

Renato Mezan

ESCREVER A CLÍNICA

Blucher

4ª edição revista
e atualizada

ESCREVER A CLÍNICA

4ª edição revista e atualizada

Renato Mezan

Escrever a clínica – 4ª edição revista e atualizada

© 2023 Renato Mezan

Editora Edgard Blucher Ltda.

Publisher Edgard Blücher

Editores Eduardo Blücher e Jonatas Eliakim

Coordenação editorial Andressa Lira

Produção editorial Lidiane Pedroso Gonçalves

Diagramação Villa D'artes

Revisão de texto Bárbara Waida

Capa Leandro Cunha

Imagem da capa iStockphoto

Blucher

Rua Pedroso Alvarenga, 1245, 4º andar

04531-934 – São Paulo – SP – Brasil

Tel.: 55 11 3078-5366

contato@blucher.com.br

www.blucher.com.br

Segundo Novo Acordo Ortográfico, conforme 6. ed. do

Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa,

Academia Brasileira de Letras, julho de 2021.

É proibida a reprodução total ou parcial por quaisquer meios sem autorização escrita da editora.

Todos os direitos reservados pela Editora Edgard Blucher Ltda.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Angélica Ilacqua CRB-8/7057

Mezan, Renato

Escrever a clínica / Renato Mezan. – 4ª ed. revista e atualizada -- São Paulo : Blucher, 2022

450 p.

Bibliografia

ISBN 978-65-5506-392-9

1. Psicanálise – Redação técnica I. Título

22-5155

CDD 150.195

Índice para catálogo sistemático:

1. Psicanálise – Redação técnica

Conteúdo

Apresentação	7
Nota à quarta edição	11
1. Equilíbrio, ritmo e contraste	13
2. A fase dos rabiscos	29
3. O diagrama em colunas	47
4. O encadeamento das ideias	65
5. O Homem dos Ratos: entrevista preliminar	111
6. As primeiras sessões	135
7. Do relato à teorização	155
8. Simplicidade de recursos, riqueza de efeitos	173
9. Contratransferência, catarse e elaboração	203
10. Efeitos da interpretação transferencial	237
11. Lógica da argumentação	265
12. O estilo kleiniano	293
13. Romance policial e tese de psicanálise	325

14. Um atendimento no hospital	355
15. Um lapso contratransferencial	381
16. Casos clínicos no contexto da tese	409
Índice remissivo	439

1. Equilíbrio, ritmo e contraste

Neste curso, vamos trabalhar a questão da escrita. Esta expressão envolve uma multidão de aspectos; de início, nosso eixo será a *organização de um texto*, sem vincular imediatamente este tópico a questões propriamente clínicas. Tenho em mente uma mistura de aula de português com a transmissão de um pouco da minha própria experiência como escriba, e também da experiência de leitor de textos *psi*, especialmente psicanalíticos.

Surgiu então o problema: que tipo de material escolher? Tomei uma decisão que me pareceu sensata, embora um pouco arriscada. A partir da próxima aula, vamos trabalhar com um texto escrito por mim, o artigo “Tempo de Muda”, publicado na revista *Percurso*, n.º 15, segundo semestre de 1995¹. Interessa-me especialmente entrar com vocês nos bastidores da montagem de um trabalho deste tipo, e, para isto, o mais útil é expor as diferentes etapas do percurso, dos rabiscos até a versão digital. Como guardei todos os rascunhos desse texto, torna-se possível acompanhar passo a passo a carpintaria que (espero!) se encontra oculta por baixo da superfície dele.

Por outro lado, é uma opção arriscada, porque uma discussão desse tipo corre o risco de ser um pouco normativa, e o texto a ser discutido também corre o risco de ser tomado por um modelo a ser obrigatoriamente seguido. Não é esta a nossa intenção; do fato de que existem técnicas e receitas para escrever

1 Também disponível na coletânea *Tempo de muda*, Blücher, 2021.

bem não se segue que um mesmo molde deva servir para todos os escritos. Veremos que há diferentes maneiras de construir um texto, e também diferentes estilos e sensibilidades. Mas, para utilizar estas possibilidades, é necessário entrar na substância mesma do trabalho de escrita, e isto só pode ser feito analisando detalhada e pacientemente como está montado um texto.

Este poderia ser de um aluno? Poderia, claro. Mas achei melhor não começar deste modo, porque nem todos aqui se conhecem, e não é fácil receber críticas, principalmente quando estamos inseguros com o que produzimos. Mais adiante, quando já tivermos avançado um pouco, teremos oportunidade de trabalhar com textos de vocês, num regime de voluntariado.

Começaremos estudando um pequeno anúncio que saiu no suplemento “Casa e Família” de *O Estado de S. Paulo*, e que transcrevi abaixo. É um exemplo bastante característico de como se escreve atualmente no Brasil: não há uma linha que não contenha pelo menos dois erros. O bom português, como vocês sabem, é uma língua em extinção, e a pequena obra-prima abaixo comprova que esta afirmação não é exagerada.

CUPINS ???

Uma Colônia inimiga jamais vista

Milhares de insetos invadem a cidade todos os anos, com objetivo de formar novos ninhos, são os cupins nas épocas de Outono e Primavera saem de seus cupinzeiros de origem para iniciarem o vôo de acasalamento, após este curto vôo perdem as asas para se tornarem Reis e Rainhas de seus próprios lares. Os cupins de solo não medem mais que um centímetro, mais destroem móveis, causam curto circuito e chegam a abalar as estruturas de um prédio. Eles os (cupins), já invadiram o Teatro Municipal, o Planetário, e quase metade das árvores do Parque do Ibirapuera já estão contaminadas. As áreas mais contaminadas são as que possuem vasta arborização, pois estes insetos normalmente fazem seus ninhos subterrâneos, embaixo das raízes das árvores, que possuem bastante umidade, pois além da proteção física a mesma oferece a seus novos moradores fontes de alimentação em abundância e temperatura adequada à sua espécie. Mas apesar de toda esta organização social estes insetos, tem seus pontos vulneráveis, e a “**NAGASAKI**” Empresa especializada no ramo sabe muito bem quais são; porque mantém constantes pesquisas na área, para oferecer aos seus clientes, serviços com a mais moderna tecnologia, para o combate à estes indesejáveis inimigos, que hoje tornaram-se um problema crônico em vários bairros da Capital e grande São Paulo. Para quem se interessou e tem o problema a “**NAGASAKI**” possui Técnicos treinados constantemente, para solucionar definitivamente o Problema, a empresa oferece consultas sem compromisso além de facilitar o pagamento. O núcleo da “**NAGASAKI DEDETIZADORA LTDA.**” está estabelecida a Rua **Baltazar Soares, 244** Santo Amaro, mas atende toda **Capital, Interior** e até o Litoral. Ligue: **PABX 548-1444** e deixe por nossa conta a estratégia de intervenção para derrotar estes inimigos.

R.M.: *Por onde começamos a reforma desta monstruosidade? Podemos partir da primeira frase: “Milhares de insetos invadem a cidade todos os anos, com objetivo de formar novos ninhos”. Começamos por colocar um o: “com o objetivo de formar novos ninhos”.*

Cláudio: *Poderíamos colocar um ponto depois de todos os anos: “Um dos objetivos da invasão é formar novos ninhos”.*

Camila: *Eu sou partidária da vírgula, porque faz uma pausa na leitura, e a ideia da frase é uma só. Não é necessário colocar ponto e dividi-la.*

Ouvinte: *Na terceira frase, ficaria melhor “... perdem as asas para que se tornem reis e rainhas...”.*

R.M.: *Eu prefiro deixar o verbo no infinitivo. A vantagem de usar as formas infinitivas é evitar a praga do “que”. O que pode ser conjunção, pronome interrogativo, pronome relativo, uma porção de coisas. Quando escrevemos frases um pouco mais complexas, é quase inevitável usar várias vezes a palavra que. Sempre que pudermos evitar essa proliferação de que, que, que, devemos usar outro recurso, e um deles é empregar as forma infinitivas. Outro é utilizar a pontuação (“ele disse: ...”, em vez de “ele disse que ...”); um terceiro é colocar pronomes relativos, como “o qual” ou “a qual”.*

Atenção à eufonia

Ouvinte: *“Para tornarem-se reis e rainhas” ou “para se tornarem reis e rainhas”?*

Camila: *O que para puxa o pronome se para junto dele.*

R.M.: *Podemos ver este problema de um outro ângulo. Qual das duas formas é mais eufônica, do ponto de vista do ritmo da frase?*

Ouvinte: *Para se tornarem.*

R.M.: *Certamente. Vocês se lembram das regras de versificação que aprenderam na escola? A métrica está um pouco em desuso, mas no uso tradicional da língua há certos padrões rítmicos que são típicos de frases com um certo número de sílabas. Por exemplo, “batatinha quando nasce/ esparrama pelo chão/ Nagasaki quando escreve/ É um desastre de avião”. (risos) Um verso desse tipo se chama uma redondilha maior: é um verso de sete sílabas. Ba-ta-ti-nha quan-do nas-ce es-par-ra-ma pe-lo chão.*

Na redondilha maior, o acento cai na terceira sílaba poética (ba-ta-ti-nha) e na sétima (quan-do nas-ce), ou na segunda (ci-ran-da) e na sétima (ci-ran-di-nha). Agora: numa sentença qualquer, ou num título, é interessante fazer de conta que se trata de um verso, e verificar onde vão cair os acentos da frase, e não só o da palavra isolada.

Então aqui, voltando, “perdem as asas para se tornar(em)/ reis e rainhas”, são dez sílabas; “Perdem as asas para se tornarem” é melhor do que “Perdem as asas para tornarem-se”, porque o acento na última sílaba de um verso decassílabo é mais sonoro. Lembrem o início dos *Lusíadas*: “As armas e os barões assinalados/que da ocidental praia lusitana...”. Todo verso deve ser acentuado na última sílaba tônica. Por essa razão rítmica, na qual obviamente Nagasaki não pensou, mas que faz parte das regras de apreensão da língua, eu prefiro deixar como está, porque os pesos da frase se distribuem melhor – como se fossem as colunas e as vigas de uma casa, que distribuem o peso da laje. A frase fica menos bamba.

Quando escrevi minha tese de mestrado, tive um problema com o título, porque queria ser bastante explícito. A tese falava sobre os conceitos de Freud tal como se apresentam em sua articulação. Então, passei algum tempo fazendo combinações de palavras: sabia que o título devia acabar com o nome “Sigmund Freud”, portanto ia ser acentuado na última sílaba. Também queria a palavra *conceitos*, porque era disso que se tratava; e deveria haver alguma coisa que desse a ideia de uma estrutura, de uma articulação. Acabei escolhendo para o título uma frase que levava em conta precisamente o aspecto do ritmo: “A Articulação dos Conceitos na Psicanálise de Sigmund Freud”.

Depois, quando foi publicado o livro, o editor disse que o título era muito comprido, e propôs *Freud: A Trama dos Conceitos*, que é muito melhor.

Esta sequência de palavras – *a articulação dos conceitos* – tem nove sílabas; “na psicanálise de Sigmund Freud” tem o ritmo de um verso decassílabo. Embora seja uma frase comprida, a meu ver é sonora, porque está construída com uma sucessão de sílabas fortes e fracas. “A articulação dos conceitos” contém um hiato, mas eu não consegui nada melhor: se fosse em francês, seria “*L’articulation des concepts*”, mas em português não tinha jeito de pôr outro artigo. Eu poderia tirar “articulação” e colocar uma palavra que começasse com uma consoante: “a composição”, ou qualquer coisa assim, mas eu queria dizer *articulação*. Então, tive que me conformar com um hiato.

Ouvinte: *Como é a regra para “este” e “esse” – em “este curto vôo”?*

R.M.: *A regra é muito simples, é uma questão de distância. Quando queremos designar algo perto de nós, usamos “este”; “esse” é para uma distância intermediária, e “aquele” para longe. Isto também vale para a distância entre as palavras na frase. Neste caso é este, porque o pronome está a pouca distância do substantivo a que se refere: “para iniciar o vôo de acasalamento. Após este curto vôo...”. Às vezes a questão pode ser decidida também pela eufonia, desde que não crie ambiguidade de sentido. Se houver muitos grupos ST, é melhor não usar o este e sim o esse, porque quebra um pouco a monotonia. Exemplo: “este estandarte está com Cristo”.*

Vamos adiante. “Os cupins de solo não medem mais que um centímetro, mas *destroem* móveis...” Aqui temos novamente um problema de eufonia: “os cupins de solo não medem mais que um centímetro, *mas* destroem móveis ...”. Seria preferível tirar o *mas* e colocar uma outra conjunção adversativa, como *porém*, porque são duas ideias opostas, sem no entanto repetir o som *mais*. Corrigindo os erros de ortografia e de concordância – curto-circuitos, com s e hífen, e *chegam* a abalar –, voltemos à própria frase. “Destroem móveis, causam curto-circuitos e *chegam* a abalar as estruturas de um prédio.” Essa

sentença deve ter sido redigida pelo anjo da guarda do Nagasaki, porque está muito bem escrita.

Várias coisas são boas nessa frase: primeiro, o fato de que está constituída por duas ideias contrárias, das quais a primeira é negativa e a segunda tem três afirmações. “Não medem mais que um centímetro, porém fazem isso, aquilo e aquilo.” É melhor do que dizer: medem apenas um centímetro, *mas* fazem isso, aquilo e aquilo. Se a ideia é de oposição, o recurso de usar um *não* na primeira frase e três afirmações na outra dá força, e esta é a primeira coisa boa.

Segundo, na segunda parte da frase – “destroem móveis, causam curto-circuitos e chegam a abalar as estruturas de um prédio.” – há três ações: os cupins fazem isso, aquilo e também aquilo outro. É um bom achado, porque introduz variedade, ritmo, e um *crescendo* de grau. Quando temos várias ideias semelhantes, convém que haja alguma gradação no modo pelo qual estão sendo articuladas. Aqui o redator escolheu a via crescente: “destruir um móvel” é menos grave do que “causar um curto-circuito”, que por sua vez é menos grave do que “abalar as estruturas de um prédio”. Acho melhor fazer essa gradação do pequeno para o grande, nesse caso, porque se começou por dizer que o cupim não mede mais que um centímetro. Ele é pequeno, porém causa danos que vão se escalonando do pequeno até o grande, do menos grave até abalar as estruturas de um prédio.

Outra coisa boa dessa segunda frase é a não-repetição do mesmo padrão sonoro. Destroem móveis, terceira conjugação (verbo *destruir*); causam curto-circuitos, e chegam a abalar as estruturas de um prédio. O ideal teria sido se o redator tivesse encontrado um verbo da segunda conjugação para colocar no terceiro lugar. Aí vocês teriam um da terceira, um da primeira e um na segunda: destruir, causar e corromper, por exemplo.

Uma quarta coisa boa: os três membros da frase estão no plural. “Destroem móveis, causam curto-circuitos e chegam a abalar as estruturas de um prédio.” Nesse terceiro membro da frase, foi introduzido um elemento de variação. Temos: destroem móveis, verbo e objeto direto; causam curto-circuitos, verbo e objeto direto, mas esse objeto direto já tem duas palavras (curto-circuitos), enquanto *móveis* é uma palavra só. Já está bom; “destroem móveis, causam prejuízos”, por exemplo, seria simétrico demais. “Causam curto-circuitos” já vai esticando; essa segunda parte é um pouquinho mais comprida que a

primeira. “E chegam a abalar as estruturas de um prédio”: o último movimento da frase é mais amplo do que os outros.

Dentro desse último trecho da frase, foi respeitada uma regra de simetria (certamente por lapso do redator). Reparar: “chegam a abalar”, dois verbos e uma preposição, “as estruturas de um prédio”, dois substantivos e uma preposição. Estruturas/prédio, *as* estruturas, *um* prédio: outra variação, neste caso do artigo definido para o indefinido. Assim, temos uma série de pequenos detalhes na construção dessa frase que acabam gerando um bom resultado. Podemos enumerar algumas das características que a tornam boa: uso inteligente da simetria e da assimetria, progressão dentro de uma mesma ideia, diferentes tipos de contraste.

Depois volta o estilo Nagasaki: “Eles *os* (*cupins*) já invadiram o Teatro Municipal, o Planetário e quase metade das árvores do Parque Ibirapuera já estão contaminadas”. Não precisamos de parênteses depois dos cupins, evidentemente, e tampouco repetir *os cupins*. E temos a repetição do “já” nas duas frases, o que não é eufônico. Ficaria melhor: “Metade das árvores do Ibirapuera estão contaminadas”, ou então, “estão também contaminadas”.

Vamos para a frase seguinte, que é um horror: “As áreas mais contaminadas são as que possuem vasta arborização, pois esses insetos normalmente fazem seus ninhos subterrâneos embaixo das raízes das árvores. Que possuem bastante umidade, pois além da proteção física a mesma oferece a seus novos moradores fontes de alimentação em abundância e temperatura adequada à sua espécie”.

Aqui não existe remédio: temos que escrever tudo de novo. Não é possível consertar isso. O problema dessa frase é uma sucessão de motivos que não estão bem esquematizados, e isso obriga o redator a escrever “pois, pois, pois”, “porque, porque, porque”. A solução seria desmembrar a primeira frase e inverter as coisas, de maneira que o antecedente fique antes do conseqüente, e a causa fique antes do efeito. E, na outra frase, tentar outra solução. Algo assim: “como esses insetos normalmente fazem seus ninhos embaixo das raízes das árvores, as áreas mais contaminadas são as que possuem vasta arborização e umidade”. Invertendo, a razão fica antes da consequência.

“Pois além da proteção física a mesma” – não se sabe: a mesma o quê? deve ser a umidade – “oferece a seus novos moradores fontes de alimentação...”. Aqui o redator se perdeu: não sabemos *o que* oferece a seus novos moradores

fontes de alimentação. *A mesma* sugere que seja a outra palavra feminina singular que está na frase: *umidade*.

Ouvinte: *Não poderia se referir às áreas arborizadas?*

R.M.: *Neste caso, o correto seria as mesmas. As áreas contaminadas são as que possuem vasta arborização; se arborização for a palavra à qual se refere a mesma, na frase seguinte, o problema é que o termo mesma não pode ficar tão longe daquilo a que está se referindo. Não pode haver uma linha e meia antes de mesma. A coisa mais evidente aqui (mesma estaria ligada a umidade) conflita com o sentido, porque a umidade não pode oferecer alimentação. A frase inteira tem que ser reescrita. Eu não colocaria todas estas ideias na mesma sentença, porque a sucessão de razões, até chegar ao efeito, fica muito complicada. Seria melhor desmembrar e ligar, por exemplo, um efeito a uma causa, ponto; outro efeito a outra causa, ponto.*

Pausas: pontuação e uso do parágrafo

Agora, antes de começar a frase seguinte, “apesar de toda essa organização social”, seria o caso de abrir um novo parágrafo. Até agora ele falou sobre os cupins, e daqui para frente vai falar sobre a capacidade técnica da empresa para controlar os cupins. Outra coisa, outro parágrafo.

Além disso, há uma questão de lógica: todas estas informações sobre a vida biológica do cupim, alimentação, umidade, proliferação da espécie, etc. não conduzem a nada sobre “esta organização social”. Seria melhor não falar em organização social, mas em força biológica, ou em alguma coisa que se vinculasse às características de umidade, temperatura, que estão ligadas à natureza e não à sociedade.

Wilson: *Como fazer para dividir os parágrafos?*

R.M.: *Se vamos do todo para a parte, com certeza deve ser concluído o parágrafo antes da mudança de ideia do cupim para a*

empresa. Isso é indiscutível. Dentro desse primeiro, dividi-lo em dois ou não, se são duas ideias que merecem cada uma um parágrafo à parte, é uma decisão individual. De maneira geral, é uma regra de redação que uma página de texto não deve ter apenas um parágrafo. Este anúncio é um absurdo na apresentação, além da agressão ao idioma, porque é chato ler uma página de livro, de texto ou de artigo que não tem parágrafo. Assim como jamais devem se usar, para apresentar um trabalho, famílias de tipos – ou “fontes” – que não tenham serifa, como bem sabiam os que a inventaram, na época de Gutenberg. Serifa é o nome destas perninhas que funcionam como base para as letras, e que foram inventadas pelos tipógrafos do Renascimento para facilitar a leitura dos textos. São fontes com serifa, entre outras, o Garamond e o Times New Roman, a fonte habitual do Word. As principais fontes sem serifa são a Futura e a Arial. Observem no computador e verão imediatamente a diferença.

Recursos como este, ou como os parágrafos, introduzem espaços, brancos, intervalos, e portanto descansam a vista e a cabeça de quem está lendo. Quando colocar então o parágrafo? É uma decisão individual. A meu ver, devemos respeitar a regra de não colocar nunca menos de dois parágrafos em cada página, ou seja, aquele que vem da página anterior e pelo menos um que comece nessa página. Respeitada esta regra, a decisão de mudar ou não de parágrafo depende da força de coordenação das ideias. Aqui, eu faria somente dois parágrafos, porque é um texto curto. Deixaria os cupins em um e a Nagasaki no outro.

Ouvinte: *E o mas?*

R.M.: *É pleonástico, este mas apesar de. Como escreve o Chico Buarque, “apesar de você, amanhã...”, e não “mas apesar de você, amanhã...”. Não precisamos dos dois: apesar de já introduz uma restrição, é uma locução concessiva. “Apesar de toda essa organização...” fica melhor e diz o que precisa ser dito.*

Continuemos. “Apesar de toda essa organização estes insetos – falta a vírgula – *têm* seus pontos vulneráveis.” Tiramos a vírgula entre *insetos e têm*, porque não se separa por vírgula o sujeito de seu verbo. Esta é uma regra básica do idioma. Se todos prestassem atenção a esta regra tão elementar, economizaríamos litros de tinta, porque cada vez que recebemos um texto ela é violada sistematicamente. Há um verdadeiro estupro da pontuação; ninguém respeita isso, e é impressionante a quantidade de erros que se cometem por esquecer que o sujeito e o seu verbo jamais se separam com vírgula. Aqui há outros exemplos. “Apesar dessa periculosidade,” vírgula, porque já é uma ideia, e vai se introduzir outra em seguida, “esses insetos têm seus pontos vulneráveis”.

Agora entra a principal mensagem do texto, que é a vantagem de contratar a Nagasaki. Não me parece conveniente introduzir o ponto principal do texto como oração coordenada e não como oração principal. Eu colocaria aqui um ponto, parágrafo: “Apesar ..., esses insetos têm seus pontos vulneráveis. [ponto, parágrafo] A Nagasaki, empresa especializada no ramo...”.

Ouvinte: *Vem vírgula depois de Nagasaki?*

R.M.: *Lembram do aposto? O aposto vem sempre entre vírgulas, e, para saber se é um aposto ou não, a regra é simples: tirar e ver o que acontece. Se não fizer nenhuma diferença essencial para o sentido, é um aposto. “A Nagasaki sabe muito bem quais são...” Comparem: “A Nagasaki, empresa especializada no ramo, sabe...”. Portanto, é um aposto.*

Outro ponto: o nome da empresa está com letra maiúscula, e para chamar a atenção não é necessário colocar tantos recursos juntos – letra maiúscula, aspas e negrito. Basta um, qualquer que seja, mas não aspas, negrito e maiúscula simultaneamente. Essa é uma recomendação que fazemos às pessoas que mandam textos para a revista *Percurso*. De maneira geral, o negrito agride o olho; não serve para a revista, a não ser nos intertítulos. Se quisermos dar destaque para alguma coisa, devemos usar *itálico*.

Cláudio: *E o travessão?*

R.M.: *Esta é outra grande invenção injustamente caída em desuso. Aqui, por exemplo, poderíamos colocar travessões: “A Nagasaki – empresa especializada no ramo –” etc. Os travessões servem, dentro de uma frase muito comprida, para jogar com as vírgulas, ponto-e-vírgulas, parênteses. Há várias formas de dar destaque para o aposto, sem necessariamente usar as vírgulas. Seja como for, ele tem que vir entre dois sinais, como parênteses de abertura e fechamento, ou travessões. Se abrirmos parênteses, temos que fechá-los; se abrirmos um travessão, temos que fechá-lo. O que muitas vezes se faz é terminar um travessão com uma vírgula. Eu acho isto desnecessário. Não é necessária essa vírgula, porque já está claro, pelo próprio ritmo da leitura, que aqui terminou alguma coisa. Para que travessão e vírgula? É como usar sapatilha e tênis no mesmo pé.*

Continuando: “A Nagasaki, empresa especializada no ramo, sabe muito bem quais são.” E aqui vem mais uma coisa errada. Depois de dizer “quais são” e pôr os dois pontos, seria conveniente *enumerar* esses pontos básicos. Há duas possibilidades. Primeira: “A Nagasaki, empresa especializada no ramo, sabe muito bem quais são.”, com ponto final, e aí dizer que ela mantém pesquisas, etc. Ou então, colocar os dois pontos e *enumerar* quais são alguns desses pontos fracos. Em todo caso, o ponto-e-vírgula aqui está errado.

Vamos à frase seguinte: “Porque mantém constantes pesquisas na área, para oferecer aos seus clientes, serviços com a mais moderna tecnologia, para o combate à estes indesejáveis inimigos, que hoje tornaram-se um problema crônico em vários bairros da Capital e grande São Paulo”. Esta sentença é outra que não tem remédio.

Mariana: *“Por manter constantes pesquisas” ficaria melhor?*

R.M.: *A solução da Mariana já melhora a situação: “A empresa, especializada no ramo, sabe muito bem quais são: por manter*

constantes pesquisas na área, oferece aos seus clientes serviços com a mais moderna tecnologia...”

Esta frase tem um problema mais difícil de resolver: “serviços para o combate a esses indesejáveis inimigos”, e “serviços com a mais moderna tecnologia”. São dois atributos dos serviços, um de finalidade, o outro de qualidade, que fica complicado arranjar numa sequência. Ficaria melhor assim: “serviços para o combate a esses indesejáveis inimigos, baseados na mais moderna tecnologia”. Do jeito que está, qualificar os serviços de tecnologicamente avançados, e só depois dizer “para o combate”, cria uma situação confusa.

Outro modo de resolver esta frase seria colocar o atributo “tecnologicamente avançados” *antes* de “serviços”. Há várias maneiras, mas sempre será necessário reformar a frase inteira. Aqui temos ideias demais comprimidas dentro de uma mesma sentença. A solução é desmembrar e reformular.

Agora viria um outro parágrafo: “Para quem se interessou e tem o problema”. Precisaria ser muito mais direto: “Para quem tem o problema, a Nagasaki possui técnicos treinados constantemente, para o solucionar definitivamente”. Ouviram a repetição do *mente*? Agride o ouvido, como muitas rimas internas que não se devem a uma intenção determinada, mas somente à inabilidade de quem escreve.

Ouvinte: (...)

R.M.: *Aqui, veja o que acontece. Se tirarmos a vírgula, fica: “treinados constantemente para solucionar o problema”. Dá a impressão de que a consequência do treino é a solução do problema, quando na verdade o que ele quer dizer é que a empresa possui técnicos constantemente treinados, e que por isso são capazes de solucionar o problema. Há uma sutileza aqui, que eu gostaria de tornar sensível. Falta uma mediação: o treinamento capacita os técnicos, que se tornam capazes de solucionar o problema; quando surgir o problema, chame o técnico. Da forma como está redigido, a passagem do “treinamento” para a “solução” como que elimina a figura do técnico.*

Continuemos. “para solucionar definitivamente o problema (ponto)”. “Deixe por nossa conta...” Agora vem um pleonasma detestável: “*a estratégia de intervenção* para derrotar esses inimigos”. Para que isto? Ou a estratégia, ou a intervenção; basta uma palavra.

Suely: *Quando se usa o itálico, e quando o sublinhado?*

R.M.: *Esta é uma questão de estética. Esteticamente, é preferível um recurso que não seja agressivo. No tempo da máquina de escrever, havia duas opções para destacar alguma coisa: o negrito – batia-se duas vezes a mesma letra – ou o sublinhado. Com os recursos do computador, temos mais opções, especialmente o itálico. Eu acho inútil sublinhar no computador, por uma razão de economia, como nos casos do “mas apesar” e da “estratégia de intervenção”. Basta um recurso: elegância e bom gosto em geral estão associados à discrição, ao evitamento do “amarelo cheguei”.*

Ouvinte: *Você poderia voltar ao assunto do ritmo?*

R.M.: *Ao que já foi dito, poderíamos acrescentar que é bom ter, contra um fundo de semelhança, algumas diferenças, para evitar a monotonia. Veja:*

*“Minha terra tem palmeiras
onde canta o sabiá
as aves que aqui gorjeiam
não gorjeiam como lá.”*

Se você observar, verá que esta sequência tem variedade rítmica. “Mi-nha ter-ra tem pal-me-i-ras/ onde can-ta o sa-bi-á / As aves que aqui gor-jei-am / não gor-jei-am co-mo lá.” O que acontece? Primeiro: o primeiro e o terceiro versos, que não estão rimando, terminam com uma palavra paroxítona, e têm uma sílaba que não é contada: *minha terra tem palmei-(ras)*; *as aves que aqui gorjei-(am)*. A rima está na última sílaba acentuada (*ei*), nos dois versos, sutil e bem feita. Os versos 2 e 4 terminam com palavras oxítonas: *onde canta o sabiá*, *não gorjeiam como lá*. A rima está nas últimas sílabas, que terminam

de maneira seca e concluem a estrofe. É melhor isso do que se fosse o contrário, isto é, com os versos 2 e 4 terminando com sílabas excedentes no final.

O que há aqui de *semelhante*? São versos sempre de sete sílabas, as redondilhas de que falei antes. Mas temos uma ligeira mudança: nos versos 1, 2 e 4, Gonçalves Dias usou o padrão típico da redondilha, acentuando a 3ª e a 7ª sílabas; no verso 3, ele mudou: “As aves que aqui gorjeiam” tem acento na 2ª e na 7ª, e isto ajuda a quebrar a monotonia.

Compare com outra redondilha:

*“Batatinha quando nasce
Esparrama pelo chão;
A menina quando dorme
Põe a mão no coração.”*

Aqui os quatro versos têm a mesma estrutura rítmica, porque todas as coisas infantis são baseadas na repetição. Justamente, para a criança é importante a repetição do mesmo padrão, como sabemos bem. A história tem que ser contada sempre exatamente da mesma maneira. Isso facilita a memorização, assim como a rima, que tem a mesma função. É um recurso de memória.

Ouvinte: *Por que não se ensina mais isto nas escolas?*

R.M.: *Talvez porque a tirania da métrica foi combatida pelos modernistas, que faziam versos brancos, com ritmos variados. A métrica tradicional caiu em desuso.*

O contraste, para voltar a ele, é fundamental. Boa parte dos textos que lemos se tornam monótonos por *ausência de contraste*: seja microcontrastes sonoros, como o que existe entre sílabas tônicas e sílabas átonas, seja contraste de ideias. A única frase bem escrita deste texto dos cupins está construída sobre o princípio do contraste. Por isto é instigante, bem feita, apetitosa.

Não é difícil montar um texto a partir de ideias contrastantes. Um exemplo: “Freud, no artigo tal, escreve tal coisa; disso se deduziria tal consequência. No entanto, vou contar um caso em que essa consequência não se aplica” (digamos um paciente que deveria ter uma transferência de tal natureza produz uma transferência diferente). Ao criar esse pequeno clima de suspense, imediatamente se engata o interesse do leitor. Outro exemplo: “Todos sabemos que o sonho é uma realização de desejos; no entanto, neste sonho que vou contar agora, não está nada clara a realização do desejo”. Você cria um pequeno problema para o leitor. É muito melhor do que simplesmente contar a história e depois dizer: isso parece contradizer a teoria tradicional. Vale mais a pena, nesse caso, começar com o contraste (*isso, mas aquilo*); desenvolver a segunda parte do contraste, e depois mostrar, por exemplo, que na verdade não era um contraste: “Podemos concluir que era uma aparência, que na verdade não significava”, etc. Ou então, se for mesmo um contraste: o que acontece com a nossa primeira afirmação, que agora pode ser modificada por aquilo que se descobriu?

Um dos mais antigos manuais de escrita chama-se *A Arte Poética*; foi escrito por Boileau, que viveu no final do século XVII. Está em versos, evidentemente; uma “arte poética” deve estar escrita em versos. Há um deles que resume a moral da aula de hoje. Piera Aulagnier o usa como epígrafe de um dos seus artigos: “*Cent fois sur le métier/ remets ton ouvrage...*”, “cem vezes sobre o tear/ repõe o teu trabalho...”. É exatamente isso: corrigir, corrigir, corrigir e corrigir de novo. Mas nós não fazemos isso. De maneira geral, o texto é entregue apressadamente, na última hora, sem uma revisão criteriosa. Ora, assim como na cozinha às vezes vale a pena deixar o prato descansando uma noite em vinha-d’alhos, ou fermentando, e continuar a sua preparação no dia seguinte, também é bom deixar o texto de lado por um tempo, para depois o reler do ponto de vista da técnica de escrita.

Estas são recomendações que eu coraria de vergonha por fazer, se não soubesse por experiência própria que são úteis e necessárias.

É claro que este texto não tem nenhum valor literário ou intelectual, mas quis me deter nele, porque o achei realmente pitoresco. Os problemas que apresenta são os mesmos que aparecem em qualquer texto: pontuação, regência, concordância, ordem das palavras, sequência de ideias, lógica da apresentação,

questão do parágrafo, apresentação formal, etc.: é uma amostra tão boa quanto qualquer outra em termos de variedade de erros.

Muito bem. Hoje vamos ficar por aqui, e, na próxima aula, começaremos a explorar os bastidores do artigo “Tempo de muda”.

2. A fase dos rabiscos

O que procurei fazer na aula anterior, com o texto dos cupins, foi ilustrar alguns dos numerosos problemas que aparecem na construção de um texto. Ficamos no nível da frase, que eu chamaria de “micro”: concordância e relação entre palavras, entre ideias próximas, entre parágrafos, etc. Era um texto curto, de algumas linhas, e apresentava tantos problemas nesse plano propriamente gramatical que levamos toda a aula para “consertá-lo”.

O artigo que vamos trabalhar hoje e nas próximas duas aulas é mais longo. O que quero focalizar agora são os bastidores da construção de um texto; ou seja, vamos trabalhar no nível “macro”. (O artigo se encontra na abertura da aula 4, p. 67 deste volume).

Pretendo utilizar três aulas para comentar o processo de escrita deste texto. Nesta de hoje, o assunto é a “fase dos rabiscos”. Coloquei abaixo, sob o título “Conjunto A”, uma transcrição das anotações que fiz antes de começar o trabalho propriamente dito.

Conjunto A

- Laplanche: sublimação.
- Nietzsche: a tragédia surge da vitalidade dos gregos, e não da sua dor. (*Origem da T.*)
- Freud: *Interpretação dos Sonhos* → fechar os olhos (Stein).
- Morte do pai: Hamlet, Don Giovanni, IS, Van Gogh (*Comedores de Batata*).
- Bridget Brophy: Hamlet/DG → vingança (Édipo)/ “*Hamlet, revenge!*”.
- “Minha é a vingança, diz o Senhor” (?).
- Lupicínio Rodrigues: Vingança (vai me fazer passar vergonha com um companheiro”).
- *Hate/Guilt* (Jones, 1928) – culpa ≠ vergonha (vingança).
- IS p. 137: *Rache* contra Otto (sonho Irma) pelo licor que cheira a Fusel.
Rache contra Otto – situa-o como competidor.
Rache contra a Paciente, substituindo-a por outra mais dócil.
p. 142: *Rachedurst gegen Otto und Dr. M.*¹
- p. 208: vingar-se dos romanos pela humilhação do chapéu de pele.
- *Vergeltung*: desforra – sonho Parcas, V, B, p. 217.
p. 219: Conde Thun – vinga-se propondo fazer um buraco no chão para aliviar as necessidades – vagão sem banheiro (foi *preterido* → Fígaro → Mozart).
- p. 269: falando de Hamlet – V, D (sonhos típicos): “*Hamlet kann alles, nur nicht die Rache an dem Mann vollziehen, der seinen Vater beseitigt und bei seiner Mutter dessen Stelle eingenommen hat; an dem Mann, der ihm die Realisierung seiner verdrängten Kinderwünsche*

1 [N.T Sede de vingança contra Otto]

zeigt. Der Abscheu, der ihn zur Rache drängen sollte, ersetzt sich so bei ihm durch Selbstvorwürfe, durch Gewissenskrupel, die ihm vorhalten, dass er, wörtlich verstanden, selbst nicht besser sei als der von ihm zu strafende Sünder”.

- Amor de T.: *Rache* da paciente contra o analista que não cede aos seus desejos eróticos; ela sente isso como *Verschmähung*, desprezo (desdém).

- Espinosa: *Ética* III, definição 37:

“Vingança é o desejo que, surgindo do ódio recíproco, nos urge a ferir aqueles que a partir de um afeto semelhante nos feriram.”

Escólio prop. 40, corolário 1 – “The attempt to bring evil on those we hate is called anger, and the attempt to return the evil inflicted on ourselves is called vengeance.”

- Jeremias 5:9: *“Haal êle lo efkód, neum Adonai, veim begói kazé lo titnakém nafshi”* (Não castigarei a estes, diz o Senhor, e com um povo como este não se vingará minha alma?).
- Jeremias 9:9: *“Haal êle lo efkód, neum Adonai, veim begói kazé lo titnakém nafshi”* (Não castigarei a estes, diz o Senhor, e com um povo como este não se vingará minha alma?).
- Jeremias 46:10: *“Porque este é o dia do Senhor Jeová dos Exércitos, dia de vingança para se vingar dos seus adversários (yom nekamá lehinakém mitzaráv): a espada devorará e se fartará, e embriagar-se-á com o sangue deles”.*
- Salmos 94:11: *“El nekamot”.*

94:23: “Vaiássev aleihém et onám, uvraatám yatzmitém, yatzmitém Adonai Elohêinu” (e fará recair sobre eles a sua própria iniquidade, e com sua própria malícia os destruirá, os destruirá o Senhor nosso Deus).

- Van Gogh: “*Lo que es la muda para los pájaros, el tiempo en que cambian de plumaje, es la adversidad o la desdicha, los tiempos difíciles, para nosotros los seres humanos. Uno puede quedarse en este tiempo de muda; también puede salir de él como renovado*” (Carta 133 a Theo, julho de 1880).
- Cartas de 1885: 397, abril de 1885 (1^a após morte do pai) – inicia uma “grande composição”, os *Comedores de Batata*.
- novembro de 1885: retoma as aulas de pintura em Antuérpia.

O motivo para escrever esse texto veio de um convite, feito por João Frayze-Pereira, para um colóquio que ele estava organizando na Universidade de São Paulo (USP) sobre o tema “Arte e Dor”. A aceitação de uma proposta deste tipo tem a ver com um interesse sobre o assunto que podemos caracterizar como “genérico”. “Arte e Dor” deve ser algo interessante; mas, no momento em que o convite é formalizado, não tenho a mais remota ideia de sobre o que vou falar. Isso cria uma certa tensão, que fica no ar entre a aceitação do convite e o início do trabalho propriamente dito.

O que costumo fazer, e que dá origem às páginas de “rabiscos”, é começar por uma espécie de *brainstorming*. *Brainstorming* é uma expressão usada na publicidade: “tempestade cerebral” é o nome que os publicitários deram ao processo de associação livre. (No interior se diz “toró de palpites”, segundo Eliana Borges Pereira Leite.)

Neste caso, o tema “Arte e Dor” suscitava para mim a ideia de que algumas obras artísticas, talvez muitas, tivessem sido gestadas num estado de dor psíquica. Isto foi o que de mais geral pude pensar a este respeito. O que introduzia um grão de areia, por assim dizer, na teoria mais à mão: a teoria da sublimação. Classicamente, aquilo com o que se opera, quando se fala nas origens psíquicas da arte, é a ideia de uma tensão libidinal transposta e elaborada em uma obra, o que produziria um ganho de prazer. Esta é a versão clássica da noção de sublimação. Aqui a proposta de João era um pouco diferente: em que medida a situação oposta à que deveria gerar a sublimação, a situação de *dor psíquica*, seria propícia à criação de obras ou de manifestações artísticas?

O primeiro esboço de ideia foi: seria interessante estudar se a criação da obra poderia desempenhar o papel de uma *elaboração*, semelhante à elaboração de um trauma ou de uma perda. Isto é extremamente vago, mas é um primeiro eixo de orientação.

Então, as primeiras linhas do conjunto A reproduzem rabiscos feitos num momento qualquer: “Laplanche/sublimação”, a ideia de sublimação que acabei de mencionar a vocês, e a associação com o livro de Jean Laplanche sobre este tema. Um vago projeto de conferir o que Laplanche diz sobre a sublimação, para ver se alguma coisa me inspirava.

Em seguida, veio a ideia de que talvez o interessante não fosse tanto a sublimação da *vitalidade*, mas a elaboração da dor; em algum momento me ocorreu o que está escrito na segunda linha deste primeiro conjunto: “Nietzsche: tragédia surge da vitalidade, e não da dor dos gregos. (*Origem da Tragédia*)”. O que teria gerado um possível contraponto: na outra vez, falei sobre a importância do contraste. Aqui poderia ter sido armado um texto no qual a noção de elaboração da dor fosse contraposta, por exemplo, à noção nietzscheana de que a tragédia entre os gregos surge não da dor, mas da vitalidade. Isso daria um texto: é um caminho possível, mas que acabou não sendo utilizado.

A ideia de elaboração de uma perda me pareceu interessante, até por uma circunstância pessoal que é necessário mencionar para entender a gênese *desse* texto. Esse convite foi feito nos meses que se seguiram à morte do meu pai, e rapidamente se tornou claro para mim que o que eu fosse fazer a esse respeito seria também um passo na elaboração dessa situação pessoal. Esta é uma das razões pelas quais o texto foi na direção que acabou tomando. Embora isso seja de certa forma parte da minha intimidade, é impossível discutir psicanaliticamente um tema qualquer sem que venha a se abrir uma janelinha ali onde normalmente ela permanece fechada. Foi por esta razão que a ideia diretriz acabou sendo ver o que tinha acontecido com a elaboração artística em situações análogas à que eu estava vivendo.

Seguindo as primeiras pistas

A primeira associação que me ocorreu, indo por este rumo, foi “Freud, a *Interpretação dos Sonhos*”, e o prefácio em que ele diz que “esse livro é minha reação à perda mais pungente que pode ocorrer na vida de um homem”, ou seja, a morte do pai. E na *Traumdeutung*, a segunda ideia foi retomar o sonho que Freud teve na noite seguinte à morte do seu pai, o famoso sonho “pede-se fechar os olhos”, que todos conhecem.

Este sonho foi estudado por Conrad Stein num artigo que se chama “O pai mortal e o pai imortal”, e no qual ele explora detidamente as ambiguidades destas imagens. Freud associa sobre o que significa “pede-se fechar um olho”; em alemão, como em português, esta expressão quer dizer “ser complacente”. Fechar um olho quer dizer não tomar conhecimento de uma transgressão qualquer; já “fechar os olhos” evoca o dever filial de fechar os olhos do morto, porque em geral as pessoas morrem de olhos abertos, e é necessário fechá-los. Fala também em todos os sentimentos de culpa, luto, dor, envolvidos na perda de um ente querido. Por isto, aqui foi anotado um rabisco: “Freud: sonho fechar os olhos (Stein)”; é isso que quer dizer esta anotação. Dei uma olhada no artigo e cheguei à conclusão de que Stein havia dito mais ou menos tudo o que era possível dizer sobre esse sonho, e eu não via interesse em fazer uma cópia da sua interpretação. Em todo caso, ela ficou como referência, e dela surgiu outra ideia: olhar na *Interpretação dos sonhos*, para ver se havia mais alguma coisa a este respeito.

Seguindo esse fio, pensei em algumas obras escritas, pensadas ou elaboradas – assim como a *Interpretação dos sonhos* – na sequência da morte do pai. A primeira obra é *Hamlet*, de Shakespeare, a segunda é a ópera *Don Giovanni*, de Mozart, e a terceira eu não coloquei aqui, só me lembrei depois: o quadro de Van Gogh, *Os Comedores de Batata*. Minha mulher, que é uma admiradora da correspondência de Van Gogh, me disse: “você deve olhar estas cartas, já que Van Gogh só começou a pintar de verdade depois que seu pai morreu; ele teve um surto criativo. Vale a pena dar uma olhada, para ver se não tem algo para o seu artigo”. Assim, fui à correspondência e à biografia de Van Gogh, para ver quais cartas vinham em seguida à morte do pai dele. As cartas para Theo, seu irmão, não fazem referência direta à elaboração de

nenhuma pintura, mas lá garimpei a epígrafe, que é muito bonita: “o que é a muda para os pássaros, a época em que trocam de plumagem...”. Esta passagem serviu de epígrafe para todo o trabalho, e foi descoberta nas cartas de Van Gogh a Theo (ver o último trecho do conjunto A).

Aí vem um outro passo, típico do que acontece quando se está fazendo uma pesquisa: ao lado das cartas de Theo, na estante da Yvoty, descobri uma coletânea de cartas a um cidadão chamado Van Rappard. Van Rappard era um amigo de Van Gogh, crítico de arte e *marchand*. Toda a correspondência discute as obras de Van Gogh, à medida que ele as vai pintando, e lá encontrei uma série de cartas que se seguem a uma visita feita por Van Rappard à família, enlutada pela morte de Van Gogh sênior. Vincent diz que começou um quadro (o que vai ser *Os Comedores de Batata*) no qual ele quer colocar tudo o que já aprendeu a fazer – não diz explicitamente, mas dá para ler nas entrelinhas que com esse quadro ele quer elaborar a morte do pai. Diz que vai ser algo novo, diferente; há um surto criativo, materializado nesse quadro de Van Gogh.

Pensei em seguir essa pista porque era uma coisa nova para mim, e procurei mais informações sobre esse quadro. Talvez vocês o tenham visto em algum livro de arte; é um quadro bastante escuro, meio marrom, onde aparecem camponeses esfomeados, como os que Van Gogh pintava nessa época, em volta de um prato de batatas. Lembra outra pintura famosa, os dois velhos tomando sopa, de Goya. São imagens intensamente expressivas, em torno de uma pobreza muito grande. E Van Gogh, nessa correspondência com Van Rappard, defende muito o seu quadro. Ao que parece, Van Rappard veio, olhou os esboços e fez algumas críticas à forma da cabeça, à maneira como estavam desenhadas as mãos, alguma coisa semelhante. Van Gogh se enfureceu com essa crítica. Ele diz que o amigo é injusto, está sendo cruel com ele. Ou seja, visivelmente esse quadro tem uma significação para Van Gogh que não se limita apenas à discussão formal, se a cabeça está bem desenhada, se a mão direita deve estar aqui ou ali. Ele chega a brigar com seu amigo por causa das críticas feitas ao quadro. E tive a ideia de investigar um pouco melhor o que era isso.

Só que esbarrei em duas coisas: primeiro, a falta de competência; segundo, a falta de documentação. Procurei, em vários lugares que me foram indicados,

material sobre essa relação entre o quadro e a morte do pai de Van Gogh, ou mesmo uma análise formal precisa do quadro; mas não encontrei. Ela certamente deve existir, mas, nos livros a que tive acesso, não foi possível encontrar o que necessitava. O que era a ideia? Se de fato – como eu estava pensando – esse quadro fosse uma das etapas da elaboração do luto de Van Gogh pelo seu pai, isso deveria estar de uma maneira ou de outra *indicado de modo visível*. Seja por uma referência, seja por uma alusão, seja pelo fato de que o pai gostava de batatas, ou usava uma camisa parecida com aquela que os camponeses estão usando, seja lá pelo que fosse, para eu poder argumentar que o quadro era uma parte da elaboração do luto de Van Gogh, ele tinha que conter uma pista indiscutível.

Como não conheço suficientemente pintura, nem iconografia, nem a biografia de Van Gogh, não pude fazer essa demonstração: faltaram elementos. Por isso digo “falta de competência”: talvez, se eu soubesse *ver*, teria encontrado no quadro a pista que procurava. E por outro lado, falta de documentação, já que não consegui encontrar um texto histórico ou crítico que me pusesse na trilha certa. Como consequência disso, a pista de Van Gogh foi abandonada; só ficou no artigo definitivo a epígrafe, e uma breve referência ao suicídio de Van Gogh no final da primeira seção, quando digo que a arte pode ser bem-sucedida, mas a vida não: “Van Gogh como homem se suicidou, mas como artista foi grande”. Isso é uma reminiscência, um eco desse processo todo de pesquisa, que ficou abortado porque não consegui reunir os elementos que seriam necessários.

Estou contando isso em detalhe porque, quando se vê o texto pronto, impresso, pode-se ter a impressão de que surgiu por obra e graça do Espírito Santo, pronto como Palas-Atena da cabeça de Zeus. Na verdade, não é nada disso; a cozinha da escrita tem muitos pontos cegos. Há muitos momentos em que temos uma ideia que não leva rigorosamente a lugar nenhum.

Estava lendo simultaneamente um livro que me interessava pelo assunto, e que acabou sendo bastante útil: o livro de Brigid Brophy *Mozart, the Dramatist*, mencionado nas notas. Trata-se de um estudo das óperas de Mozart, e lá encontrei algumas informações interessantes, entre as quais o paralelo que ela faz entre a criação de *Don Giovanni* por Mozart e a elaboração da peça *Hamlet* por Shakespeare. Fala também na morte do filho de Shakespeare, que

se chamava Hamnet, e na hipótese de que Shakespeare havia redigido uma primeira versão dessa peça, ligeiramente diferente.

Eu já tinha escrito um trabalho sobre *Hamlet* e a Psicanálise,² apresentado originalmente numa conferência no Rio Grande do Sul. Por esta razão, acabei conhecendo bem o texto de *Hamlet*; lembrava das cenas, havia trabalhado com uma edição anotada. Então achei boa essa ideia, porque eu poderia, digamos, sacar do capital acumulado através desse trabalho anterior. E aí, no texto de Brigid Brophy, enquanto ela estava fazendo o paralelo entre a elaboração da ópera e a elaboração da peça (que também é a reação de Shakespeare à morte de seu pai, ocorrida por volta de 1600), bati o olho em uma informação que veio a se vincular com outro caminho de preocupações.

Vingança e humilhação

Esta autora faz comentários muito interessantes a respeito da vingança exigida pelo fantasma do rei da Dinamarca. O espectro diz: “*Hamlet, revenge!*” várias vezes, e ela encontra um eco dessa cena quando, na ópera, Don Ottavio repete o seu dueto com Donna Anna. E informa também que Mozart tinha assistido a esta peça, encenada pela companhia de Emanuel Schikaneder, com quem escreverá depois *A Flauta Mágica*. Isto está documentado numa das cartas que Mozart enviou a seu pai.

O tema da vingança me atraía por outras razões: já há um bom tempo eu estava interessado nos efeitos do que se poderia chamar de “narcisismo negativo”. Isto não tem nada a ver com o colóquio “Arte e Dor”; é outra história, mas se junta ao projeto através desses caminhos associativos que estou tentando descrever a vocês. “Aspectos negativos do narcisismo”: estou pensando no que diz respeito à vergonha, à humilhação, aos sentimentos de rebaixamento. O vínculo entre a vergonha e a humilhação me parecia ter algo a ver com o tema do colóquio, porque na peça *Hamlet* o pedido de vingança feito pelo espectro ao príncipe não é obedecido, segundo Freud devido à culpa edipiana de Hamlet

2 “Um espelho para a natureza: notas a partir de *Hamlet*”, in *Tempo de muda: ensaios de psicanálise*, Blucher, 2021, 2a ed.

(é o trecho que copiei em alemão da *Interpretação dos sonhos*). Mas eu tinha a impressão de que nessa história havia algo mais. Talvez a questão da vergonha fosse relevante, porque na personalidade de Hamlet este aspecto ocupa um lugar bastante grande. Ele se sente envergonhado – numa aliança psíquica complexa e interessante de esmiuçar – com a sexualidade da mãe. A mãe casou-se com o tio poucos dias depois da morte do pai; numa das cenas mais violentas da peça, no terceiro ato, Hamlet vai ao quarto da rainha e faz um discurso arrasador, onde diz, entre outras coisas, que a carne do banquete servido depois do enterro ainda não tinha esfriado, e esta mesma carne foi servida no casamento.

Por esse caminho, acabei estabelecendo um elo entre os temas da vingança e da vergonha, e me interessei em pesquisar um pouco melhor isso. A ideia era de que nos vingamos de uma *humilhação*. Por que a pessoa se vinga? Porque foi atacada; mas autodefesa não é vingança. Havia uma ideia um pouco confusa na minha cabeça, de que vingança tinha algo a ver com humilhação. Alguém é humilhado, projeta uma vingança, e essa vingança deve resgatar, aos seus próprios olhos, a autoimagem abalada pela humilhação; é isso que aparece nos rabiscos. “Vingança/culpa”; uma reminiscência bíblica: “minha é a vingança, diz o Senhor”; “*Hamlet, revenge!*”. Há várias anotações a esse respeito.

Ao pensar na vingança e no narcisismo, surgiu a lembrança do famoso samba de Lupicínio Rodrigues: “vai me fazer passar essa vergonha com um companheiro”. E anotei aqui alguma coisa: “vergonha com um companheiro”.

Essa salada mista – *Hamlet*, vergonha, vingança, *Os Comedores de Batata* de Van Gogh, Shakespeare e a elaboração do seu luto, o livro que eu estava lendo sobre Mozart – ainda não dá um artigo. Estamos naquela fase em que não sabemos o que vamos fazer; eu recomendo às pessoas em orientação comigo que fiquem nela durante algum tempo. O que cair na rede é peixe, é puramente livre associação.

A partir de um certo momento, porém, a livre associação passa a ser um pouco mais dirigida. Quando me dei conta que podia usar a vingança, a humilhação, a autoestima ofendida (narcisismo) como sendo a dor, e de alguma maneira vincular estas emoções à dor da perda do pai, através do luto do filho e da elaboração deste

luto mediante a construção artística, passei a dispor de alguns eixos, embora ainda sem saber como eles iriam se dispor no texto final.

O que estou querendo ilustrar com isso, para além da história específica de como esse texto foi feito, é que esse processo tem um momento de sístole e outro de diástole. É abrir e fechar. Abrir no sentido de que o que cair na rede é peixe, fechar no sentido de que um dado tipo de peixe suscita a ideia de cozinhá-lo de uma certa maneira, com um certo molho. Ou seja, uma ideia leva a associações derivadas ou paralelas, as quais podem se mostrar úteis. Outras, como no exemplo que contei da carta de Van Gogh, não levam a coisa alguma. Também pensei no texto de Ernest Jones, *Fear, Guilt and Hate*, de 1929, que se refere ao artigo dele sobre ódio e culpa, de 1928, que costumo utilizar nessas circunstâncias.

Com estes primeiros elementos na mão, fui fazer o que acho indispensável: consultar os índices remissivos. Eu trabalho com uma edição alemã de Freud que se chama *Studienausgabe*, edição de estudos, que traz a tradução para o alemão dos comentários de James Strachey, o organizador e tradutor da *Standard*. Contém quase todos os textos de Freud; não é a obra completa, faltam algumas pequenas coisas. Mas o grosso está lá. Na *Edição Standard Brasileira*, os índices estão no volume 24; a *Studienausgabe* os coloca ao final de cada volume.

Lembrava que na *Interpretação dos Sonhos* temos o sonho da Irma, e esse sonho é de certa maneira um sonho de vingança. “Quero mostrar que não sou culpado pela doença da moça.” Mas Freud também se vinga de Breuer e de vários amigos, que aparecem no sonho como personagens bastante ridículos. Sob o nome de dr. M., Freud faz Breuer dizer a seguinte barbaridade: “a moça está envenenada? Não há problema. Haverá uma disenteria, e o veneno vai ser eliminado pelas fezes”. Há a história do licor de Otto, que cheirava mal, e que é uma vingança. Então, eu tinha esta vaga recordação.

Fui então ao índice, atrás das referências à questão da vingança na *Interpretação dos Sonhos*. E encontrei o seguinte, que está transcrito aqui: IS página 137: *Rache* contra Otto (sonho de Irma) pelo licor que cheira a *Fusel*, que é uma espécie de óleo, uma coisa que era usada para aquecimento. Depois: *Rache* situando Otto contra o seu competidor (Leopold), *Rache*

contra a paciente substituindo-a por outra melhor; depois na página 142: *Rachedurst gegen Otto und Dr. M.*, isso é uma expressão de Freud. Ele diz que está possuído por uma sede de vingança contra Otto e o Dr. M.

Na página 208 do livro, contando a história do chapéu de pele atirado à lama, ele diz que exigiria do pai que se tivesse *vingado* daquele que o ofendeu. Aqui temos um ponto interessante: vingança e humilhação – começo a perceber que estou no caminho certo, por esta alusão totalmente independente. O menino Freud quer se vingar dos romanos, portanto dos cristãos – isso faz parte dos sonhos romanos – porque humilharam seu pai atirando à lama o chapéu de pele novo dele. Minha hipótese de que vingança e vergonha têm algo a ver encontra aqui uma confirmação inesperada, porque eu não estava procurando isso. Estava apenas procurando as passagens nas quais Freud fala de vingança, e eis que em uma delas ele faz diretamente o vínculo que me interessa entre os dois sentimentos.

Depois aparecem palavras semelhantes, como no dicionário: *Vergeltung*. *Vergeltung* seria “pagar na mesma moeda”, é a desforra cobrada na mesma moeda (*Geld*). Isto está no sonho das três Parcas. Ele conta que tinha vontade de se vingar: nesse sonho das Parcas, faz uma série de trocadilhos com os nomes de amigos, e diz que isso é uma *Vergeltung*, uma desforra, contra as piadas de que ele, Freud, tinha sido alvo, porque seu nome (*Freude*) significa alegria. Na *Ode à Alegria* da Nona Sinfonia, ouvimos: *Freude! Freude!* Ao que parece, o menino tinha sido alvo de piadas porque o nome dele tinha conotações um tanto indignas, como em “viúva alegre”, “solteirão alegre”, etc. E surge o desejo de se vingar dessas humilhações, retribuindo na mesma moeda. Então, mais elementos para o tema da humilhação.

Depois, temos o sonho do Conde Thun, que é o sonho revolucionário, em cuja análise, entre outras coisas, Freud se lembra das *Bodas de Fígaro*. Neste sonho, ele se vinga de várias coisas. Primeiro, ele vê o Conde Thun, um ministro, entrando no trem sem pagar; e num vagão de primeira classe, enquanto ele está viajando num vagão de segunda classe, e tem que pagar sua passagem inteira. Em segundo lugar, não há banheiro no compartimento; em certo momento ele acorda com vontade de urinar, e propõe ao cabineiro fazer um buraco no chão para urinar sem ter que sair da cabine. Ele foi *preterido*; o funcionário do governo não pagou o que devia, e ele pagou todo o bilhete;

portanto, mais uma vez surge o elo entre ter sido preterido, humilhado, não receber o que lhe é devido, e o tema da vingança.

Depois, mais adiante nas minhas notas: ele fala de Hamlet nos “sonhos típicos”, e copiei a passagem correspondente da *Interpretação dos Sonhos*. O texto diz o seguinte: “Hamlet pode tudo, exceto completar a vingança sobre o homem que afastou seu pai e ocupou o lugar dele junto à sua mãe, sobre o homem que lhe mostra a realização dos desejos reprimidos da infância. A repulsa que o deveria impulsionar à *vingança* é substituída nele por autorrecriações por escrúpulos de consciência, que o acusam de, literalmente, não ser melhor do que o pecador que ele deveria castigar. Esta é a tradução livre dessa passagem de Freud, que está no capítulo V, seção D - Sonhos Típicos.

Aqui temos um paralelo entre a vingança e o complexo de Édipo; evidentemente, é uma ideia a ser comprovada a de que o pai de Hamlet teria sido *humilhado* pelo assassinato. Isso não está em Freud, é a minha ideia. Por que será que o pai pede vingança? Se isso que estou pensando tiver lógica, deveria haver alguma humilhação no fato de ele ter sido assassinado. É uma ideia para ser examinada depois; não parece nada evidente que alguém que tenha sido assassinado deseje se vingar de uma humilhação.

Em seguida, no artigo sobre o amor de transferência, no trecho em que Freud escreve que a paciente se vinga do analista que não a gratifica, encontro novamente a vingança (graças aos índices remissivos). Ela está associada à *Verschmähung*, que significa desprezo, desdém; a paciente se sente objeto de desdém pelo analista, e se vinga deste desprezo abandonando o tratamento. Isso aparece em duas frases, uma depois da outra, e fiz uma alusão rápida aqui a esse texto.

Quando é necessário tratar de emoções e sentimentos, nunca deixo de recorrer ao livro terceiro da *Ética*, que contém as definições dos sentimentos dadas por Espinosa. É invariavelmente útil se reportar a esse texto, porque há uma lista de quarenta ou cinquenta sentimentos e emoções humanos, obviamente definidos de acordo com os parâmetros da *Ética* espinosana. Isso está no final do livro III. Neste caso, se quero falar sobre vingança, vou a Espinosa para ver se diz algo a respeito, e encontro a definição. Quando precisei escrever

alguns anos atrás um artigo sobre a inveja, fiz a mesma coisa: utilizei a definição de Espinosa. É sempre útil, mesmo que não se vá usar.

Esta é a definição 37 do livro III da *Ética*: “Vingança é o desejo que, surgindo do ódio recíproco, nos impele a ferir aqueles que, a partir de um afeto semelhante, nos feriram”. O importante aqui parece ser o *ódio recíproco*: “a partir de um afeto semelhante”. Quem com ferro fere, com ferro será ferido: a vingança surge do ódio recíproco. O próprio Espinosa faz referência ao Escólio da proposição 40, no seu 1º corolário. Aí copiei do texto como estava: “*The attempt to bring evil*”, a tentativa de fazer mal àqueles que nós odiamos, “*is called anger*”, é chamada cólera. “*And the attempt to return the evil inflicted on ourselves is called vengeance.*” A diferença entre a cólera e a vingança é que em ambas desejamos o mal para o outro, mas a cólera é a tentativa de produzir o mal para aqueles que odiamos, ainda que não nos tenham feito nada, e a tentativa de devolver – *Vergeltung*, devolver na mesma moeda – o mal que nos infligiram se chama vingança.

Nesses dois elementos, temos a ideia de que a vingança é algo que envolve uma *reciprocidade*. A vingança se diferencia da cólera, do ódio, da fúria, da raiva e de emoções análogas pelo fato de envolver um elemento de reciprocidade; e a vingança adequada é aquela que restabelece o equilíbrio das trocas. Idealmente, quem com ferro fere com ferro será ferido: é a ideia de que a vingança, para ser justa e não se exceder, não deve ir além do mal que nos foi causado. Só que o único juiz do mal que nos foi causado somos nós mesmos. Então, há um risco de excesso, e começa a *vendetta*. *Vendetta* é o termo italiano para vingança, mas é também aquilo que os mafiosos fazem na Sicília, na Calábria.

Continuando com a vingança: havia esta reminiscência bíblica, “Minha é a vingança, diz o Senhor”. Coincidiu de eu estar lendo também, na mesma época, um livro que recomendo a vocês, e que depois a Companhia da Letras publicou em português: *Uma história de Deus*, da teóloga e ex-freira inglesa Karen Armstrong. Ela conta a história das religiões monoteístas, de Jeová na montanha até o Concílio Vaticano II, discute a questão dos profetas, e fala também sobre o surgimento do islamismo na Arábia do século VII d. C.

Maomé recebeu a revelação do Alcorão em uma gruta perto de Meca, e eu pensava que essa revelação tinha sido feita de uma só vez. Mas na verdade não é assim. Karen Armstrong explica com detalhes que Maomé entrava em uma espécie de transe; na primeira das revelações que lhe foram feitas aparece um anjo, Gabriel – segundo o que Maomé disse – o qual lhe ordena que ele vá ser um profeta. Ocorre que “ser um profeta” em Meca no ano 610 d. C. era mais ou menos ser um adivinho de rua. Ela diz que Maomé responde ao anjo, segundo a tradição islâmica, que não está disposto a ficar procurando camelos perdidos pelo deserto, predizendo o futuro e outras coisas que os profetas faziam, algo no estilo das videntes que prometem, nos postes de rua, trazer de joelhos o “amor perdido”. E o anjo então agarra Maomé e luta com ele. Este é um tema bíblico, a luta de Jacó com o anjo, que está reproduzido dessa forma na tradição muçulmana. No final, Maomé acaba quase sendo estrangulado pelo seu oponente, e aceita a missão. Gabriel lhe diz: você deve recitar aquilo que eu disser para recitar. E Maomé, ao que parece, tem uma espécie de crise, talvez epiléptica: sua profusamente, gagueja, enrola a língua, e vai balbuciando as palavras, de maneira muito difícil, com o corpo doendo; e finalmente saem as palavras que devem ser recitadas.

Esta referência a Maomé e à revelação, à criação literária na dor, me pareceu interessante porque se juntava com aquilo que a própria Armstrong havia mencionado nas páginas anteriores: a experiência dos profetas hebreus ao receberem as revelações de Jeová. O que ela conta é que vários desses profetas se rebelam contra a missão, não querem ser profetas, e a experiência de profetizar ou de receber a revelação divina é absolutamente horripilante, é uma experiência de dor. Jeremias, por exemplo, diz que seus ossos estão quebrados com a palavra divina; Isaías fica aterrorizado; Ezequiel tem que comer o rolo da revelação, literalmente ingerindo as palavras que vai dizer.

Como eu tinha pensado na sentença “minha é a vingança, diz o Senhor”, essa história dos profetas veio a calhar. Os profetas anunciam que Deus vai se vingar dos hebreus, porque eles não cumpriram suas leis, tornaram-se idólatras, e assim por diante. Copiei algumas referências que Karen Armstrong menciona em seu livro, especialmente de Jeremias, e fui ao texto bíblico ver o que Jeremias diz. Então, está aqui a transcrição desses textos. A palavra

vingança em hebraico se diz *nekamá*; o verbo *vingar-se* (*lehinakém*) está ligado a essa raiz. Diz aqui: “não castigarei a estes, e com um povo como esse não se vingará minha alma?”. Depois a mesma frase é repetida no capítulo 9, depois no capítulo 46: “Esse é o dia do Senhor Jeová dos Exércitos, dia de vingança, *yom nekamá*, para se vingar dos seus adversários: a espada devorará, e fartar-se-á, e embriagar-se-á com o sangue deles”.

Então, havia várias referências a essa questão da vingança entre os profetas, e depois no Salmo 94. Aqui outra dica, a última. Se vocês usam uma boa edição da Bíblia, normalmente embaixo das páginas aparece uma *concordância*. Uma concordância é um trabalho feito com paciência beneditina: ela diz em que outras passagens bíblicas se encontra a mesma palavra, ou a mesma citação. Não foi graças a nenhuma memória especial, mas seguindo a pista da concordância, que fui remetido ao Salmo 94, cujo autor concluiu: “*El Nekamót*, ó Deus da vingança...”. E depois, mais adiante nesse mesmo Salmo 94: “e fará recair sobre eles a sua própria iniquidade; com sua própria malícia os destruirá, os destruirá o Senhor nosso Deus”.

Isso me interessou, porque a ideia de “com sua *própria* iniquidade... fará cair sobre eles a sua *própria* malícia”, é exatamente aquilo que Espinosa, bom leitor da Bíblia, colocou na sua definição da vingança, falando da reciprocidade do ódio. O Deus bíblico aparece aqui antropomorfizado, em uma visão bastante humana; sente-se humilhado, e vai se vingar dos que o ofenderam pagando-lhes em sua própria moeda. Mas, além disso, o que o salmista pede é que Deus vingue, suponho eu, o próprio salmista, ou os hebreus, prejudicando com sua própria malícia aqueles que fizeram mal à voz que fala no Salmo.

Quis percorrer detalhadamente essa primeira parte do material, e deixar com vocês esse tipo de anotações, porque entre isso e o texto final há toda uma elaboração. Mas esse processo de “toró de palpites”, de *brainstorming*, acaba produzindo algumas linhas diretrizes. Na próxima vez, vou comentar como estas ideias soltas foram sendo transformadas num trabalho com pé e cabeça, num argumento como o que apareceu no artigo finalizado.

O que temos até esse momento? Vejamos:

- a. uma pista ligada à vingança, com os diferentes textos bíblicos, Espinosa, Freud, *Hamlet*, Lupicínio Rodrigues, etc.

- b. a ideia de que uma obra pode ser produzida na dor, estando ligada à elaboração dela, e especificamente à elaboração de uma dor precisa, a da perda do pai.
- c. qual é a ponte entre essas duas coisas? É a frase de *Hamlet*, vingança exigida por um pai: *Hamlet, revenge!* O que mais? Não sei ainda. Onde vai dar isso, na elaboração final? Também não sei. Só sei que algumas obras importantes foram compostas na sequência da morte do pai, estas que mencionei: o próprio Freud, Shakespeare, Van Gogh, Mozart.
- d. também há algumas referências casuais; calhou de eu estar lendo o livro de Karen Armstrong na mesma época em que estava interessado neste tema. Poderia tê-lo lido seis meses antes ou seis meses depois, e neste caso não haveria nenhuma referência à questão da revelação entre os profetas, como Maomé e Jeremias.
- e. a ideia de que a revelação e os textos de tipo religioso, como o Salmo, o Alcorão ou as profecias, também podem estar ligados a uma experiência emocional muito intensa – esta ideia me parece interessante. Não é preciso acreditar em Alá ou em Jeová para entender que alguém possuído pelo verbo divino passa por experiências físicas e mentais que geram um estado de grande angústia. Por isto, a revelação dá um “gancho” para pensar a elaboração de textos literários a partir de uma experiência emocional poderosa, que não é a da morte do pai, mas pode servir de paralelo ou de contraponto.

Tenho então alguns eixos básicos para a elaboração do artigo. Além disso, disponho do texto da senhora Brophy, de uma série de hipóteses e análises que ela faz a respeito das óperas de Mozart, e que eu gostaria de aproveitar. Eu sabia que *Don Giovanni* foi composto depois da morte do pai de Mozart, e aqui encontro mais algumas informações, que vou mencionar na próxima vez.

Então, por enquanto o que se tem, algumas semanas antes da conferência, é isto. Achei que já bastava, não precisava mais procurar bibliografia: já podia trabalhar com esses elementos. E agora começa o jogo de armar, que eu gosto de comparar com o jogo das contas de vidro de Hermann Hesse: não sabemos como cada uma dessas peças vai se encaixar com as outras. Assim, o que vamos discutir na próxima vez é a montagem do texto a partir do material “bruto”.

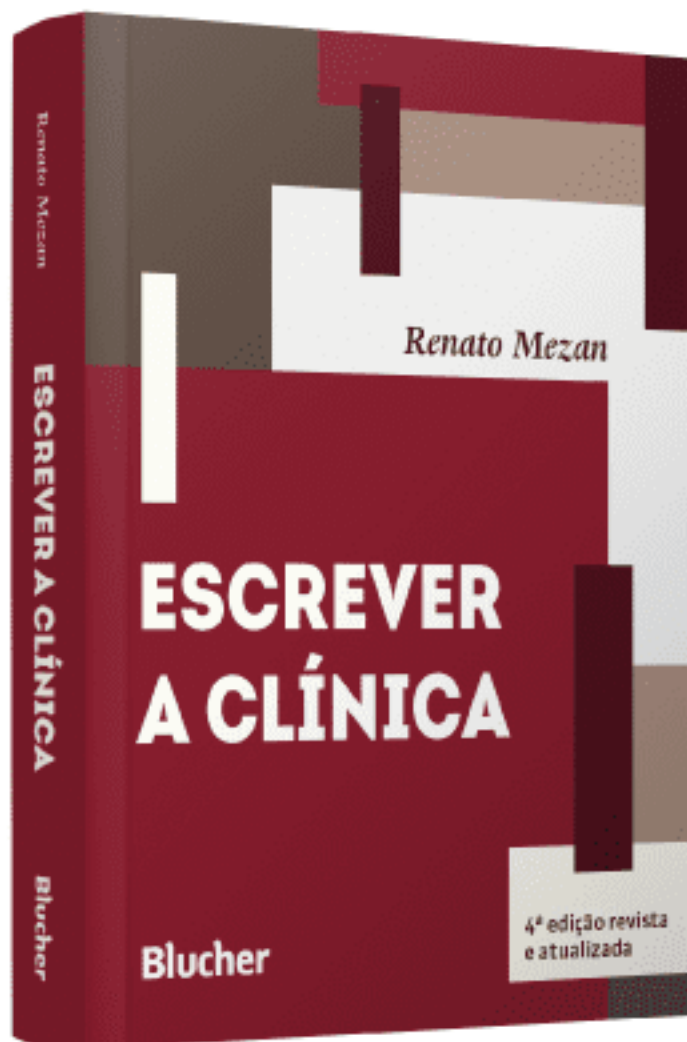
“Da vírgula à contratransferência”: este poderia ser o subtítulo da obra que você tem em mãos. Quem escreve – quaisquer que sejam seu tema ou sua experiência no trato com as palavras – enfrenta sempre algum problema, de forma ou de conteúdo. Muitas dificuldades podem ser resolvidas recorrendo às regras do idioma ou ao simples bom senso, outras requerem técnicas mais específicas; mas todas – sem exceção – diminuem consideravelmente com a prática da escrita, à qual este livro convida.

Escrever a clínica: falando da organização de um texto (escrever) e de questões teóricas e práticas no âmbito da Psicanálise (clínica), as dezesseis aulas aqui reunidas visam auxiliar quem deseja escrever, mas, como Mallarmé e tantos outros escribas, se angustia diante da página - ou da tela – em branco.



www.blucher.com.br

Blucher



Clique aqui e:

[VEJA NA LOJA](#)

Escrever a clínica

Renato Mezan

ISBN: 9786555063929

Páginas: 450

Formato: 16 x 23 cm

Ano de Publicação: 2023
