

História, espaço e tempo no processo analítico *

Vera L.C. Lamanno-Adamo**

* Trabalho vencedor do prêmio *Psicanálise e Liberdade*, outorgado pela Federação Psicanalítica da América Latina e publicado na revista *Cáliban – Revista Latino-Americana de Psicanálise da FEPAL*, v. 2, p. 16-30, 2013 e no livro *Trabalho do Negativo*, São Paulo: Casa do Psicólogo, 2014, pp.243-268.

** Membro efetivo e analista didata da SBPSP e SBPCamp

Resumo

A autora tece considerações sobre a história, espaço e tempo no processo analítico, apoiada na experiência clínica, na literatura e numa história de vida real. Enfatiza os dispositivos clínicos utilizados pelo analista na criação de uma narrativa que possibilite a construção da história do analisando, inscrita em determinados tempos e espaços. Fazendo um paralelo com a história do Documentário, considera-se as transformações que ocorreram na técnica psicanalítica distinguindo quatro *momentos*: o expositivo, o pulsional, o objetual e o reflexivo. Cada um destes momentos da técnica não se prestando a uma explicação mecânica e excludente, tampouco, a uma idéia de sucessão ou evolução.

Palavras-chave: história, espaço, tempo, processo psicanalítico, transformações técnicas.

Uma história é, no fundo, um pensamento sobre a vida

Andréia M. Simão, roteirista e diretora

Construindo a poética de um espaço analítico

Assim que Diego chegou no consultório de sua analista, na primeira entrevista, foi logo dizendo: Cheguei, aqui é o meu Lugar!

Em que espaço Diego imagina ter chegado? De onde estaria vindo? Em que tempo estaria Diego?

Quem sabe Diego possa ter se imaginado chegando em uma casa como ponto de referência no mundo, como signo de habitação e proteção, numa casa que abriga o devaneio, que protege o sonhador, a casa que nos permite sonhar em paz, a casa, nosso canto de mundo, lugar onde se integram pensamento, lembrança e sonho (Bachelard, 1996).

Pode ser que Diego tenha imaginado ter chegado num ninho, sua penugem externa, o abrigo onde ele pode encolher-se no seu canto, sua morada quente. Ou numa concha, espaço singular que cresce e se constrói na mesma medida que seu morador. Quem sabe numa floresta, um antes de mim, um antes de nós, como se sempre tivesse sido velha. (Bachelard, 1996).

Talvez Diego pudesse ter se imaginado chegando num pequeno canto de uma sala: “todo canto de uma casa, todo ângulo de um aposento, todo espaço reduzido onde gostamos de nos esconder, de confabular, é, para a imaginação, uma solidão ou seja, o germe de um aposento, um germe de uma casa” (Bachelard, 1996, p. 84).

Em tempos de desamparo necessitamos de um espaço como ponto de referência, lugar que abriga o devaneio, que protege os sonhos e favorece integrá-los com o desejo e o pensamento. Em tempos de “nervos à flor da pele”, necessitamos de um ninho, penugem externa, uma morada quente, uma concha. Em tempos de introspecção queremos um canto de uma sala, um espaço reduzido. Em tempos de expansão é de uma floresta que desejamos, um antes de nós, um antes da civilização e da urbanização.

Discorrendo sobre os encontros e solidões do nosso tempo, Silvia Corbella (2008), utiliza-se do porto como metáfora para o espaço analítico.

Quem chega pelo mar, diz, depois de ter afrontado ventos e tempestades ou uma calmaria desesperadora, deve poder aportar, pelo tempo que for necessário, para restaurar os danos provocados pela navegação: “para cada problema deverá ser buscada uma solução adequada, tolerando longos períodos de espera, de não entendimento, de navegação orientada apenas pelos olhos, de perda da bússola” (p.165).

Bolognini (2004) retrata alguns bares que aparecem nos filmes *on the road*, dos anos 1970, tendo como protagonistas os jovens que viajam de moto ou em velhos automóveis atravessando intermináveis desertos norte-americanos e nos lugares mais incríveis encontram um bar em um barracão de madeira. Em geral, os garçons destes bares têm a característica de não se surpreenderem com nada, eles “estão lá” e vêem os mais diversos

personagens passarem, alguns descarregam em cima do balcão as mais estranhas histórias humanas, e o garçom mantém sempre a porta aberta e muitos retornam várias vezes contando suas histórias. São muitas as situações, encontros, brigas, atmosferas persecutórias, alguém que está sendo perseguido, que é procurado pela polícia ou que está procurando alguém, e o garçom continua firme, mantém seu bar aberto no deserto e é reservado, mas disponível para todas as histórias: “o garçom do bar no deserto é às vezes um outro no sentido de ‘não-eu’, às vezes, um outro como *self-objeto*, mas nunca protagonista (p.262).

O filme *Bagdá Café*, de Percy Adlon, é sobre a vida em um destes bares de que nos fala Bolognini. O conjunto Bagdá é um estabelecimento incomum situado no deserto de Mojave, perto de Las Vegas. Um estranho café que, aparentemente, tem quase nada para oferecer aos seus clientes. Os quartos são simples, o posto de gasolina parece mais seco do que os poucos carros que aparecem ali para abastecer. Não há lucro financeiro, apenas uma possibilidade de sobrevivência. Este local na beira da estrada funciona como ponto de intersecção de algumas vidas: a desleixada proprietária, sua filha espirituosa e vulgar, seu filho músico incompreendido em sua arte, um ex-ator de Hollywood e pintor, uma mulher que faz tatuagens. É aí que vai parar a alemã Jasmim, depois de ter sido largada no meio da estrada, pelo marido, após uma séria discussão entre eles.

Uma alemã observadora, mulher com alma solidária, delicada e atenta, impossível de ser decifrada num simples contato superficial. Trata-se de uma mulher singular, que causa estranheza em um lugar onde as relações são rudes e truncadas, onde a família se relaciona com aspereza e onde não se vê futuro nem alegria. Sua chegada muda o café fisicamente, assim como a maneira de servir os clientes e, principalmente, a forma de as pessoas encararem a vida. A música *I'm calling you*, interpretada por Javetta Steele, expressa a atmosfera deste deserto de possibilidades: “Há uma estrada que vai de Vegas para nenhum lugar, um lugar melhor do que você já esteve, eu estou te chamando, pode me ouvir? ”.

Cada navegador, cada viajante *on the road* tem uma história a contar. A restauração dos danos provocados pelos ventos fortes, tempestades, calmarias desesperadoras, cantos de sereia, motins devastadores ou travessias na aridez do deserto, a monotonia da paisagem sem relevo, a seca, a sede, a viagem solitária, é feita a partir da história construída sobre o espaço em que se está e o espaço em que se esteve. Uma história sobre a existência revestida de espaço interno, um espaço que tem tanto o ser do analista como o ser do analisando.

Tornar um personagem “vivo”, diz Kundera (2009), significa ir até o fim de sua problemática existencial. O que quer dizer, ir até o fim de algumas situações, alguns motivos, algumas palavras que o moldam. Assim, um romance não examina a realidade, mas sim a existência, o campo das possibilidades humanas, tudo aquilo que o homem pode tornar-se, tudo aquilo de que é capaz. O romancista desenha o *mapa da existência*, descobrindo esta ou aquela possibilidade humana. “Existir, isto quer dizer: ser-no-mundo. O romancista não é nem historiador, nem profeta: ele é um explorador da existência” (p.

21). Existir é ser – no- mundo em um determinado espaço e tempo. Existir é histórico, é fruto de uma história construída em determinados espaços e tempos.

A História de Gabriel Joaquim dos Santos

Gabriel Joaquim dos Santos um homem pobre, negro, trabalhador das salinas da região de São Pedro da Aldeia, no Rio de Janeiro, entre 1923 e 1985 quando morreu com 92 anos de idade, foi embelezando seu lar com materiais recolhidos no lixo doméstico e no refugio das obras civis do local.

Desde criança Gabriel, de temperamento artístico, pressentia que teria que dar vazão à sua grande criatividade. Já rapaz, em 1912, começou a construção de uma casa próxima ao lar da família: pequena, de pé direito baixo e três cômodos apenas: sala, quarto e depósito para guardar quinquilharias. Lentamente, à medida que ia conseguindo o material, foi erguendo a casa de pau-a-pique, utilizando também pedras para o assoalho e algumas paredes.

Sonhador, anteviu um dia, em 1923, enquanto dormia, a imagem de um enfeite que embelezava a casa. Como não tinha recursos para comprar o material necessário, surgiu em sua mente uma idéia, que de tão bizarra fez com que muitos parentes e vizinhos passassem a olhá-lo com estranheza: usar o lixo abandonado nas estradinhas da região, garimpar nesses montes de detritos – de que todos se afastam – cacos de cerâmica, de louça, de vidros, de ladrilhos, e de toda uma série de objetos considerados imprestáveis para o uso, tais como velhos bibelôs, lâmpadas queimadas, conchas, pedrinhas, correntes, tampas de metal, manilhas, faróis de automóveis...

Inspirado por sonhos e devaneios, passou a criar flores, folhas, mosaicos, cachos de uva, colunas e esculturas fantásticas, que ia fixando dentro e fora da casa. Inventava luminárias com lâmpadas queimadas; vidros para proteção de um osso de baleia e de alguns bibelôs mais bonitos; molduras para retratos fixados à parede; uma estante chamada por ele de “altar dos livros”; bancos e armários de alvenaria, sensualmente aplicados, cobertos de ladrilhos coloridos. Não havia materiais nobres: o imprestável, o estragado, o feio, o inútil, transformavam-se através de seus olhos em matéria preciosa para a criação artística.

Em uma entrevista com Amélia Zaluar, Gabriel disse: “De noite, acendo a lamparina, me sento nessa cadeira, oh, que alegria para mim! Quando eu vejo tudo prateado, fico tão satisfeito... Tudo caquinho transformado em beleza”.

Gabriel tinha o hábito de anotar em cadernos simples e baratos, escritos em letras de forma, todos os acontecimentos que o impressionavam. Até aprender a ler, com um menino vizinho, aos 36 anos, gravava na memória tais fatos, mas, alfabetizado, passou a escrever os acontecimentos do seu dia-a-dia. Escrevia nascimentos e mortes como, por exemplo, o dia em que mandou sacrificar a sua cachorrinha Diamante, casamentos de parentes e conhecidos, suas próprias doenças e consultas a médicos e hospitais, os presentes dados e recebidos, os enfeites criados para a sua casa e os objetos doados para decoração, seus salários recebidos durante anos e os problemas relacionados com o trabalho nas salinas, graves tragédias (incêndios, temporais e naufrágios). Anotava ainda,

com o rigor de um historiador, alguns dos grandes fatos políticos da história do país: Getúlio Vargas enviou forças brasileiras para a guerra na Europa no dia 13 de setembro de 1943. A ponte do Cabo Frio foi feita no ano de 1926. Gabriel botou vidro de carro em cima da casa no dia 19 de junho de 1978 botou garrafas nas manilhas no dia 20-06-78 botou azulejos na cama dia 11 julho-78.

Mas o caderno de apontamentos de Gabriel não informa apenas os fatos e acontecimentos do seu cotidiano, contém também a sua poética: “eu tenho um pensamento vivo, a casa depende do espírito, é uma casa espiritual, aquelas flores é feita de caco, caco de pedaço de pedra, porque quero fazer que fique aí, não se desmanche. A chuva bate, lava, é uma sempre-viva, aquilo. Vem uma pessoa com um azulejo, eu boto. Vem uma pessoa com um caramujo, eu boto. Vem uma pessoa com um prato quebrado, quebra uma jarra, eu faço aquela ramagenzinha, uma rosa, boto prá enfeitar. Esta casa não é uma casa é uma história, é uma história porque foi feita de pensamento e sonho” ([http:// www.casadaflor.com.br.](http://www.casadaflor.com.br))

Dispositivos clínicos utilizados na construção de uma história analítica

O analista se inclina, narra, descreve, sonha e pensa o invisível da vida psíquica de seu paciente. Sua sala, às vezes, é o porto seguro recebendo os navegantes após longos períodos de navegação tempestuosa, às vezes, ele é o garçom do bar do deserto recebendo, de portas abertas, os viajantes *on the road*, outras é a alemã Jasmim com seu café forte e amargo, alma solidária e atenta. Semelhante ao romancista o analista também é um explorador da existência. O que é a existência desta pessoa, em que reside sua poesia ou falta dela? Que mundo esta pessoa habita? Em que tempo? Uma responsabilidade para com os fatos trazidos pelo seu paciente e que não anula a imaginação. O psicanalista transforma simples informação em engenho. A partir da sua curiosidade e espírito de investigação o analista se ocupa da confecção da existência de seu paciente. Separa dados, entrelaça-os, se detém nos que escapam, nos que se justapõem, nos que se embaralham. Como o Sr. Gabriel Joaquim, o analista constrói flores feitas de caco de pedra, flores sempre-viva. O paciente traz um pedaço de azulejo, um caramujo, um prato quebrado, cacos de lembranças, traços de memórias, e o analista vai construindo a *casa da flor sempre-viva*, uma casa que não é só uma casa, uma casa que é uma história porque foi feita de sonho e pensamento. Uma casa capaz de integrar desejo, pensamento, lembrança, sonho e imaginação. Uma casa que contém uma “matriz de histórias possíveis” (Ferro, 2002), um tipo de espaço criativo em que os pacientes podem narrar suas lembranças de diversas maneiras e reconstruir sua história, cujo significado simbólico se torna, em consequência, mais amplamente acessível.

O analista é, ao mesmo tempo, participante e testemunha da construção de uma história. Testemunha não é apenas aquele que viu com os próprios olhos, a testemunha direta. Testemunha é também aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro. Não por culpabilidade ou bondade, mas porque somente

a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível pode nos ajudar a ousar esboçar uma história (Gagnebin, 2009).

Semelhante a Gabriel o analista tem também o seu caderno de apontamentos onde escreve o dia-a-dia de sua clínica, as transformações construídas através daquilo que parecia imprestável, feio, inútil para fazer casas-história. As histórias construídas com cada um de seus pacientes fazem parte do seu acervo de psicanalista, durante os anos de ofício.

Galvão (1995) discorrendo sobre o conjunto da obra de Clarice Lispector propõe que ela revela um curioso fenômeno bastante peculiar, a transmissão auto-intertextual: “seus textos são dotados de mobilidade, o leitor pode reencontrá-lo onde menos espera. Uma crônica já publicada vai reaparecer integrada a um conto posterior. Um trecho de romance ressurgiu como conto independente. Um conto muda de título e é reeditado em outra reunião de contos. Um texto volta reduzido a fragmentos ou fragmentos se amalgamam para constituir um texto mais longo. Um livro se transforma em dois livros” (p. 8).

Assim, também, o analista constrói sua história analítica ao longo dos anos de seu ofício. Fragmentos da história com um paciente reaparece com outros. Uma história se transforma em duas. A sua história com um paciente ressurgiu integrada em uma história com outro ou é reunida no conjunto de outras. O livro *Cogitações* (Bion, 1992) é um exemplo disto. Neste livro encontramos anotações surgidas de sua clínica, suas inquietações, reflexões, seus questionamentos, sementes de concepções originais desenvolvidas posteriormente em seus textos, além de outras cogitações que nunca foram desenvolvidas e publicadas.

Em relatório apresentado no XXIX Congresso de Psicanálise em 1975, Green, citado por Candi (2010), enfatiza a essência do trabalho do psicanalista. Tal como acontece com o sono e o sonho, a finalidade do dispositivo acionado pelo enquadre analítico é implantar as condições necessárias e suficientes para estruturar um processo de simbolização. Ressurgidos do inconsciente ou produzidos pelo encontro analítico, esses símbolos devem poder gerar significados que possam ser traduzidos em pensamentos, palavras e interpretações abrindo espaço para a elaboração das experiências afetivas.

A construção da poética de um espaço analítico, isto é, a construção de um campo com condições necessárias e suficientes para estruturar um processo de simbolização, envolve uma comunicação de inconsciente para inconsciente entre o par, já mencionada por Freud, correspondente às identificações projetivas e introjetivas formulada pela teoria das relações objetais, como também a função continente e de rêverie elaboradas por Bion. A função continente (Bion, 1962) implica em uma capacidade do analista de conviver com as próprias angústias com razoável conforto e naturalidade para poder conter e transformar as diversas experiências sensoriais e emocionais de seus pacientes.

À função continente adiciona-se o fator rêverie (Bion, 1962), isto é, uma capacidade de sensibilidade e receptividade emocional às projeções em busca de sentido. Um continente com capacidade de rêverie transforma as impressões sensoriais e as experiências

emocionais em estado bruto em elementos utilizáveis para a formação de imagens, idéias, palavras, memórias; elementos essenciais para o trabalho do sonho, simbolização e pensamento.

O analista pode comover-se ao ouvir um paciente incapaz de expressar sua dor (“choros interrompidos”), ou se lembrar dos sonhos, ou cuja capacidade para sonhar é afetada porque seu sonho é interrompido por uma ansiedade intensa ou por um pesadelo enquanto dorme; o paciente também pode ter terrores noturnos, o que é ainda mais sério (Ogden, 2005). O analista “empresta”, por assim dizer, para seu paciente sua própria capacidade de sonhar. O funcionamento mental do paciente fica muitas vezes perturbado pela natureza violenta de algumas fantasias, essas fantasias são como fragmentos de idéias em busca de um autor, assim a essência do trabalho analítico fica sendo a restauração da capacidade de sonhar do paciente. Um trabalho feito à quatro mãos. Mas isso não foi sempre assim.

Tradição e transformação da técnica psicanalítica

Por volta de 1994 iniciei o trabalho com Luis um paciente de 17 anos. Era um rapaz alto, magro, com postura e jeito de andar que me faziam lembrar um boneco de pano, desajeitado e amolecido. Sua pele era de uma textura fina e branca como a de um papel de seda. Segundo a mãe, que o acompanhou durante a primeira entrevista, Luis sempre foi um menino fechado, na escola ficava num canto e não brincava com as outras crianças. Tinha muitos pesadelos e muitos medos durante a infância, que se suavizaram entre as idades de sete a doze anos, mas que tomaram a forma de pânico após esse período. Ele levou mais ou menos um ano para falar aos pais a respeito. Chegava no portão da escola, era invadido por uma ansiedade aguda e então batia em retirada, ia para casa e se fechava em seu quarto só saindo dali ao entardecer, quando seus pais estavam voltando do trabalho.

Conjetei na época, que com um frágil senso de existência, Luis não conseguia tolerar as mudanças próprias da adolescência e que, possivelmente, refugiava-se em sua cama tentando recriar os momentos iniciais de sono da mãe com seu bebê, através dos quais pudesse adquirir um senso de existência, continuidade e realidade. Mas, o que mais me chamava a atenção, era que rotineiramente ele deitava-se no divã e dizia: “Hoje vou cortar o cabelo... amanhã vou a uma festa... meu pai está com enxaqueca... meu avô não quer tomar banho”. Essas frases se repetiam sessão após sessão, com pouca, quase nenhuma alteração no repertório. Eram ditas em intervalos de cinco, dez, quinze minutos entre elas. Não parecia existir um elo dinâmico entre essas frases. Pareciam vagar numa zona morta, indistinguíveis em si e entre si.

Eu iniciava nossos encontros com um certo entusiasmo, mas frente a esse estado amorfo, letárgico de Luis, eu também caía num estado de apatia, sem curiosidade, sentindo cada vez mais o equivalente a uma perda das minhas funções mentais. Durante a análise, Luis

terminou o terceiro colegial e dizia querer ser advogado. Perguntei porque. Ele não sabia responder. Tinha que cursar uma faculdade e advocacia seria uma boa profissão. Certa vez, deitou-se calmamente no divã, como de hábito e disse: “minha avó morreu ontem”. Não disse mais nada. Ficou em silêncio por muito tempo. Perguntei-lhe se era muito ligado à sua avó, se estava triste, ao que ele formalmente respondeu: “gente fica triste quando as pessoas morrem”. O seu querer era tão vago, não parecia lhe pertencer, assim como ele mesmo não parecia pertencer ao mundo daqueles que ficam tristes quando perdem pessoas que gostam. Luis apresentava-se quase que totalmente adormecido aos problemas e conflitos inerentes à condição humana. Uma espécie de clone, pensei muitas vezes, enquanto o atendia. Uma outra característica marcante dos nossos encontros: às minhas tentativas de dizer algo que pudesse trazer algum sentido à suas vivências, Luis dizia “é verdade, é verdade”. Em seguida, após uma breve pausa ele reiniciava a sua fala de sempre: “meu pai está com enxaqueca”. E eu arriscava: “dói a cabeça falar e pensar sobre seus dilemas, suas dores, seu sofrimento” E Luis então respondia: “é verdade...é verdade”.

Lembro-me que nesta época estava em formação e cursando seminário sobre Melanie Klein. Chamou a minha atenção o fato de que Luis não parecia se “enquadrar” no mundo do amor e ódio, ciúmes, inveja, desejo de vingança, medo de retaliação, fantasias assassinas, tão bem esclarecidas por Klein. O que predominava em nossos encontros era o vácuo e um sentimento de inutilidade.

Algumas elaborações de Green (1997) me acompanharam neste período. Em especial sua formulação sobre um negativo potencialmente criativo que o sofrimento, a raiva e a impotência travestiram e transformaram em paralisia psíquica. Uma paralisia que subsidia e é subsidiada pela positivação do nada, a ausência se tornando a modalidade mais forte e mesmo a única manifestação possível da realidade. A ausência é mais real do que a possibilidade de uso, por exemplo, do analista e do *setting* analítico.

Desde então tenho tido a oportunidade de trabalhar com alguns pacientes que apresentam recursos simbólicos precários, pobreza imaginativa, apego à concretude, incapacidade para utilizar a livre associação de idéias. Apresentam uma impossibilidade continuada de sonhar seus afetos, sensações, emoções e a presença do analista em todas as suas manifestações. Mas, procuram tratamento, solicitam algum tipo de ajuda e, fundamentalmente, me estimulam a pensar em como transformar o *nada*, a paralisia psíquica numa *casa da flor sempre viva*. Como construir e criar uma narrativa que introduz o tempo e a história na vida destes pacientes, pois não possuindo um movimento mental significativo, a noção de história, espaço e tempo fica quase que totalmente anulada. A técnica tradicional (atenção flutuante, associação livre de idéias e interpretação) não era suficiente para gerar insight, pelo contrário, fortalecia o escudo de imobilidade psíquica. Paradoxalmente, foi com estes pacientes que a noção de construção e criação da história, espaço e tempo no processo analítico alcançou singularidade.

A partir destas experiências clínicas escrevi alguns artigos (Lamanno-Adamo,1997, 2006, 2010^a, 2010 b) enfatizando as fantasias inconscientes e o sistema de defesas altamente organizado e vigorosamente mantido contra as agonias e terrores impensáveis, as quais roubam do indivíduo a possibilidade de trabalho de sonho (Bion, 1962, Grotstein, 2007 e Ogden, 2005) e pensamento onírico de vigília (Bion, 1962, 1965, 1992) e, conseqüentemente a pré-condição para o impulso e o viver criativo. No presente texto foco uma outra questão: as transformações que foram ocorrendo na técnica para o tratamento destes pacientes.

O “divã “ passa a representar não só o espaço das interpretações transferenciais e contratransferenciais, mas também o porto que acolhe quem vem do mar, pelo tempo que for necessário, para restaurar os danos provocados pela viagem. Ou uma casa como referência de mundo, ou um ninho, ou uma penugem externa, ou um canto de uma sala, um espaço reduzido para se esconder. Pode também representar o bar no deserto com o seu garçom como “alguém que está lá”, que mantém a porta aberta, que é reservado, porém disponível. Ou então a alemã Jasmim chegando no deserto de Mojave, viajante amigável e cortês, pois em terras estrangeiras há de se conhecer a cultura e hábitos locais. Em alguns casos: “a técnica de tratamento precisa basear-se na máxima tolerância das necessidades de espelhamento, de aparentes gemelaridades e de compartilhamento confirmativo das vivências e das perspectivas subjetivas do paciente...as modalidades relacionais exigem um tato especial e a abstinência temporária de uma performance interpretativa por parte do analista, que não deve ‘roubar a cena’ com interpretações brilhantes demais, o que exporia o risco de ressaltar a superioridade do adulto de modo dificilmente tolerável pelo paciente (Bolognini, 2004, p.262).

O analista, por sua vez é participante e testemunha na construção da história de seu analisando, inscrita em determinados tempo e espaço do processo de análise. Testemunha não só porque vê com os próprios olhos o que ocorre na transferência e contratransferência, mas também como aquele que não vai embora, alguém que consegue ouvir e sonhar a narração insuportável do outro, o seu silêncio, sua agonia, seu terror, e que também aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro. O analista não se inclui de todo, ou então não poderá ver, não terá distância suficiente para perceber as tensões, tampouco poderá ficar muito alheio, isolado na construção de suas idéias, ao mesmo tempo em que o analista se mantém conectado com seu paciente, está também em busca de si mesmo.

Extrapolando para uma outra dimensão fora do âmbito da psicanálise, encontrei Bill Nichols (1991) citado por Da-Rin (2006), analisando documentários de diferentes épocas, estilos e cinematografias. Este estudioso do cinema sintetizou quatro modos de representações de um documentário: o expositivo, o observacional, o interativo e o reflexivo. Estes diferentes modos de documentário, descritos por Bill, me auxiliaram na compreensão das transformações da técnica psicanalítica ao longo dos anos.

O *modo expositivo* corresponde ao documentário clássico, em que um argumento é veiculado por letreiros ou pelo comentário *off*, servindo as imagens de ilustração ou contraponto. Até o início dos anos 1960, a maior parte dos documentários se enquadrava neste modelo canônico, que adota um esquema particular, mostrando imagens exemplares que são conceituadas e generalizadas pelo texto do comentário. O processo de produção é elidido em nome de uma impressão de objetividade.

A expressão mais típica do *modo observacional* foi o cinema direto norte-americano, que procurou comunicar um sentido de acesso imediato ao mundo, situando o espectador na posição de observador ideal; defendeu radicalmente a não-intervenção; suprimiu o roteiro e minimizou a atuação do diretor durante a filmagem; desenvolveu métodos de trabalho que transmitiam a impressão de invisibilidade da equipe técnica; privilegiou o plano-sequência com imagem e som em sincronismo; adotou uma montagem que enfatizava a duração da observação; evitou o comentário, a música *off*, os letreiros e as entrevistas.

O *modo interativo* enfatiza a intervenção do cineasta, ao invés de procurar suprimi-la. A interação entre a equipe e os “atores sociais” assume o primeiro plano, na forma de interpelação ou depoimento. A montagem articula a continuidade espaço-temporal deste encontro e explicita os pontos de vista em jogo. Ao contrário de um texto impessoal in *off*, a voz do cineasta é dirigida aos próprios participantes da filmagem. A subjetividade do realizador e dos atores sociais é plenamente assumida.

O *modo reflexivo* surgiu como resposta ao ceticismo frente à possibilidade de uma representação objetiva do mundo e procurou explicitar as convenções que reagem ao processo de representação. Juntamente com o produto, os filmes reflexivos apresentam o produtor e o processo de produção, evidenciando o caráter de artefato do documentário. O modo reflexivo assimila os recursos técnicos desenvolvidos ao longo da história do documentário e produz uma inflexão deles sobre si mesmos, problematizando suas limitações.

Analisando a técnica psicanalítica desde Freud constata-se que as recomendações por ele formuladas durante o período de 1912 a 1915 permanecem vigentes (a livre associação de idéias, a abstinência, a neutralidade e a atenção flutuante), no entanto, vêm passando por significativas transformações ao longo dos anos, à medida que a própria ideologia da psicanálise também está passando por sucessivas e profundas modificações por intermédio de expansões epistemológicas.

Assim, num primeiro momento, no *momento expositivo*, Freud tenta veicular nas sessões, os seus argumentos sobre o inconsciente, solicitando ao paciente a associação livre de ideias, mas ainda sem o conhecimento do processo transferencial/contratransferencial, permanece uma impressão de objetividade, o analista sendo considerado como um observador imparcial.

Num segundo momento, o *momento pulsional*, como ocorreu com o modo *observacional* do documentário, o analista situa-se como o espectador numa posição de observador ideal e todo o seu enfoque está centrado exclusivamente na pessoa do analisando (o analista é o *diretor* com atuação minimizada transmitindo a impressão de invisibilidade da “equipe técnica”).

Na fase posterior, inaugurada por Klein, a qual podemos denominar de *momento objetal*, o interesse do psicanalista fica predominantemente concentrado no mundo das relações objetais internalizadas do paciente, acompanhadas das respectivas fantasias inconscientes, ansiedades e defesas primitivas que estejam manifestas ou ocultas no seu psiquismo. Neste momento da psicanálise, semelhante ao que ocorreu no documentário, e à medida que a psicanálise foi desvendando o fenômeno contratransferencial, a partir de um melhor entendimento das contra-identificações projetivas, a pessoa do analista começa a entrar em cena (a interação entre a equipe/analista e os “atores sociais”/ analisando assume o primeiro plano). Amplia-se o conhecimento sobre a relação de reciprocidade entre dois sujeitos, onde o inconsciente de um é influenciado pelo inconsciente do outro. O objeto de investigação se modifica, não é nem aquilo que ocorre com o analista (contratransferência) nem aquilo que ocorre com o paciente (transferência), mas o que ocorre *entre* ambos: a presença do analista transforma-se na própria força dinâmica da análise, não há um fosso entre um lado e outro, mas circulação e troca.

Morin (1962), um dos criadores do documentário interacional, citado por (Da-Rin, 2006), inverteu os termos do documentário expositivo. Para ele, o diretor deveria sair do mistério, mostrar-se presente, falível, homem entre os outros. Se a preocupação suprema do diretor de um documentário expositivo residia em minimizar a sua participação na filmagem visando melhor comunicar “a sensação de estar ali”, para Morin, a questão era bem outra. No modo interativo o cineasta dispõe de novos recursos para recusar o papel de agenciador oculto de imagens sonoras e visuais, podendo exibir-se como um ser humano implicado, o observador torna-se observado.

O recurso novo que aparece na técnica psicanalítica, é o trabalho de sonho do analista: o analista sonha os sonhos interrompidos e não sonhados do seu paciente para implantar as condições necessárias e suficientes para estruturar um processo de simbolização.

Observo também um certo grau de proximidade entre o modo reflexivo do documentário e a idéia recente, na psicanálise, de que os analistas deveriam admitir aos pacientes as falhas cometidas. Este debate tem se desenvolvido a partir de uma estrutura muito peculiar, a da Psicanálise Relacional, uma concepção clínica e teórica que vem conseguindo grande número de seguidores nos Estados Unidos nas últimas duas décadas e que, nos últimos anos, tem se expandido para outros lugares da Europa. Recentemente, o Livro Anual de Psicanálise publicou o texto de Jéssica Benjamin (2011) que mora e clínica em Nova Iorque e é uma das lideranças dessa proposição, e os argumentos e críticas de Vic Sedlak, analista didata da Sociedade Britânica de Psicanálise, às idéias de

Jéssica. Os textos são baseados numa apresentação e discussão que aconteceram na Sociedade Britânica de Psicanálise em novembro de 2007.

Resumidamente, Jéssica enfatiza que a percepção que o analista tem de suas falhas no reconhecimento e na reabertura penosa de velhas feridas requer de si uma luta interna com sua vergonha e culpa. Essa luta se dá na presença de alguém que está, às vezes de forma muito vigilante, ouvindo e monitorando os sinais do estado interno do analista. O reconhecimento, por parte do analista pode ser, segundo Jéssica, um modo de demonstrar um senso de solidez que permita tolerar o escrutínio do outro, transformar o vaivém complementar da culpa e convidar o paciente a ser um interprete do analista e alguém que cria o diálogo conjunto e, assim, desenvolver seu próprio senso de mediação e responsabilidade. Admitir as próprias falhas ao paciente tem como objetivo mostrar que o analista pode mudar o processo de transformação. E que ao revelar seu esforço para fazer isso, também transforma o processo analítico em um mútuo escutar a múltiplas vozes. Essas idéias correspondem a uma expansão do conceito do terceiro analítico elaborado por Ogden (1996) e têm também uma curiosa proximidade com o modo reflexivo do documentário.

No modo reflexivo passa a existir no corpo dos documentários a problematização das questões da sua realização. Não satisfeito em simplesmente expor um argumento sobre seu objeto, o cineasta passa a engajar-se em um metacomentário sobre os mecanismos que dão forma a este argumento. É um momento de recusa à “documentação”, ou seja, uma recusa a uma utópica reprodução de uma cultura, induzindo o espectador a uma consciência mais elevada de suas relações com o texto e da relação problemática entre o texto e aquilo que representa. Esta também me parece ser a essência das idéias de Jéssica, quando enfatiza que o reconhecimento do analista de suas falhas, convida o paciente a ser interprete do analista, cria o diálogo conjunto, e desenvolve um senso de mediação e responsabilidade.

Cada um desses *momentos* da técnica psicanalítica, não se presta a uma aplicação mecânica e excludente. Tampouco esta classificação está comprometida com a idéia de sucessão ou evolução. Cada vez mais a psicanálise vem concebendo o espaço psíquico como um universo em constante expansão e retração constituído por um conjunto de sistemas interrelacionados, por estruturas estagnadas, por soterramentos traumáticos, convivendo com estruturas nascentes, por vazios a serem preenchidos, por espaços “urbanizados”. Assim, podemos encontrar numa análise e, até mesmo numa única sessão, evidências de cada um dos *momentos* descritos acima.

Não se pode prescindir do nível de escuta sobre a qual a técnica psicanalítica se alicerça de modo predominante: edípico, pré-edípico, de angústias psicóticas ou de níveis ainda mais subterrâneos, funcionamentos possíveis da mente. Cada uma dessas escolhas implica, naturalmente, em estratégias diferentes, desde as que dão mais relevo ao conteúdo (recalcamentos, conflitos), até aquelas em que o mais importante é aumentar a

voltagem emocional tolerável pela mente, por meio do desenvolvimento de instrumentos para pensar (Ferro, 2008).

Com alguns pacientes ou em alguns períodos da análise, o mundo das representações não é o importante e, sim, “o que da palavra é corpo, isto é, seu gosto, seu cheiro, seu tamanho, seus ritmos e intensidades. Trata-se de recolher as pegadas do paciente deixadas no caminho, reconhece-las, nomeá-las e desta forma, atestar-lhes existência. Interpretar, nestes casos, no sentido tradicional concebido por Freud, é correr o risco de rasgar o fino tecido que protege a intimidade destes pacientes, deixando-lhes o vazio do ser à mostra. A luta que se dá aqui, não é por significado, mas por sobrevivência psíquica. Isto implica em uma transformação na posição do analista para possibilitar as condições necessárias para a construção e criação da noção de espaço e de tempo, para a estruturação do mundo das representações e das trocas simbólicas” (Calmon du Pin e Almeida, 2001, p.3).

Desde Freud a psicanálise, por ser ao mesmo tempo, um método de investigação, uma forma de tratamento e um método de teorização, vem validando, expandindo e reformulando de forma intensa, sua teoria e sua técnica. O corpo das idéias analíticas vêm sofrendo uma revisão e ampliação substancial.

Vários analistas experientes, às vezes trabalhando em colaboração com colegas, são capazes de conservar em mente, por em questão e revisar uma parte significativa de seu sistema teórico e, ao mesmo tempo, trabalhar com casos particulares. É o caso de Melanie Klein com sua análise de crianças. Rosenfeld, Segal, Bion e Winnicott com os pacientes psicóticos. Tustin e Meltzer com crianças autistas.

A clínica com pacientes antes considerados intratáveis pelo trabalho analítico, forjou novos dispositivos clínicos, novas formas de pensar, para avançar a teoria da técnica. A liberdade e coragem destes analistas para desbravar território até então desconhecido, trouxe uma nova visibilidade a acontecimentos que sempre estiveram presentes no campo analítico, mas que ainda não tinham sido conceituados para um estudo aprofundado.

Resumo

História, espaço e tempo no processo analítico

A autora tece considerações sobre a história, espaço e tempo no processo analítico, apoiada na experiência clínica, na literatura e numa história de vida real. Enfatiza os dispositivos clínicos utilizados pelo analista na criação de uma narrativa que possibilite a construção da história do analisando, inscrita em determinados tempos e espaços. Fazendo um paralelo com a história do Documentário, considera-se as transformações que ocorreram na técnica psicanalítica distinguindo quatro *momentos*: o expositivo, o pulsional, o objetal e o reflexivo. Cada um destes momentos da técnica não se prestando a uma explicação mecânica e excludente, tampouco, a uma idéia de sucessão ou evolução.

Palavras-chave: história, espaço, tempo, processo psicanalítico, transformações técnicas.

Summary

The history, space and time in the analytic process

The author considers the history, the space and the time in the analytic process based in the clinical experience, literature and in a history of a real life. It is also pointed out some clinical devices used by the analyst in the creation of a narrative which can build up the history of the patient in different times and spaces. In parallel with the history of the Documentary it is taken into consideration the transformations that occurred in the psychoanalytic technique. The author differentiates four moments: the expositive moment, the moment of the pulsion, the moment of the object relation and the reflexive moment. None of them is to be taken in a mechanical, excluding and restricted way. None of them relies in an idea of evolution or sequence.

Keywords: history, space, time, psychoanalytic process, technical transformations.

Resumen

El historia, espacio y tiempo en el proceso analítico

La autora establece consideraciones sobre la historia, espacio y tiempo en el proceso analítico, apoyada en la experiencia clínica, literatura y en una historia de la vida real. Destaca dispositivos clínicos utilizados por el analista en la creación de una narrativa que posibilite la construcción de la historia del analizado, inscrita en determinados tiempos y espacios. Se consideran las transformaciones que ocurrieron en la técnica psicoanalítica haciendo un paralelo con la historia do Documentário, distinguiendo cuatro *momentos*: expositivo, pulsional, objectal y reflexivo. Cada uno de estos *momentos* de la técnica no es posible de una explicación mecánica y excluyente ni a una idea de sucesión o evolución.

Palabras-clave: historia, espacio, temporalidad, proceso psicoanalítico, transformaciones técnicas.

Referências

- Adamo, F., Lamanno-Adamo, V.L.C. (1977) - O continente flácido: aspectos de uma dinâmica narcotizante. *Revista Brasileira de Psicanálise*, 31(4), 959-972.
- Bachelard, G. (1996) - *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- Benjamin, J. (2011) – Uma perspectiva da psicanálise relacional sobre a necessidade de admissão da falha com a finalidade de restaurar os fatores continentes e facilitadores do relacionamento intersubjetivo (o terceiro compartilhado). *Livro Anual de Psicanálise*, XXV, 45-53
- Bion, W.R. (1962) – *Aprendendo com a experiência*. Rio de Janeiro: Imago
(1965) – *Transformações*. Rio de Janeiro: Imago.
(1996) – *Cogitaciones*. Valencia: Promolibro.
- Bolognini, S. (2004) – O bar no deserto. Simetria e assimetria no tratamento de adolescentes difíceis. *Rev. Bras. Psicanal.* 38 (2) 259-270.
- Calmon du Pin e Almeida, M. (2001) – Clínica psicanalítica: um ponto secreto entre a anedota da vida e o aforismo do pensamento. www.redepsi.com.br/portal/module.
- Candi, T.S. (2010) – O que está em jogo no processo analítico? As contribuições de André Green para a metapsicologia da situação analítica. *Rev. Bras. Psicanal.* 44(2)111-122.
- Corbella, S. (2008) – Encontros e solidões no nosso tempo. *Rev. Bras. Psicanal.* 42 (3) 149-167.
- Da-Rin, S. (2006) – *Espelho partido: Tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue.
- Ferro, A. (2002) – Some implications of Bion's thoughts: the the waking dream and the narrative derivatives. *Int. J. Psychoanal.*, 83:597-607.
- (2008) – The patient as the analyst's best colleague: transformation into dream and narrative transformation. *The Italian Psychoanalytical Annual*. Rome: Borla, 199-205.
- Gagnebin, J.M. (2009) - *Lembrar Escrever Esquecer*. São Paulo: Editora 34.
- Galvão, W.N. (1995) - *Clarice Lispector: melhores contos*. São Paulo: Editora Global,
- Green, A. (1997) – *A intuição do negativo em o brincar e a realidade*. Livro Anual de Psicanálise, XIII, 239-251.

Grotstein, J.S. (2007) – *Um facho na escuridão: o legado de Wilfred Bion à psicanálise*. Porto Alegre: Artmed

Kundera, M. (2009) - *A arte do romance*. São Paulo: Editora de Bolso.

Lamanno-Adamo, V.L.C. (2006)- Aspects of a compliant container. *International Journal of Psychoanalysis*, 87, 369-382.

Lamanno-Adamo, V.L.C. (2010 a) – Conjeturas sobre o splitting entre animado e inanimado. *Revista Alter*,28 (2),73-84.

Lamanno-Adamo, V.L.C. (2010 b) – Clone: o inferno do si mesmo. *Revista Latinoamericana de Psicanálise*. 9, 40-50

Ogden, T. (1996) – *Os sujeitos da psicanálise*. São Paulo: Casa do Psicólogo.

(2005) – *Esta arte da psicanálise*. Porto Alegre: Artmed.

Zaluar, A. A casa da flor de Gabriel Joaquim dos Santos. [http:// www.casadaflor. com.br](http://www.casadaflor.com.br).