1939, 1968a), à qual Winnicott vai também se referir como destrutividade (1968b), é um elemento central na obra do psicanalista inglês e um ingrediente sem o qual, para ele, não é possível explorar o mundo, não é possível nem construir, nem, de novo, retomar uma posição de autoria (uma experiência pessoal do mundo). Poderíamos acrescentar que, sem essa agressividade winnicottiana, também não é possível imaginar. Com Winnicott, faz sentido incorporar ao que estou chamando de imaginação elementos de destruição que dão ao conceito uma camada além de um simples criar. Nos paradoxos propostos por Winnicott, ao ser autorizado a exercer sua agressividade, e num contexto em que o ambiente consegue sobreviver aos impulsos agressivos do sujeito, o sujeito desfruta de relações que lhe permitem ter experiências espontâneas e autênticas; que lhe permitem relaxar, sonhar e brincar, que são, por sua vez, para Winnicott, a marca da saúde. Espontaneidade e autenticidade são justamente as coisas que perdemos nas experiências de trauma, de desautorização, de desmentido, de identificação com o agressor.

Dessa forma, abordarei, a seguir, esses dois aspectos da teoria winnicottiana que aparecem na relação dele com a menina de um ano: a centralidade da relação que ocorre em uma zona intermediária ou espaço potencial, e a importância do conceito de agressividade, bem como suas conexões com a imaginação.

### 5.3.2 O espaço potencial e o brincar

São frequentes, na obra de Winnicott, as referências à dimensão espacial da vida. Dois de seus artigos tratam do tema desde seus títulos: *A Localização da Experiência Cultural* (1967) e *O Lugar em que Vivemos* (1971d). Mas a verdade é que, em inúmeros outros textos, a indagação a respeito de um “onde” aparece de forma central nas reflexões sobre os processos de subjetivação descritos pelo psicanalista inglês. O tema do “lugar” em Winnicott é uma questão de potencial e existe em uma lógica de virtuais, daí estar entre aspas. Winnicott se debruça sobre o problema de um *lugar* subjetivo, explorando o ato de brincar como algo que, na verdade, “não é nem uma questão de realidade psíquica interna, nem de realidade material externa” (1967, p. 111). Essa assertiva está em consonância com a dimensão paradoxal da palavra “existir” levantada por Lévy (ver Capítulo 3): o verbo que aglutina um dentro-fora, um escapar e um permanecer simultâneos. Sobre o brincar, Winnicott indaga: “*onde* está a brincadeira?” (1967, p. 111, meu grifo). A questão do *ambiente* é enfatizada de modo inequívoco e apresentada como condição para que o sujeito possa não apenas ter saúde, mas viver. Ele continua: “Para nós é de suma importância reconhecer abertamente que a ausência de uma doença psiconeurótica pode ser saúde, mas não é vida” (1967, p. 115). E viver, “existir”, para Winnicott, é explorar o *espaço* potencial, o *lugar virtual*, que se cria na relação com um outro, na *área* que resulta da *sobreposição dos espaços* de brincar construída por dois ou mais sujeitos (1971c). Brincar, trazendo para o debate com Winnicott as ideias de Souriau (1943), Lévy (2011) e Lapoujade (2017), é levantar a poeira dos virtuais e criar uma atmosfera onde os elementos transitam em mão dupla: atualizam soluções transitórias para problemas virtuais, virtualizam soluções, transformando-as em novos problemas. É uma forma de pensar espaços potenciais e objetos transicionais.

Winnicott afirma que a cultura seria uma extensão desse espaço intermediário, transicional, onde os sujeitos, ao dar destino às suas forças vitais, criariam a tradição, da qual somos herdeiros. Ele frisa que não está tratando dos objetos criados, mas da possibilidade de criar “novos” objetos, da potência do ato, da virtualidade e abertura do gesto de brincar. Dessa forma, quando ele descreve a experiência cultural como “algo que pertence ao fundo comum da humanidade, para o qual indivíduos e grupos podem contribuir, e do qual todos nós podemos fruir, se

tivermos *um lugar para colocar o que encontramos*” (1967, p. 114, meu grifo), é possível supor que nem “o que encontramos”, nem o “lugar para colocar” sejam coisas, mas fazeres. Vale frisar que, no original em inglês, Winnicott quis estabelecer uma diferença entre “*play*” e “*playing*”, respectivamente “brincadeira” e “brincar”. Ora, se ele quer dizer que a cultura não são os objetos criados (as brincadeiras), mas a potência de criar (o brincar), ele está dando a elementos substantivos um caráter de verbo que, por mais contraintuitivo que possa soar, pode ser aplicado também à noção de “lugar”. Assim, o lugar subjetivo, que pode ser lido como lugar-substantivo, é também um lugar-verbo, um gesto ou a possibilidade de construção de um repertório de gestos que alteram o espaço potencial habitado pelo sujeito: um ser em relação com outros seres que brincam. As brincadeiras importam menos que o brincar em si. Winnicott escreve de forma a construir esse paradoxo: parece estar falando de um lugar-ponto-no-mapa, mas acaba usando termos que se aproximam da sublimação, não pelo que o termo tem de metapsicológico, mas pela fisicalidade do fenômeno que o termo “sublimação” (passagem do estado sólido ao gasoso) descreve: algo que muda de lugar ao mudar de *estado* (substantivo derivado do verbo *estar*). Segundo Winnicott, “Não é apenas: o que *estamos* fazendo? É necessário também formular a pergunta *onde estamos* (se é que *estamos em algum lugar*)? Já utilizamos o conceito de interno e externo e desejamos um terceiro conceito” (WINNICOTT, 1967). Nesse sentido, a tradução perde a ambiguidade do que foi possível para Winnicott dizer em inglês, uma vez que, como se sabe, o verbo *be* se traduz tanto por “ser” como por “estar”. Não seria incorreto traduzir o trecho acima da seguinte forma: Não é apenas: o que *somos* fazendo. É necessário também formular a pergunta *onde somos* (se é que *somos em algum lugar*)?

O psicanalista inglês sente falta de um terceiro. Lança mão de uma *zona* intermediária, um *espaço* potencial, uma terceira *área* (sempre empregando termos que remetem à localização), e avisa que está construindo uma região de instabilidades: nem dentro, nem fora; nem puro ato, nem puro objeto; ser e estar. A lógica do paradoxo é mesmo a lógica da instabilidade, do virtual, a lógica da imaginação, que permite, acima de tudo, manobrar. O espaço subjetivo vira espaço sobreterminado e sobre-determinável. Vira, com Souriau, “sobre-existência”. Ele se configura na relação com o outro, que também brinca: não é *gesto* propriamente dito, nem propriamente um *lugar*, mas “*gestar*”.

Esse lugar que se impregna de características não estáveis, não apenas sólidas, se vincula ao que Winnicott chama, em inglês, de “*area of formlessness*”, que foi traduzido para o português como “área da amorfia”. Ele trata disso no artigo *Sonho, fantasia e vida* (na tradução da editora Ubu) (1971e, p. 47), mas cujo título em inglês (*Dreaming, fantasising and living*), bem como a tradução da editora Imago (*Sonhar, fantasiar e viver*) expressam melhor que não se trata de substantivos, mas de gestos. As oscilações da imaginação permitem ao sujeito se desconectar de mundos já construídos, realidades que podem estar referidas a configurações adoecedoras, na medida em que não sejam sentidas como autorais-pessoais, como no caso em que o mundo de um sujeito é marcadamente organizado via identificação com o agressor. O “agressor” aqui pode ser tanto uma outra pessoa, quanto um contexto desfavorável e opressor. Quem existe sob lógicas coloniais, patriarcais, xenófobas, misóginas, etc., por exemplo, precisaria, em primeiro lugar, ser capaz de imprimir ao mundo em que vive, e que foi pré-fabricado por agentes pouco interessados nas contribuições pessoais de seus habitantes, uma dose de amorfia, desfazendo seus contornos, para poder imaginar outros jeitos de existir, agora de forma mais autêntica e menos submetida.

A amorfia, descrita por Winnicott em referência ao ato de costurar uma roupa, como “o estado do material antes de ser moldado, cortado e montado” (1971e, p. 47), se assemelha a uma regressão à área da criação balintiana, caracterizada por uma dissolução de formas e objetos, que passam a existir como substâncias. Sonhar é diferente de fantasiar porque, para Winnicott, a fantasia é um objeto subjetivamente percebido não necessariamente autoral que pode, ao contrário do sonho, paralisar o sujeito. A fantasia tem um caráter inacessível, solipsista. Já o sonho, como o brincar, tem uma abertura, uma incompletude, uma, para usar a palavra dele, amorfia, que contagia a vida com essas mesmas características de porosidade e plasticidade necessárias à construção ou reconstrução de uma experiência pessoal da existência. Dessa forma, poderíamos dizer que a imaginação produtiva se afasta do fantasiar e se aproxima do sonhar e do brincar.

Ovídio, nas *Metamorfoses* (2017), reconta a história de Perseu que, avisado por sua mãe que ela se casaria novamente, decide presenteá-la com a cabeça de uma das três Górgonas, a única mortal, chamada Medusa. Um ser híbrido, corpo coberto de escamas, presas afiadas, asas douradas, cabeça de mulher e serpentes no lugar de cabelos, a Medusa transformava em pedra quem para ela olhasse diretamente.

Ao longo de sua viagem, Perseu conversou com Atena, que lhe deu de presente um escudo polido como um espelho e lhe avisou que olhasse a criatura apenas pelo reflexo na superfície metálica, evitando ser petrificado. Etimologicamente, existe uma possível conexão entre as palavras “pedra” e “literal”, ambas vindo do grego *lithos* (daí, por exemplo, um possível parentesco entre as palavras “literal” e “litogravura”). Fantasiar, poderíamos dizer com Winnicott e com Ovídio, é olhar diretamente para um objeto, quer dizer, sem nenhuma intermediação, como se esse objeto pudesse existir em si mesmo, como se o sujeito que olha também pudesse existir fora da relação. Ao fazê-lo, corremos o risco de ficar capturados por sentidos estáticos (literais, petrificados) dos objetos e do ambiente. Brincar é nos aproximarmos dos objetos através de seus reflexos cambiantes, é nos relacionarmos com as coisas pela lógica oscilante dos fenômenos transicionais, é aceitarmos a intermediação de outros objetos vivos que possam fazer as vezes de facilitadores, assim como Perseu pôde ter entre si e a Medusa a presença de Atena e do escudo-espelho oferecido por ela.

Winnicott, nesse mesmo artigo sobre as diferenças entre sonhar, fantasiar e viver, relata o caso de uma paciente que consegue abrir mão do fantasiar e se engajar no sonhar e no viver (e no brincar) e como isso possibilita que ela encontre sentidos pessoais-autorais para a sua vida.

Trata-se de uma mulher de meia idade, inteligente, talentosa, artística. Durante toda a vida, ela esteve à espera de cumprir a promessa de que faria algo grandioso. Porém, ela afirma que, ao longo dos anos, tudo o que fez foi desapontar a família, os amigos e a si mesma. Durante o tratamento, ela e Winnicott foram percebendo que ela era dada a se engajar no que ambos chamaram de “fantasias” e que essas fantasias atrapalhavam a vida da paciente, fazendo com que ela perdesse seu tempo com uma atividade vazia e sem vida. Winnicott lembra que ela é a irmã mais nova de vários irmãos. No início de suas vidas, ela e os irmãos costumavam brincar sozinhos, sem a supervisão de um adulto. Como ela era muito inteligente, conseguia ser incluída na brincadeira, apesar da diferença de idade, mas apenas se submetendo ao grupo. A fim de suportar estar em uma atividade que não era sentida por ela como algo seu, como uma experiência pessoal, ela fantasiava a si mesma como expectadora da brincadeira, como se estivesse pairando sobre a cena a que assistia passivamente. Essa é a lembrança mais antiga que ela tem de uma situação que se repetiu pelos anos seguintes, nas quais ela esteve ao mesmo tempo

participando de uma atividade e ausente dela, sem que ninguém se desse conta. Nesse caso, ela estava em uma brincadeira (substantivo), mas não estava brincando, não experimentava um brincar (verbo). E não experimentava ser autora. É o mesmo efeito da clivagem que se segue ao desmentido e que desloca o sujeito do lugar de quem pode falar de si ou de algo partir de um ponto de vista próprio.

Em uma dada sessão, ela olha pela janela do consultório e diz “Estou lá no alto, naquelas nuvens cor-de-rosa, onde posso caminhar”. E Winnicott comenta, ao mesmo tempo traçando diferenças entre fantasiar e sonhar (que ele trata como sinônimo tanto de imaginar quanto de viver):

É claro que poderia se tratar de um voo imaginário. Poderia ser parte do modo como a imaginação enriquece a vida, assim como poderia ser material para um sonho. Ao mesmo tempo, para minha paciente, essa mesma coisa poderia pertencer a um estado dissociado e não se tornar consciente, no sentido de que nunca existe uma pessoa completa, capaz de tomar consciência dos dois ou mais estados dissociados presentes em qualquer momento específico. (WINNICOTT, 1971e, p. 40).

O problema não é o estado dissociado em si, mas um estado dissociado *estático*, em que ela está fixada em um lugar submisso e sem autoria. Desse lugar, não é possível ter experiências pessoais, sentidas como suas a partir de sua presença no evento. De um lugar fixo e impessoal, fica impossível para ela se abrir para a dimensão sobredeterminada e paradoxal do sonho, da vida e da imaginação. Para poder ter essa experiência, ela precisaria conseguir oscilar, transitar entre estar e não estar. Mas, no caso dela, há uma fixidez combinada com o estado dissociado. Retomando sua infância, é como a cena em que é admitida na brincadeira dos irmãos, mas acaba se ausentando mentalmente para a fantasia de expectadora da brincadeira, a fim de tornar suportável uma atividade que ela não sente como sua, cujas regras não consegue influenciar. Nessa brincadeira previamente organizada por outros e impermeável à presença viva dela (presença viva é presença que interfere nas regras do jogo, que, por sua vez, podem sofrer adaptações em função dessa presença) a paciente vive duas formas de fixidez: primeiro, estando na brincadeira, mas sem brincar, de um jeito mecânico; segundo, se ausentando na fantasia, e mesmo assim, mesmo fantasiando, permanecendo como expectadora de uma brincadeira que não é sua. É uma dupla desautorização.

Winnicott e essa paciente vão criando um vocabulário em torno da diferença entre fantasia e sonho e, em um dado momento, ela compartilha com ele que se assustou ao pensar que esse estado dissociativo estático

poderia facilmente tê-la levado a ficar deitada o tempo todo na cama de um hospital psiquiátrico, incontinente, inativa, imóvel, ainda que em sua mente ela mantivesse uma fantasia na qual a onipotência era mantida e coisas maravilhosas podiam ser alcançadas em um estado dissociado. (WINNICOTT, 1971e, p. 43).

Aqui cabe dizer que existe uma grande diferença entre essa onipotência absoluta fora da relação, obtida a partir de uma dissociação estática não-oscilante (e não-imaginativa) e uma “experiência de onipotência”. No artigo *As raízes da agressividade* (WINNICOTT, 1968a), Winnicott deixa claro que no encontro com um ambiente suficientemente bom, o ser pode viver uma ilusão de onipotência na relação com o outro a partir da qual, paradoxalmente, vai se inteirando da existência desse outro. Inteirar-se, como afirma Peixoto Junior<sup>14</sup>, “é tornar-se mais inteiro e, ao mesmo tempo, dar-se conta do outro com relação a quem eu posso sentir concernimento”. Enquanto está vivendo a experiência de onipotência, o sujeito está imerso no que Winnicott chama de relação com o objeto. Depois que há uma gradual desilusão, estabelece-se uma situação de uso de objeto (WINNICOTT, 1968b), na qual o sujeito vivencia uma *redução da onipotência* para poder exercer uma *afirmação da potência* (voltarei ao processo de trânsito da relação de objeto ao uso de objeto mais adiante). A fantasia faz parte de uma onipotência fora da relação, logo sem objetos com os quais interagir e sem um espaço compartilhado sobre o qual criar a partir do exercício da potência que surge quando se perde a onipotência. Perder a onipotência, por sua vez, é uma experiência que se oferece ao sujeito em uma relação que começa por uma dependência absoluta, da qual ele pode desfrutar e, tudo dando certo, da qual pode abrir mão. Esse *exercício da potência não-onipotente* é do campo do sonhar, do viver e do *imaginar*.

Um outro termo de que Winnicott se serve para descrever essa afirmação de potência é justamente “poesia”. À medida que, segundo ele, sua paciente pôde abrir mão da fantasia para adotar o sonho, ela foi se abrindo para o que ele classificou como dimensão poética da vida. Certa vez, a paciente, cansada de um dia cheio de trabalho, dormiu por dez minutos na sessão. Ao acordar, sentiu que havia fracassado também ao dormir, já que não tinha um sonho para oferecer ao analista. Ao ouvir de Winnicott que, do ponto de vista dele, ela havia dormido “simplesmente porque queria dormir”, sentiu-se aliviada e “mais real”. Winnicott, sabendo que ela gostava muito de poesia, comentou o seguinte:

---

<sup>14</sup> Anotações de aula em 14/04/2021.

Afirmar que a fantasia tratava de determinado assunto, mas era um beco sem saída, pois *não tinha valor poético*. Um sonho sobre o mesmo tema *tinha poesia*, ou seja, diversas camadas de sentido relacionadas ao passado, ao presente e ao futuro, assim como ao interno e ao externo, e sempre dizia respeito a ela. (WINNICOTT, 1971e, p. 48).

A fantasia não oscila em nenhuma dimensão, nem no tempo, nem no espaço, como o olhar duro e sem nuances na direção da Medusa. Já fenômenos poéticos, como o sonhar, o brincar e o imaginar, tornam o tempo e o espaço oscilantes e podem ser mais de uma coisa, em mais de um tempo, como uma imagem que se deforma nos reflexos do escudo de Perseu. E é nesse oscilar, como vimos ao longo desse trabalho, que se pode ir construindo a experiência de estar vivo e de estar vivendo uma vida que vale a pena ser vivida, apesar de tudo. A fixidez da fantasia proporcionava uma sensação de segurança e, como escreve Winnicott ao final do artigo, “Estava claro que ela sentia falta da certeza representada pelo padrão da doença e que sentia enorme ansiedade com a incerteza gerada pela liberdade de escolha.” (WINNICOTT, 1971e, p. 49).

A experiência de onipotência que leva o sujeito da fantasia ao sonho e à imaginação é consequência de um complexo fenômeno em que o ser encontra espaço para experimentações com a agressividade e a destrutividade, dos quais tratarei a seguir. Sem uma agressividade bem acolhida, não há nem imaginação, nem poesia.

### **5.3.3 Criatividade e agressividade**

Como discuti no capítulo 2, Winnicott define criatividade também como um verbo e não como um substantivo. Ao fazer isso, propõe que, para encontrar o fenômeno criativo, desviemos nosso olhar das coisas (obras de arte, objetos arquitetônicos, feitos esportivos, etc.), desviando-o para o gesto. O gesto criativo é um ato de resistência, é tudo aquilo que fazemos no sentido de não nos submetermos às “brincadeiras” organizadas por outras pessoas, pois isso, como no caso da paciente presa em fantasias, tiraria de nós a possibilidade de experimentar o paradoxo de criar o que já estava lá. E perder essa experiência é, segundo Winnicott, perder o sentido da vida:

Cruelmente, muitos indivíduos experimentam apenas o suficiente da vida criativa para reconhecer que, na maior parte do tempo, vivem de maneira não criativa, como se estivessem presos na criatividade de outra pessoa ou de uma máquina. Em

termos psiquiátricos, essa segunda forma de viver no mundo é reconhecida como doença. (WINNICOTT, 2019, p. 77).

É dessa dimensão insubmissa da criatividade que podemos entender, na obra de Winnicott, que um sujeito não tem como ser criativo sem agressividade e o tipo de destrutividade paradoxal que ele chama de destruição criativa. Creio que os trânsitos imaginativos, da forma como estou tentando defini-los, também não podem prescindir dessa energia agressiva-destrutiva. Há um território comum entre agressividade e trânsito, inclusive. “Agressividade” vem da junção de dois elementos do latim: o prefixo latino *ad*, que indica direção ou aproximação e o verbo *gradi*, que significa caminhar, dar um passo na direção de, avançar. Isso torna ainda mais complexa a cena do relaxamento ferencziano, na qual se dá o transe que, então, possibilita que haja movimentos reconstrutivos-imaginativos e uma retomada da voz autoral pelo sujeito. Relaxamento e transe que não permitam, da parte do paciente, uma dose de agressividade insubmissa não necessariamente levarão o sujeito a retomar um lugar de se sentir mais autor e menos capturado por versões do mundo e da vida que o tirem das mobilidades do sonho e o prendem na fixidez da fantasia. Dito de outro modo e fazendo referência ao capítulo 3, sem agressividade fica-se preso na fábula e seu enredo fechado, sem acesso à ficção e suas aberturas (BARTHES, 1984a; FOUCAULT, 1966).

A agressividade e, em textos mais tardios, a destrutividade, são elementos presentes ao longo de toda a obra de Winnicott. Ao prestar atenção no impulso agressivo, que surge desde antes do nascimento, Winnicott faz dessa força um conceito essencial para o entendimento do processo de amadurecimento humano. Mas é mais do que isso. Segundo Carlos Augusto Peixoto Junior, no artigo *Destrutividade, sobrevivência, subjetivação: a agressividade como potência de destruição criativa em Winnicott*, o psicanalista inglês “foi o primeiro e talvez o único psicanalista de sua época a ter um olhar completamente diferente da tradição no que se refere à agressividade, considerando-a em toda a sua positividade no processo de maturação do indivíduo” (PEIXOTO JUNIOR, 2024b, p. 18).

Por ser, como vimos acima, um psicanalista da relação, para quem o amadurecimento acontece, na melhor das hipóteses, em função de presenças e não de faltas, Winnicott situa o impulso agressivo/destrutivo como necessário e bem-vindo, não como um obstáculo a ser superado. Em outras palavras, um amadurecimento satisfatório ocorre *por causa* de um impulso agressivo que pôde

ser acolhido pelo ambiente, na relação entre o bebê e os que dele cuidam, e não *em detrimento* desse impulso. A mãe, em sua dimensão dupla – mãe-ambiente e mãe-objeto – precisa ser capaz de receber os impulsos agressivos do bebê sem retaliar, o que Winnicott nomeia como “sobrevivência do objeto” (WINNICOTT, 1960).

Ao desenvolver seu conceito de agressividade, Winnicott se afasta da interpretação freudo-kleiniana, divergindo deles ao afirmar uma dimensão não-pulsional, mas sim relacional e ambiental do impulso agressivo/destrutivo. Para o psicanalista e pediatra, diferentemente do que postula Freud, a agressividade não é um representante da pulsão de morte, uma vez que ela existe em função da relação do sujeito com o mundo, ao contrário da natureza eminentemente intrapsíquica do elemento pulsional. Ou seja, não é algo que possa ou deva ser descrito metapsicologicamente, mas como um fenômeno relacional-ambiental. E, diferentemente do que afirma Klein, não é equivalente à raiva e ao ódio, pois emerge em um momento do processo de amadurecimento que antecede o surgimento de um *self*, sem o qual não faz sentido falar nesses afetos. Raiva e ódio seriam sofisticados demais para um bebê de poucas semanas, ao contrário do impulso agressivo, presente desde antes do nascimento. É, assim, pela lógica relacional que Winnicott descreve a agressividade como a base a partir da qual o sujeito pode experimentar preocupação (*concern*, no original), envolver-se em processos reparadores (1960), perceber a si mesmo e ao outro como seres distintos (1968b), engajar-se no brincar e em atividades que se localizam na área da experiência cultural e da criatividade.

Winnicott se afasta da pulsão de morte como Freud e Klein a descrevem porque, para ele, a descrição metapsicológica apaga a dimensão do encontro de onde, para ele, vem uma experiência traumática para o sujeito, mas que não é pulsional, mas sim ambiental. Onde Freud vê uma pulsão comprometida com o retorno ao inanimado, com a não-vida, Winnicott vê o registro de uma história de início de vida conturbado, uma história que, desde seu início, está ligada a uma *relação* – no caso, de dois seres muito diferentes, lutando para construir um campo comum a partir do qual possam se entender: o bebê e sua figura materna. Tales Ab’Sáber diz que:

Ali onde a psicanálise derivada da hipótese da pulsão de morte de Freud vê uma força cega da natureza, configurando um princípio geral e abstrato – uma *pulsão*, segundo seu modo tradicional de pensar, com raiz em um fundamento objetivo e fisiológico do psiquismo –, Winnicott vê o resultado histórico de uma tragédia

originária, envolvendo seres humanos em um momento radicalmente desigual de desenvolvimento. Uma tragédia que, embora desrealize o psiquismo em integração do bebê, ainda aberto por completo ao mundo e seus efeitos, poderia perfeitamente vir a ser nomeada, cuidada – uma ausência cuja responsabilidade não é *da natureza*, e muito menos do bebê, mas de um ambiente e de uma relação humana infelizmente falha nesse tempo ontológico sensível. Ali onde o bebê organiza defesas primitivas por estar diante do absolutamente *impensável*, que para ele é mesmo *invivível*, há uma história, a sombra concreta de um outro fundamental que, com efeito, não pôde estar lá. (AB’SÁBER, 2021b, p. 18)

Desde pelo menos 1939, Winnicott deixa claro que, para ele, a agressividade é uma potência *de vida* que se situa no campo do amor. Ele chega mesmo a usar a expressão “força vital” (*life force*, no original) para descrever uma agressividade que acompanha o indivíduo desde o útero (WINNICOTT, 1950, p. 216). A respeito dos bebês ainda na fase de amamentação, observa que eles raramente mordem o seio, embora possam facilmente fazê-lo, ferindo a mãe. E, acrescenta ele, mesmo quando o fazem, quando mordem o seio que os amamenta, não é porque estejam com raiva, ou ódio, mas sim porque estão excitados e a boca é um lugar privilegiado de expressão de algo que é novo e assusta. Alguns anos mais tarde, Winnicott afirma que o estudo da agressividade não deveria ser pautado pela necessidade de controlá-la, como se ela colocasse a sociedade em perigo, mas sim pelo pressuposto de que se trata de uma forma primitiva de expressão e de expansão (de luta por autoria, poderíamos acrescentar), cuja repressão, essa sim, constitui uma ameaça à saúde do tecido social (1967). Faz lembrar de como o filósofo Frédéric Gros abre seu livro *Desobedecer*, citando vários autores – Primo Levi, Howard Zinn, Wilhelm Reich, Wittgenstein, Thoreau, Hannah Arendt – para quem o verdadeiro problema não é a desobediência, mas a obediência e o grande desafio não é entender por que as pessoas se revoltam, mas por que se submetem (GROS, 2018).

O impulso de agressividade primitivo é também chamado de amor-apetite, amor-boca (WINNICOTT, 1939, p. 76). Ele se caracteriza por ser voraz, podendo mesmo ser cruel, impiedoso e infligir dor – mas não porque o bebê tenha a intenção de ser cruel ou de ferir, mas, como escreve Winnicott, “por acaso” (*by chance*, no original) (WINNICOTT, 1939, p. 76), ou seja, como consequência de um movimento natural de autoafirmação do sujeito no mundo em sua busca por “gratificação”, “paz de corpo” e “paz de espírito” (WINNICOTT, 1939, p. 76). Inclusive, indo contra a hipótese de que possa haver uma raiva primitiva, Winnicott não deixa de sublinhar o fato de que, mesmo em uma idade bastante tenra a preocupação em proteger a mãe ou em reparar os efeitos da agressividade se faz

presente (como no caso de um bebê com uma dentição precoce que, evitando machucar o seio durante a amamentação, acabou ficando ele mesmo desnutrido). Fica marcada, igualmente, a importância que Winnicott atribui ao corpo, ao juntar o complexo psiquê-soma na expressão amor-apetite. Desde a década de 30, o psicanalista inglês afirma que é do complexo psiquê-soma que o mental surge, como conquista cultural do sujeito nos seus (bons) encontros com o ambiente. É no corpo que o sujeito vai experimentar estados integrados e não-integrados, estados excitados e estados tranquilos e, acima de tudo, a experiência fundamental de poder transitar entre esses estados. O valor do trânsito fica claro quando se percebe que Winnicott usa tanto a expressão não-integração, quanto o termo desintegração (1968b). Enquanto a desintegração deve ser evitada, a não-integração (por exemplo, durante estados de relaxamento como o sono) é desejável. A capacidade do ambiente de resistir aos ataques agressivos do sujeito sem retaliá-lo (logo, “sobrevivendo”) e, ao mesmo tempo, sua disposição de sustentar o bebê durante seus estados de relaxamento, dando a ele um senso de fluxo de vida contínuo, são as bases para um estar no mundo de forma pessoal. Essa atmosfera paradoxal de agressividade vital e trânsitos entre estados integrados e não-integrados poderia fazer parte das descrições dos transes relatados por Ferenczi ao falar do princípio de relaxamento e neo-catarse (FERENCZI, 1930) ou das regressões às áreas da falha básica e da criação (BALINT, 1968a).

Ao falar do desenvolvimento emocional humano, Winnicott constatou que há três processos que acontecem desde muito cedo na vida do indivíduo: integração, personalização e realização (WINNICOTT, 1968b). Os três têm em comum o fato de descreverem o desenvolvimento de um *self* a partir da combinação de elementos cuja complexidade tende a ser subestimada: 1. reconhecer-se como um corpo íntegro, não-fragmentado, em repetidos encontros com o ambiente através dos sentidos— o cheiro da mãe, da casa; os sons das vozes; os encontros com os olhares das pessoas, a variação na qualidade e intensidade da luz; o toque do outro em sua pele, no banho, na troca de roupa, no colo, a temperatura de cada superfície; o gosto do seio e do leite (integração). 2. a gradual emergência de um senso de si, um eu diferente de um não-eu (personalização) e 3. a capacidade de navegar em uma realidade compartilhada feita de tempo e espaço (realização). A não-integração é o estado mais primitivo de todos e ele não é, em nenhum momento de toda a vida do sujeito, inteiramente superado. Na verdade, integração, personalização e realização

não se inscrevem em uma lógica desenvolvimentista, linear, de estágios que vão sendo alcançados pela superação do estado anterior. É importante, inclusive, que haja espaço para que o sujeito possa alternar estados integrados e não-integrados ao longo de toda sua vida.

A agressividade potencial, um derivado da força vital, precede e, ao mesmo tempo, participa dos processos de integração do sujeito. Ela é marcada pelo apetite e pela motilidade: o bebê que chuta a barriga da mãe ainda dentro do útero, o bebê que se sacode no colo de quem o segura, morde o seio, chupa o dedo. A agressividade, para Winnicott, é sinônimo, além de motilidade, de espontaneidade (1967). A agressividade como força vital, em sintonia com suas raízes etimológicas, coloca no centro da vida o movimento incessante, um movimento paradoxal oscilatório que redundava em expansões criativas, poéticas e insubmissas do espaço e dos modos de viver. Winnicott descreve esses movimentos oscilatórios em termos que devem ser lidos na lógica do paradoxo, ou seja, que convivem de forma simultânea, como pares de elementos que coexistem de forma virtual-atual (e não como pares que se excluem em uma lógica real-possível): dentro/fora, eu/não-eu, ilusão/realidade, relaxamento/movimento, experiência de onipotência/afirmação de potência, dependência absoluta/capacidade de estar só. É uma rica contribuição para pensarmos de que são feitas as oscilações que marcam as (re)construções de Ferenczi e Freud e de que é feita a imaginação como a proponho nesse trabalho.

Essa agressividade-motilidade-espontaneidade pode ser experimentada pelo indivíduo em pelo menos três configurações ou padrões, segundo Winnicott (1967). A primeira configuração ilustra o que ele considera um estado saudável e as outras duas descrevem estados patológicos. Nas três, há o que ele chama de “oposição” feita pelo ambiente, a começar pela oposição que o corpo da mãe oferece ao bebê no momento do parto normal. No padrão saudável, a oposição exercida pelo ambiente não impede a constante exploração do espaço: através de uma constante atividade, o sujeito vai acumulando experiências de repetidas descobertas do mundo, cujo acúmulo vai lhe dando a sensação de ser um *self* que é capaz de experimentar os objetos de forma pessoal. No segundo padrão, a oposição exercida pelo ambiente é sentida como intrusiva, o que equivale a dizer que a agressividade (a motilidade, a espontaneidade) do sujeito está sendo mal acolhida, retaliada. O resultado disso é uma suspensão do movimento espontâneo: o sujeito entra num modo stand-by que Winnicott chama de “lugar de descanso” e que não tem nada a

ver com “relaxamento”. Enquanto no relaxamento o sujeito está sutilmente se reapropriando de um lugar de autor, no “lugar de descanso” o ser está, na verdade, apenas reagindo a um ambiente intrusivo – trata-se de um descanso acompanhado de uma perda de espontaneidade. Entre “ser” e “reagir”, no relaxamento predomina o ser, no lugar de descanso, o reagir. No terceiro padrão, o ambiente é tão intrusivo que o sujeito não pode contar nem mesmo com um “lugar de descanso”. Seu verdadeiro-self potencial parece desaparecer e o que emerge é uma extensão do próprio ambiente intrusivo, sem que se tenha notícia do que Winnicott chama de núcleo (*core*, no original), num resultado que ele classifica como uma pura concha vazia, na qual a espontaneidade (e a autoria) fica totalmente escondida, se esquivando até mesmo dos mais longos processos analíticos.

Assim, uma questão central no amadurecimento humano é a possibilidade de se movimentar de forma espontânea e autoral. É através da motilidade que o sujeito se lança sobre o mundo, voraz, agressiva, cruel, impiedosa e amorosamente. E é na medida em que o mundo puder comportar os movimentos do sujeito sem retaliar ou reagir de forma intrusiva que o sujeito vai poder descobrir e redescobrir que o mundo é o mundo e, conseqüentemente, que ele é ele. É necessário que haja uma adaptação do mundo aos movimentos do sujeito. Idealmente, logo após o nascimento, momento que Winnicott descreve como de “dependência absoluta”, a capacidade adaptativa do ambiente deve ser perfeita. Nesse estágio, o sujeito vive a ilusão de onipotência, de ter suas necessidades magicamente atendidas. O sujeito acha que está criando algo que, na verdade, já estava lá, porque a sincronia entre ele precisar de algo e conseguir algo dá a ele a sensação de criar a realidade. Dessa cena, surgem os primeiros objetos subjetivamente percebidos e o indivíduo estabelece *relações* de objeto com o ambiente que o cerca. Aos poucos, o mundo vai oferecendo uma maior oposição ao sujeito, apenas o suficiente para que o indivíduo vá, muito aos poucos, destruindo (na fantasia) os objetos que já não estão perfeitamente sincronizados com suas necessidades, apenas para reencontrá-los mais adiante, constatando que sobreviveram à destruição. A sobrevivência do objeto à destruição efetuada pelo sujeito tem duas conseqüências: primeiro, estabilidade do espaço; segundo, de dar ao sujeito uma experiência simultânea de continuidade no tempo (o objeto persiste) e alteridade (embora não tenha lhe retaliado, ainda assim parece ter uma vontade própria, diferente da sua). Nesse momento, o sujeito deixa de apenas *relacionar-se* com um objeto (num processo que acontece via

fantasia e não depende de estar localizado na realidade compartilhada) e passa a poder fazer *uso* dele. A sobrevivência do objeto marca, vale a dizer, uma expansão do espaço de existência do sujeito, que passa a contar com uma área chamada de realidade compartilhada, que não exclui o espaço potencial, o espaço do brincar. Winnicott resume essa sequência da seguinte forma “(1) O sujeito relaciona-se com o objeto. (2) O objeto está em processo de ser encontrado, ao invés de ter sido colocado pelo sujeito no mundo. (3) O sujeito destrói o objeto. (4) O objeto sobrevive à destruição. (5) O sujeito pode usar o objeto” (1968b).

No mesmo texto, Winnicott faz um comentário interessante sobre o uso da palavra “destruição”. A palavra é empregada não para descrever o sujeito como um ser que possui um impulso destrutivo, mas para falar de uma característica do objeto – é ele que pode ser destruído e essa capacidade de desaparecer faz toda a diferença no processo de trânsito de relação para uso do objeto. Um objeto que pode ser destruído é um objeto que pode sofrer transformações, independente do que ocorre com o sujeito, o que faz do objeto um objeto objetivamente percebido, um objeto não-eu. Nas palavras do Winnicott:

Veremos que, embora eu use a palavra “destruição”, a destruição real está ligada ao fracasso do objeto em sobreviver. Sem esse fracasso, a destruição ainda é possível. A palavra “destruição” é necessária, não em decorrência do impulso destrutivo do bebê, mas porque existe uma chance de que o objeto não sobreviva, o que também significa uma mudança de qualidade, de atitude. (WINNICOTT, 1968b, p. 107).

O objeto que sobrevive abre para o sujeito novas possibilidades criativas. Peixoto Junior chama atenção para o fato de que uma agressividade tolerada por um ambiente suficientemente bom dá ao sujeito não só a experiência fundadora de uma alteridade, mas também a oportunidade de sentir concernimento e ofertar reparação. O concernimento e a reparação são os primórdios da responsabilização por algo que se fez, por algo próprio, uma espécie de obra da qual se é autor. Ao sobreviver sem retaliar de volta, o ambiente abre um campo de pregnâncias para que, a partir da expressão espontânea de impulsos agressivos, sentimentos e pensamentos possam surgir de forma autoral. Além disso, esse ambiente oferece um modelo de tolerância que o sujeito pode mimetizar e adotar também em relação a si próprio, como quem pode ser autor e, assim sendo, pode, inclusive, errar. Um sujeito que não precisa temer os próprios pensamentos e sentimentos, mesmo os destrutivos, é um sujeito mais livre para criar. Peixoto Junior enfatiza a importância do concernimento e das ofertas que a criança pode fazer ao ambiente quando o

processo de destruição criativa acontece de maneira satisfatória: “a criança está acumulando uma força do eu que possibilita a tolerância da destrutividade pertencente à própria natureza” (PEIXOTO JUNIOR, 2024b, p. 30). O autor descreve mais um dos paradoxos winnicottianos: talvez, mais importante do que o que a criança recebe do ambiente (sobrevivência e tolerância) seja aquilo que, partir disso, ela pode oferecer ao mundo ela própria. Peixoto Junior escreve que

Uma boa relação entre agressividade e potência construtiva depende, portanto, da oportunidade que é oferecida à criança para que ela possa *prestar sua contribuição ao ambiente* fazendo coisas com prazer e percebendo que isso faz falta e diferença para o outro. (...) Se o objeto não é destruído é por causa de sua própria potência para sobreviver, e não por causa de sua proteção pelo bebê. Este se sente ansioso porque se consumir a mãe a perderá, mas essa ansiedade pode ser transformada pelo fato de o bebê ter *uma contribuição a fazer* à mãe-ambiente. Se tudo corre bem, surge uma confiança crescente de que haverá alguma *oportunidade para contribuir*, sentimento que torna o lactente capaz de tolerar a ansiedade. (PEIXOTO JUNIOR, 2024b, p. 31, meus grifos).

E é nesse ponto que podemos encontrar uma das mais interessantes conexões entre a agressividade e a autoria imaginativa – ao destruir-criar um objeto, o sujeito ganha permissão para articular o gesto criativo em outras dimensões de sua vida. Dessa articulação surge a percepção de que estamos de fato vivendo uma vida, em alguma medida, a partir de nossos próprios termos, de que estamos vivendo uma vida real – o que, para Winnicott, é a medida da saúde. Peixoto Junior encerra seu artigo reconhecendo que a mais importante consequência da agressividade bem vivida é instauração de um campo para o exercício continuado da criatividade:

Para Winnicott, são as experiências construtivas que capacitam o indivíduo a experimentar a sua destrutividade. É por meio da reparação que a pessoa constrói uma força pessoal que possibilita a tolerância para com a destrutividade pertencente a sua natureza. Se interrompermos ou impedirmos a reparação, a pessoa torna-se incapaz de assumir a responsabilidade por seus impulsos destrutivos e o resultado clínico será a depressão ou então uma busca de alívio por meio da descoberta da destrutividade em outro lugar, via mecanismo de projeção. Não se trata, como querem alguns intérpretes de Winnicott, de ele negar ou negligenciar a destrutividade em sua teoria; ao contrário. Contudo, ele entende que, para que se relacione de forma saudável com sua destrutividade, o indivíduo precisa antes, como uma plataforma, da oportunidade para a atividade criativa, para o jogo imaginativo, o trabalho construtivo, etc. (PEIXOTO JUNIOR, 2024b, p. 44, 45).

Adam Phillips, em seu livro sobre Winnicott, conta que o pediatra e psicanalista foi muito influenciado pela leitura de Darwin. Mas assim como ele fez com a influência de Freud e de Klein, Winnicott também criou uma leitura particular e subversiva das teses do autor de *A Origem das Espécies*. Enquanto para Darwin a vida no planeta é marcada pelo longo processo de adaptação do indivíduo ao meio, em que transformações ousadas e inovadoras empreendidas no próprio corpo foram

recompensadas com a sobrevivência, ao passo que demandas de aloplastia (sem adaptações autoplásticas) foram punidas com a extinção, Winnicott “reverte a equação darwiniana ao sugerir que o desenvolvimento humano foi uma luta muitas vezes implacável contra a conformidade com o ambiente” (PHILLIPS, 2007). Não é que não haja espaço para a autoplastia. O que está em jogo é a presença, mesmo nas transformações autoplásticas (vide o capítulo 4, onde descrevo as transformações raiosas empreendidas por Édouard Louis no próprio corpo), de uma insubmissão que emerge, desde antes do nascimento, disso que Winnicott chama de impulso agressivo e que nos acompanha ao longo da vida.

A imaginação, oscilante, regressiva, poética, criativa e agressiva, depende, na clínica, não só do relaxamento do paciente, mas igualmente da capacidade do analista de se deixar transformar junto com o paciente: em objeto-substância, em objeto destrutível que sobrevive como objeto-ambiente, pois mais do que a transformação ou a destruição, o que se espera desse espaço é que ele sobreviva. Convidar um paciente a imaginar implica estar aberto para sua agressividade, na confiança de que ela será um importante combustível para os trânsitos de que o gesto imaginativo é feito.

## 6. Considerações finais: imaginar direitos

Quebrar o silêncio e depois recolher  
os pedaços testar-lhes o corte  
o brilho  
cego

Dobrar a língua e ao desdobrá-la  
deixar cair uma a uma palavras não ditas

Cortar relações e depois voltar-se verificar se o que restou  
suporta remendo demorar-se sobre a cicatriz  
do corte Ana Martins Marques

Uma das maneiras de contar a história da psicanálise é a partir das ocasiões em que grupos sociais privados do *direito* de relatar a própria trajetória acessaram as condições necessárias para exercer essa prerrogativa. Isso ocorreu na fundação da psicanálise, quando Freud se aliou às mulheres e se esforçou para ouvir o que tinham a dizer, renunciando a abordagens que iam da indiferença à perseguição e à tortura. Melanie Klein e Winnicott protagonizaram outro momento como esse, quando valorizaram as comunicações de crianças e mesmo de bebês recém-nascidos, refundando a psicanálise clássica com contribuições teórico-clínicas oriundas da escuta respeitosa desses grupos. Sándor Ferenczi também tinha um pendor pelo que Jô Gondar chama de “uma clínica minoritária”, mesmo antes de seu encontro com a psicanálise, quando atuava como neurologista. Seja como médico ou como psicanalista, a autora o descreve como um

clínico talentoso que sempre teve afinidade com o lado mais frágil da corda, em qualquer relação que este lado estivesse: nas relações políticas e sociais, na relação entre crianças e adultos, entre pacientes e analistas, entre heterossexuais e homossexuais, entre homens e mulheres. Pode-se dizer que ele sempre se afinou com as minorias.” (GONDAR, 2022, p. 177).

Gondar cita a ocasião em que Ferenczi atendeu uma mulher homossexual, possivelmente transexual, Rosa K. (FERENCZI, 1902), que foi rechaçada em todos os lugares em que esteve e por todas as pessoas com quem se relacionou, por não

corresponder ao que se esperava de uma mulher – no jeito de se portar e na escolha de parceiras sexuais. Seja quando tentava se ajustar, vestindo roupas femininas, ou quando assumia vestimentas e identidade masculinas – pedindo que lhe chamassem de Robert – nunca foi aceita. Mesmo Ferenczi, no texto citado, não consegue escapar totalmente aos preconceitos de seu tempo, a despeito de sua empatia e inteligência, e chega a conclusões bastante controversas sobre a suposta infertilidade e “feitura” de Robert<sup>15</sup>.

Apesar disso, é notável a forma como ele manejou esse caso. Seu ponto alto talvez tenha sido o momento em que não só pediu a Rosa K./Robert que escrevesse uma “autobiografia”, como, ao recebê-la das mãos do paciente, foi capaz de colocar de lado ideias pré-concebidas e genuinamente escutar o que ele tinha a dizer, reconhecendo o valor do texto, bem como vários atributos positivos de seu autor, como inteligência, coerência, boa memória e excelente ouvido para música.

As pessoas que nos procuram em nossos consultórios vêm de contextos nos quais, de uma forma ou de outra, experimentam um desmentido. Seja na impossibilidade categórica de contarem suas histórias, ignorados por indivíduos que se negam a reconhecer as agressões que perpetraram, seja em contextos mais amplos, sem um agressor claro, nos quais as diferentes formas de violência e opressão estão diluídas em uma aparência de normalidade perversa.

No já clássico artigo *Ferenczi como pensador político* (2017b), Gondar reflete sobre uma categoria de desmentido, o desmentido social, e afirma que ele pode existir antes mesmo que o indivíduo se queixe. O desmentido social se dá, muitas vezes, pelo não reconhecimento da vulnerabilidade que nos caracteriza a todos e pela manutenção de situações para as quais ninguém deveria estar preparado para lidar sozinho. É como manter um chão liso sempre molhado, escorregadio, aceitando que as pessoas irão se machucar em inevitáveis quedas. Mesmo que a reclamação do eventual ferido seja respondida com um descrédito cínico (“você deveria ter tomado mais cuidado”), esse seria apenas um segundo desmentido. O primeiro já acontecia de forma continuada, na falha em manter o chão seco, o que

---

<sup>15</sup> Por exemplo, Ferenczi conclui em seu texto que “A homossexualidade, portanto, em indivíduos degenerados, não é desprovida de seus usos: ela melhora as gerações futuras. (...) É útil e necessário, portanto, que a própria natureza se encarregue da eliminação dos degenerados, e não a deixe para seres humanos não confiáveis” (FERENCZI, 1902, p. 214).

teria evitado acidentes. A própria palavra “acidente”, num caso como este, é, em si, uma deslegitimação da situação das pessoas machucadas.

Dessa forma, mesmo aqueles que não nos procuram a partir de eventos traumáticos bem delimitados provavelmente escorregaram mais de uma vez nessa superfície inadequada para a caminhada, sem que ninguém pudesse assumir a responsabilidade pela segurança do piso ou reconhecer que a culpa não é de quem caiu.

Se falar sobre acontecimentos pontuais, mais facilmente localizáveis no calendário e no relógio, já é, muitas vezes, uma tarefa árdua, muito mais exigente é a empreitada de relatar um sofrimento advindo de um contexto em que não existe confiança básica, e a insalubridade está camuflada no que, para todos os efeitos, é a vida normal.

A atitude de Ferenczi de se colocar na posição de leitor atento da narrativa autobiográfica de seu paciente decorre, entre outras coisas, da imaginação. Assim como a violência muitas vezes está posta antes mesmo que suas vítimas se deem conta dela, o lugar de autor precisa estar disponível no ambiente, antes mesmo que o paciente possa se encaminhar para lá. Quero dizer que o lugar de autor que o paciente pode recuperar, reconstruir, imaginar implica uma contrapartida do lado do analista, que é a recuperação, reconstrução, imaginação de um lugar de escuta específico, como a escuta simbiótica, *therolinguística* imaginada por Ursula Le Guin e Vinciane Despret, e exercida pelo ecólogo Merlin Sheldrake, abordados na introdução desse trabalho. O analista também precisa fazer seus trânsitos. No caso do paciente, as oscilações imaginativas diluem os discursos de terceiros a partir de transe regressivos que possibilitam a construção de uma fala mais pessoal, sempre com a ajuda dessa testemunha que é o analista. Já as oscilações imaginativas do analista operam a diluição de uma posição vertical, que é, para citar Deleuze e Guattari, o lugar do “sábio”, de modo que ele possa ocupar o posto de “amigo”, que é um “sábio mais modesto” (DELEUZE; GUATTARI, 1991). Tales Ab’Sáber descreve a relação de Winnicott com seus pacientes como uma “amizade especializada” na qual é possível suportar um não saber radical, um sem-sentido, um *nonsense*, que é a condição para que “a criança possa esclarecer a si mesma” (AB’SÁBER, 2021b, p. 51, 52), ou, seja, possa ser autora. A modéstia da posição de “amigo” é o que permite que o analista consiga, de fato, escutar algo novo, que ele não sabia.

Sem que o analista se desloque, ainda que provisoriamente, do lugar de autor-sábio, fica mais difícil para o paciente entrar em contato não só com uma agressividade básica e destrutiva, mas também com a raiva, que precisa ser admitida em cena para que uma outra história (menos identificada com contextos opressivos) possa ser contada. No artigo *O ambientalismo de Winnicott*, Carlos Augusto Peixoto escreve que

O fundamental, portanto, é que o ambiente dê oportunidade para que a criança se sinta responsável por suas ideias destrutivas porque pode confiar em seus impulsos de reparação e contribuição para o mundo. Nesse sentido, a boa provisão ambiental é mais importante do que a educação moral propriamente dita, sobretudo quanto ao seu teor repressivo. (2024c, p. 53).

“A boa provisão ambiental” é a materialização de uma perspectiva ao mesmo tempo modesta (sem pretensões educativas e moralizantes) e vitalista (de acreditar na potência expressiva de uma vida que merece ser escutada), segundo a qual o sujeito tem, em potencial, aquilo de que precisa para sentir-se real e ver sentido na vida, desde que encontre um lugar propício. Segundo David Lapoujade, participar como “amigo especializado” dos trânsitos imaginativos de um sujeito em vias de reconstrução do lugar de autor é um gesto instaurador desse lugar. Ele explica o que chama de “instauração” a partir do contraste entre duas ações: instaurar e fundamentar (LAPOUJADE, 2017, p. 81–100). Para ele, fundamentar é um ato referido a uma fonte da verdade e implica, necessariamente, uma submissão a algo pré-existente. Em outras palavras, fundamentar seria como realizar um possível que estava posto de antemão (de forma normativa ou, como dito acima, moralizante). Já o ato de instaurar é da ordem dos processos de atualizações de virtuais e suas multiplicidades não-excludentes. Citando Étienne Souriau, Lapoujade afirma que não criamos nada propriamente: “A floração do botão não cria a rosa. Todas as suas condições materiais e causais já estavam ali.”

Sendo assim, instaurar é um gesto imanente àquilo que instaura, nada vem antes dele. Eliana Schueler Reis, no texto *De trânsitos e fragmentos – uma semiótica da multiplicidade*, descreve a imanência da ação instauradora de forma clara. Refletindo sobre o movimento do bebê de estender a mão na direção de um objeto, ela diz: “Não há uma separação entre o gesto e o objeto; estender a mão é criar a mão, olhar os objetos cria o próprio olhar” (2022, p. 208). Com a contribuição de Reis, talvez fique mais fácil compreender a distinção que Lapoujade segue fazendo entre fundamentar e instaurar: “O fundamento preexiste

de direito ao ato que, no entanto, o coloca; ele é exterior ou superior àquilo que fundamenta, enquanto que a instauração é imanente àquilo que instaura. A instauração só se sustenta com seu próprio gesto, nada preexiste a ela” (2017, p. 88).

No encontro analítico, há uma dimensão instauradora em que o que se instaura é o próprio *direito* do sujeito de existir. De existir de formas autorais, de formas plurais, de formas insubmissas e criativas. A oferta de uma “amizade especializada”, de uma escuta não-sábia, de uma presença que atua menos como objeto-coisa delimitada e mais como objeto-substância que sustenta sem invadir, instaura um direito à existência que, fora dali, estava sendo frequentemente embargado. Parafraseando Eliana Reis, é como se pudéssemos dizer “não há uma separação entre a oferta de um espaço para o exercício do direito à existência e o direito à existência; oferecer um direito é criar um direito”.

Nesse sentido, o analista compartilha com o paciente um lugar de autoria. “Autor” deriva do verbo latino *augere*, que significa aumentar, fazer crescer ou promover. Desta forma, a autoria do analista se dá quando, ao tomar partido de uma vida e acreditar que ela tem direito de existir de outras formas, ele ajuda a aumentar- criar- instaurar um espaço de existência onde essa vida pode se multiplicar. Quem toma partido, para Lapoujade, está fazendo papel de advogado:

A partir de então, instaurar é como se tornar o advogado dessas existências ainda inacabadas, seu porta-voz, ou melhor, seu porta-existência. Carregamos sua existência como elas carregam a nossa. Compartilhamos com elas a mesma causa, contanto que possamos ouvir a natureza das suas reivindicações, como se exigissem ser amplificadas, aumentadas, enfim, tornadas mais reais. Ouvir essas reivindicações, ver nessas existências aquilo que elas têm de inacabado, é forçosamente tomar o partido delas. É o que significa entrar no ponto de vista de uma maneira de existir, não apenas para ver por onde ela vê, mas para fazê-la existir de outra maneira. (LAPOUJADE, 2017, p. 90)

No documentário *Witches*, da diretora Elizabeth Sankey, vemos a realizadora fazer uma relação entre a forma como a figura da bruxa é retratada na cinematografia ocidental (repugnante, envelhecida, descabelada, cruel, algoz de crianças, irritadiça, temperamental, imprevisível, ressentida, uma terrorista voando em vassouras em noites de lua cheia) e o drama de mulheres que enfrentam as tribulações da depressão e da psicose pós-parto, diagnósticos que merecem ter suas causas pesquisadas, pois não surpreenderia que fossem, em muitos casos, consequência não de um desequilíbrio químico-neuronal, mas sim do que Sankey chama de “violência testemunhal” (“Witches”, 2024, 1:08:00). Além do

depoimento da própria diretora, o documentário dá espaço para o testemunho de diversas outras mulheres que, ao tornarem-se mães (que, no ideário patriarcal opressor é o antípoda da bruxa, para desespero de muitas mulheres) viram-se em maus lençóis, tendo que silenciar a respeito de suas tribulações no puerpério, pois o que se esperava delas era que confirmassem que aquele era um dos momentos mais recompensadores de suas vidas. Ironicamente, uma das entrevistadas é uma renomada psiquiatra inglesa, que por anos não falou de suas agruras com ninguém, nem com outra médica, pois temia que sua carreira (a coisa que a protegia, no fim das contas, de desaparecer sob a persona da mãe que ela estava tendo dificuldade em ser) fosse destruída. Afinal, quem respeitaria uma “psiquiatra louca”?

Já no filme *Festa de Família*, de 1998, o realizador dinamarquês Thomas Vinterberg ilustra o trauma do desmentido, ou da “violência testemunhal” em diversos níveis: pessoal, familiar, social. No filme, é possível ver tanto a dimensão mortífera do silêncio, do descaso, do apego a formas engessadas de existir, bem como o efeito vitalizador da imaginação como gesto oscilante que autoriza os sujeitos a virtualizar estruturas rígidas para depois poder atualizar maneiras novas de existir e se posicionar.

O filme retrata a comemoração dos 60 anos de idade do patriarca da família, Helge, que recebe seus convidados – entre eles seus três filhos vivos – em um enorme palácio no campo. Há um mestre de cerimônias e uma extensa lista de eventos – almoços, jantares, danças, jogos – programados para acontecer ao longo de um final de semana. Logo nas primeiras cenas, vemos Helene, a irmã do meio, seguir pistas deixadas por sua irmã mais velha, Linda, em um dos cômodos, em uma espécie de caça ao tesouro. Helene encontra um bilhete que Linda escreveu para os irmãos antes de se matar. Enquanto estava diante de um funcionário do palácio que a acompanhara na busca pelo “tesouro”, Helene esconde o bilhete e finge que está tudo bem. Depois, sozinha no banheiro, chora, esconde o papel em um frasco de remédio e não fala com ninguém sobre o que descobriu.

Todo o filme gira em torno de discursos feitos ao redor da mesa de refeições, enorme, em formato de H. O clima de festa faz jus ao título do filme, comida e bebida fartas, músicos a postos no salão ao lado, convidados finamente vestidos. Até que se ouve o tilintar de uma taça e Christian, o filho mais velho, irmão gêmeo de Linda, que se matara naquela mesma casa há menos de um ano, anuncia que, na condição de primogênito, cumprirá seu dever de fazer um discurso em homenagem

ao pai. Ele retira dois pedaços de papel do bolso, um verde e um amarelo e pede ao pai que escolha qual dos dois discursos gostaria de ouvir. O pai escolhe o verde. Christian começa dizendo “é uma escolha interessante”. Anuncia que o papel verde contém o “discurso da verdade doméstica” ou “os banhos de papai”. Conta como ele e a irmã morta estavam sempre fazendo travessuras pela casa, colocando coisas nos pratos das pessoas e se escondendo para vê-las comer, divertindo-se muito. Christian conta que sempre eram descobertos mas que nada de sério lhes acontecia. “Era muito mais perigoso quando papai tomava banho”. Nesse momento, faz seu discurso e surpreende a todos com uma terrível revelação, que choca tanto pelo conteúdo quanto pela impassibilidade de Christian, que nunca levanta o tom de voz e tem sempre um sorriso no rosto de expressões tranquilas:

“Ele levava Linda e eu para o escritório e tinha uma coisa que ele tinha que fazer primeiro. Ele trancava as portas e baixava as persianas. Tirava a camisa, as calças e nos fazia tirar também. Aí ele nos deitava no sofá verde, que já jogaram fora, e nos estuprava. Abusava de nós. Trepava com seus filhinhos. Há alguns meses, quando minha irmã morreu, me dei conta de que Helge era muito asseado, com tantos banhos. Quis partilhar essa lembrança da família. Banho de verão, inverno, outono e primavera, de manhã e à noite. Helge é muito asseado. Queria que soubessem, já que estamos celebrando seu 60º aniversário. Que homem! Imaginem viver uma vida longa e ver seus filhos crescerem! E seus netos! Mas não vieram me ouvir falar. Viemos festejar os 60 anos de Helge e vamos à festa! Obrigado por todos aqueles anos. Feliz aniversário!” (“Festa de Família”, 1998, 32:52-35:53).

A primeira reação é de um convidado, que começa, sozinho, a bater palmas e logo para quando percebe o olhar de reprovação do truculento filho mais novo de Helge, Michael, irmão de Christian. Em seguida, é o próprio Helge, o pai abusador, que se manifesta, ordenando aos garçons que sirvam mais bebidas a todos. Por fim, o pai de Helge, avô de Christian, surdo, levanta-se e começa a fazer seu próprio discurso, no qual anuncia que irá contar histórias picantes a respeito do aniversariante.

Na cena seguinte, vemos Christian no subsolo do palácio, onde fica a cozinha, cumprimentar o cozinheiro-chefe, Kim, que também é seu amigo de infância. Depois de abraçar o amigo, Christian diz que precisa ir pegar um avião. Mas Kim pede que Christian fique. Ele, que ouviu tudo o que Christian falara pelo sistema de som que transmite para a cozinha tudo que se diz na sala de jantar, elogia a fala do amigo, em especial a ironia de ter oferecido ao pai a chance de sortear entre dois discursos, como o pai costumava fazer com Christian e Linda, deixando-os sortear quem seria estuprado primeiro.

Enquanto isso, de volta à mesa do almoço, Helene, a irmã mais nova, a que encontrou o bilhete suicida de Linda e se calou, levanta-se e faz seu próprio discurso. Pede aos convidados que desconsiderem a fala do irmão. “Ele é meu irmão e eu o amo muito, mas não falou a verdade. E eu devo saber, certo?” (“Festa de Família”, 1998, 38:23).

Na cozinha, onde Kim segue tentando convencer Christian a não partir, pois ele ainda teria mais a dizer e não faria sentido parar agora, Helge, o pai, aparece. Depois de elogiar a comida e o serviço, puxa Christian para uma adega escura e isolada, onde ele diz que não se lembra de nenhum dos fatos relatados por Christian em seu discurso. Christian, sentindo-se acuado, hesita e diz que tem andado tenso por conta do trabalho, e a irmã... Helge insiste e diz que o que Christian contou é um crime e pergunta se deveriam chamar a polícia. Christian parece se render e contemporiza dizendo que tem dormido mal, que está se sentindo estranho. Pede desculpas ao pai e indaga como ficaram as coisas lá em cima na sala de jantar. Helge responde “Muito bem! É preciso mais do que isso para abalá-los! Boa viagem de volta. Foi ótimo vê-lo.”. Vira as costas e volta para a festa. Mas Christian muda de ideia e decide ficar. Vemos quando ele entra novamente na sala de jantar e caminha lentamente para seu lugar à mesa.

No porão, vemos Kim conspirar a favor de Christian. Ele reúne os outros funcionários em torno de si: cozinheiros, faxineiros, manobristas, o mordomo, e dá a eles a tarefa de ir até os quartos e confiscar as chaves de todos os carros. Ao mesmo tempo, sabota a linha telefônica, isolando os convidados no palácio. Em uma época que os telefones celulares ainda não eram comuns, sem seus carros e sem uma linha fixa para chamar um táxi, os convidados seriam obrigados a ouvir que o Christian tinha a dizer. Uma funcionária pergunta a Kim se vale mesmo a pena ter tanto trabalho, pois ela duvida que Christian diga mais alguma coisa. Ao que Kim responde “a gente espera para ver”. E não é esse, muitas vezes, o trabalho de um analista, conspirar a favor de seu paciente e esperar para ver?

Do lado de fora do palácio, um táxi se aproxima, trazendo um último convidado. Um jovem negro estadunidense, namorado de Helene, a filha do meio, a que escondeu o bilhete de despedida de Linda. Ele é recebido por Michael, o caçula, que diz que deve ter havido um mal-entendido, pois eles não haviam contratado trompetistas. Tudo com muita dificuldade, pois o namorado de Helene não fala dinamarquês e Micheal fala mal o inglês.

Nesse momento, ouvimos novamente o som de talher sobre uma taça de vinho, anunciando um discurso. Christian queria falar mais.

Desculpe incomodá-los de novo. Esqueci a parte mais importante. Este é o aniversário de meu pai, não um acerto de contas. Não posso deixá-los com a impressão errada. Proponho um brinde ao meu pai. Levantem-se, por favor. Ergam as taças. Ao homem que matou minha irmã. Um assassino. (“Festa de Família”, 1998, 47:02).

Micheal, o irmão mais novo de Christian, pede aos músicos do salão ao lado que começam a tocar. Enquanto uns se levantam e seguem em direção à música, outros tantos decidem ir embora, o que não conseguem fazer, já que estão sem seus carros e comunicáveis.

Restam Christian e o pai no salão de jantar. O pai se senta ao lado do filho e, sem se referir às acusações lançadas publicamente sobre ele, ameaça o filho de fazer seu próprio discurso e contar a todos como ele era uma criança difícil, como havia sido um adolescente complicado que sempre tivera problemas em se relacionar com mulheres. Ameaça revelar a todos sua loucura, suas internações em hospitais psiquiátricos, a vergonha que causou à mãe, pois todas as vezes em que o visitaram ele estava entupido de remédios. Disse que falaria para quem quisesse ouvir que sua irmã gêmea havia se despedido de todos, menos dele (ainda não sabem do bilhete que Helene encontrou), e termina falando que embora “sua mãe acha que deve partir, não quer vê-lo mais”, ele acha que Christian deve ficar para poder pedir desculpas a todos pelos constrangimentos que causou. Christian ouviu tudo em silêncio, sem esboçar nenhuma emoção, seu rosto plácido.

Os convidados retornam à sala de jantar, tanto os que estavam dançando na sala ao lado ao som de música ao vivo, quanto os que, impedidos de ir embora, se conformaram em ficar. Vale dizer que em nenhum momento tomaram partido de Christian. Sua contrariedade e sua vontade de abandonar o evento tinham mais a ver com o fato de a festa ter tomado um rumo pouco divertido do que com qualquer traço de solidariedade com o filho mais velho do aniversariante.

Ao lado de Christian senta-se Gbatokai, o único convidado negro da festa, a única pessoa negra do filme todo, namorado de sua irmã Helene. Em breve, veremos a cena em que os convidados, percebendo que Gbatokai está do lado de Christian, entoarão, em coro, aos berros, um canto racista. Embora Gbatokai não entenda uma palavra de dinamarquês, ele conseguiu inferir que Christian estava enfrentando a família e lutando para fazer uma importante denúncia. É a partir dessa compreensão

não verbal que ele coloca mão no ombro de Christian e o parabeniza pela coragem. Ironicamente, é o único momento do filme em que Christian chora.

Ainda enxugando suas lágrimas, Christian repara que sua mãe se levantou e vai discursar. É uma fala breve, mas bastante significativa. Ela agradece ao marido pelos 30 anos de casamento feliz e, em seguida, dirige-se aos três filhos. De cada um deles, destaca uma fragilidade, um motivo de desapontamento, desvalorizando suas vidas, quase como se dissesse que mesmo que as denúncias de Christian fossem verdadeiras – e ela nega veementemente que fossem – eles talvez tivessem merecido maus tratos. De Christian, especificamente, conta que, quando criança, ele tinha um amigo imaginário chamado Snoot, com quem falava o dia todo. E diz que Snoot deveria estar ao lado dele agora, inventando mentiras descabidas. Termina pedindo ao filho que se levante, deixe Snoot na cadeira e, peça desculpas ao pai.

Christian bate de novo na taça com o talher e anuncia seu terceiro discurso:

Lamento incomodá-los novamente. Em 1974, você, minha mãe, entrou no escritório e viu seu filho de quatro e seu marido de calça arriada. Lamento se me viu assim. E que seu marido a tenha mandado sair. E que tenha saído. Lamento por ser tão hipócrita, corrupta e eu desejar sua morte. Lamento que sejam todos uns putos que dão ouvidos a ela. Lamento por trinta anos. (“Festa de Família”, 1998, 1:02:40).

Seu irmão Michael e alguns amigos do pai arrastam Christian para fora da casa, e antes de o trancarem para fora do palácio, dão-lhe uma surra. Mas Christian mesmo assim retorna e termina sua fala: “Onde eu estava mesmo? Mamãe, minha leal testemunha, em 1974, entrou no escritório e viu meu pai esfregar o pau duro no meu cabelo.” (“Festa de Família”, 1998, 1:04:47).

Christian é de novo retirado à força do salão, mais uma vez espancado e, dessa vez, inconsciente, amarrado em uma árvore no bosque ao lado. Muitas horas depois, ele acorda, se desamarra e volta ao salão, onde a festa está longe de acabar. Kim, em mais um de seus gestos de apoio ao amigo, havia prendido o mais violento dos companheiros do pai na adega, enfraquecendo o movimento de expulsão que parecia vir do próprio palácio, um lugar imenso, porém sem espaço para as histórias que Christian tinha para contar. Uma outra aliada de Christian, uma cozinheira que o amava e era amada de volta por ele, encontra o bilhete suicida de Linda e entrega a ele, que finalmente o lê. Ele dá a carta a Helena e pede que ela a leia para todos. Depois de muitas tentativas, e graças a seus amigos do porão, Christian consegue fazer com que as pessoas acreditem nele. O pai, derrotado, admite seus crimes. Ao

ser interpelado por Christian, que diz que nunca entendeu por que ele fizera aquilo, ouve do pai que “era só para isso que vocês serviam”.

Existem muitas versões desse palácio em festa. Lugares onde pessoas são silenciadas e ameaçadas de expulsão caso queiram reivindicar algum direito. São contextos em que os indivíduos mais vulneráveis são muitas vezes esmagados até a morte, muitas vezes uma morte em vida. Tais contextos tendem a resistir de muitas maneiras a que esses sujeitos esmagados expressem seu descontentamento e tentem escapar para outras vidas. A “família” pode ser composta pelas pessoas mais próximas ou pode ser um contexto social mais amplo, indo de uma criança mal acolhida por seus cuidadores, a populações minorizadas, presas em castas sem direitos e sem voz.

A imaginação consiste em recriar um outro lugar, no “subsolo do palácio”, e fazer circular gestos instauradores do direito de existir, a partir dos quais as pessoas se encorajem a “ler seus discursos”, como for possível. Imaginar é, do lado de quem procura ajuda, sentir que vale a pena transitar entre a cozinha e o salão, ao qual se pode sempre retornar para reafirmar a própria história, não para impô-la como verdade absoluta, mas para que seja considerada. Desses “discursos”, se tudo der certo, surgirão atualizações de virtuais antes mortos, mas que a partir de uma atmosfera instauradora de direitos, poderão, ao emergir, promover (*augere*, aumentar, autorar) uma vida mais possível. Do lado do analista, imaginar é habitar as margens do palácio, seus porões, sem deixar de tentar ouvir o que se passa no salão; é estar disponível para receber o filho bastardo, o filho louco, trãnsfuga da festa e descrente no valor de sua vida, e afirmar, com nossa presença constante, que sua vida tem valor, sim; é combater, na medida de nossos recursos, toda forma de violência testemunhal; é ser, em relação ao interlocutor que sofre, um estrangeiro que também sofre e que, apesar de não compartilhar um mesmo idioma, encontra outras maneiras de registrar essa dor e de expressar solidariedade; é conspirar a favor da insubmissão e da desobediência a todos os códigos de vestimenta, de conduta, de valores, reescrevendo-os sempre que possível.

## 7. Referências Bibliográficas

AB'SÁBER, T. **Winnicott: Experiência e paradoxo: uma apresentação sobre a teoria de Donald Winnicott**. 1ª edição ed. São Paulo, SP: Ubu Editora, 2021b.

AGAMBEN, G. Bartleby, ou da contingência. Em: **Bartleby, ou da contingência – seguido de Bartleby, o escrevente**. 1ª edição ed. São Paulo: Autêntica, 2015.

ALEKSIÉVITCH, S. **Vozes de Tchernóbil: Crônica Do Futuro**. 1ª edição ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ANDRADE, C. D. DE. **Poesia Critica**. 1ª edição ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

ARISTÓTELES. **De Anima**. 2ª edição ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

AUSTER, P. **4 3 2 1**. First Edition ed. New York: Henry Holt and Co., 2017.

BACHELARD, G. **The Poetics of Space: Gaston Bachelard**. Revised ed. edição ed. New York, New York: Penguin Books, 1964.

BALINT, M. **A falha básica: aspectos terapêuticos da regressão**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1968a.

BALINT, M. **The Basic Fault: Therapeutic Aspects of Regression**. 3rd edition ed. Evanston, Ill: Northwestern University Press, 1968b.

BALINT, M. Os riscos inerentes ao manejo da regressão. In: **A falha básica: aspectos terapêuticos da regressão**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1968c.

BALINT, M. Freud e a ideia de regressão. In: **A falha básica: aspectos terapêuticos da regressão**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1968d.

BALINT, M. As diversas formas de regressão terapêutica. In: **A falha básica: aspectos terapêuticos da regressão**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1968e.

BALINT, M. Os dois níveis do trabalho analítico. In: **A falha básica: aspectos terapêuticos da regressão**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1968f.

BALINT, M. Amor primário. In: **A falha básica: aspectos terapêuticos da regressão**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1968g.

BALINT, M. A área da falha básica. In: **A falha básica: aspectos terapêuticos da regressão**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1968h.

BALINT, M. Bridging the gulf. In: **The Basic Fault: Therapeutic Aspects of Regression**. 3rd edition ed. Evanston, Ill: Northwestern University Press, 1968i.

BALINT, M. A área da criação. In: **A falha básica: aspectos terapêuticos da regressão**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1968j.

BALINT, M. Sintomatologia e diagnóstico. In: **A falha básica: aspectos terapêuticos da regressão**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1968k.

BALINT, M. O problema da linguagem na educação e no tratamento psicanalítico. In: **A falha básica: aspectos terapêuticos da regressão**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1968l.

BALINT, M. Os riscos inerentes à interpretação consistente. In: **A falha básica: aspectos terapêuticos da regressão**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1968m.

BALINT, M. Interpretação e perlaboração. In: **A falha básica: aspectos terapêuticos da regressão**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1968n.

BALINT, M. Gratificações e relações objetais. In: **A falha básica: aspectos terapêuticos da regressão**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1968o.

BALINT, M. The two levels of analytic work. In: **The Basic Fault: Therapeutic Aspects of Regression**. 3rd edition ed. Evanston, Ill: Northwestern University Press, 1992.

BALINT, M. Character analysis and new beginning. In: **Primary Love and Psychoanalytic Technique**. London: Routledge, 2018a.

BALINT, M. The final goal of psycho-analytic treatment. In: **Primary Love and Psychoanalytic Technique**. London: Routledge, 2018b.

BARTHES, R. **O prazer do texto**. 1ª edição ed. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BARTHES, R. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. 3ª edição ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1984a.

BARTHES, R. Escrever a leitura. In: **O rumor da língua**. 3ª edição ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1984b.

BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulação**. Lisboa: [s.n.].

BECKETT, S. Para frente o pior. In: **Companhia e outros textos**. São Paulo: Globo Livros, 1983.

BENJAMIN, W. **Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 1: 1913-1926**. First Edition ed. Cambridge: Belknap Press, 1996.

BERGSON, H. **Matéria e memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. 4ª edição ed. São Paulo: WMF Martins Fontes - POD, 2010.

BLOOM, H. **Shakespeare: The Invention of the Human**. New York: Riverhead Books, 1999.

BOLLAS, C. Being and potential space. In: **Essential Aloneness: Rome Lectures on DW Winnicott**. New York, NY: OUP USA, 2023.

BONA, D. T. **Cosmopoéticas do refúgio**. Florianópolis: Cutura e Barbárie Editora, 2020.

BOURGUIGNON, A.; LAPLANCHE, J.; COTET, P. **Traduzir Freud**. 1ª edição ed. Sao Paulo: WMF Martins Fontes, 1992.

CÂMARA, L. C. P.; HERZOG, R. Um prefácio imaginário para Thalassa. **Estudos e Pesquisas em Psicologia**, v. 18, n. 1, p. 244–260, abr. 2018.

CAYGILL, H. **Dicionário Kant**. 1ª edição ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

CICERO, A. **Virgem**. Disponível em: <<https://singularidadepoetica.art/2016/11/14/antonio-cicero-virgem/>>. Acesso em: 27 out. 2024.

DELEUZE, G. A literatura e a vida. In: **Crítica e clínica**. 2ª edição ed. São Paulo: Editora 34, 2011a.

DELEUZE, G. Bartleby, ou a fórmula. In: **Crítica e clínica**. 2ª edição ed. São Paulo: Editora 34, 2011b.

DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. 4ª edição ed. [s.l.] Paz & Terra, 2018a.

DELEUZE, G. **A filosofia crítica de Kant**. Sao Paulo: Autêntica, 2018b.

DELEUZE, G. **Lógica do sentido**. 1ª edição ed. São Paulo: Perspectiva, 2020.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O anti-Édipo**. 2ª edição ed. [s.l.] Editora 34, 1972.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** 3ª edição ed. [s.l.] Editora 34, 1991.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs - vol. 1: Capitalismo e esquizofrenia 2**. 2ª edição ed. [s.l.] Editora 34, 2011.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs - vol. 4: Volume 4**. 2ª edição ed. [s.l.] Editora 34, 2012a.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs - vol. 3: Volume 3**. 2ª edição ed. [s.l.] Editora 34, 2012b.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Coleção Mil Platôs**. 1ª edição ed. São Paulo: Editora 34, 2020.

DESPRET, V. **Autobiografia de um polvo: e outras narrativas de antecipação**. 1ª edição ed. Rio de Janeiro, RJ: Bazar do Tempo, 2022.

DUPONT, J. Introdução. In: **Obras completas - Psicanálise III**. 2ª edição ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

ECO, U. **Interpretação E Superinterpretação**. 1ª edição ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1992.

ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. 1ª edição ed. [s.l.] Companhia das Letras, 1994.

EINSTEIN, A. **Einstein on Cosmic Religion and Other Opinions and Aphorisms**. Dover edition ed. Mineola, N.Y: Dover Publications, 2009.

EPICTETO. **A arte de viver: O manual clássico da virtude, felicidade e sabedoria**. 2ª edição ed. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2018.

ERMAN, M. **Em busca do tempo perdido: dicionário de nomes e lugares**. 1ª edição ed. [s.l.] Biblioteca Azul, 2015.

FERENCZI, S. Homossexualitas feminina. In: **Ferenczi Rumo à Psicanálise - Escritos Pré-analíticos**. 1ª edição ed. São Paulo, SP: INM Editora, 1902.

FERENCZI, S. Transferência e introjeção. In: **Obras completas - Psicanálise I**. 2ª edição ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1909.

FERENCZI, S. Sobre a história do movimento psicanalítico. In: **Obras completas - Psicanálise I**. 2ª edição ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1910.

FERENCZI, S. O desenvolvimento do sentido de realidade e seus estágios. In: **Obras completas - Psicanálise II**. 2ª edição ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1912a.

FERENCZI, S. Sintomas transitórios no decorrer de uma psicanálise. In: **Obras completas - Psicanálise I**. 2ª edição ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1912b.

FERENCZI, S. Fé, incredulidade e convicção sob o ângulo da psicologia médica. In: **Obras completas - Psicanálise II**. 2ª edição ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1913.

FERENCZI, S. Dificuldades técnicas de uma análise de histeria. In: **Obras completas - Psicanálise III**. 2ª edição ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1919.

FERENCZI, S. Prolongamentos da “técnica ativa” em psicanálise. In: **Obras completas - Psicanálise III**. 2ª edição ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1921.

FERENCZI, S. Thalassa: ensaio sobre a teoria da genitalidade. In: **Obras completas - Psicanálise III**. 2ª edição ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1924a.

FERENCZI, S. As fantasias provocadas. In: **Obras completas - Psicanálise III**. 2ª edição ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1924b.

FERENCZI, S. Psicanálise dos hábitos sexuais. In: **Obras completas - Psicanálise III**. 2ª edição ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1925.

FERENCZI, S. Contraindicações da técnica ativa. In: **Obras completas - Psicanálise III**. 2ª edição ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1926.

FERENCZI, S. Adaptação da família à criança. In: **Obras completas - Psicanálise IV**. 2ª edição ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1928a.

FERENCZI, S. A elasticidade da técnica psicanalítica. In: **Obras completas - Psicanálise IV**. 2ª edição ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1928b.

FERENCZI, S. Princípio de relaxamento e neocatarse. In: **Obras completas - Psicanálise IV**. 2ª edição ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1930.

FERENCZI, S. Análises de crianças com adultos. In: **Obras completas - Psicanálise IV**. 2ª edição ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1931a.

FERENCZI, S. Tentativa de resumo. Notas e fragmentos. 9.3.1931. In: **Obras completas - Psicanálise IV**. 2ª edição ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1931b.

FERENCZI, S. Confusão de língua entre os adultos e a criança. In: **Obras completas - Psicanálise IV**. 2ª edição ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1932a.

FERENCZI, S. **Diario Clinico**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1932b.

FERENCZI, S. Reflexões sobre o trauma. In: **Obras completas - Psicanálise IV**. 2ª edição ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1934.

FERENCZI, S. **Bausteine zur Psychoanalyse: 4. Band - Gedenkartikel, Kritiken und Referate, Fragmente, Bibliographie, Sachregister, Zweite, Unveränderte Auflage**. Leipzig: Verlag Hans Huber Bern und Stuttgart, 1938.

FERENCZI, S. Notas e fragmentos. In: **Obras completas - Psicanálise IV**. 2ª edição ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1939.

FERENCZI, S. **The Clinical Diary of Sándor Ferenczi**. Revised ed. edição ed. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995.

FERENCZI, S. Sintomas transitórios no decorrer de uma psicanálise. In: **Obras completas - Psicanálise I**. 2ª edição ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

FERENCZI, S. **Schriften zur Psychoanalyse: Auswahl in zwei Bänden – Band I**. 1st edition ed. Frankfurt: FISCHER, S., 2015a.

FERENCZI, S. **Schriften zur Psychoanalyse: Auswahl in zwei Bänden – Band II**. 1st edition ed. Frankfurt: FISCHER, S., 2015b.

FERENCZI, S.; RANK, O. **Metas do desenvolvimento da psicanálise: Sobre a interação da teoria e da prática**. 1ª edição ed. São Paulo, SP: Quina Editora, 1924.

**Festa de Família**. , 1998. Disponível em: <<https://mubi.com/pt/br/films/the-celebration>>. Acesso em: 19 jan. 2025

FOUCAULT, M. Por trás da fábula. In: **Estética. Literatura e Pintura, Música e Cinema - Volume 3. Coleção Ditos & Escritos**. 3ª edição ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1966.

FOUCAULT, M. O que é um Autor? In: **Estética. Literatura e Pintura, Música e Cinema - Volume 3. Coleção Ditos & Escritos**. 3ª edição ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1969.

FREUD, S. Tratamento psíquico (tratamento anímico). In: **Fundamentos da clínica psicanalítica**. 1ª edição ed. São Paulo: Autêntica, 1890.

FREUD, S. **A interpretação dos sonhos**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1900.

FREUD, S. **O chiste e sua relação com o inconsciente**. 1ª edição ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1905a.

FREUD, S. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora” ) e outros textos**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1905b.

FREUD, S. O escritor e a fantasia. In: **O Delírio e os Sonhos na Gradiva, Análise da Fobia de um Garoto de Cinco Anos e Outros Textos**. 1ª edição ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1908.

FREUD, S. Cinco lições de psicanálise. In: **Observações sobre um caso de neurose obsessiva [“O homem dos ratos”] e outros textos**. 1ª edição ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1910.

FREUD, S. Formulações Sobre os Dois Princípios do Funcionamento Psíquico. In: **Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia**

**relatado em autobiografia (“O caso Schreber”), artigos sobre técnica e outros textos.** 1ª edição ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1911a.

FREUD, S. Algumas observações sobre o conceito de inconsciente na psicanálise (1912). In: **Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia (“O caso Schreber”), artigos sobre técnica e outros textos.** 1ª edição ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1911b.

FREUD, S. **Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia (“O caso Schreber”), artigos sobre técnica e outros textos.** 1ª edição ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1911c.

FREUD, S. Recomendações ao Médico que Pratica a Psicanálise. In: **Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia (“O caso Schreber”), artigos sobre técnica e outros textos.** 1ª edição ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1912.

FREUD, S. Recordar, Repetir e Elaborar. In: **Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia (“O caso Schreber”), artigos sobre técnica e outros textos.** 1ª edição ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1914a.

FREUD, S. Introdução ao narcisismo. In: **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1914b.

FREUD, S. **As pulsões e seus destinos.** São Paulo: Autêntica, 1915.

FREUD, S. O estranho. In: **Uma Neurose Infantil e Outros Trabalhos.** 1ª edição-Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud ed. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1919a.

FREUD, S. **O inquietante.** São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1919b.

FREUD, S. O infamiliar. In: **Freud - O infamiliar [Das Unheimliche] – Edição comemorativa bilíngue (1919-2019): Seguido de O homem da areia de E. T. A. Hoffmann.** 1ª edição ed. Belo Horizonte São Paulo: Autêntica, 1919c.

FREUD, S. **O Incômodo.** 1ª edição ed. São Paulo, SP: Blucher, 1919d.

FREUD, S. Além do princípio do prazer. In: **“O homem dos lobos” e outros textos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1920.

FREUD, S. O Eu e o Id. In: **O Eu e o Id, “Autobiografia” e outros textos.** 1ª edição ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1923.

FREUD, S. A perda da realidade na neurose e na psicose. In: **O Eu e o Id, “Autobiografia” e outros textos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1924.

FREUD, S. 31. A dissecção da personalidade psíquica. In: **O mal-estar na civilização e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1932.

FREUD, S. Construções na Análise. In: **Moisés e o monoteísmo, Compêndio de psicanálise e outros textos (1937-1939)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1937.

FREUD, S. A Cisão do Eu no Processo de Defesa. In: **Moisés e o monoteísmo, Compêndio de psicanálise e outros textos (1937-1939)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1938.

FREUD, S. **Sigmund Freud - Gesammelte Werke**. Berlin: Ideenbrücke Verlag, 2016.

GINZBURG, C. **O queijo e os vermes**. 3ª edição ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1976.

GONDAR, J. Um paradoxo nos sofrimentos narcísicos. In: **De Édipo A Narciso - A Clínica E Seus Dispositivos**. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2014.

GONDAR, J. O analista como testemunha. In: REIS, E. S.; GONDAR, J. (Eds.). **Com Ferenczi: Clínica, Subjetivação, Política**. Rio de Janeiro: 7 LETRAS, 2017a.

GONDAR, J. Ferenczi como pensador político. In: **Com Ferenczi: clínica, subjetivação, política**. Rio de Janeiro: 7 LETRAS, 2017b.

GONDAR, J. EM PEDAÇOS: A FRAGMENTAÇÃO NA OBRA DE SÁNDOR FERENCZI. **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica**, v. 24, p. 47–52, 19 abr. 2021.

GONDAR, J. Ferenczi com Paul Preciado. Por uma psicanálise minoritária. In: **Com Ferenczi – O Coletivo na Clínica: Racismo, Fragmentações, Trânsitos**. São Paulo, SP: Editora Zagodoni, 2022.

GONDAR, J. Passion and tenderness as political forces. **International Forum of Psychoanalysis**, v. 32, n. 4, p. 233–239, 2 out. 2023.

GROS, F. **Desobedecer**. 1ª edição ed. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

HANNS, L. **Dicionário comentado do alemão de Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HEGEL, G. W. F. **Fenomenologia do espírito**. 9ª edição ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss Da Língua Portuguesa**. 1ª edição ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUME, D. **Tratado da natureza humana - 2ª edição: Uma tentativa de introduzir o método experimental de raciocínio nos assuntos morais.** 2ª edição ed. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

JAMESON, F. Pós-modernidade e sociedade de consumo. **Novos estudos CEBRAP**, v. 12, p. 16–26, 1985.

KANT, I. **Crítica da razão pura.** 4ª edição ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1787.

KANT, I. **Crítica da faculdade de julgar.** 1ª edição ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1904.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J.-B. **Fantasia Originária, Fantasias das Origens, Origens da Fantasia - Chalé do Livro.** [s.l.] Zahar, 1988.

LAPOUJADE, D. **Deleuze, os movimentos aberrantes.** 1ª edição ed. São Paulo: N-1 Edições, 2015.

LAPOUJADE, D. **As Existências Mínimas.** São Paulo: N-1 Edições, 2017.

LE GUIN, U. **A autora das sementes de acácia e outras passagens da revista da associação de therolinguística.** [s.l.] Kino Beat, 2021.

LÉVY, P. **O que é o virtual?** 2ª edição ed. [s.l.] Editora 34, 2011.

**Life Overtakes Me.** Stylo Films, , 14 jun. 2019.

LOUIS, É. **Mudar: Método.** São Paulo: Todavia, 2024.

LUCRÉCIO. **Sobre a Natureza das Coisas.** 1ª edição ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2021.

MANNING, E.; MASSUMI, B. **Thought in the Act: Passages in the Ecology of Experience.** 1st edition ed. Minneapolis: Univ Of Minnesota Press, 2014.

MELVILLE, H. Bartleby, o escrevente. In: **Bartleby, ou da contingência – seguido de Bartleby, o escrevente.** 1ª edição ed. São Paulo: Autêntica, 2015.

MONTERO, R. **O perigo de estar lúcida.** São Paulo: Todavia, 2023.

MUSIL, R. **O homem sem qualidades.** 1ª edição ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.

NIETZSCHE, F. **Assim falou zaratustra.** 1ª edição ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

OVÍDIO. **Metamorfoses.** 1ª edição ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

PEIXOTO JUNIOR, C. A. **Michael Balint: a originalidade de uma trajetória psicanalítica.** 1ª edição ed. Rio de Janeiro: Revinter, 2013.

PEIXOTO JUNIOR, C. A. Experimentação e prudência na clínica de Sándor Ferenczi. In: **Permanecendo no Próprio ser: Ensaio Entre Psicanálise e Filosofia**. 1ª edição ed. São Paulo: Blucher, 2024a.

PEIXOTO JUNIOR, C. A. Destrutividade, sobrevida, subjetivação: a agressividade como potência de destruição criativa em Winnicott. In: **Permanecendo no próprio ser: ensaios entre psicanálise e filosofia**. 1ª edição ed. São Paulo, SP: Blucher, 2024b.

PEIXOTO JUNIOR, C. A. O ambientalismo de Winnicott: dependência, regressão, saúde e criatividade. In: **Permanecendo no próprio ser: ensaios entre psicanálise e filosofia**. 1ª edição ed. São Paulo, SP: Blucher, 2024c.

PESSOA, F. Tabacaria. In: **Tabacaria e Outros Poemas**. [s.l.] Ediouro, 1928.

PESSOA, F. **Livro do Desassossego**. [s.l.] Companhia das Letras, 1997.

PHILLIPS, A. **Winnicott**. London: Penguin Adult, 2007.

PINHEIRO, T. **Ferenczi do Grito à Palavra**. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ Editora, 1995.

PLATÃO. **A República**. 7ª edição ed. [s.l.] Calouste, 1993.

PLON, M.; ROUDINESCO, E. **Dicionário de psicanálise**. 1ª edição ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

REIS, E. S. De trânsitos e fragmentos - uma semiótica da multiplicidade. In: **Com Ferenczi – O Coletivo na Clínica: Racismo, Fragmentações, Trânsitos**. São Paulo, SP: Editora Zagodoni, 2022.

REZENDE, P. D. Simulacro e repetição como contrainformação na era da sociedade de controle. **interFACES**, v. 30, n. 2, p. 103–119, 2020.

RIBEIRO, M. O tempo em desalinho - Estudo sobre a natureza do tempo no Livro XI das confissões de Agostinho. **Questão de Crítica – Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais**, v. VIII, n. 64, 2015.

**Roda Viva | Édouard Louis | 21/10/2024**. , 2024. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wn7RxTuQc4U>>. Acesso em: 1 dez. 2024

RORTY, R. A trajetória do pragmatista. In: **Interpretação E Superinterpretação**. 1ª edição ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1992.

SANTI, P. R. DE; GABBI JR., O. F. Conceito de fantasia na obra de sigmund freud. 1995.

SARTRE, J.-P. **A imaginação**. São Paulo: L&PM, 2008.

SARTRE, J.-P. **O imaginário: Psicologia fenomenológica da imaginação**. 1ª edição ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2019.

SHELDRAKE, M. **A trama da vida: como os fungos constroem o mundo**. 1ª edição ed. São Paulo: Fósforo Editora, 2021.

SOURIAU, É. **Diferentes modos de existência**. 1ª edição ed. São Paulo: N-1 Edições, 1943.

SOUZA, P. C. DE. **As palavras de Freud**. 1ª edição ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

**UNESCO - El espacio cultural de Palenque de San Basilio**. Disponível em: <<https://ich.unesco.org/es/RL/el-espacio-cultural-de-palenque-de-san-basilio-00102>>. Acesso em: 7 dez. 2024.

WEIL, S. **War and the Iliad**. TRA edition ed. New York: NYRB Classics, 2005.

WINNICOTT, D. W. Aggression and its roots. In: **Deprivation and Delinquency**. 1st edition ed. London ; New York: Routledge, 1939.

WINNICOTT, D. W. Aggression in relation to emotional development. In: **Through Paediatrics to Psychoanalysis: Collected Papers**. London: Routledge, 1950.

WINNICOTT, D. W. The capacity to be alone. In: **The Maturation Processes and the Facilitating Environment: Studies in the Theory of Emotional Development**. New edition ed. London: Routledge, 1958.

WINNICOTT, D. W. Agressão, culpa e reparação. In: **Privação e delinquencia**. 4ª edição ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1960.

WINNICOTT, D. W. A localização da experiência cultural. In: **O brincar e a realidade**. 1ª edição ed. São Paulo: Ubu Editora, 1967.

WINNICOTT, D. W. Roots of aggression. In: **The Child, the Family and the Outside World**. 2nd Revised ed. edição ed. Reading, Mass.: Da Capo, 1968a.

WINNICOTT, D. W. O uso de um objeto e a relação por meio de identificações. In: **O brincar e a realidade**. 1ª edição ed. São Paulo: Ubu Editora, 1968b.

WINNICOTT, D. W. **Playing and Reality**. 2nd edition ed. London: Routledge, 1971a.

WINNICOTT, D. W. **O brincar e a realidade**. 1ª edição ed. São Paulo: Ubu Editora, 1971b.

WINNICOTT, D. W. O brincar: proposição teórica. In: **O brincar e a realidade**. 1ª edição ed. São Paulo: Ubu Editora, 1971c.

WINNICOTT, D. W. O lugar em que vivemos. In: **O brincar e a realidade**. 1ª edição ed. São Paulo: Ubu Editora, 1971d.

WINNICOTT, D. W. Sonho, fantasia e vida. In: **O brincar e a realidade**. 1ª edição ed. São Paulo: Ubu Editora, 1971e.

WINNICOTT, D. W. Primitive Emotional Development. In: **Through Paediatrics to Psychoanalysis: Collected Papers**. [s.l.] Routledge, 1975.

WINNICOTT, D. W. Creativity and its origins. In: **Playing and Reality**. 2nd edition ed. London: Routledge, 2005.

WINNICOTT, D. W. A criatividade e suas origens. In: **O brincar e a realidade**. 1ª edição ed. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

**Witches**. Ardimages UK, Montgomery Avenue, , 22 nov. 2024.

ZENITH, R. **Pessoa: A Biography**. New York, N.Y: Liveright Publishing Corporation, 2021.