

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**



1150088122



FE

T/UNICAMP V837c

TESE DE DOUTORADO

**CONSTRUÇÃO
DO CONHECIMENTO e Narrativa!**

sempre à terceira margem

Albor Vives Reñones

Orientadora: Profa. Dra. Ana Angélica Medeiros Albano

2010

UNICAMP - FE - BIBLIOTECA

© by Albor Vives Reñones, 2009.

UNIDADE FE
Nº CHAMADA
T/UNICAMP V 837c
V
TOMBO BC: 93132
PROC 16124/10
C D 10
PREÇO R\$11,00
DATA 22-07-10
CÓD. IT. 313210

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca
da Faculdade de Educação/UNICAMP
Bibliotecária: Rosemary Passos – CRB-8ª/5751

Vives Reñones, Albor
V837c Construção de conhecimento e narrativa: sempre a terceira margem /
Albor Vives Reñones. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador : Ana Angélica Medeiros Albano.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de
Educação.

1. Terapêutica. 2. Narrativas. 3. Literatura. 4. Arte. 5. Teatro.
I. Albano, Ana Angélica. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de
Educação. III. Título.

10-160/BFE

Título em Inglês : Therapeutic an Narrative - always to the third bank

Keywords : Therapeutic; Narratives; Literature; Art; Theatre

Área de concentração : Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte

Titulação : Doutor em Educação

Banca examinadora : Profª. Drª. Ana Angélica Albano (Orientadora)

Profª. Drª. Áurea Maria Guimarães

Profª. Drª. Paula Almozara

Profª. Drª. Norma Sílvia Trindade Lima

Prof. Dr. Cláudio Campos

Prof. Dr. Luís Henrique Fiammengue

Data da defesa: 18/12/2009

Programa de Pós-Graduação : Educação

e-mail : intercricao@gmail.com

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

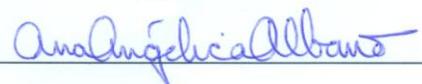
TESE DE DOUTORADO

Construção do Conhecimento e Narrativa: Sempre à terceira margem.

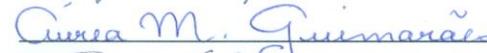
Autor: Albor Vives Reñones
Orientador: Ana Angélica Medeiros Albano

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida
por **Albor Vives Reñones** e aprovada pela Comissão Julgadora.
Data: 18/12/2009

Assinatura:  _____

Orientador:  _____

COMISSÃO JULGADORA:

 _____
 _____
 _____
 _____
 _____

2009

RESUMO

A construção da narrativa como paralelo, ponto de inflexão e articulação com processos de construção pessoal de saberes e transformações nas relações. Tomar narrativas variadas, literária, filosófica, teatral e musical principalmente, para com elas, a partir delas, por vezes afastando-se, delinear a narrativa pessoal do fazer terapêutico: aquele que transforma.

A construção do saber como processo fluido e complexo, vetores intelectivos, sensíveis, intuitivos e viscerais. O conhecimento construído em dupla ou pequenos grupos, atravessado pela história daquele atendimento em outros momentos, pelas histórias do terapeuta e de quem é atendido, pelas leituras, experiências, vidas abertas.

A inexistência de um ponto focado a ser atingido, um *onde* chegar para se saber que era o caminho correto. Por isso à terceira margem: porque por mais que tentemos, o fim nunca está pronto, e sempre poderemos, como opção ou como impossibilidade de que seja diferente, seguir remando.

ABSTRACT

The construction of the narrative as parallel, point of inflection and articulation with processes of personal construction of knowledge and changes in relationships. Taking different narratives, literary, philosophical, theatrical and musical mainly with them, from them, moving away from them sometimes, delineate the personal narrative to the treatment: one that transforms.

The construction of knowledge as a process fluid and complex, intellectual vectors, sensitive, intuitive and visceral. The knowledge built in pairs or small groups, crossed by the history of that process at other times, the stories of the therapist and who is attended, the readings, experiences, open lives.

The lack of a focus point to be reached, a where to arrive and know that this was the right way. So the third bank: because however much we try the end is never done and we can then, as an option or an impossibility to do different, continue paddling.

Albor Vives Reñones

Terapêutica e Narrativa

sempre à terceira margem

Não faz diferença. Você estava querendo saber como se faz para escrever um livro. É cansativo. É como avançar forçosamente por um deserto: longas caminhadas sem uma gota de água, sem uma árvore para descansarmos sob ela. E aí você chega a um oásis: o rio do idioma corre, cada flor se abre, tudo quer se transformar em poesia. Escute, elas agora estão cantando lá fora. E a caneta voa sobre o papel, você se sente numa espécie de tropico de sensações. E pensa o quanto uma pessoa aprende apenas com o olhar, como cada gesto seu é carregado de passado, de um futuro desconhecido e como é difícil viver o agora: parece uma flor separando duas rochas em movimento. E você tem de fotografar esta flor. Sim. E depois desta decisão, quando se consegue que uma idéia se transforme em trabalho e angústia, escolher a partir de qual ponto de vista se quer escrever. Pode-se estar à distancia, apreciando-a com um binóculo, descortinar todo o seu mundo para o passado e para a frente e apreciar todo o panorama, onde ela é parte mínima. Pode-se observá-la de uma distancia de meio metro, e aí será um outro livro, ou pode se penetrar nela, o que é o mais difícil, no mínimo violentador, porque jamais se pode abandonar um ser humano semicriado. Deve-se debruçar para dentro do coração pulsante dessa pessoa e perceber o ritmo da respiração, conhecer os movimentos que centelham em seu rosto. Aliás, eu nada sei. A única teoria que tenho é o que escrevo. Mas quando escrevo, tenho o saber.

Göran Tunstrom – Oratório de Natal

Sumário

Agradecimentos.....	5
Introdução.....	9
Parte 1 -Terapêutica e Narrativa Literária	15
Parte 2 - Terapêutica e a Narrativa Filosófica	59
Parte 3 - Terapêutica e a Narrativa Teatral	93
Parte 4 - Terapêutica e a Narrativa Musical	131
Inconclusão	149
Posfácio.....	163
Fontes Citadas e Bibliografia.....	175

Agradecimentos

De certa forma todo escrito é um ponto de reunião do que somos até aquele momento. As leituras que fizemos, as experiências vividas, as relações estabelecidas, os afetos trocados, aquilo que nos recordamos com alegria ou tristeza, e o que fazemos questão de esquecer, tudo isto está de algum modo presente naquele conto, ensaio, livro ou artigo.

Certamente nem tudo está do mesmo modo sempre. Com o tempo se destacam experiências e leituras que antes ou não existiam ou não tinham sido valorizadas, por outro lado se esquecem e assumem outra posição, mais à sombra, experiências e relações que foram valiosas outrora. E nem pode ser diferente, isto é o viver, ciclos de crescimento, equilíbrio, novo crescimento, com mudanças a cada ciclo para permitir e estimular esses crescimentos.

Por isso, ao terminar ciclo acadêmico e terminar um processo que leva anos para amadurecer e desenvolver, até chegar a este fruto, gostaria de, antes de passar aos agradecimentos, explicitar que são muitas as pessoas que participaram deste processo vital, e que permitiram que este autor chegasse a ser o que é. Muitos não serão citados, pela memória sempre falha nesses momentos necessários, pelos tempos deslocados, pelas intensidades por vezes diminuídas, mas tenho a certeza de sua presença na história que agora desemboca aqui. A todos, minha gratidão por terem feito parte desta vida. Cada um com seu conto, ponto, aumento.

5

Sempre, de modo certo e antes de todos, à Eliza, única na sincronia, sintonia, amor e companhia, suporte e paciência, por vezes aparentemente infindáveis para acompanhar os desvios, saltos, perdas e rodopios. Não há vida sem amor.

Logo em seguida à flor suprema, que *für Elise* cheguei, Carmina, que trouxe a possibilidade de fazer os frutos serem mais belos e terem sentido.

E à mamacita, pequena fofa, inigualável na generosidade.

À outra pequena, Ana Angélica, que recebeu e deu o espaço e estímulo para que esta tese chegasse ao que é.

À Truperempstórias – Teatro de Criação, sempre, mesmo depois dos anos de fim, mesmo sem a continuidade nos palcos, mesmo apenas com as lembranças, sempre será o grupo e a referência do que pudemos criar juntos, sem outro limite que o fim último, na intensidade, verdade e amor que só damos a um filho querido, por ser ele que nos permite desenvolver o que temos de melhor. Muitos entraram e passaram, outros saíram e outros ainda ficaram. A todos os que fizeram a Trupe ser o que foi, meus eternos e infindáveis agradecimentos.

Ao Agenor, porque não poderia deixar de colocar aqui um meio-irmão, sempre presente na cumplicidade para criar e compartilhar as subidas e descidas que o criar implica.

À Trupe DK, que desde BH desenvolve seu modo de Teatro de criação, mostrando que é possível sempre ir mais além, criando e fazendo do seu modo um teatro intenso e verdadeiro. E à incipiente trupe Giramundus, que mesmo jovem já aponta para as possibilidades de um criar inconformado.

À Companhia do Teatro Espontâneo, que existiu por um breve, mas intenso momento em que o psicodrama teve importância. Criativa no método e nas propostas, aberta no diálogo com outras áreas, borbulhou na minha alma a certeza da irreverência. A todos que fizeram a escola brilhar, até seu ocaso, grato, sempre.

Ao Violar, Laboratório e Estudos da Violência, Imaginário e Educação. Porta de entrada na academia que tive a alegria de co-fundar, fazer parte nos alicerces e subir as paredes até o teto. Ali foi possível o pensar em rede, o ler a complexidade, o fazer uma academia aberta.

À Camila Gutierrez Martins e à Renata Boim, pela revisão rápida e certa, sugestões e participação na lapidação da versão final da revisão.

Aos clientes, porque este é um escrito que definitivamente só pode existir graças ao fato de eu ser um terapeuta por cujo consultório já passaram experiências lindas, fortes, duras, tristes, intensas, alegres, sincrônicas, inexplicáveis. Tantas pessoas, e foi por meio dessa miríade de vidas, que a minha, como terapeuta, pôde formar-se, no aprendizado, no refinamento, na precisão, na certeza de que só há terapia se somos parte daquela relação, de modo inteiro, entregue, assumidamente arriscando perder os conhecimentos que tínhamos até então.

São muitas as relações, familiares e amigos de quatro décadas de vida, colegas de duas décadas de trabalho, pessoas que apareceram um dia, ficaram um tempo e foram-se; grupos dos que participei ou dirigi; pessoas que acreditaram e abriram portas; pessoas

que não acreditaram e fecharam portas. Agressões gratuitas recebidas com susto. Afetos recebidos com alegria. Desprezos, amores, tristezas compartilhadas ou omitidas, crenças desfeitas, solidões, reencontros, reapresentações. Se houvesse como dizer a cada um o que lhe cabe neste agradecimento, creio que não o faria, para deixar essa sensação ampla, mas verdadeira, e que cada um receba o que lhe cabe. A todos, minhas muchas gracias.

Para esta tese agradeço aos professores doutores que aceitaram participar da defesa, Áurea Maria Guimarães, Crispim Campos, Luís Henrique Fiammengui, Norma Silvia Trindade de Lima e Paula Almozara. E os que participaram da qualificação, Paula Almozara, Antonio Carlos Amorim e Crispim Campos.

Aos leitores das versões preliminares, que contribuíram para lapidar arestas e clarear direções. Minhas muchas gracias sempre, Ana Rita Ferraz, Agenor Vieira, Eliza Godoi, Ângela Reñones e, em especial pela ajuda na seção musical, à Valéria Fuser Bittar, amiga de longa data e musicista de refinada qualificação.

introdução

Portanto, seria mais ou menos o mesmo que calar quando nada se tem a dizer; fazer só o necessário, quando não se tem nada de especial a cumprir; e, mais importante, permanecer impassível onde não se puder ter a sensação indescritível de abrir os braços e ser levado pelos ares por uma onda de criatividade!

Robert Musil – O Homem sem qualidades

introdução, ou algumas margens do lado de cá, e de lá.

Começar a introdução dizendo que nossas memórias não são apenas as nossas, mas as de todos aqueles com quem nos relacionamos; dizer ainda dos clientes de atendimentos clínicos em psicologia, parte deste conjunto de relações, e de como suas memórias são também minhas, agora.

Dizer que cada atendimento é a construção de um espaço de narrativa, e que essa narrativa é um desafio, na medida em que não existia antes, na medida em que não segue um objetivo pré-determinado, apenas narra.

E o que narrar será depois memória, material de esquecimento talvez, fonte de retornos, organização daquele momento, percursos efêmeros do sentido imediato, que por vezes perdura por muitos outros tempos.

As histórias dos clientes são narrativas, de um tipo especial que se ouve com cuidado cuidadoso. daquelas que não se parecem com conversas de outros lugares, mas com sinais do especial, daquele espaço, daquela relação e daquele momento.

Cuidado cuidadoso. Uma redundância talvez. Mas é essa a escuta necessária. Há o olhar, o escutar, o sentir. E há o fazer desses processos as portas de entrada dessa relação única. Não há automático nesse cuidado, ele é sempre uma construção delicada, sempre em risco de queda pelos atravessamentos de outras memórias, pensamentos e ressonâncias afetivas. Mas esses atravessamentos também fazem parte desse cuidado.

Talvez seja essa uma das sínteses de tudo o que virá: o aprendizado do cuidado. Em cada pequena manifestação estarão presentes possibilidades de interlocução. Nem sempre conseguimos essa disponibilidade, assim como nem sempre o outro permite ou se disponibiliza para a interlocução. Terapêutica – assistência. Não o assistir passivo, o mero receber, mas esse tipo único de assistência, ativa, participante, intercessora. De que outro modo construiríamos uma relação diferenciada?

Uma relação baseada na afirmação da possibilidade de estabelecer relacionamentos que criam sua possibilidade constantemente. Uma relação que dentro dos parâmetros que a configuram como terapêutica, e por isso mesmo, é aberta.

*

Terapeuta: “Isso é verdade...”

Cliente (interrompendo ironicamente): “Agora, vamos às mentiras...”

E nessa piada, recheada de fina ironia, a cliente apontava para o fato de que o processo terapêutico, como a literatura, e de resto toda arte, pode ser entendido como a forma de fazer a mentira verdadeira. Seguindo a perspectiva nietzschiana, a verdade é apenas uma repetição gasta do que um dia foi verdadeiro, e não há absolutamente nenhum valor intrínseco que nos faria optar pela verdade em detrimento da mentira e, mais ainda, por último, a mentira é necessária para nossa sobrevivência (posição essa por sinal já definida por Píndaro cinco séculos antes de Cristo, e por Shakespeare 15 séculos depois...). Toda arte é uma ilusão, toda arte cria uma ilusão, toda arte vive de uma ilusão.

Ao mesmo tempo, e exatamente por ser arte e não somente mentira, a arte crê e faz crer na verdade dessa ilusão. Isso é certo para a “verdade cênica” do teatro que – infelizmente –, raramente vemos acontecer nas apresentações de teatros, mas também para cada uma das artes.

Quando uma cliente brincando faz essa afirmação, num misto de piada e trocadilho, pode não se dar conta, mas faz uma afirmação contundente sobre a própria dinâmica terapêutica. O trabalho terapêutico é forjado sobre a mentira de um espaço protegido, resguardado das tensões cotidianas e estabelecido com base na relação de apoio unilateral (terapeuta - cliente), confiança bilateral, atenção mista e organização colaborativa.

A relação terapêutica só funciona se e quando é verdadeiramente estabelecida, com e a partir dos limites dos seus participantes. Mas seu funcionar se dá sempre sob a égide de uma verdade artística: aquilo não poderia ocorrer senão ali; aquilo só é verdade ali; somente aquela relação poderia forjar e permitir que se organize aquilo que ocorre ali.

A brincadeira da cliente não denota necessariamente uma crítica ao processo terapêutico. No caso concreto dessa cliente, não era essa a intenção, dado o momento de aprofundamento e

densificação de temas que atravessávamos. Não é esse o ponto, mas sim a indicação de como a verdade da lógica pareceria dar espaço, ou necessitaria dar espaço, à “mentira” da intuição e dos afetos, afirmação verdadeira dentro da posição positivista do conhecimento.

A literatura, retomando o início desta proposição, é um guia do como fazer a mentira verdadeira, como o processo terapêutico, se entendido como uma elaboração narrativa (com as peculiaridades evidentes do processo), é a possibilidade de “escrevermos” uma forma verdadeira e inexistente (até o momento de sua criação) de ser.

Quando a “mentira” é então apontada como o território no qual a terapêutica poderá ocorrer, entendemos que aquilo de que logicamente falamos, racionalmente compreendemos, pausadamente escutamos e ponderadamente organizamos, pode muito bem ser verdade, ou verdadeiro, mas não por isso tem a validade única no processo de transformação necessária a um processo terapêutico em curso. É também no domínio da “mentira” da arte, da ilusão, da fantasia e, creio que agora já podemos nomeá-lo, do imaginário, que conseguiremos fazer os degraus, expressar as lacunas e criar os inexistentes apoios para que uma nova maneira de relacionar-se possa ocorrer.

*

Ler é co-escrever o que se lê. Somos dom quixotes passando por lugares onde alguém já passou antes, pois lemos as histórias que se contam a respeito desses personagens. Como o Quixote, nos surpreendemos, nos indignamos, sofremos e nos alegramos. Mesmo sem dar-nos conta, fazemos algo similar ao que ele fez: nos apropriamos do que se conta, fazemos com que seja nosso, fazemos com que estejamos ali, não no que se escreveu, mas no que se entende daquilo. Tornamo-nos co-autores do texto. Por isso toda obra é aberta, mas nem todo leitor se assume nessa posição.

Podemos como leitores “apenas” receber o que se lê. Como se fosse possível imaginar uma leitura que não seja imediatamente própria daquele que a lê! Toda leitura só faz sentido na organização pessoal do leitor. Mas essa abstração cria a divisão entre o ler ativamente preocupado na “co-escrita”, e a leitura mais receptiva, que acomoda o que lê, sem ativamente problematizar, articular ou significar o que se está lendo.

E podemos fazer da leitura um campo de experimentações e descobertas. Apropriar-se do texto como se fosse nosso. Fazer dele um caminho que diz não mais de quem o escreveu, mas de quem o lê.

Essa é a metáfora da narrativa como terapêutica, ou da terapêutica como narrativa, já que intercambiam de posição constantemente.

Esse é um dos modos de entendermos o processo terapêutico: escreveremos com o cliente histórias que são dele e nossas. As questões trazidas não necessitam tocar diretamente o que vivemos, mas é por fazê-las pessoais que elas serão nossas e isso só é possível se a posição de “leitura” for a de escritores. “Leremos” os relatos desde o princípio como quem os escreverá, como quem fará parte deles, daquela história, das peripécias e alterações, fascínios e descobertas. Não que a história de cada cliente será nossa história, não é dessa posição que falamos, como se fôssemos assumir um lugar que não é o nosso, e viver pelo cliente o que seria necessário que ele vivesse.

Falamos de ser o que tomamos como nossa aquela narrativa, porque no momento em que ela nos é apresentada, somos imediatamente partícipes do destino que ela terá. A narrativa é ao mesmo tempo do cliente, sua propriedade, seu domínio de decisões e encaminhamentos e nossa praça de comunicação, é pelo desenrolar da narrativa que seremos como terapeutas, os que também tomam a narrativa ativamente: nós estamos ali, irremediavelmente. Ao sermos procurados, somos parte, podemos assumir isso ou não (o como assumiremos é sempre variável).

Parte 1

Terapêutica e Narrativa Literária

15

Toda criação é recriação. E onde atuam mãos criadoras há muita morte e destruição.

E somente isso é morte e desfazer-se em pedaços: sem piedade o escultor bate o mármore.

Para fazer surgir da pedra a imagem adormecida, ele não pode ter piedade: todos nós temos de sofrer, morrer e nos transformarmos em pó.

Mas nós mesmos também somos os escultores a serviço de seus olhos: muitas vezes estremeçemos diante da ferocidade criadora de nossas mãos.

Friedrich Nietzsche – Sabedoria para depois de amanhã

Parte 1 – Terapêutica e Narrativa Literária

Lemos.

Lemos muito.

Lemos tantas fontes que não dizem respeito ao trabalho que em algum momento isto apareceu como questão: que sentido tem essas leituras *na* ação terapêutica? De que modo essas leituras atravessam nosso labor de transformação relacional?

E então começamos a ler mais ainda, de modo quase incontrolável, mas sem conseguir dar resposta à pergunta.

Então resolvemos escrever, porque é escrevendo que as respostas são criadas, muitas vezes. Assim como é falando que as palavras são ditas e, nelas, os sentidos da nossa presença se mostram.

17

Sou um psicólogo clínico.

Sou um psicólogo clínico que realiza trabalhos relacionais.

Ambas as afirmações são verdadeiras e, entretanto, não completam nem o que sou e tampouco o que faço profissionalmente, já que outros papéis são vividos no âmbito da produção. São verdadeiras e, ainda assim, não indicam tudo o que ocorre no exercício desses papéis. Sempre há o que escapa das definições e, ao nomear-me por meio desses papéis, exponho um lado, de quatro que pretendo trazer à luz, mas oculto, ao mesmo tempo, o que efetivamente ocorre num atendimento.

Esta é a linguagem e desta característica inevitável todo discurso poderá fazer uso ou será usado sem escapatória. Não há dizer que também não esconda, porque toda palavra é sempre palavra; o ato, a coisa, o evento estarão sempre antes ou depois, como naquele poema de Enzensberger:

PORQUE OS POETAS MENTEM:
MOTIVOS ADICIONAIS

Porque o momento em que a palavra feliz é dita
nunca é o momento da felicidade.
Porque os lábios do sedento
não verbalizam sua sede.
Porque proletariado é uma palavra
que não passa pela boca do proletariado.
Porque a vítima do desespero
não tem vontade de dizer: "Estou desesperado".
Porque orgasmo e orgasmo
estão a mundos de distância.
Porque o moribundo, em vez de anunciar "estou morrendo",
estertora apenas um gemido baixo
e, para nós, incompreensível.
Porque são os vivos
que enchem o ouvido dos mortos
com suas notícias atrozes.
Porque as palavras sempre chegam
tarde demais ou demasiado cedo.
Porque é um outro, sempre outro, quem fala
e porque aquele de quem se fala
silencia.¹

18

E ainda que quem fale seja o mesmo de quem se fala, que por sua vez é o mesmo que escreve, serão sempre papéis distintos, tentando abarcar uma completude identitária do autor, identitária do trabalho, identitária da ação ou intenção. Isto não impede que tentemos.

Faremos uso de narrativas várias, próprias, de clientes, de outros, literárias, escritos outros, para nesse interjogo de reflexos, reflexões, referências e indicações podermos dizer o que ainda não tem forma.

¹ Enzensberger, H. M. *O naufrágio do Titanic*. 2000.

James Joyce escreveu seu *Ulisses* quando já era um autor medianamente conhecido nos meios literários². Continuava um pobre coitado, vivendo miseravelmente de aulas de inglês em Trieste e de alguma doação esporádica; tinha uma esposa bastante paciente para suportar-lhe as bebedeiras e a falta de dinheiro. Com isso podemos supor que ou ela reconhecia a genialidade do marido ou se resignara a viver daquele modo.

Ler Joyce abre espaços num atendimento. Ler muitos autores faz com que os atendimentos se abram a possibilidades de escuta e criação diferenciadas pela poética do escrever e do ler, na trama estética, plásticas da criação que ali, na sala de atendimento, será terapêutica, ou pelo menos intenciona sê-lo.

De todo *Ulisses* é o episódio de Nausícaa que me fisga. Ali está a maestria consumada, do retomar uma história velha e fazê-la única. Única e nova. Um cliente se aproxima na primeira sessão, adiada por muito tempo, como costumam ser muitas vezes as primeiras sessões, e indica um ponto de desconforto: o imaginar-se catalogado num livro nosológico que o terapeuta deveria já ter na mente, com o tratamento já descrito e os padrões já estabelecidos para seu caso (não só seu, mas de casos como o dele, iguais no tratamento definido antecipadamente).

Toda história grega já foi contada tantas vezes que a reconhecemos facilmente: Ulisses é desperto por um grito das meninas que jogavam bola com a princesa. Nu, fatigado pelo naufrágio do qual sobrevivera, cobre-se com um galho e pede abrigo a Nausícaa, que o cuida e guia ao palácio, onde seus pais o acolherão e providenciarão a partida à sua Ítaca.

Joyce não retoma o episódio, não o reconta, não o moderniza. Apenas faz referência a ele no título daquela passagem em que Leopold Bloom vai à praia e fica observando uma jovem de belas curvas. Passam-se páginas nessa observação sensual, as fantasias do senhor maduro olhando a beldade encostada em alguma amurada que não é jônica, até que a moça começa a andar, coxeando marcadamente, uma perna mais curta que a outra. O cinismo joyceano marca sua presença e distancia aquela beleza idílica da *Odisseia*. A odisseia de seu personagem se despe de dimensões metafísicas, e sua plasticidade tem contornos por vezes irônicos, surpreendentes, inovadores.

² Elmann, R. *James Joyce*. 1989.

Aquele cliente ouviu que não ocorreria a categorização temida nem encaixe em um modelo anterior à sua chegada. Aquele cliente pareceu acreditar ou desejar acreditar. Ele pôde em algum momento vivenciar essa passagem da retomada de histórias já ouvidas, retomada não pela repetição, mas pela reorganização a partir do que ele trazia ali, naquele momento, para aquela sessão.

Há uma beleza em cada história. Muitas vezes essa beleza está à mostra, fácil de ver, evidente no tema, na experiência ou no como é contada. Mas ela está sempre ali, porque o que se escolhe contar em um evento único como cada sessão é sempre algo que tem a marca daquele momento.

Todo ouvir terapêutico é sempre um ouvir o que é dito, mas ao mesmo tempo, um reorganizar esse discurso numa narrativa. Toda narrativa pode sempre ser escrita de outro modo que aquele que sempre se escreve. Não é tarefa simples fazer de Nausícaa uma coxa bela, mas é disso que se trata o labor terapêutico: fazer das histórias ouvidas histórias novas. Utilizando como instrumento elementos dados, mas não do modo como foram apresentados.

Depois Joyce escreveu, por 17 anos, sua obra capital, *Finnegans Wake*³, *Finnicius Revém*, na transcrição dos concretistas brasileiros Augusto e Haroldo de Campos. A história é inicialmente simplória. Um bêbado se levanta à noite e vê uma mulher urinando no parque; o que escorre de urina torna-se um rio que, numa viagem onírica, sem fim e cíclica, englobará o próprio bêbado irlandês, a Irlanda, o mundo, sua criação e manutenção. As histórias bíblicas, as histórias pagãs, as histórias oficiais e as histórias populares se entrelaçarão e farão parte de uma trama na qual dados históricos se mesclarão com sonhos pessoais, sonhos coletivos, informações variadas, num mosaico complexo.

O sentido é o mesmo que o do sonho e, nessa falta da obrigatoriedade de sentido lógico e traduzível, entramos na criação dos sentidos terapêuticos. Porque não há possibilidade de não haver intencionalidade nas nossas ações, mas há a possibilidade de que nossas ações como terapeutas ocorram visando criar, e não moralizar, converter, guiar, esquadrihar ou dar sentidos.

³ Joyce, J. *Finnicius Revém*. Porto Alegre, 2001.

Quando James Hillman⁴ critica o caráter policialesco que a psicologia vem assumindo, está tocando num ponto-chave do dilema que temos pela frente a todo momento: como não indicar o que nos parece, mas que é apenas o nosso enxergar, não o do cliente? Como não conduzir um caminho que não é o nosso para aquele que tentamos ou idealizamos?

Um dos personagens centrais do *Finnegans Wake* é o taverneiro Humphrey Chimpden Earwicker, muitas vezes nomeado pelas iniciais HCE, muitas vezes transformado, como, aliás, todos os personagens do livro, em outro. O eu e o outro, a identidade, a manutenção e a transitoriedade e transmutação do “eu”. Em alguns momentos do livro, HCE passa a ser *Here Comes Everybody*, “Aqui Vêm Todos”. Aqui vêm todos, mas cada um é ele mesmo, ou tenta sê-lo, ou deixará de sê-lo, ou se construirá como tal, na interlocução, intercessão, interpolação e cocriação que o processo terapêutico pressupõe e implica.

Aqui vêm todos, e cada um de seu modo. E muitas vezes esta é a tarefa mais difícil, a construção do “seu” modo de “vir”. Porque somos nós, mas somos essa miríade de vozes que em nós falamos e muitas vezes nos expressamos, mas muitas outras nos escondem. Cada cliente que vem muitas vezes não sabe, ou não sabe com estas palavras, mas vem à terapia para, do seu modo, poder sair.

21

Na tradução de um livro de Antony Burgess sobre Joyce, cujo título era precisamente *Here Comes Everybody*, optou o tradutor por manter as letras HCE e fazê-lo Homem Comum Enfim. E não deixa de ter um caráter lírico essa tensão entre o ser comum e atingir esse estado como um momento, “enfim”, de chegada depois de muito caminhar.

O comum como um objetivo, como o algo a ser alcançado. Aparentemente uma contradição da individuação, do tornar-se o que se é. A menos que entendamos que esse comum não diz de ser um mais como os demais, mas apenas um que, enfim, depois de muito fazer, encontra seu modo de ser.

Como todos os que o criam.

Como todos os que desejam.

*

⁴ Hillman, J. e Ventura, M. Mediocridade. In *Cem anos de psicoterapia ... e o mundo vai de mal a pior*. 1995.

Há diferenças entre os livros. Temos os romances, os científicos, os filosóficos, os maus, entre inúmeras quantidades de livros. Todos eles organizam em palavras algo a ser contado. Podemos pensar cada livro como uma carta⁵ enviada a alguém, que poderá lê-la ou não, recebê-la ou não e, por isso, torna-se uma aventura de ser ouvido, de encontrar interlocutores (ou melhor, leitores) ou não, ficando no silêncio solipsista da impressão.

Podemos também entender os livros como histórias. Personagens e suas aventuras, pensamentos e seus caminhos, histórias e seus desdobramentos, fantasias e suas continuações. Isto nos coloca frente a cada livro como uma história ou muitas histórias; isto nos permite tratar cada um como uma história que pode ser “figurativa” ou “abstrata”, conforme seus personagens e suas situações mais definidas ou trate de um desenrolar menos focado em “alguém”, respectivamente.

E claro, há as misturas, sempre mais estimulantes que os exemplos “puros”. Histórias de personagens, biografias reais ou imaginárias, que contam ao mesmo tempo o caminho que ideias percorreram para alcançar determinado ponto.

Entendi isso com a ajuda de um autor espanhol, Juan Manuel de Prada, hoje com uma produção já variada, que começou com contos. Histórias curtas, breves relatos, construções fictícias sobre algo ou alguém, muitas vezes fictícios também.

22

Os contos exigem a habilidade da síntese, necessita-se dizer algo em pouco espaço e não se pode abrir o texto para temas que peçam um outro texto para si. Um conto é um instantâneo de criatividade: diz ali algo que não poderia ser dito alhures e de outro modo, senão não seria um conto.

Mas os contos de Manuel de Prada não tinham nada de excepcional. Apenas contavam histórias curtas.

Seu terceiro livro já indicava a direção que nos interessa: a de contar uma história que é ao mesmo tempo muitas histórias. *Las máscaras del héroe*⁶ apresentava a história de um personagem pela interação com um segundo personagem. O herói em questão, Fernando Navales, tem sua

⁵ Sloterdijk, P. *Regras para o parque humano. Uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. 2000.

⁶ Prada, J. M., *Las máscaras del héroe*. 1996.

história contada para podermos saber a história de outro personagem, este sim o personagem “principal”: Pedro Luis de Gálvez.

Coloco aspas no “principal” porque se há algum ponto central na história, ele não é fixado no primeiro personagem, nem no segundo, nem no conjunto quase interminável de boêmios desgarrados e excêntricos que atravessam a narrativa. O foco – e a beleza é que não seja um foco, mas pela narrativa de um personagem, se constitui essa multiplicidade, – é “o muitos”, as relações, a história de um país destruído pela guerra.

Como no episódio de Nausícaa, que Joyce usou para dizer da contemporaneidade irlandesa, humana, pessoal, Prada toma a história espanhola e faz dela o meio para dizer de uma nova forma uma história já sabida. Não é a mesma história de outro modo, mas uma nova-velha história. Uma história já sabida, contada de outro modo, não é a mesma história já sabida...

Mas para o que nos interessa, a história contada por Prada é uma “ficção real”. Personagens são inseridos ficticiamente, porém em um cenário conhecido “verdadeiro”, o da história do fascismo franquista e os conflitos com a resistência da esquerda.

Essa mistura do real e do fictício não é original, desde a *Ilíada* temos eventos “reais” entremeados por “licenças poéticas”. Se tomamos este autor, é simplesmente por termos lido e nele reconhecido algo de original nesse modo de escrever.

Mas foi no livro *Las esquinas del aire (En busca de Ana María Martínez Sagi)*⁷ que Prada radicalizou ao ponto da excelência essa mescla criando uma busca por uma personagem que ficamos constantemente a perguntar se existiu concretamente ou se existe apenas na cabeça do romancista, que cria uma trama detetivesca de detalhes de uma vida para fazer um livro.

E ao fim do livro, vemos uma mulher que não tem nenhum rompante épico. Esta Ana María teve sua vida na transição para a modernidade espanhola, da liberação da mulher da tradicional posição submissa e opaca, chegando a uma participação mais ativa. Sua vida ao mesmo tempo serve como indicador dessa transição, não parecendo merecedora deste destaque.

Mas é o amor pela personagem que nos toma e faz dela alguém especial, alguém de quem vale à pena ler um livro, ou escrevê-lo. É essa importância que fará a diferença entre uma biografia

⁷ Prada, J. M., *Las esquinas del aire (En busca de Ana María Martínez Sagi)*. 2000.

(o biografado sempre terá alguma importância para merecer esse trabalho) carinhosa, criativa, linda e uma biografia apenas funcional.

Tomemos, imaginando, qualquer atendimento. Aquilo que se narra como história é uma narrativa organizada pelo cliente. Não tem importância se ela é “real” ou não, pois a importância se localiza na narrativa, não em sua fidelidade. Toda narrativa é fictícia (por mais que esteja calcada em eventos vividos por quem a narra) por ser organizada nos e pelos recortes da própria narrativa.

Uma cliente conta de um abuso sexual sofrido na infância. Esta narrativa vale por si, não sendo necessária nenhuma investigação detetivesca/policial para avaliar a veracidade do relato para que possamos desenvolver sobre essa história um trabalho terapêutico. Isso implica em entender e lidar com toda história no que ela apresenta de conteúdo e articulação com as histórias já conhecidas *como se* ela fosse absolutamente fiel ao que possa ter ocorrido.

Se ela o é “de fato” ou não, se é uma organização completamente deturpada, uma mentira deslavada, um relato de outrem apropriado por aquele que narra, uma vivência baseada em leituras ou qualquer outra forma de apresentação de uma história que não seria “objetivamente” daquele que a narra, tudo isso não importa. Se ela foi trazida para o contexto terapêutico como sendo própria, isto lhe confere o valor de realidade naquele contexto e como tal pode ser ouvida e trabalhada.

Isso não é o mesmo que assumir que o terapeuta é um crédulo acrítico. Ser terapeuta é, em paralelo ao que se considera verdadeiro do que se narra automática e sistematicamente, ser um desconfiado e um observador de diferenças. Uma narrativa de um abuso infantil (usado aqui como um exemplo do que não se fica indiferente) exige uma reorganização do que se sabe sobre aquele que narra. Pede que se alinhe essa narrativa com os personagens que dela participaram, com os dados que temos.

Os dados que temos podem não ser referentes àquela pessoa. Se essa narrativa de um abuso infantil é trazida em uma primeira sessão, não há referenciais anteriores. Mas há referenciais externos. Sabemos (ou teremos de aprender) o que é uma família, sabemos (ou teremos de aprender) como as famílias se organizam quanto à sexualidade, ao que se fala e se omite e, em especial, como se tratam os segredos. Uma narrativa é sempre alicerçada no imaginário grupal. Curiosamente todas as narrativas são novas e, ao mesmo tempo, todas são

conhecidas. Cada uma tem sua forma de ser, mas ao mesmo tempo tocam um conjunto existente de histórias, nosso repertório de narrativas.

Mas não nos interessa a narrativa apenas no que ela tem de comum. Isto é um dos lados de intersecção com o *socius*. Nosso interesse é pela narrativa como parte da história do cliente que a conta e, como tal, ela se estrutura internamente com os elementos que necessitaremos para fazê-la iluminar naquela sessão, situações atuais das relações desse cliente. Por isso sua “objetividade”, “veracidade” “o-que-de-fato-aconteceu” ou quaisquer outros critérios necessários em âmbitos policiais perdem a importância aqui. Estamos tratando não com criminosos cujos crimes precisam ser desvendados para que sua punição possa ser determinada, com mentirosos que necessitam ser pegos no ato do mentir para assumir alguma verdade, mas com pessoas que desejam transformar seu modo de viver e que nos oferecem como via de entrada para essa transformação relatos, cenas, histórias, imagens, lembranças e detalhes.

Essas histórias, cenas etc. são ficções. Como a ficção biográfica que Prada escreve sobre sua biografada, escreveremos nós, terapeuta e cliente, um capítulo, às vezes muitos, de uma biografia. Esta biografia tem flashbacks, evidentemente, mas sua característica primordial é a atualidade. Ela é escrita no presente, tendo como objetivo não um revisitar e remoer uma história lembrada, mas sua inserção na vida atual, nas relações atuais e nas lembranças atuais. O que não deixa de ter uma poética peculiar: que até as lembranças possam ser vistas pelos olhos do hoje e não no repisado recontar de outros tempos.

Somos então coautores de um capítulo da biografia desse cliente que nos busca. Na idiossincrasia da narrativa própria desejamos que ele possa estar presente, fazendo-se mostrar naquilo que é singular do que contou, sua experiência. Os atos talvez sejam parecidos. O como são organizados não. Tolstoi começa seu *Anna Kariênina* com uma frase lapidar sobre as terapêuticas familiares: “todas as famílias felizes se parecem, mas cada família infeliz é infeliz à sua maneira”⁸. O mote pode ser usado para a compreensão do processo terapêutico, salvo que se entendemos que nossa função é coescrever biografias singulares, não será nem na alegria nem na tristeza que cada cliente se parecerá com outro: cada um será o que é e se transformará no que pode a seu modo. E a seu tempo.

⁸ Tolstoi, L. *Anna Kariênina*. 2005.

A questão da singularidade da relação terapêutica tem uma discussão longa, que poderíamos remeter a toda uma bibliografia da psicologia que trata da questão da ingerência da perspectiva do terapeuta no trabalho com seu cliente. Não o faremos. Não há modo de impedir que isso ocorra e é este um componente fundamental do trabalho relacional. Se compreendermos que é *pela* relação que algo ocorrerá, que esta biografia será coescrita, então entenderemos que somos parte ativa desse processo, com o custo que isso implica: estaremos nós também escritos e inscritos nessas “páginas” de vida.

Processo absolutamente similar ao que ocorre na leitura de um livro. Cada um de nós o lê a seu modo, ainda que todos leiamos o mesmo, e é nessa posição paradoxal (paradoxal se queremos refrear a uma identidade única a multiplicidade que o livro como obra aberta é) que uma narrativa se localiza. Cada cliente estabelece com um terapeuta uma relação única. Com outro terapeuta (ou outro cliente com o mesmo terapeuta) a biografia seria distinta, cada relação (e não apenas a terapêutica) marca possibilidades, abre algumas, fecha outras.

Não há possibilidade então de que essa “biografia”, esse conjunto de narrativas seja escrito junto a qualquer terapeuta. Numa situação hipotética de ter um cliente três terapeutas diferentes, escreveria ele três narrativas singulares, pelas três relações únicas que desenvolveria com cada um desses terapeutas hipotéticos.

Mas com cada um deles, e se desejarmos sair do exemplo imaginado e voltar à concretude de cada atendimento efetivo, a narrativa só pode existir como construção biográfica singular, se houver em alguma medida um interesse em fazer com que essa narrativa seja: 1 – uma pesquisa; 2 – uma pesquisa pessoal; 3 – uma pesquisa criativa de alternativas e possibilidades de compreensão; 4 – uma reorganização aberta dos sentidos dessa vida que se desenha no processo terapêutico; e, em última instância: 5 – uma obra aberta pessoal, uma narrativa que possa ser “lida” com outros sentidos em outros momentos e agregada de elementos novos na medida do seu aparecimento e desenvolvimento⁹.

Se tomarmos uma narrativa literária, ela preenche essas características de forma artística pela construção do próprio texto. Há *O deus das pequenas coisas*¹⁰, narrativa da indiana Arundhati

⁹ Isto nos coloca frente à noção de obra aberta conforme proposta por Umberto Eco, voltaremos a isto na seção seguinte, focada na narrativa organizada pelo pensamento filosófico.

¹⁰ Roy, A. *O deus das pequenas coisas*. 1998.

Roy, que escreve sobre uma família inglesa na Índia colonizada, as relações dos nativos entre si, com a família, com os ingleses e a cultura local. Essa escrita forma-se com características que utilizaremos aqui para cotejar com um processo terapêutico.

A primeira e mais visível característica da narrativa é ela ser toda fragmentada, eventos cronologicamente separados são intercalados com uma organização desconhecida. A chegada da família à Índia aparece muito tempo depois das crianças já estarem brincando juntas, descobrindo-se e descobrindo o mundo juntas; essas descobertas seguirão depois da morte de uma delas, mas o ponto máximo dessa fragmentariedade é a ocorrência do clímax do livro, que acontece muito antes de seu final, numa indicação clara de que o final nunca está onde esperaríamos que estivesse ou, parafraseando o poema de Enzemberger, que o final nunca acontece quando colocamos a palavra fim.

E a autora magistralmente termina o livro quando já sabemos de tudo que “ocorrerá” mais tarde, no desenvolvimento linear do tempo da narrativa cronológica, quando é certo que o desfecho feliz não acontecerá. Mas impreterivelmente um livro tem seu fim e, ali, na última frase, está a abertura, a continuidade infinita, a genialidade da autora, dizendo que não se acaba porque o livro termina. Pois no fim do livro está um “até amanhã”, quando sabemos todos que não haverá amanhã para aqueles personagens, pois sabemos de antemão seus finais.

27

Eles, entretanto, seguirão conosco, como segue esse final comigo depois de tantos anos de lido o livro. Até amanhã, mesmo que não haja mais nada, mesmo que não nos encontremos mais, nem jamais, é um amanhã que ocorre, improvável, impossível, inaceitável, mas sempre amanhã. Sempre outro. Sempre um depois de.

Como um processo terapêutico. Não há nem linearidade nem sequência no que se cria em terapia. Assuntos se entrecruzam, assuntos voltam, assuntos fazem seu surgimento por vezes de formas surpreendentes, mostrando-nos que toda possibilidade de descoberta e articulação em terapia se fundamenta na abertura para aquilo que não está dado, nem no nosso conhecimento, nem na nossa previsão e muito menos naquilo que julgaríamos ser “o melhor”.

E que o fluxo de um processo terapêutico não segue uma linearidade, inclusive quando a desejamos, porque é pela fragmentariedade que conseguimos montar mosaicos, e a terapia é fazer de pedaços um conjunto, nunca final, nunca pronto e nunca igual.

*

Nos trajetos por leituras inevitáveis chega-se cedo ou tarde a Guimarães Rosa. E é inevitável por ser ele o criador de possibilidades inexistentes até então. Por tomar a brasilidade como parâmetro e nela, com ela, a partir dela, fazer aparecer cada narrativa do universo humano.

Alguns autores são conhecidos, a outros chegamos na surpresa, no “descobrimento”, outros ainda podem ser reconhecidos depois de indicações, caminhos até a eles alcançar. Guimarães é do primeiro tipo, cada um já o leu na escola, em exercícios sofríveis de entendimento de texto, interpretação ou ainda resenhas. Todos sabem que ele existe como escritor, não é dos autores que possam surgir indagações sobre sua importância ou pertinência.

Meu Guimarães Rosa é múltiplo. Há o Rosa dos Sertões e, mesmo esse, ainda são muitos, o da primeira leitura, que maravilhado abandonei por quinze dias, na expectativa de que o texto durasse mais tempo, não acabasse tão rapidamente, terminando aquele universo maravilhoso e inesgotável de tensões, sentimentos e ideias.

Todos sabem a história, sua singularidade não está no tema, o mote da donzela guerreira, já presente em narrativas variadas, das amazonas à Joana d’Arc, passando por Iansã ou Ártemis, são várias as heroínas que, travestidas de homem ou não, tomam o papel guerreiro como seu e assumem-se como protagonistas de um conflito. Assim, Diadorim é uma a somar-se à seleta galeria de potentes mulheres ativas.

Mas se a história é essa, conhecida e comum, temos o como ela é narrada, e aí está a invenção. Guimarães faz do Brasil o cenário, e não qualquer Brasil, mas aquele que mais de perto ele escolheu para visitar e desbravar. É conhecida a anedota de que enquanto todos seus colegas iam a Paris ele embrenhou-se no nordeste mineiro e na caatinga baiana, sertão seco e poeira árida, e, dali, fez o cenário no qual seu Riobaldo, o rio largo, pôde atravessar, acendendo a poética jagunça como metáfora, ou parte da metáfora, da existência.

Todo o jogo complexo e virtualmente intraduzível de palavras e expressões, conjugações de idiomas e tempos criados de modo selvagem para com as regras tradicionais da escrita servem à construção do texto, às várias camadas da construção desse texto, como um palimpsesto de sentidos. Há a história de amor frustrada pelo risco de homossexualidade; há a história de guerra e rebeldia contra o poder institucionalizado; há a vida jagunça que se desenrola com o tempo da

narrativa; há a intensidade da descoberta de quem se é no ato de ser; há a vereda, as veredas, que se desenham com os passos e descaminhos, tropeços e atalhos, que formam parte sempre do trajeto, quando ao final o contemplamos.

É exatamente essa multiplicidade que faz dele inevitável. Porque aquilo que na linearidade se afirma, podemos afastar ou aceitar, mas aqueles que propõem uma quantidade de linhas incontáveis conseguem fisgar-nos por alguma delas.

Rosa consegue por várias.

Trabalhamos com metáforas, ainda que seja sempre um risco, pois a metáfora, como seu próprio significado semântico indica, é algo que leva-nos além. Além do ponto em que estávamos, além da compreensão, além do conhecido. Mas esse além não é necessariamente um lugar específico, é apenas um outro sítio. Toda metáfora, por isso, é arriscada, cada um irá a um além (no melhor dos casos, já que cada um pode sempre decidir-se a ficar onde está) próprio, seu.

Mas não por isso abriremos mão de metáforas, até por esse mesmo risco, já que o lugar para o qual cada um se transporta *com* e *pela* metáfora também indica possibilidades e sinaliza o patamar no qual a relação terapêutica (e a relação de leitura) pode existir, naquele momento.

29

Podemos agora chegar à margem. Rosa escreveu poucos contos, o romance era seu território preferido. Dentre aqueles destaco “A terceira margem do rio”, incluído no livro *Primeiras estórias*¹¹. Um dia o pai de família toma a canoa e com ela rema até o meio do rio. Sem âncora ou poita onde prender-se fica remando, sem parada, o tempo passando e ele chegando ao fim, um dia seu filho mais velho toma o remo e segue a remar, sempre.

Tal qual Sísifo, estamos frente a um mito. Tal qual Sísifo ou qualquer outro mito (como veremos à frente) não podemos ler na literalidade o que ele diz, mas nas ressonâncias de sentidos que se abrem. Às vezes pelo estranhamento, às vezes pela sensação de inconformidade, às vezes pelas imagens que se abrem, sentimentos que ocorrem, ideias que se apresentam.

A terceira margem é o rumo certo. Em terapia (e em qualquer outro sentido quando o que se deseja é a criação) ela nos implica em não definir o lugar de chegada e se isso parece fácil de dizer, não o é de fazer, pois sempre é uma pessoa, aquele que vestido como terapeuta escuta e

¹¹ Guimarães Rosa, J. A terceira margem do rio. In *Primeiras estórias*. 2005.

interage com a outra pessoa, vestida de cliente. Cada pessoa deseja, espera e busca alcançar pontos (conscientemente ou não) determinados, e tomar como rumo a terceira margem é assumir que não há nunca ponto de chegada e que, de certa forma, todo remar é, em última instância, válido pelo próprio remar.

Assumir-se nessa posição interminável, que entrará inevitavelmente em confronto com o papel de barqueiro que nos será imputado – seríamos aqueles que conduzem a travessia – não deixa de ser um conflito necessário. Cada passageiro que sobe ao barco indica o destino desejado e espera que para lá seja transportado. Ele recebe um remo com o qual fará sua parte na travessia. Somos responsáveis por levar o barco para algum lugar, mas trocaremos de postos ao longo da travessia na sessão, às vezes no timão, às vezes nos remos e muitas vezes na proa, outras na popa, olhando, contemplando.

O destino desejado pelo cliente não é desprezível por ser um destino: todo remar, mesmo aquele rumo à terceira margem, tem um *para onde* ir. Mas toda interlocução guarda a possibilidade de fazermos desse *para onde* um lugar diferente daquele estimado na partida.

Em navegação se entende que a possibilidade de um trajeto náutico ocorrer sem planejamento de destino, pontos de referência, tempo estimado de trajeto e outras marcações de segurança é sempre um empreendimento arriscado. O ditado “prepara-se em terra para ir ao mar” explicita isso.

Em terapia não poucos prepararão de antemão o porto de chegada. É, também em terapia, temerário ir-se ao mar sem a certeza de *para onde* se vai. Mas se vai, é possível fazer isso e, melhor, se chega.

É evidente que, ao falar da metáfora da terceira margem, desenvolvi aqui uma outra metáfora, a do barqueiro participante. Não é gratuita essa forma de digressionar. Todo este escrito está suspenso na ideia de que organizaremos aquilo que fazemos como terapeutas a partir de leituras, escutas, escritas. Todas essas leituras, escritas e escutas são metáforas, e se não o são, é assim que as lemos, ouvimos e escrevemos.

E é assim que trabalhamos terapeuticamente.

Tomar Guimarães como guia para um universo de metáforas é um presente, pois poucos são os que conseguem tomar o conhecido e fazê-lo singular. Não na história, repetimos outra vez, mas na forma de narrá-la. E é este o ponto em que a metáfora da linguagem roseana faz-se única.

Pois o que ele nos indica é mais do que histórias que nos levam metaforicamente para outros lugares e compreensões (o que já não seria pouco). Ele nos permite fazer da desorganização tradicional da linguagem o meio pelo qual a narrativa se organizará, e isto é muito mais radical que a história narrada.

Porque não é apenas a beleza da narrativa jagunça, mas a força da lapidação em idiomas agregados, inventados, distorcidos, apropriados que serve à exposição dessa narrativa. O que Rosa faz é (evidentemente depois que Joyce já havia aberto a picada) alargar a trilha pela qual podemos ver, montar e contar uma história, conhecida ou não.

E isso nos implica em sair da posição por vezes cômoda, mas sempre tediosa, de ouvir queixas de clientes. Porque queixas são sempre as mesmas, limitadas a um espectro muito estreito de focos e questões, conflitos e dramas. Ouvir queixas é imediatamente prender-nos a cabrestos curtos. Rosa nos permite ouvir alternativas. Cada cliente trará sempre, no bojo de seu drama, possibilidades não percorridas de contá-las; cada cliente fará sua organização discursiva tomando como parâmetros as organizações que sempre usou; é com cada cliente que poderemos contar uma nova história *com*, *na* e *pela* narrativa que foi trazida, mas não como queixa (que sempre poderá ser) e sim como um inusitado campo de experiências narrativas.

Há uma compreensão comum de que terapeutas são profissionais que ouvem problemas de terceiros o dia todo. Isto tem um viés que parcialmente é verdadeiro, já que evidentemente ouvimos terceiros diariamente num consultório. O ponto em questão é que, depois de Guimarães Rosa, não é possível ouvir problemas (ou pelo menos só problemas), pois ele nos implica na posição de tomar uma história, qualquer que ela seja, e com ela, por ela, nela transformar as perspectivas possíveis de entendimento e posicionamento.

Isto não é ouvir problemas, mas ouvir alternativas. Cria-las conjuntamente.

Mas voltemos ao sertão, grande ser, tão veredas, em uma das possibilidades de desdobrar o nome do *capo lavoro*. Guimarães Rosa sabia que dava passos perigosos, como Riobaldo, que se prepara lentamente para tornar-se o líder jagunço, seu trabalho na confecção foi de ourives, com

detalhes sendo traçados, frases colhidas, expressões acumuladas, ensaios tentados, até fazer a organização final. Esta pode ser a forma de entender a escrita de qualquer texto. Mas esta também é a forma de elaboração de si mesmo. Na próxima parte, ao falarmos de Foucault, desenvolveremos a questão da hermenêutica do sujeito, por ora basta sinalizar que o mapa roseano não é o do sertão exclusivamente como território, mas do ser como elemento constitutivo *no e pelo* território.

E o ser está na linguagem. O entendimento do outro, o cliente, no contexto terapêutico apresenta correlatos com a tarefa de entendimento do outro no texto dos sertões. Porque se o sentido da história é “mais ou menos” apreensível, ficaremos apenas com o “mais ou menos”, com uma superficial apropriação do outro. Um contato mais profundo exigirá que da história tenhamos a leitura não apenas superficial, mas, ao mesmo tempo, de seu conjunto horizontal e vertical, em profundidade e amplitude.

O *Grande sertão: veredas*, quando publicado em inglês, teve uma recepção crítica dura, na qual indicava que o leitor de língua inglesa receberia uma versão muito diminuída do impacto linguístico original¹², sem o tratamento “hábil, fluido e inovador da prosa brasileira”. Cada um de nós, ao ler esse texto, ao prender-se apenas à história, corre o mesmo risco, mesmo sendo nativos e falantes de português do Brasil. Porque só se sobreporá o texto roseano, se e quando sairmos do nosso texto. Da nossa compreensão do que é um texto, do que é a linguagem e para que ela serve.

Talvez por isso a inevitabilidade de Guimarães Rosa e, em especial, de seu *Grande sertão*. Ali está o paradoxo da leitura, mas também do atendimento terapêutico: para ler o outro necessitamos de uma abertura e, por vezes, de um deslocamento para fora de nós mesmos, como parâmetro, como história, como expectativa; ao mesmo tempo, é para dentro de cada um de nós, como leitores e como terapeutas, que o contato com esse outro aponta, pois é na(s) apropriação(ões), no(s) sentido(s) da leitura e também da escuta, nas ressonâncias do que se dá na relação com esse outro, que a singularidade da leitura, da relação terapêutica se organiza e torna-se possível.

¹² Guimarães Rosa, J. *Correspondência com seu tradutor Alemão Curt Meyer-Clason*. 2003. p. 112.

Essa questão da outridade, da alteridade de modo inevitável nos leva a outro autor, também escrevendo em português a maior parte de sua produção, mas português de Portugal. Fernando Pessoa é múltiplo. Seja pela coleção de heterônimos ou pela produção crítica, em prosa, teatro, traduções, além da evidente poesia, ele é a multiplicidade concretizada.

É desnecessário tecer comentários sobre a beleza e profundidade de seus poemas. É desnecessário também dizer qualquer coisa sobre a densidade de boa parte de sua produção. Sua leitura é também, desnecessário dizer, inevitável.

Se o chamamos são pelos heterônimos, riqueza interminável de aberturas e diálogos. Seus heterônimos conversam entre si, são mestres uns dos outros, discutem, afirmam-se frente a colocações feitas pelo vizinho, fazendo em um a riqueza e variedade de muitos.

Há uma tradição no entender que o poeta, como o artista de modo geral, é aquele que consegue expressar seu mundo interior na sua obra, produzindo quadros, filmes ou música que são ao mesmo tempo individualmente representativas e coletivamente tocantes. A obra seria de algum modo seu autor.

Pessoa propõe-nos uma posição singularmente contrária: se ele escreve como muitos, qual deles é ele “mesmo”? Qual dos autores é a expressão de seu interior? Ou seu interior é também muitos interiores? A ironia é pessoiana, ao tratar da subjetividade do artista como o material a ser trabalhado.

33

O que ele nos propõe, em contrapartida, é a produção como criação de identidades outras que a de um autor. Um personagem escreve. Este personagem é que se exporá, mas, esta é a inventividade da proposta, sua expressão deixa de ter uma origem na pessoa para ser uma expressão da *persona*. É por meio de um outro, criado, fictício, sonhado, que um discurso será organizado, que uma obra se construirá.

No que nos interessa esta é uma saída à direção aparentemente inevitável em terapia de se buscar o “eu interior”, o “eu verdadeiro”, ou “aquilo de mais profundo” que o cliente teria (ou necessitaria ter) para ser descoberto, desvelado no processo terapêutico.

Porque a identidade localizada em um Ego serve muito bem à orientação capitalista de estabelecer pontos claros para sobre eles definir estratégias de controle e consumo. Sendo a pessoa um alguém, é mais fácil definir a qual grupo ela pertence e quais produtos comprará. A

multiplicidade traz problemas mais difíceis de contornar, já que cada um de nós seríamos potencialmente muitos.

Não apenas isso. Um cliente que tenta de todo modo encaixar-se em algum dos padrões dados socialmente está incansavelmente buscando uma identidade. Identidade que, entretanto, pode não ser a que lhe favoreça viver de um modo mais intenso e articulado com aquilo que deseja.

Um cliente desejava casar-se, ao mesmo tempo a vida de solteiro lhe parecia cheia de benesses sexuais e de aventuras interessantes. Uma cliente descobria em relacionamentos homossexuais uma possibilidade afetiva que não encontrava nos namoros com homens, aos quais ela sempre se voltara.

Evidentemente há escolhas a fazer, e cada escolha tem por definição o preço do abandono do que não se escolheu. Elas são determinadas também pelos parâmetros de identidade a definir o escopo de aceitação pela escolha, mas também pela identidade que aparece por cada escolha. A cliente que optar por relacionamentos em algum espectro de sexualidade será identificada como lésbica, bissexual ou, se abandonar essa “confusão”, heterossexual. O cliente, se escolher casar-se, será identificado como sério (ou talvez hipócrita, caso mantenha-se ativo nas aventuras) ou imaturo, se decidir buscar de mulher em mulher a satisfação de desejos de conquista.

34

Pessoa nos propõe o seguinte: e se a cliente gay fosse hetero com um homem? E se o cliente aventureiro fosse caseiro com sua esposa? E se cada um tivesse muitos espaços para ser e fosse em cada um deles um ser distinto?

O espaço de terapia é um espaço de poder ser algo distinto do que se é. Guardados pela segurança do consultório, podemos com cada cliente viver vidas distintas daquelas que são trazidas como sendo as únicas possíveis.

Mas Pessoa vai além disso. E se nosso ser pudesse ser aceito na expressão da miríade de nossa imaginação? E se cada personagem que habita em nós, pudesse ser de algum modo expresso ou vivido de algum modo?

Claro que a concretização dessa “proposta” não tem o valor de desqualificá-la caso ela não se mostre possível. Teríamos de pensar qual é a possibilidade que estamos esperando, se uma

vida esquizofrênica seria o sinal de que é possível ser muitos ou, como Pessoa, uma produção artística multifacetada, ser muitos produtores? Outras ainda?

*

Dentre as formas literárias existentes, ou categorizáveis, há a narrativa mitológica, versão escrita do que originalmente fora transmitido apenas pela oralidade dos grupos. Com a escrita como meio de transmissão de conhecimento, essa oralidade se perdeu, e ficamos ou com a versão em papel daqueles mitos ou com novos mitos que já nasceram impressos, podemos tomar o *Don Quijote* como um desses exemplos.

É característica do mito não seguir a lógica racional estrita, mas desenvolver uma coerência suficiente para permitir-nos, convidar-nos, incitar-nos a mergulhar naquele universo ao mesmo tempo irreal e tocante. Um autor contemporâneo que faz pelos romances que escreve atualizações do gênero, nos permite leituras novas para velhas questões.

O japonês Haruki Murakami conta histórias de um irracionalismo surpreendente. Correndo o risco de sobreposição de linguagens diferentes, poderíamos dizer que ele é uma espécie de David Lynch escrito. Como o cineasta, que cria universos onde o onírico, o irreal e o simbólico trabalham, por meio de elementos cotidianos (ou nem tanto), para a construção de universos poéticos atuais, o escritor tem nesse procedimento parte de sua produção, armando situações que, de tão absurdas e surreais, constroem momentos únicos.

Tomemos *Caçando carneiros*, terceiro livro publicado pelo autor. Um publicitário pouco empenhado recebe a proposta, feita pelo capanga de um milionário direitista à beira da morte, de retirar uma peça publicitária na qual alguns carneiros faziam parte de uma paisagem bucólica numa propaganda de uma companhia de seguros. Seu périplo o levará a reencontrar um amigo de juventude em uma situação ao mesmo tempo dramática e absurda. O carneiro caçado, indicado no título, é um invasor de corpos, que os toma como veículo para sua vontade de dominação, fazendo de seus portadores excepcionais empreendedores, unicamente para conseguir por meio deles maximizar sua própria potência. Bastante nietzscheano, diríamos.

Descrito desta forma parece não passar de uma ficção pouco inspirada, sem interesse. Como não haveria muito interesse em boa parte dos livros publicados se fossemos tomar apenas o mote da história. Mas em literatura não é apenas o que se conta que interessa, mas o como. Um

jogo onde nada parece ser importante e, simultaneamente, é por isso elemento constitutivo de uma história cheia de meandros e detalhes deliciosos e instigantes. Personagens únicos vão fazendo aparições e terminamos por, de dentro desse universo irreal, desejar que a história prossiga.

Mas a história termina, toda história termina em algum momento. No caso das histórias escritas, seu texto termina ao fim do livro, mas ela permanece conosco desenvolvendo-se pelas ressonâncias que nos deixa, fazendo com que uma série de camadas de significados e conotações, intelectivas, afetivas e imaginárias se somem ao sentido da leitura.

Alguns de seus outros livros têm esse mesmo padrão: constroem uma narrativa improvável, com elementos incoerentes, lógica absurda, situações impossíveis e, entretanto, magicamente fascinantes. Tomemos *Kafka à beira-mar*¹³ para desenvolver a questão da narrativa mitológica atualizada.

Começemos pelo título. Kafka à beira-mar. Existiria algo mais improvável que um livro japonês colocando o nome Kafka, autor tcheco de densidade insuportável e elaboração *a la* Sísifo da existência humana, em uma situação praiana, qualquer que fosse esta?

Na lógica binária, Kafka = sofrimento e beira-mar = desfrute. Uma incompatibilidade já na entrada. Pelo menos uma incompatibilidade que se choca com a linearidade das nossas expectativas.

Além de ser um título improvável para uma narrativa, é também o título de uma música chave da história e de um quadro, também chave para o desenvolvimento das peripécias.

Mas mais que a improbabilidade de um Kafka à beira-mar, sendo ele um menino japonês de 15 anos que adotou esse nome na sua fuga de casa, chama a atenção a explicitude do mito de Édipo sendo repetido na maldição pelo próprio pai do menino de que o ciclo edipiano se repetiria, assassinato paterno, incesto materno, somado ainda à violação da irmã mais velha, que junto com a mãe havia fugido e abandonado o filho quando este tinha 4 anos.

Toda a tristeza e o vazio dessa ausência se mostram, a indiferença do pai, sua morte em condições misteriosas e que não são explicadas em nenhum momento; o coito com aquela que ele

¹³ Murakami, H. *Kafka à beira-mar*. 2008.

entende ser a mãe, em sonho e depois fisicamente; o incesto violento com a irmã, em sonho. Se ficássemos nesta rasa descrição estaríamos apenas no âmbito da repetição de elementos do conhecido complexo de Édipo,

Mas Murakami não se contenta. Sobrepõe com ternura personagens que não existem no mito edípico e que só poderiam ser atuais, ou atualizações deste momento. O assassinato paterno não ocorre pelas mãos de Kafka (ainda que ele o deseje e não lamente que isso tenha ocorrido), o incesto com a mãe é atravessado por um amor de juventude dela, morto precocemente, que vivera antes de conhecer seu pai, e a sobreposição de tempos, colocando o Kafka filho com o namorado antigo na mesma posição e permitindo um diálogo emocionante como o que se dá ao final de um tórrido encontro: “porque você teve de morrer?”, “porque eu precisei”.

É o namorado morto que responde à pergunta, 30 anos depois de ocorrido o fato, mas é o filho que está lá, e é por sua boca que essas palavras sairão. E dizemos “filho” mas não leremos a palavra sendo dita pela mãe em momento algum. Não é o filho que ela reconhece ali, e mais, não é o filho que Kafka é, mas um outro, aquele que foi o amor da vida perdido pelo assassinato.

Que linda maneira de implicar-nos, contemporaneamente, na dualidade e ambiguidade que o Édipo de Sófocles traz! Pois Édipo é filho e marido, pai e irmão, filho e adotivo, desconhecido e familiar, salvador da cidade e causador da peste. A beleza de Sófocles sempre nos alimenta, mas ela não é contemporânea. Válida e potente, como a arte sempre é, atravessando o tempo e por sua abertura permitindo e estimulando relações atuais com ela, novos sentidos dados pelo interlocutor disposto a esse “diálogo”.

Este Kafka nos implica também pela sua atualidade. Ele nos fala pelos signos deste presente, suas metáforas só poderiam ter sido concebidas hoje, não há dois milênios, e por meio delas e dos signos é nos permitido uma atualização fundamental do mito, com os desdobramentos que veremos depois. (Que desdobramentos? Édipo não é assassino, seu amor não termina em desgraça, as mortes que ocorrem se dão pelo fim de um ciclo de necessidade; pode-se voltar ao ciclo de vida sem perder o conhecimento aprendido, mas sem ser um desgraçado eterno.)

Mas mais que um “novo” Édipo, Murakami constrói uma outra história. Há outros personagens, que terão alguma relação com os já apresentados, tecendo uma trama que é paralela e ao mesmo tempo complementar, situações que ultrapassam muito a do assassinato

paterno e incesto materno. Situações de amizade, descoberta, um toque de *bildungsroman* e um pouco de sexo, humor e referências pop, que fazem do livro um mosaico/espelho precioso.

Por exemplo, quando Kafka e seu amigo/protetor Oshima conversam (ele que o havia abrigado no trabalho da biblioteca, permitindo-lhe realizar algumas tarefas apenas para dar-lhe ocupação enquanto Kafka definia seu caminho), quase ao final do livro sobre as lembranças e a memória:

“[...] todos nós perdemos coisas preciosas ao longo da vida – diz ele quando o telefone para de tocar. – Oportunidades ou possibilidades importantes, emoções que nunca mais experimentaremos. Esse é um dos significados da vida. Mas dentro de nossas mentes – eu ao menos acho que é dentro de nossas mentes – existe um pequeno aposento destinado a guardar tais preciosidades na forma de lembranças. Deve ser um aposento semelhante àquele em que guardamos o acervo desta biblioteca. E para sabermos a exata situação de nossa alma, temos de fabricar continuamente cartões de referência. Temos de varrer o aposento, de arejá-lo, de trocar a água dos vasos de flores. Em outras palavras, você vai viver para sempre dentro de sua própria biblioteca.”¹⁴

Que seria possível dizer depois desta citação? Qualquer discussão sobre tempo, memória, esquecimento fica muito próxima a um comentário desnecessário, a afirmações forçadas e certamente a empobrecimentos do texto. Mas, e esta é a questão de toda esta tese, os desdobramentos e ressonâncias dessa leitura continuarão comigo e permitirão que a imagem, sentimento e visceralidade com que fui tocado possam fazer-se presentes em outros momentos.

Mas exatamente porque permanece conosco, aos poucos conseguimos nos distanciar do texto e, ao fazê-lo nosso, na assimilação pessoal do que foi lido, conseguimos ter algo a dizer, são as pequenas diferenças que indicam perspectivas diferentes. Não diminuem a beleza do texto, mas permitem que ele não seja usado como um guia que, qual cegos, seguiríamos sem pensar. O texto nos toca pela intensidade e beleza, pela poética onírica, pelas ideias conjugadas, ele não se propõe ser a verdade, ele apenas aponta direções.

Direções estas que nos perpassam. A primeira delas é a tenra sensação de que uma história nunca é apenas o que se vê dela. Seus sentidos são sempre múltiplos e toda redução a uma dimensão compreensível é um ato de violência contra sua abertura. Kafka, o de Murakami, pode ser visto como apenas mais um Édipo, dos milhares que culturalmente se batizaram assim, por ter com a mãe o amor carnal e com o pai o ódio. No rastro de Hamlet e tantos outros heróis,

¹⁴ Murakami, H. *Kafka à beira-mar*. 2008. p. 566-567.

que perderam sua singularidade para encaixar-se no padrão edípico, poderíamos forçar este Kafka a perder-se do que lhe é fundamental, para ter a identidade do já conhecido.

Isto é perder o que Murakami nos dá.

Ele nos presenteia com uma história em múltiplas sobreposições. Toda história pode ser entendida como múltiplas sobreposições, e esta é a primeira das compreensões importantes.

Quando um cliente reclama por sua separação iminente com o filho pequeno, em decorrência de uma separação com a esposa, ele está apontando para uma história que pode ser vista apenas naquilo que é narrado: um pai perderá o contato com o filho.

Mas esse mesmo cliente complementa a história de vida com sua relação com o próprio pai, duro, explosivo, nada afetivo e nada disponível para acolher, apenas para empurrar. As duas histórias estão separadas pelo tempo da narrativa, uma vem antes, a outra vem passadas algumas sessões. Cada uma delas poderia ser vista apenas naquilo que narra.

Ou poderiam ser articuladas como uma sobreposição de tempos, que apenas ali, na terapia, ganharão essa possibilidade de coexistir, o antes e o agora, o filho de um pai duro e o pai doce de uma criança pequena situados na mesma pessoa, este que naquele momento é nosso cliente.

Ele tem uma relação com o pai que necessitará ser transformada, para que ele possa se tornar independente daquele, sua relação como pai não precisará mudar para aproximar-se afetivamente de seu filho, mas o contexto de dissolução matrimonial trará essa consequência inevitavelmente. Cada uma das histórias pode ser trabalhada independentemente da outra. Mas ambas se ligam, ou talvez nós as liguemos, nós as sobrepomos, e passamos a ver a possibilidade de trabalhá-las na articulação que construímos, fazendo de duas histórias uma terceira: a história de um cliente que torna-se singular, como filho, como pai.

Façamos um pequeno desvio.

Sófocles escreveu seu Édipo¹⁵ duas décadas antes de morrer. Sua última peça foi a conclusão da trilogia tebana, *Édipo em Colono*, escrita vinte anos depois da primeira parte. Ele é, possivelmente, o mais citado de todos os personagens gregos, hoje definitivamente destituído de

¹⁵ Vieira, T. *Édipo Rei de Sófocles*. 2004 e Vieira, T. *Édipo em Colono, de Sófocles*. 2005.

sua helenice pela influência da psicanálise, uma das que mais puxou para sua brasa a sardinha do que eles entenderam como um símbolo irrefutável da dimensão universal do amor pela mãe e ódio pelo pai, transformando em paradigma uma leitura de Sófocles.

Pouco adiantou que Jean Pierre Vernant¹⁶ tenha desmontado essa leitura em um ensaio ternamente chamado Édipo sem complexo, mostrando como Édipo podia ser qualquer coisa, menos consciente de que sua mãe era Jocasta e o Pai, o velho insolente que o empurrara quando chegava a Tebas. Ele se via como um corinto genuíno, fugindo possivelmente por temer ser bastardo, não pela série de razões imputadas. Se chegou a Tebas foi pela perda da honra, não por desejos incestuosos ou parricidas. Se casou com Jocasta foi como um prêmio por livrar da peste esfíngica a cidade, se descobriu-se criminoso foi por não ter-se curvado aos apelos de Tirésias de manter-se na ignorância.

Nos interessa outro Édipo. Aquele que emerge da leitura dramática do texto, aquele que aparece quando a importância não está na reafirmação do que se quer ver, mas na emergência do que se mostra, escondendo-se.

Porque todo Édipo é o desfile de aparências e desvelamentos, impressões e certezas, enganos e deslumbres. Édipo é o que não sabe nada, mas a cada passo expressa um conhecimento que o ultrapassa. Mais que a expressão emblemática de um complexo, ele é a *hybris* em forma clara, a desmedida de um saber que não se tem, mas que surge ou, quando não aparece, se busca. Teimosamente.

Somos édipos e acompanhamos édipos. O trabalho terapêutico é um buscar saberes, que às vezes aparecem, outras necessitam ser construídos e outras ainda vêm de processos intuitivos, seja decorrentes do diálogo, seja como desdobramentos de sessões anteriores, imagens ou comentários muitas vezes paralelos ou desconectados ao processo “em si”.

Parte óbvia de uma busca pela terapia passa pelo conhecer-se, subentendendo-se por esse processo algo vago, mas próximo ao saber o que se sente, as motivações para alguns comportamentos, a razão de certas situações repetirem-se mesmo sendo fonte de sofrimento, conhecer os mecanismos de funcionamento de si próprio e, ainda, mudar a forma de agir com determinadas pessoas, deixar de ser o errado sempre, deixar de explodir, deixar de calar etc.

¹⁶ Vernant, J. P. e Vidal-Naquet, P. Édipo sem complexo. In *Mito e tragédia na Grécia antiga*. 1988.

Nosso “conhecismo” não tem fim. Primeiro porque não há fim nunca para o conhecimento e a curiosidade. Depois porque essa sede de conhecer-se vem desenvolvendo-se como método de saber desde os primórdios da filosofia e do pensamento organizado; o fato de termos Aristóteles, Platão, Santo Agostinho e São Tomás, Descartes e Comte como mestres do saber sempre e mais, já indica que todo esse conhecer está associado a uma perspectiva específica da filosofia e do saber mais ligado ao consumo irrefreável do que à validade desse mesmo conhecimento.

Quando falarmos de Nietzsche na seção seguinte, isso será desenvolvido, por ora retomaremos Édipo e sua busca interminável de conhecimento.

Está explícito que o conhecimento que se busca em terapia pode muito bem seguir a linha do excesso, da desmedida: conhecer sempre mais, os meandros da alma e das intenções. Sempre haverá alguma coisa escondida a desvelar, alguma falha – sim, pois é disso que se trata nessa ótica, buscar falhas – para ser corrigida.

Curiosamente Édipo nos ensina o que se dá com essa busca. Como sempre, o herói trágico serve de modelo aos desdobramentos – trágicos, evidentemente – de sua desmedida. E naquela busca incessante por saber, implica a si e à cidade que chega, Tebas, na maldição que se arrastará, vinte anos, até sua morte em Colono.

A maldição do saber sem limite. Para nós, acostumados ao valor do conhecimento, essa posição tem uma carga de estranhamento. Mas o teatro, como qualquer das artes, fala poeticamente e não na literalidade da afirmação. Por isso, não podemos simplesmente dizer que o conhecimento é a maldição, mas tampouco podemos negar-lhe a dimensão desmedida que assume em Édipo rei.

Saber ou não saber? E até onde saber? E o que escolher saber?

Sófocles fizera já no seu tempo uma atualização mitológica. Édipo em algumas versões antigas não só continuava com Jocasta como seguia reinando, não tendo essa dimensão trágica que lhe fez conhecido. Sófocles conta a história recortando o que lhe interessava para desenvolver a narrativa para os gregos.

Murakami faz um outro tipo de construção. Ele não parte da tradição oral, mas da construção imaginária de uma narrativa, que ao mesmo tempo que é trespassada por outras narrativas, historicamente conhecidas, recria de modo singular esse mito.

Uma das origens semânticas da palavra mito é relato. Um relato relatado muitas vezes, ou poucas, mas com potência para permanecer na memória e no imaginário. Na Grécia Antiga, o mito dos Labdácias já era conhecido, Sófocles o faz contemporâneo e singular. Depois dele essa mesma peça foi encenada miríades de vezes, tornando esse novo relato mito.

Murakami cria um outro relato, se ele permanece não é pela frequência que o lemos, mas porque ele tem essa singularidade de criar um novo posto no imaginário: o de fazer simultâneas histórias díspares, no tempo, nas relações, nos afetos.

O processo terapêutico é um fazer (ou pode sê-lo, se nos atrevemos a isso) mitos.

Não mitos grupais, de uma etnia, um povo, um grupo social, mas mitos que tocam aquele cliente e a nós, pois somos coparticipes dessa criação. E nisso fazemos parte dessa elaboração. Esse novo mito não terá um nome e talvez perdure na memória enquanto tiver força para alumiar o caminho, deixando de ser lembrado quando seu tempo, mais efêmero que o dos mitos coletivos, passar.

Será um mito se conseguir trazer essa ilogicidade simbólica, somada à visceralidade dos afetos, para o campo da produção verbal e de ação.

42

*

Das muitas cenas que nos atravessam, que eclodem sem pedir permissão, no meio de sessões e atendimentos, e são muitas cenas, em paralelo com o que se conversa, há as que guardam a poética de um discurso organizado para estabelecer uma cena mítica. Uma cena que ficará sempre associada a elementos específicos, mas que por sua dimensão poderá ser tratada com outros sentidos. A literatura trata disso também.

Uma das cenas que irrompe eventualmente, mas à qual sempre me refiro quando penso na solidão e no perder-se, é a cena desenvolvida por Thomas Mann em sua *Montanha Mágica*¹⁷. Relembremos a cena.

Hans Castorp subira ao sanatório para curar-se nos ares refinados, processo comum no século XIX e princípios do século XX. Entre as conversas com dois mentores e o enamoramento com uma das hóspedes, vai tornando-se um homem capaz de lidar com sentimentos e

¹⁷ Mann, T. *A montanha mágica*. 1982. p. 572-600.

pensamentos de modo mais claro e sensível, em diversas situações de aprendizado. Mann é um artífice dos romances de formação.

Em um dia de inverno, inicia-se na prática do esqui e gradativamente toma confiança de seus progressos. Dia a dia faz-se melhor. Ao ponto de deixar de ouvir as advertências de um dos mentores ao afastar-se da estação de esqui. Aqui começa a cena. Lentamente o protagonista entrará no reino que permite “a entusiástica felicidade que propiciam os ligeiros contatos amorosos com as potências cujo abraço pleno seria fatal”¹⁸. Cada vez mais longe da civilização, dá-se conta de que não é hostilidade que a natureza lhe oferece como invasor de seu reino, mas a mais gélida indiferença nevada.

Os passos e deslizos se seguem e o clima construído torna-se mais espesso, pela neve que cai, pela solidão que cai, pelo cansaço que derruba, até que, perdido, sem referência nenhuma, ele encontra um casebre fechado, abrigo provisório, insuficiente para a sobrevivência. Um ponto de suspensão para o desenlace provável. A oportunidade de fazer do perder-se algo que não apenas é o deslumbramento e o fim.

Cansado, acomoda-se, toma um gole de Porto que levara, e lentamente aninha-se junto à porta de madeira. Entra então num sonho com jovens e jardins, amores amáveis e flores, passeios e brisas frescas, escadas e um templo, cada passo mais importante que o anterior para apontar a beleza e pureza daquele cenário maravilhoso. Sobe as escadas e depara-se, ao abrir a porta do templo, com duas velhas devorando uma loura criancinha. Estas ao descobrirem-no gritam acidamente e o perseguem até os limites do sonho, quando então piscando sem ainda saber onde estava, Hans Castorp levanta-se.

Sabe que foi um sonho, e pergunta-se: “Como é possível saber uma coisa dessas e concebê-la para si mesmo, tornando-se a um tempo feliz e perplexo?”¹⁹. Com as forças renovadas, pelo amor e pelo pavor, segue a encosta e termina por encontrar os traços de civilização, salvadora. Mas que enterrará no esquecimento aquilo que pelo fino limiar da morte havia vivenciado e compreendido.

Esta é a cena do perder-se.

¹⁸ Idem, p. 574.

¹⁹ Idem, p. 596.

E no perder-se encontrar o que de essencial há para descobrir.

E, infelizmente, do perder o que se descobriu, porque não se cuidou como merecia, aquele tesouro denso e leve de sabedoria ao mesmo tempo visceral e intuitiva.

Não por acaso Campbell afirmou²⁰ ter lido todo Mann e a completude de Joyce: são escritores que conseguiram criar cenas, situações e, por vezes, livros mitológicos, atualmente mitológicos. Esta é uma cena que exemplifica isto.

Por hora nos interessa a mistura de ilogicidade e clareza, visceralidade e poética que fazem da cena um ponto de retorno frequente. Ela possui a síntese de criar, no tempo necessário de escrita, o clima de convite, mas, ao mesmo tempo, constrição, de vivermos a experiência do sair de si.

Pois a experiência, como a semântica da palavra indica, é um sair, a partir de onde se está (*ex*), dos limites (*peri*) conhecidos e aos que já estamos acomodados.

Esta cena não serve para determinado fim, ela não está a lembrar-me do que é o perder-se ou o que se pode viver nele. Ela apenas está ali, na memória, como farol, indicando um território ao qual às vezes entro, às vezes tenho de entrar e outras sou lançado. Mas não é por uma dinâmica de usabilidade, mas de presença.

O que a mantém viva? Sua força poética talvez, os laços e conexões feitas subjetivamente? Como ela foi sendo articulada na compreensão dos processos vitais? Apenas hipóteses que podem ser resposta para esse fenômeno. O que ocorre de modo claro é sua permanência, sempre ali, sempre indicando, mas cada vez indicando diferentemente.

E mesmo agora, quando escrevo estas linhas, percebo a dificuldade para definir a experiência com esta cena, pois ela se dá por completo, ela está disponível para qualquer leitor, mas tem a densidade e a exigência de cobrar tempo de assimilação e indica a multiplicidade de entradas e sentidos que pode ter, caso lhe concedamos o lugar que tem.

Ela não é um elemento fácil de indicação, daqueles que poderíamos usar como se fosse um livro de autoajuda: “você está perdido, lembre da cena do Castorp na neve...” ou algo do tipo.

²⁰ Campbell, J. *O poder do Mito*. 1990.

Pois lembrar do Castorp na neve não fará de ninguém menos angustiado por sua situação ou mais localizado.

Mas ela está ali, na memória, indicando que pode ser um farol sim, mas não com essa facilidade superficial. Ela nos exige que nós também a tomemos como nossa e vivamos esse frio glacial e sombrio, esse deslumbramento alegre e enganoso do jardim florido e da brisa cálida, mortalha tecida lentamente questionando o quanto nos deitaremos esperando o inevitável. Aí então ela deixa de ser uma cena escrita por Thomas Mann, em mais um de seus lindos livros, e passa a ser minha cena, trazendo-me uma experiência vivida de modo intenso e, a partir daí, inesquecível.

Porque a arte, como a filosofia, como toda e qualquer produção humana pode criar pontos referenciais. Pontos referenciais, e talvez fosse desnecessário explicitar, são apenas marcos de localização e referência. Nos apontam onde estamos, que trajeto fizemos e que podemos fazer a partir de agora. Pode-se, como pode-se sempre, usar um ponto referencial como um guia rígido e literal, e o uso religioso de textos segue esse padrão.

Mas esse uso literal não retira o caráter “apenas” referencial desses marcos. Na verdade, somos nós que os trataremos assim ou de outro modo e, com isso, explicitaremos qual necessidade temos deles.

Portanto a minha cena na neve é minha pela apropriação que faço dela (não por tê-la surrupiado de Thomas Mann), e ela me referencia quanto ao perder-se e o aproveitar-se dessa perda. Há uma diferença entre isso e o tomar a cena como um exemplo modelar, na medida em que essa cena me estimula outras cenas ela não se fecha em si (ou eu não faço dela uma cena fechada, uma cena que termina um discurso).

Nessa mesma linha podemos tomar as prosas de Borges, o mestre da fantasia, aquele que serviu como modelo para o guardião cego da biblioteca de Eco, o que sabe onde estão os livros que não pode ler, a contradição personificada.

Borges é uma vertente de imagens. Seus contos são um desfile pelo imaginário, um passeio ao mesmo tempo doce, intenso, provocante, ácido sobre o pensamento, a linguagem, a relação com o saber, a arte, a criação.

São tantos os contos importantes, e em cada um deles um número nada desprezível de leituras possíveis, que nos vemos, uma vez mais, na dificuldade de apontar para algum deles como sendo o conto-chave. Talvez essa seja uma das características da leitura que fazemos: diversidade e conjunto e não pontos isolados.

Então vamos à obra em prosa.

Dentre as estratégias divertidíssimas para se burlar do leitor e criar um clima de confusão proposital, está a de criar referências bibliográficas, geográficas e históricas que, muitas vezes, não apenas são falsas, como inexistentes. São livros onde o narrador encontrou um relato, fontes para alguma afirmação, textos que desencadeiam ações, lugares que não possuem as características delineadas e uma série de procedimentos para desfazer a solidez do chão sobre o qual o leitor, nós, pisamos.

Estamos entrando no território da literatura, não há solidez, ainda que a busquemos, e não há comprovação, ainda que a desejemos: a arte se faz na ilusão, Borges leva essa irrealidade ao paroxismo, exatamente por fazer referências ao que não existe *como se fosse concreto*.

Mas o que não existe passa então a existir como elemento dessa criação imaginária. O livro que encontrado em uma obscura livraria leva o narrador à *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*²¹, um trajeto pela fantasia da construção urbana. A ida à casa de um compadre para uma faxina mais pesada leva o narrador à descoberta do *Aleph*, confluência de tempos e espaços totais; um relato ouvido de outrem permite que saibamos da perseguição que se desencadeou para que não tivéssemos acesso ao *Jardim dos caminhos que se bifurcam*, texto espelho da vida, sempre com opções que se abrem cada vez mais em mais opções. O caso do amigo que desejava escrever Dom Quixote, não apenas copiá-lo, mas escrevê-lo, linha a linha, como se fosse seu. O já clássico conto de *Funes, o memorioso*, que recordava de absolutamente todo detalhe de toda vivência tida, o que o obrigava a ficar na cama para não ser solapado pela necessidade de lembrar de mais coisas...

É interminável o número de citações possíveis, dos personagens fabulosos, das situações emblemáticas, das criações fantásticas que trazem o convite, e às vezes o empurrão, ao território do imaginário.

²¹ J. L. Borges. *Obras completas*. 1989.

E em várias delas, a certeza de que estamos sendo ludibriados, enganados propositalmente para acreditar naquela criação. Em muitas, a dúvida sobre a veracidade das fontes. Em todas, uma construção de um universo imaginário que, como a literatura e a arte, fala da nossa realidade falando de outra irrealidade.

Tomemos, para que não fiquemos numa abstração talvez superficial, seu *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, conto publicado em 1940. Nele, um narrador, que rapidamente supomos ser Borges, junto a um colaborador, Bioy Casares, conhecido parceiro de escrita a quatro mãos daquele, depois de encontrar em um volume da *Anglo-American Cyclopaedia*, livro inexistente em qualquer catálogo, uma referência a um país chamado *Uqbar*, faz um périplo por bibliotecas e livrarias do mundo atrás de mais dados sobre essa cidade, cujas informações resumiam-se às quatro páginas pertencentes à enciclopédia em questão, que não se repetiam em outra enciclopédia igual, mesma edição e ano...

Por meios cada vez mais tortos chegará às suas mãos um volume de uma enciclopédia sobre *Tlön*, um mundo do qual *Uqbar* faz parte. Nesse tomo estão as informações sobre essa cultura, linguagem, forma de vida “*tlöniana*”. As informações vêm por partes, como um enredo policial. Ficamos sabendo ao final que *Tlön* só existiu na mente de um milionário disposto a empregar sua fortuna para provar que Deus não existia e que o Homem era capaz de criar mundos, tendo empregado 300 pesquisadores para a redação dessa enciclopédia e de um livro, *Orbis Tertius*, que seria escrito na linguagem de *Tlön*, e também fazendo uma minuciosa revisão dele.

É um brevíssimo resumo do conto. Dezenas de detalhes estão suprimidos e são fundamentais para a construção de um clima onírico e, por vezes, alucinógeno sobre um projeto estapafúrdio como este. O que nos interessa não é sua viabilidade, mas a criação deste território fantástico onde por uma vontade tanto um milionário “construiria” um mundo como um autor de um conto constrói outro.

Nesse mundo fantástico pode-se ver de tudo e nele qualquer coisa torna-se possível, porque saímos dos reinos “del impostor Jesucristo”. Ao romper as amarras com as convenções, dá-se toda a possibilidade de criar aquilo que melhor se assemelha ao que se acredita, se deseja, se espera do mundo.

E essa demiurgia é aquela similar à do terapeuta que, junto a seu cliente, criará as condições para um novo mundo. Se este novo mundo criado no contexto terapêutico será viável no conjunto de relações atuais do cliente, é uma questão que apenas poderá ser respondida na e pela tentativa de atualizar os vínculos sociais. Mas é pela construção de um novo mundo no contexto terapêutico que essa mudança “lá fora” pode ocorrer.

Inclusive ter como um desdobramento o perguntar-se, agora que um outro mundo foi criado, o porquê desse mundo “real” não ser tão bom para se viver como aquele imaginado...

Ao contrário da tragédia grega, que explicita a dificuldade do viver, o embate do homem com a vida, personificada nos deuses, a inexorabilidade do destino, mas a tentativa do homem de, mesmo que pela *Hybris*, fazer-se dono da sua história, a comédia traça um caminho muito mais flexível, menos austero, mas não menos importante sobre o processo terapêutico.

Pois a comédia é a arte de criar uma situação patética, risível, “menor”, mas que é também desejável. A comédia grega propõe acabar com a guerra entre Atenas e Troia pela greve de sexo feminina. Uma estratégia com chances pífias de ocorrer deste lado do palco, mas, e este é o ponto, se ocorreu lá, no cenário com Lisístrata²², por que não poderia dar-se aqui também, já que somos nós da plateia mais inteligentes, rápidos, capazes que os anti-heróis cômicos?

48

Se Borges cria um mundo onde a riqueza da linguagem pode existir, e é um mundo de estranheza e, por vezes, de loucura, por que o mundo de cá, não poderia ser tão rico no descrever *el sol y el agua contra el pecho del nadador, el vago rosa trémulo que se ve con los ojos cerrados, la sensación de quien se deja llevar por un río y también por el sueño?*²³

*

Toda essa beleza, toda esse conjunto por vezes doce, outras agradável, outras ainda intenso, mas certamente belo, não poderia ficar completo se não chamássemos para a reunião a turma dos desmancha prazeres. Aqueles autores que fizeram questão de não subscrever a beleza como seu objetivo, mas a dor, a bestialidade, a intensidade muitas vezes destrutiva de atos muitas vezes vis e, para lembrar Pessoa, porcos, porcos, porcos.

²² Aristófanes. *Lisístrata*, 1994.

²³ Borges, J. L. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In *Obras completas*. p. 328. 1989.

Então, como não é apenas de beleza que se faz um processo terapêutico, assim como a vida, necessitaremos conclamar alguns autores, também queridos, mas por outras razões que as desenvolvidas até aqui, que também estão presentes no imaginário de nossa ação terapêutica e que nos permitem não apenas entender essa dimensão humana, mas usá-la como elemento de transformação.

Samuel Beckett faz da impossibilidade sua narrativa. A impossibilidade de comunicar, a impossibilidade de viver, a impossibilidade de morrer, toda impossibilidade. Somos impossíveis. Nossa existência é impossível, ainda assim, aqui estamos.

Molloy está em uma floresta²⁴, não importa o como chegou ali, na verdade nos escritos beckettianos nunca nada tem muita importância, e é essa desimportância que retrata a existência. Usa muletas e movimenta-se com dificuldade. Em um determinado momento cai, sabe que é incapaz de levantar-se e calçar suas muletas, então decide por arrastar-se. Entretanto uma perna é mais pesada que a outra, o que o leva a descrever um movimento em curva, que termina por configurar-se elíptico.

Ele segue arrastando-se, imaginando que mesmo que tenha de fazer esse trajeto em voltas crescentes de raio, em algum momento chegará ao limite da mata em que se encontra, podendo ser então resgatado.

Existiria forma melhor para descrever-nos?

Não somos quase que literalmente coxos arrastando-nos em elipses pela mata densa, acreditando que um dia chegará o limite desse rastejar?

Não faz Beckett uma contundente afirmação da idiotice humana e da nossa dificuldade de nos assumir assim?

Ou então quando descreve o método de comunicação utilizado com a mãe, já decrépita e surda, um soco na cabeça para dizer *sim*, dois, *não*, três, *não sei*, quatro, *dinheiro* e cinco, *adeus*. Mas a comunicação malogra na medida em que a mãe não consegue mais lembrar da quantidade de murros recebidos depois de dois.

²⁴ Beckett, S. *Molloy*. 1988.

O absurdo da bestialidade é tão desconcertante que não é possível seguir a leitura incólume. De algum modo aquele circo de barbaridades diz algo do que é o Homem. E se os exemplos do mundo cão são vários para que possamos inclusive afirmar que Beckett é apenas a legenda do que ocorre no cotidiano, não apenas nessa literalidade ele é verdadeiro.

Pois toda comunicação pressupõe um entendimento, toda vida, um objetivo, todo desejo uma possibilidade. E ele rompe com isso, indicando a estupidez, a mediocridade, o ridículo, o absurdo de nosso ser.

Há ainda o clássico *Esperando Godot*²⁵, peça que tanto serve à leitura como à dramaturgia, trazendo desafios para ambas. Nada ocorrerá por todo um espetáculo, Vladimir e Estragon desfilarão uma sequência de atos desnecessários, passarão uma série de situações dispensáveis e esperarão até o final da peça pela chegada de Godot, que não vem, mas... ele disse que viria, não?...

O jogo de linguagem *Godot/To God* é fácil, esperando a um que nunca se mostra, na patetice de uma vida supérflua. Uma vez mais, não importa se essa era a intenção do autor. É apenas um dos muitos sentidos que se pode ler na peça. Mas inevitavelmente a questão da espera nunca satisfeita não deixa de ter uma correlação com esse aspecto salvacionista das religiões de verve judaico-cristãs.

Como nos seus outros romances e peças, não se chega a lugar algum ou o lugar ou posição alcançados nunca confirmam as expectativas alimentadas. Beckett é tão árido e simultaneamente tão cínico nas suas proposições que deixa pouco espaço para qualquer esperança, até porque toda esperança pode ser por um ou outro Godot.

Todo esse acento que podemos chamar de pessimista, ou realista, ou amargo, mas que certamente não incita à alegria ou ao alívio, tem no processo terapêutico uma dimensão necessária e contundente. Porque todo cliente busca uma mudança, um alívio, uma saída, uma transformação de seu contexto relacional. Algumas vezes espera uma mudança alheia a si, *dos outros*, muitas vezes percebe-se como parte de vínculos que necessitam mudar.

Como, entretanto, acreditar que qualquer mudança faça qualquer diferença, se toda vida é um esperar godots? Um arrastar-se coxo em florestas? Se a lembrança do primeiro amor é ter

²⁵ Beckett, S. *Waiting for Godot*. s.d.

escrito o nome da pessoa querida em um monte seco de estrume frio com a ponta do dedão do pé²⁶?

Não foi seu último escrito, mas poderia ter sido, pois caberia perguntar: e o que mais pode ser narrado depois de *O inominável*?²⁷ Texto sem personagem, enredo, trama, conflito, cenário..., mas, entretanto, texto literário que apresentava tudo que poderia ser dito quando de sua publicação, em 1953: não há mais nada a acompanhar quando o mundo sai do pesadelo que saiu e entra no cenário de guerra fria e psicológica que entrou. Não haveria mais futuro não apenas para a literatura, mas para o mundo propriamente dito.

Beckett nos apresenta o fim de jogo. Seu fim de jogo. Continuamos a jogar?

Na mesma linha da falta de sentido, mas com um humor menos cáustico, Franz Kafka tornou o imaginário de Beckett possível criando com algumas décadas de antecipação personagens, cenas e situações emblemáticas da condição humana. Ele, que não viveu a contemporaneidade da dissolução atual, indicava já no primeiro quarto do século passado, como por trás de toda organização racional estava sempre presente a falta de sentido, a estupidez metódica e a certeza vazia da repetição.

Que se repete.

Há a porta que o processado não ousará invadir, esperando toda uma vida pelo chamado da autorização, que nunca vem. E nos estertores ele ousa perguntar ao guardião sobre o destino da porta e ouve que esta se fechará, pois ela existia apenas e só para ele²⁸.

Há o famélico²⁹, cujo fim é viver sem comer, durando o máximo que isso possa permitir-se, inicialmente impedido pelos outros, que sempre o retiram da jaula de exibição antes de alcançar seu máximo, alcança, quando a glória de seu espetáculo já não alcança ninguém, o fim, almejado.

E há, claro, sempre pode haver, a esperança do personagem central de *Amerika*³⁰, também com um K como letra inicial de seu nome, como tantos outros kafkianos, que vai à terra

²⁶ Beckett, S. *Primeiro amor*. 1987.

²⁷ Idem, *O inominável*. 1989.

²⁸ Kafka, F. *O processo*. 1969.

²⁹ Idem, *O artista da fome*. 1998.

³⁰ Idem, *Amerika*. 1943.

das possibilidades e lá aparentemente poderia vencer. Não saberemos se ele “venceu” ou não, porque o romance, escrito em 1910, nunca foi finalizado por Kafka e foi lançado apenas postumamente.

Não seria necessário elencar as diversas cenas, os vários personagens criados que constroem-nos com a falta de sentido, de lógica, de afeto do que vivem. Não por acaso a expressão “kafkiano” se forjou para designar exatamente aquilo ao que não consegue ter sentido.

Pouco menos de meio século antes, publicaram-se os *Cantos de Maldoror*³¹, narrativa mista de caráter agressivo, bestial, e que, independentemente de ter sido lida por Nietzsche ou não, poderia muito bem ser entendida como o precursor do anticristo.

A visceralidade e contundência do escrito são tais que não há possibilidade de permanecer incólume frente à sequência de impropérios e agressões verbais, físicas, afetivas e psicológicas narradas, descritas, construídas e elaboradas ali. O Marquês de Sade certamente havia já sido lido e assimilado para que algo desse caráter pudesse ser escrito.

Pode-se perguntar para que trago este texto tão desagradável, fazendo companhia a Kafka e Beckett. Assim como se pode perguntar por que ainda somarei à frente Elfriede Jelinek para encerrar a quadrilha do apocalipse. E não fugiremos a esta questão. Mas não agora.

52

Um naufrágio, uma nau à vela rompe-se com os rochedos ainda a meia distância da praia. No furor da tempestade, veem-se algumas cabeças subindo e descendo com as ondas, poucos parecem conseguir chegar à praia, arrastados pelas ondas vigorosas de volta ao mar, abocanhados pelos tubarões que circulam, afogados pelo cansaço. O observador corre à casa, e rápido pega sua escopeta, para logo voltar e mirar certo aquele que quase conseguira arrastar-se para a areia.

Poucas vezes vi uma narrativa que fizesse estremecer tão profundamente a crença em algo que possa ser chamado de *humanidade*. Poucas vezes vivi essa angústia por perceber a perigosa aproximação entre algo inaceitável e eu mesmo, entendendo horrorizado que, de algum modo, certamente não na literalidade daquele ato cruel, aquilo dizia algo de mim. Eu estava ali, de algum modo.

³¹ Lautréamont. *Obra completa*. 1999.

Não por outra razão é essa cena que me acompanha do livro, como aquela da neve da Montanha Mágica e outras, tantas outras de outras fontes, mais ternas, quentes, bonitas, impactantes, alegres. Mas essa não é das que brilham para iluminar, mas ofuscar. E parte de seu ofuscamento se dá exatamente por conseguir despertar a conexão entre isso que é, não sem uma grande dose de desagrado, reconhecido como próximo, reconhecido como meu.

Elfriede Jelinek recebeu, em 2004, o Prêmio Nobel de Literatura. Tal oferecimento cria uma expectativa sobre o como seria recebido tal agraciamento por uma escritora de cruzeza e ferocidade ímpares. Ela não foi à entrega, alegando fobia social gravou seu discurso de agradecimento em Viena e recebeu, posteriormente, em cerimônia privada, o prêmio.

Sua escrita é bruta, as relações são todas impiedosamente destroçadas por seus aspectos mais ácidos, opressivos, sádicos. Em *Desejo*³², é a relação amorosa do marido com sua mulher, mãe de um menino de 8 anos, que será dilaceradamente elaborada por meio de tortuosas descrições do convívio entre o casal, os jogos de toma lá dá cá de usufruto das benesses dos pertences adquiridos pelo trabalho do marido, barganhados com quase estupros à esposa, infeliz, mas submissa. As fantasias sexuais desta com seu professor de esqui, tão interessado nela apenas pelo que pode conseguir por meio dessa relação, são atravessadas por atos sexuais grotescamente descritos. O filho é tratado como um homenzinho, tão desejoso de dominação como seu pai e como outros homens, sua mãe, entretanto, o mima sempre. Usando do estilo de Jelinek, terminaríamos este parágrafo com a frase: *e para que serve uma mãe senão para cumular de mimos um filho que só de vê-la já estende as mãos procurando sua bolsa cheia de adocicados subornos para os afetos que nunca receberá?*

A mesma dinâmica se explicita em *Os excluídos*³³, na qual o irmão, que se acha acima da humanidade, num simulacro ariano, lida com a irmã, que deseja apenas ser feliz, encaixando-se como possa numa ascensão social que a livre da miséria que vive em casa, com o pai operário e a mãe anulada. Em uma espiral descendente de humilhações, sofrimento, desilusão crescente e angústia interminável, o parricídio, como solução para o fim, que nunca viria pela alegria.

E caso não fosse suficiente, a relação mãe-filha se aprofunda num poço escavado na mais fétida das rochas, emanando a tristeza de vidas desperdiçadas pelas esperas nunca atendidas. Em

³² Jelinek, E. *Deseo*. 2004.

³³ Jelinek, E. *Los excluidos*. 2005.

*A professora de piano*³⁴, uma mãe abandonada vigia os passos da filha, tão atormentada como ela por buscar e temer encontrar o amor. E num trajeto que passa por sórdidas casas de *peep show* frequentadas por imigrantes que ela despreza, onde ela assiste a mulheres contorcendo-se em gemidos enquanto cheira os lenços com sêmen dos frequentadores que por ali passaram, e um jovem aluno do conservatório onde leciona que termina por espancá-la depois de um estupro violento na sua própria casa, ao declarar-se apaixonada, selando a impossibilidade de viver algo que possa parecer-se, ainda que longinquamente a isso que chamamos, sem saber exatamente o que isso possa ser, amor.

Tanta dor e sofrimento reunidos não podem servir apenas como descrição de realidades vividas por outros que não nós mesmos, ainda que essa seja uma saída fácil para o encontro com esses escritores: eles falariam apenas dos outros, das dores dos outros, das relações dos outros, das torturas de outrem, estaríamos separados dessa massa ignara que não sabe ser feliz.

E se, no melhor dos casos, não somos representados ali fidedignamente em uma literalidade direta, não há como não ver que nós somos aquilo. Também. Por mais desagradável que isso seja.

No discurso de agradecimento ao Nobel, Jelinek tece a seguinte metáfora: *Como o poeta poderá reconhecer a realidade, se é ela que o permeia e o arrebatada para o além, sempre? Por um lado, ele enxerga melhor de lá; por outro, não pode ficar no caminho da realidade. Não há lugar para ele ali. Seu lugar é sempre do lado de fora.*³⁵

Os espaços terapêuticos compartilham essa dimensão espaçotemporal. Como terapeutas somos também permeados pela mesma realidade de cada cliente, mas a criação do espaço terapêutico favorece o distanciamento necessário para olharmos a realidade vivida de um outro ponto, porém, ao fazermos isso, nos colocamos fora, e é apenas ao voltarmos à realidade que cada um de nós poderá modificá-la.

Ao criar essas referências tão fortes, duras, áridas, da falta de sentido de Beckett, da falta de possibilidades de Kafka, da falta de humanidade de Lautréamont, da brutalidade árida de

³⁴ Idem. *La pianista*. 2005.

³⁵ Idem. Traduzido do inglês de: http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/jelinek-lecture-e.html em 16/6/2009.

Jelinek, também somos transportados, *pela linguagem*, para um outro ponto de observação, fora de nós, fora do mundo, fora da realidade. Ponto este que nos permite ver ao cliente, à realidade, mas a nós mesmos também, de outro sítio.

Cabe perguntar sobre a opção, o gosto por esse tipo de autores, por entrar deliberadamente no território, que como alertava Lautréamont no início de seu primeiro canto, seria melhor retornar sobre os próprios passos, abandonando os charcos ao que o leitor seria afundado nas páginas seguintes.

Creio que posso dar duas respostas a essa questão. A primeira se relaciona com a impossibilidade de aceitar que não existem dificuldades ou que seja possível viver e, principalmente, trabalhar como terapeuta sem dedicar-se a enfrentar territórios sombrios do ser humano. Não há possibilidade de desenvolver um labor terapêutico sério sem nunca ter enfrentado minhas ações desrazoadas e sem sentido, meus comportamentos ilógicos, minhas falas circulares, minhas afirmações duras.

Não é necessário que cada um de nós, mas em especial o terapeuta, viva, experiencie, os atos e situações kafkianas para poder entender e assumir uma perspectiva que incorpore essa perspectiva sobre a realidade. Pois a arte é isso também: trazer muitas vidas para quem a frui.

Não se faz necessário que seja um bruto capitalista ou um assassino endemoniado, mas não será sem olhar fixamente para esses modos de relação que poderei afirmativamente *não ser um moralista* no atendimento que faça. Seja qual for o tema, a dor, o fim.

Pois é disso que se trata o ser terapeuta: buscar junto com cada cliente alternativas para os ciclos de repetição e sofrimento vividos, mas não as alternativas que desejamos nós – o que nos levaria à posição de gurus ou mestres – mas aquelas que são apontadas pelo próprio cliente na interação conosco. Não há possibilidade de não desejar conduzir para “a luz” um cliente, se não enfrentamos nós, como terapeutas, o ficar no escuro e perceber que ali também, como de resto em qualquer lugar, pode-se viver. Caso se escolha.

Essa ruptura com o que se espera de uma vida *correta, certa, feliz* traz um desconforto genuíno, somos confrontados com outro ser, que é humano, mas não é como nós. Entretanto *é*; e por *ser* ele também, ilumina o que é o existir na sua amplitude, sempre maior que nosso escopo, desejos e temores.

A segunda resposta transita talvez mais ainda na personalidade do terapeuta, do escritor, da pessoa que aqui tenta desvelar-se. Há uma intensidade em cada um desses autores que não pode ser negligenciada. São brutais, crus, áridos, violentos, cruéis, mas acima de todos esses qualificativos intensos. E não há nada mais belo que a intensidade, em qualquer forma que tome.

Porque a intensidade permite tomar da vida aquilo que mais faz dela importante, a própria vitalidade em fluxo. O sentir-se parte de um movimento muito maior, sem discriminação moral ou de valores.

Evidentemente que cada um escolhe em que dimensão consegue vivenciar tal intensidade. Um dos campos possíveis é o da literatura, outro o do pensamento, outro ainda o do teatro, há ainda a música..., todos territórios fora da realidade, mas que para ela miram. Como a terapia.

Com isto não desejo nem justificar atrocidades cometidas, nem desqualificar a delicadeza da ourivesaria. Se esses últimos autores são atrozés, isto se dá no plano literário, criativo, estético, que implica uma tomada de posição e compreensão, às vezes um arrebatamento, frente ao que se explicita em seus livros. Por outro lado, propositalmente deixei para quase o término desta seção a interlocução com esta faceta da literatura, quando a beleza, doçura e ternura de tantos outros autores já tivesse marcado o *de onde* escrevo.

E sei que não respondo ainda os motivos de minha escolha desses autores, além dos que apresentei. Mas tampouco apresentei qualquer motivo para escolher Prada, Murakami, Mann ou Joyce, além do gosto por eles e os resultados das interlocuções com eles. Com cada um pude viver algo que não estava claro, visível, aceito e, muitas vezes, possível de ser organizado e incorporado ao que sou. Cada um deles fez-me outro.

Este ser eu e pela leitura tornar-me outro, recorda-me um mito ao qual sempre retorno, pela intensidade com que me arrebatava a beleza das imagens trazidas. Galvão, o cavaleiro nobre da tábola redonda, chega a um castelo onde ocorrerá um torneio. A filha menor do rei o vê e declara que ele é o mais belo de todos. Ainda que Galvão jurara manter-se em paz, até que recobrasse o Graal, aceita duelar por ela, que lhe dedica seu amor e dá-lhe uma manga de seu vestido, que ele prega em um de seus escudos.

Agora vem o momento crucial desse trecho, pois, ao afirmar-lhe seu amor, ela lhe diz que seu nome agora é dele e ela se chamará como ele. Diz que ao cavalgar ele amanhã *eu estarei em*

*teu lugar e tu no meu: porque quando teus inimigos te vierem, serei eu que lá estarei, mas é a ti que verão, eu estarei no teu lugar, e tu no meu*³⁶.

Não sei que melhor descrição para o amor pode haver que esta, pelo menos para o amor como entendido cavalheirescamente. Mas no que nos toca, não sei que melhor final poderia oferecer para a questão da terapêutica e narrativa literária, que trazer um momento no que se traz de modo explícito a condição do leitor, do autor e da apropriação da obra.

Pois somos nós, cada leitor, aqueles que lemos, mas ao lermos somos levados ao outro, o texto do autor, como ele o escreveu e o que conta ali. Mas não ficamos por lá, senão, retornamos ao nosso posto que, entretanto, não está mais ali: transformou-se na leitura, aquilo que lemos, aquilo que vimos, os feitos vividos e os amores perdidos, as pancadas levadas e os beijos concedidos, o perder-se na neve e o encontrar o caminho, o ver-se nas histórias distantes e o encontrar-se nos recônditos dos detalhes.

Não será possível, e creio nem necessário, estabelecer qual texto transformou que parte, que ideia, que sentimento, que posição. Se é um conjunto móvel e articulado, se nosso pensamento, sentimento e intuição se corporificam de modo assim complexo, torna-se pueril imaginar uma articulação linear tão causa-efeito para esse processo de apropriação.

Seremos um, e nosso nome, agora e sempre mudando, Murakami, Mann, Houellebecq, Prada, Jelinek, Kadaré, Tunström, Borges, Pessoa...

³⁶ Troyes, C. *El cuento del Graal*. 1985. v. 4816-5652.

Parte 2

Terapêutica e Narrativa Filosófica

Todo pensamento emite um lance de dados

59

Stéphane Mallarmé – Um lance de dados jamais abolirá o acaso

Parte 2 – Terapêutica e Narrativa Filosófica

Sou um filósofo.

E ainda que tenha cursado alguns anos de graduação num curso de filosofia, inacabado, não é por isso que posso apresentar-me também assim. Possivelmente haverá filósofos que não gostem que não titulados se imputem essa categorização, sempre há corporativismos, mas certamente existem filósofos que entendem que é o problematizar pelo pensamento e ação que faz de alguém um filósofo e que é por esse critério, e não pela titulação, que alguém poderia chamar-se assim.

Por isso, pelo pensar a prática terapêutica e a terapia como relação, por propor alternativas a situações que se repetem e que não encontram saída nos modelos que tinha, por seguir elaborando teoricamente compreensões sobre o processo do criar, posso assumir-me assim, também.

E posso iniciar então perguntando sobre a teoria, um dos caminhos possíveis para que possamos pensar no que fazemos, naquilo que sustentaria nossas ações.

61

Teoria.

O que é uma teoria? De que serve uma teoria senão para ser jogada fora o mais rápido possível por aquele que a apreendeu, por aquele que a formulou?

Mas como se joga fora algo que foi útil (ou ainda o é)? E como se sabe quando já se “apreendeu” um conjunto teórico ao ponto de podê-lo jogar “fora”?

Todo terapeuta tem alguma teoria, que lhe deu a base para seu desenvolvimento.

Só se vai mais além se, a essa organização teórica, se disser adeus.

Mesmo que, inexoravelmente, os ecos e ressonâncias dessa organização teórica fiquem conosco porque, ao poder dizer “adeus” a uma teoria, ela já não é de outro, mas nossa, numa apropriação singular.

Um cliente conta do embate com a filha que mal cumpriu 1 ano de idade. A menina nos princípios do dizer “não” e do aprendizado de limites sociais jogava pedaços de comida ao chão, não sem antes olhar para o pai, verificando a dominância sobre este. O pai, ladeado pela mãe, indicava, como todo pai indica, que não se joga comida no chão etc.

A menina joga uma vez, ouve a repreensão calma; outra vez, e mais outra e outra, num crescente de sinalizações por parte do pai de que aquilo não era o correto. Até a gota-d’água, com uma negativa mais incisiva e raivosa por parte paterna. A menina para de jogar comida no chão na presença do pai. Segue jogando algumas vezes quando está com a mãe.

O cliente, na sessão, preocupa-se por estar traumatizando a filha. Causando-lhe danos na liberdade de expressão. Deseja saber se o que fez está correto, já que há divergências entre ele e a esposa. Como lidar com a filha? Permitir-lhe fazer o que eles acham incorreto? Conter-se na raiva que cresce a cada passo desobediente?

E no substrato dessa questão está a imagem do bom selvagem de Rousseau. Aquela visão que disseminada pelo discurso social prega que todo ser humano nasce livre e são os grilhões do adestramento social que o prendem e o estragam.

Todos nós somos agenciados pelo fantasma do bom selvagem, esse paradigma de bondade que atravessa toda expectativa de relação onde o cuidado seja uma premissa: pai, mãe, professor, babá, terapeuta.

Não há possibilidade de criar algum distanciamento dessa expectativa (principalmente da expectativa pessoal de cumprir essa dimensão bondosa) se não pela compreensão dessa dimensão do imaginário que agencia nossa expectativa, relação, disposição e possibilidades.

Se desejamos algum uso para a filosofia, alguma razão para sua existência, é esta: é por meio do pensar nossa posição que se faz possível entender e posicionar-nos diferentemente. Aqui, como inevitavelmente se poderia imaginar, Nietzsche deixou sua marca.

É pela compreensão da moral como fundadora da ação ocidental que se faz possível assumir o papel de terapeuta sem o tom de pastor de almas, curador de infortúnios, bedel de desvios ou professor de comportamentos. Somos criadores de alternativas, mas esta posição só faz sentido e só pode ser apropriada na medida em que entendemos que é o criar o foco de um processo terapêutico, e não o curar, o adequar ou o ensinar. E para isso, inexoravelmente

passaremos por Nietzsche, tendo sido ele o pensador que abriu essa ruptura com a posição moral do pensar e fazer.

Passamos rapidamente por Rousseau, chegamos a Nietzsche, chamaremos outros para a conversa. Já indicamos rapidamente atrás o texto de Peter Sloterdijk, *Regras para o parque humano*. É uma discussão sobre Heidegger e sua *Carta sobre o humanismo*. Ele inicia seu “diálogo” com uma proposição poética e prática sobre a leitura e recepção dos livros e textos de outros filósofos.

Na sua proposição, cada autor ao fazer um livro estaria como que enviando a um amigo uma carta, com ideias, pensamentos e possibilidades que cada um de nós, ao “receber” a “carta”, poderia “respondê-la”. Responder evidentemente não ao “missivista”, já que ele poderia estar a 2000 anos de distância, mas responder entendendo que é sempre um diálogo que se estabelece com um texto, com um autor, com um pensamento.

Chamamos Rousseau. Não queremos dialogar com ele, mas tomamos sua proposição do bom selvagem. Evidentemente fazemos eco a tantos que antes de nós já colocaram uma proposição ácida sobre a doçura inata do ser humano. Imaginar que somos corrompidos pelo viver social faz todo sentido dentro de seu pensamento, mas não se sustenta quando olhamos bebês com poucos meses de vida já exercendo sua presença, sua dominação, e creio ser possível explicitar já o autor que chamaremos sim para a mesa, sua vontade de potência na relação com a mãe (ou avó, ou pai, ou babá).

Nietzsche foi um dos primeiros a “aparecer” com uma carta que veio à minha caixa postal, sem que eu imaginasse o que estava escrito ali. Há muito tempo continuo recebendo e, depois da surpresa inicial, buscando receber suas cartas. São possivelmente mais de 20 anos num diálogo que vai da adoração ao afastamento indefinido. Períodos de conversa frequente intercalados por pausas sem receber ou mandar notícias.

Ler Nietzsche é um esforço, é uma violência, é uma necessidade. Lê-lo faz com que seja impossível ficar no mesmo lugar. Cada um de nós escolhe, a princípio pelo acaso, depois pelo desejo, aqueles com quem queremos estabelecer relações. Pessoas e autores. Mas somos também escolhidos, por processos que misturam acaso e afinidades.

Seja como for a chegada da primeira carta de um autor, ela poderá ser lida e “respondida”, ou terá efeito de iniciadora de um diálogo mental ou escrito conforme trouxer a afirmação de algumas premissas que temos e a proposição de outras, inimaginadas, impraticáveis, desconhecidas, discordáveis. É pela diferença, mas é também pela proximidade que esse diálogo acontecerá.

Nietzsche nos implica em algumas questões fundamentais de qualquer processo em terapia. A primeira delas é a da verdade. Pode-se sempre acreditar que exista uma verdade, afinal, recebemos todos as cartas de Platão, Santo Agostinho, Descartes e Comte. Elas reiteram essa existência da verdade e é efetivamente difícil rejeitar a autoridade dos missivistas.

Mas o fazemos. Não apenas rejeitamos a existência de uma verdade como seu valor em relação à mentira, à ilusão, à fantasia. E o fazemos não sem passar pelo deserto solitário que representa afastar-se dessa afirmação usual de valores. Porque ainda que seja comum dizer-se que cada um tem sua verdade, ou que cada um conta a história sob sua ótica, é radical a ruptura que se necessita para deixar de acreditar que qualquer ótica seja verdadeira ou, mais ainda, que ser ela verdadeira ou falsa não modifica o valor que possa ter.

Pois o valor que uma narrativa tem está no quanto ela é expressão de vida e não de verdade. E é nessa afirmação da vida como valor máximo que a filosofia nietzscheana impregna o trabalho terapêutico. Pois depois que deixamos de nos preocupar com a veracidade de algo, podemos olhar, acompanhar, cuidar e participar da criação vital de alternativas, da construção de possibilidades para as vidas que podemos acompanhar como terapeutas.

Nietzsche não era inocente para desconhecer o peso do que propunha. Sabia muito bem que rompia ali com toda a tradição da filosofia e do pensamento ocidental (e boa parte do pensamento oriental), fundado sempre em alguma noção de verdade. Ao sintonizar verdade e sentido moral, ele ataca a possibilidade de uma busca pela verdade ocorrer descolada de uma cruzada moralizante. E toda cruzada moralizante – como toda cruzada, cabe dizer – não visa aquilo que pronuncia em voz alta, mas sim conquistas e subterfúgios para a repetição no tempo e no espaço do que sempre se deu até ali.

Qualquer cliente ao nos procurar deseja ambigualmente mudar de lugar e permanecer onde está. Sua vinda não se dá sem sofrimento, e é dele que deseja afastar-se, mas, ao mesmo tempo, deseja a reafirmação do que sabe e de suas verdades, lhe é duro, como é a cada um de

nós, afirmar que algo de sua conduta não lhe traz os benefícios desejados, e que por vezes seu comportamento inteiro, e sua parte, na relação conflitiva, não facilita, favorece e estimula o sofrimento e a manutenção deste.

Enquanto nos aferramos à verdade de algo, ou à certeza de qualquer proposição não paradoxal, mantemos um pé firmemente apoiado na situação sofrida e o outro, até pelo grau de padecimento, vaga entre um outro apoio, o ar, em suspenso movimento, ou a espera de que o terapeuta guie seu pé a um ponto melhor.

Não arrancamos os pés de ninguém, não nos caberia essa violência quando é o processo de assistência à mudança que pretendemos acompanhar. Mas indicamos o aferramento a portos que mantêm no sofrimento os que neles se apoiam.

Parte desta compreensão tem em Nietzsche sua possibilidade. Porque muitos criaram sistemas de organização de saberes que afirmam verdades. Usualmente pela destruição dos sistemas alheios, essa posição apologética apenas varia de método ou nome. Nietzsche é o primeiro a explicitar que não há verdade acima da mentira e, mais ainda, que é na mentira da ilusão que o Homem pode subsistir.

Retomemos a história da cliente adulta que narra o abuso sexual por parte de um irmão mais velho quando criança. O evento havia ficado esquecido por muito tempo e só após um processo terapêutico de anos veio à lembrança.

Que nos interessa se era ou não verdade, ou, ainda, se aquilo foi desejo ou fantasia?

Temos uma cliente que apresenta em sofrimento um recorte de sua vida. Se o mesmo é uma invenção, fantasia, desejo ou qualquer outra manifestação que qualificaríamos de não verdadeira (por não fatural), isso é absolutamente irrelevante! É exatamente com esse recorte, seja fantasioso ou não, que trabalharemos. Ele é o território sobre o qual poderemos transitar e acolher a cliente. E o valor do relato estará não na sua veracidade fatural histórica ou numa pretensa perspectiva mais ampla obtida por intermédio de entrevistas com outros membros remanescentes da família envolvida, mas na intensidade vital ali presente, na possibilidade de, a partir dessa lembrança, poder organizar-se de modo diferente com esse irmão, com essa família, com a vida sexual e amorosa.

Dentro das dualidades antinômicas às quais estamos adestrados a pensar e organizar o saber, o conjunto verdadeiro/falso está sempre em destaque, pela suposta utilidade em guiar-nos na direção do que é válido e necessário pesquisarmos. Oras, se qualquer relato merece ser ouvido como importante, isso nos coloca além dessa antinomia e nos localiza num posto mais generoso, e certamente mais arriscado, de lidar com as histórias e recortes na pulsação que eles têm, nas implicações que desdobram, nas ressonâncias que nos trazem, nos afetos que evocam, nas ideias que estimulam.

Posto este que, por estar fora do âmbito da antinomia, se choca com os pressupostos de organização de saberes costumeiros, corremos o risco de “perder tempo” atrás de histórias que não são exatamente daquela maneira, ou são muito diferentes do que se narrou, ou ainda não passam de invenção.

Mas se uma história é contada no âmbito terapêutico, isso chama a ela o valor de ser exposta e, no tocante a esta perspectiva nietzscheana, pede que a tomemos sempre como uma interpretação dos fatos. Grande e fantástica pedida, já que é o próprio Nietzsche que nos alerta que não existem fatos, mas somente interpretações de fatos.

E se havia alguma dúvida sobre o porquê toda história é sempre importante, é porque ela é sempre a interpretação daquele cliente sobre o que narra como ocorrido, fantasiado ou temido. Não importa sua veracidade ou falsidade, a partir de então descartadas como antônimos superados pela condição de que tudo não é nem verdadeiro e tampouco falso, mas apenas interpretação.

E esta é uma interpretação da minha leitura nietzscheana.

Nem falsa nem verdadeira, apenas aquela feita neste período da existência e que pode levar a entender o de onde falo e o que miro, mas não pode ser avaliada como falsa ou não, porque a falsidade deixa de ser desprezível em detrimento da verdade. E a verdade passa a ser uma outra, apenas uma outra, interpretação.

*

Não deixa de haver uma tensão entre a posição de terapeuta com a do Nietzsche escritor. Um terapeuta é aquele que *terapeutikós*, verbo grego cuja origem decorre do vocábulo religioso *terapeia*, e que inicialmente denota cuidado e respeito religiosos a um deus, a uma divindade, a

algo sagrado³⁷, ainda que numa concepção laica, há um cuidado cuidadoso (que a redundância não seja esquecida...) com aquele que nos procura. Há uma valorização e um destaque para aquilo que é trazido à sessão, pois aquilo é o que merecerá o *cuidado*.

Nietzsche é um solitário, e escreve para solitários. O subtítulo de seu Zarathustra: um livro para todos e para ninguém, não deixa dúvidas, não é para um grupo, nunca é um grupo, sempre indivíduos, que em luta potente, se afirmarão ou serão calados. É para esses que escreve Nietzsche, ainda que todos recebamos suas cartas...

A solidão das alturas, mas a solidão do rechaço ao outro, e principalmente a solidão do rechaço ao bando, à manada, ao conjunto. Mas ele segue escrevendo e publicando em vida seus livros, às próprias custas, em edições limitadíssimas, entregues a amigos e pessoas que ele julgava poderem divulgar seu pensamento³⁸. Quando ainda estava vivo, mas já no período de silêncio demente, começaram a descobrir seu pensamento e organizar cursos em universidades, mas ele não estava mais habilitado para tomar ciência do fato.

Um terapeuta cuida do outro no seu percurso, que durante um período de vida será compartilhado. Não há companhia em Nietzsche senão na figura de um profeta, que ao mesmo tempo que é profeta – e por isso deseja “pregar” – não reconhece na audiência ninguém capacitado para merecer suas palavras.

Poderíamos fazer uma leitura superficial dessa posição nietzscheana e acreditar na supremacia de uns sobre outros, aqueles que poderiam entender, sobre os inaptos, mas afora já terem os nazistas feito essa apropriação medíocre de algumas passagens de seus textos, temos de ir além, sempre além, dessa leitura simplista e tentar fazer falar um outro Nietzsche. Nem melhor nem pior, apenas o “nosso”.

E então surge alguém que escrevia sim, e com isso desejava ser lido e discutido, mas tinha como premissa de sua produção que os que o lessem seriam tomados necessariamente pela necessidade de confrontar suas crenças e posições. O *além-do-homem* nietzscheano em nada se liga à superioridade de raças, pessoas ou grupos, mas à demanda contínua de transição entre uma condição animal e à da superação daquela na que atualmente estamos – o homem.

³⁷ Bailly, A. *Dictionnaire Grec – Français*. 1989. p. 927-928.

³⁸ Halévy, D. *Nietzsche, uma biografia*. 1989.

Evidencia-se a proximidade de intenções. Na fragilidade do momento de chegada, depois de admitir a dificuldade em procurar-nos, cada cliente necessitará fortalecer-se para mudar-se de lugar e posição. É o fazer-se forte, é o fazer-se outro, ponto de convergência entre o labor terapêutico e a leitura nietzscheana.

Esse fazer-se forte inclui o momento do adeus. Somos os que acolhemos para despedir, acreditando que o tempo de convivência permitirá a cada cliente transformar-se na espontaneidade da criança que superou o camelo e o leão. Como camelo chegou, em leão desejamos que se torne, mas é como criança, espontânea, que gostaríamos de poder dizer “até logo”.

Destacando mais um ponto, mas evidentemente não o último desenvolvido por Nietzsche, temos sua oposição e desconstrução da moral judaico-cristã, como fundamento da mentalidade ocidental.

Seria talvez desnecessário apontar que sua crítica não se direcionava a pessoas diretamente, e sequer à instituição “igreja”, mas à moral e às premissas e prisões que essa moral implicava. Mesmo nos seus ataques ferozes a Sócrates, não era a “pessoa física” de Sócrates que ele visava atingir, mas a derrocada do imaginário grego, do qual Sócrates era apenas um marco referencial.

Dito isto, que quiçá soe evidente demais, passemos a alguns desdobramentos da posição nietzscheana.

Como terapeutas não atendemos coitados. Não recebemos pobres diabos nem tampouco desgraçados. E isto não é um indicador seletivo do processo de aceitação de clientes, uma definição do filtro que usaríamos para recusar pessoas sofrendo, mas uma posição declarada de negação da incapacidade daquele que chega a um consultório. Todo cliente que nos procura pode estar em situação de sofrimento, pode se sentir incapaz de resolver a situação-queixa, talvez acredite que não conseguirá nunca mudar seu contexto e pode estar invadido, afogando-se numa infinita tristeza.

Mas não é nunca um coitado.

E nós, por decorrência, não seremos seus salvadores. O que certamente diminui nossa presunção e nos coloca mais próximos à posição de auxiliares, assistentes, coparticipantes de um processo e transformação.

A posição de coitado, incapaz ou outras que cristalizem a imobilidade são parte da moral judaico-cristã desvelada por Nietzsche. Estamos todos imersos nesse imaginário, que agencia nossa existência. Não é fácil deixar de repetir essa cantilena, mas tampouco é impossível, a compreensão de que não é pela dor que alguém se torna melhor, uma das premissas cristãs do martírio como ascese³⁹, deixa de fazer sentido se visamos a vitalidade como valor máximo.

A dimensão dessa ruptura é tão radical que não por acaso as metáforas nietzscheanas são de alturas e cumes nevados, ar rarefeito e agudez de sentidos: assumir essa visão é o mesmo que renegar qualquer possibilidade de acomodação em situações onde não seja o pulsar o referente. Implica-nos, tanto como terapeutas como pessoas em outros papéis, em não aceitar resignados o que temos, se o que temos não é o que desejamos, e que o desejo não necessita ser coagido.

Isto nos põe frente a frente com o confronto, com a luta e com a posição última de Nietzsche, que é a de vontades de potência que desejam impor-se, afirmar-se. Ora, vontades opostas inevitavelmente se colocarão em rota de colisão, na verdade o desejarão. E isto é vida.

69

Nietzsche não era um simplório apologeta da violência e do conflito, mas como Heráclito moderno sabia muito bem que não há possibilidade de movimento sem tensão. Se cada um de nós frente à premência do confronto se afugentará, será diplomata ou ainda tentará encontrar um meio termo, isto não desmonta a tese de que vivendo estaremos criando e sendo envolvidos em conflitos.

Não por acaso Foucault desenvolveu sua microfísica dos poderes. Pois é no nível das relações que a potência se mostra também. Mas a ele chegaremos depois.

Um cliente relata o aumento de pressão na empresa que trabalha. A compra por uma empresa maior, multinacional, havia sido seguida por uma diminuição do quadro de funcionários, uma reestruturação organizacional e um aumento inimaginável de tarefas, metas e vendas a serem atingidas. Ele racionalmente entendia que algumas dessas empresas acabariam sendo tratadas com menor atenção que ele desejava e acostumara-se a dar e, certamente essas

³⁹ Foucault, M. *A hermenêutica do sujeito*. 2003

empresas seriam aquelas cujos rendimentos não seriam comparáveis aos conseguidos com as empresas maiores.

Há, como sempre há, várias formas de entrar nesse conflito. A perspectiva moral nos permitirá ver como seu sofrimento se articula com uma moral de ser bom para com todos; não valorizar o outro pelo rendimento que ele poderá trazer; não fazer o mal a ninguém e tampouco deixá-lo insatisfeito, não sublevar-se com os mais velhos, seus superiores, nem desrespeitar o templo financeiro da casa paterna. Em suma, entenderemos pela ótica da moral o quanto esse cliente repete o corolário cristão, independentemente das diferenças aparentes dos contextos empresarial e religioso.

A moral não está localizada em um território da existência, mas atravessa os papéis que vivemos de modo totalitário, agenciando atos que, inclusive, pouco ou nada teriam a ver com moral. E o sofrimento decorrente dessa moralização se desdobra em impedimentos, coerções, dificuldades para afirmar uma vontade vital, em troca de afirmar valores. Valores que Nietzsche identificou com a moral cristã.

Afora a conhecida força retórica, e os exageros de linguagem, sua mira não errou. Se temos dificuldade para ver como, tal qual peste, essa moral contamina e agencia ações e pensamentos, sentimentos e anseios é, provavelmente, por estarmos nós também inseridos nessa mesma moral, sem conseguirmos o distanciamento para ver nela uma possibilidade, não a única.

É por Nietzsche que consigo esse distanciamento, essa percepção da vida sendo negada pela afirmação da bondade cega, essa negação da autopreservação pela valorização do que *deveria* ser feito. E é essa certeza de que o dever afirma sempre alguma moral, e que essa moral provavelmente não se vincula nem ao contexto e tampouco às relações vividas, que cria ao mesmo tempo um recurso fundamental, e uma tensão constante: como se convida alguém a ver que um de seus fundamentos é um “fundamento”?

Dito desta maneira, poder-se-ia rapidamente imaginar que trocamos a moral cristã pela “nietzscheana” (seja lá o que isso viesse a ser). Uma das afirmações mais contundentes é a de que a moral judaico-cristã é niilista em sua intenção última, pela negação do vital em seus pressupostos, em detrimento de deveres e obrigações. A perspectiva nietzscheana aponta exatamente na direção oposta, a da vida como o valor máximo. Mas a vida sempre como tensão

heraclítica, jogo de forças e desequilíbrio, não há verdade estável se é pela vida que encaramos esta questão e, exatamente por isso, esta é uma perspectiva sempre passível de reorganização.

Mas há uma outra consequência dessa perspectiva, o processo terapêutico é um jogo de forças também, e por isso não decorre sem tensionamentos, enfrentamentos e eventuais colisões. Não é nosso papel ali o de criar conflitos gratuitamente, mas não há possibilidade de crescimento sem uma movimentação para fora do ponto onde se está. Como terapeutas somos os que estamos fora, e podemos por isso criar pontos de inflexão na dinâmica.

Nessas inflexões, criamos intensidades e impulsos vitais. Se é uma outra moral a que construímos, ela só pode identificar-se com a vitalização da relação terapêutica como parte da vitalização das relações deste cliente em sua vida.

Gregory Bateson era biólogo de formação, entretanto, por essa característica comum aos que saem de seus locais de origem para outras paragens, migrou para a antropologia, a etnologia (fazendo uma pesquisa sobre povos da Oceania, depois publicada em seu livro *Naven*⁴⁰), a comunicação humana (sendo um dos pilares para a teoria formulada em *Pragmática da comunicação humana*⁴¹), chegando finalmente à psiquiatria e à epistemologia.

71

De sua não tão vasta, mas fundamental, bibliografia, que vaga por todos esses territórios do saber, de modo criativo e sempre curioso, tomaremos um conceito que aparentemente é tão banal que passaria despercebido, como algo “óbvio”. O conceito de *diferença*, fundamental para que qualquer transformação possa ocorrer, mas principalmente para que qualquer *informação* possa ser organizada.

Tanto *diferença* como *informação* são conceitos que, absorvidos pelo discurso cotidiano, parecem dizer simplesmente o que enunciam, uma diferença, uma informação, só. Basta.

Mas Bateson atreve-se a enfrentar a obviedade. Ele não define *diferença* como um conceito fechado, mas indica que é a *diferença* o requisito fundamental para o conhecimento, já que apenas se percebe algo que por algum modo estabeleça com um outro algo uma diferença.

⁴⁰ Bateson, G. *Naven*. 1994.

⁴¹ Watzlawsky, P.; Beavin, J. H. e Jackson, D. D. *Pragmática da comunicação humana*. 1991.

Esses entes A e B podem ser eu e você, um quadro e eu, uma mosca e um sapo⁴². Todo conhecimento é um conhecimento relacional, não existe conhecimento puro, não existe “coisa em si” a ser conhecida e toda forma de conhecimento é subjetiva, já que é sempre um alguém que conhece.

Essas premissas epistemológicas, que na modernidade parecem a alguns de nós evidentes e inquestionáveis, têm por sustentação a **relação** como contexto fundador do saber. A *informação* é sempre *informação sobre diferença*, o que implica que não existe informação que não se organize sobre a comparação, de entes, dados, percepções ou outros elementos. Não existe informação e, por conseguinte, conhecimento que não sejam resultantes de uma relação entre coisas, momentos ou percepções.

Bateson é herdeiro de Nietzsche, com um humor mais presente, variando entre o cinismo e a indignação, aponta a passividade frente ao como se conhece, questão central para qualquer terapeuta, na medida em que é sempre um cliente que narra sua versão, e com isso explicita sua experiência sobre o ocorrido. Mas se o terapeuta não se questionou nunca sobre o processo de conhecimento, sobre suas próprias premissas epistemológicas, sobre suas crenças, como pretende criar alguma diferença com aquilo que o cliente formula e por meio dessa *diferença* poder estimular que novas *informações* se construam?

72

Por sermos todos partícipes do mesmo imaginário social, agenciados pelo mesmo conjunto de postulados científicos, econômicos, morais, cabe ao terapeuta a necessidade de tomar distâncias. São essas distâncias que permitem que diferenças possam ser percebidas: por ele, na sua compreensão, e pelo outro, na relação que se estabelece numa terapia.

Bateson sintetizava informação como “*a diferença que faz diferença*”. Que é uma maneira radical de vincular conhecimento a mudança, a percepção de transformação. Pois se um conhecimento (logo, organização de *informações*) não se desdobra em diferenças, de estado, de proposições, de postura, de expectativas, ele não pode ser entendido como conhecimento. Isto contraria uma visão comum que é a da terapia como um processo de entender-se a si, conhecer-se a si. Processos de autoconhecimento são necessários, mas não podem bastar-se, nem podem ser o fim almejado. Portanto se num processo terapêutico o cliente formula a proposição

⁴² Bateson, G. *Espírito y naturaleza*. 1990.

“isto eu já sei, mas nada muda”, é porque a *diferença* necessária para que alguma *informação* capaz de organizar uma nova posição não foi suficiente.

O fato de Bateson ter organizado uma série de conhecimentos sobre áreas amplas do saber humano, articulando-as, e aproveitando-as sempre como possibilidades de novos entendimentos pela diferença entre elas, mas também pelo padrão que as conectava, indica na prática sua premissa fundamental de trabalho (o irônico conjunto parcial dessas premissas está no segundo capítulo de seu *Mente e Natureza*), que nos estimula sempre: não há limite definido para a articulação de campos díspares de saber; sempre se pode organizar um novo padrão a partir das diferenças entre saberes, desde que se tenha suficiente generosidade e atrevimento para arriscar-se a se perder numa formulação que não se sustente, que nada traga de novo, mas que foi organizada apenas porque se intuiu, se desejou, se amou um saber e outra experiência, um autor e outro filme, uma história e um acidente, um cachorro e uma doença.

Frente à lógica aristotélica presente no silogismo:

Os homens são mortais
Sócrates é um homem
Sócrates é mortal,

73

ele propunha o que chamou “silogismo de Bateson”:

Os homens morrem
A grama morre
Homens são grama⁴³.

E se repito aqui este exemplo é por ter ele aquela ironia deliciosa, e por ser uma forma tocante de afirmar que mesmo numa proposição evidentemente errônea, do ponto de vista lógico, reside uma verdade que se dá pela articulação, pela construção de um *padrão* que *conecta* os diferentes e as diferenças.

*

⁴³ Bateson, G. *Pasos para uma ecologia de la mente*. 1991.

Um pensador é grande quando são muitos, quando faz em uma vida transições e aberturas em campos diferentes, ou ainda quando propõe objetos de pesquisa e pensamento díspares, nos obrigando a criar epítetos como “o primeiro Foucault”, “o segundo Foucault” etc.

Quando ele faz essas aberturas e guinadas com consistência, provocando não a impressão de uma metralhadora giratória, que atira a esmo para qualquer lugar, mas a de um atirador que decide alterar seus alvos e armas e métodos de ataque porque percebeu que outros objetivos, interesses e perspectivas resultaram de seu caminhar até ali, e, por isso, ele se desdobra em outro, sendo ainda o “mesmo”.

Isto serve de preâmbulo para falarmos exatamente de Foucault. Ainda que *A história da loucura na idade clássica* seja seu primeiro grande livro publicado, é com *As palavras e as coisas*⁴⁴ que desejamos iniciar esta incursão.

Desejamos começar a entender o processo pelo qual se conhece a epistemologia do saber, é algo não apenas necessário, mas instigante. Foucault nos coloca frente aos nossos conhecimentos. Se uso aqui o plural, é porque vamos lendo e percebendo como cada um de nós é medieval, moderno, antigo e contemporâneo. Como há formas de entender que são simpáticas, outras lógicas, formas mágicas que nós chamamos de primitivas, alternando-se com métodos dedutivos, positivos e “coerentes” com a modernidade.

Quando Foucault faz essa “história do conhecer” traçando o caminho que, entre a palavra e a coisa que ela enuncia, foi abrindo-se, distanciando-se ao ponto de perderem essa unidade sagrada para um “primitivo”, mas inevitavelmente mágica para todos nós, ele não permite apenas entender a história do saber, ou compreender essa articulação entre a coisa e o que a nomeava.

Ele nos dá a chance de ver a afluência histórica na configuração do pensamento. Ele nos permite ver a emergência de uma organização cognitiva vinculada a contextos e momentos. Conseguimos sair das segmentações de tempo e espaço e vemos como *epistêmes* se organizam em tempos, lugares e áreas do saber diferentes, e ele nos estimula a darmos saltos nós mesmos por áreas descontínuas de tempo, espaço e conhecimento, para formar uma prática terapêutica pessoal. Que é a que tentamos organizar e explicitar aqui.

⁴⁴ Foucault, M. *As palavras e as coisas*. 1982.

Pois se um autor espanhol do início do século XVII indica que o processo vital se confunde com o onírico, na confusão que fazemos a partir do entendimento que temos, com as expectativas que criamos⁴⁵, isto não impede que tomemos Heráclito e seus fragmentos filosóficos, e Turner e suas pinturas esvoaçantes para amadurecermos que a divisão de estados entre onírico e vigil pode representar algo para os que estudam o sono, mas não pode ser separada de modo literal para os que trabalhamos com terapia, pois o sonho é um espaço de *diferença* da vigília, e nessa *diferença* cria *informações* fundamentais para a vigília e para o próprio sonho.

Esta é uma leitura apenas, mas só é possível realizá-la quando descolamos os saberes de suas áreas “de origem” e criamos territórios mistos, penetráveis e intercambiáveis.

Tanto Foucault como Bateson trazem explicitamente, um pela organização de saberes, o outro pela produção e migração a áreas distintas do conhecimento, o convite a articulações como essa, que reúnem arte, filosofia e técnica em formulações e compreensões mais amplas e transversais.

Quando Foucault retorna ao ambiente de controle, já visitado em suas primeiras obras, como no já citado *A história da loucura* ou *O nascimento da clínica*⁴⁶, e explicita os mecanismos sociais de controle e formação de saberes articulados aos poderes – que por sua vez se articulam com estes –, o faz munido da certeza de que nomear algo é deter um *poder sobre*, e por isso todo o estudo das sociedades de controle ganha a relevância de abrir frestas de resistência e compreensão dos processos de assimilação.

Mais ainda, quando ele explicita a microfísica dos poderes, e nos permite deixar de repetir a cantilena dos desvalidos, para entendermos que somos todos detentores de poderes em nossas relações, faz disto a ferramenta transformadora, do ponto de vista terapêutico, e nos permite empreender uma mudança de paradigma, daquele no qual o poder é detido na mão dos que mandam para um poder *nas relações*, em *todas* as relações, e por isso permeado e disponível para seus participantes: sempre há poder. Sempre há poder em todas as mãos.

E se acaso não é evidente o que isso provoca e permite, deixemos explícito aqui: não será mais possível ouvir uma posição chorosa e impotente, porque sempre haverá, nas mãos daquele

⁴⁵ Calderón de la Barca, P. *La vida es sueño*. 1979.

⁴⁶ Foucault, M. *O nascimento da clínica*. 1977.

que se lamenta, o poder de efetuar alguma transformação, mesmo que esta lhe custe sair de sua posição.

Foucault, ao analisar os processos, por exemplo, de prisões e hospitais⁴⁷, desvela como aquela organização incipiente servia duplamente à intenção de controlar os indivíduos ali recolhidos ou atendidos para que suas doenças fossem curadas adequadamente, mas para que não escapassem, para que ficassem na melhor condição de recuperação, mas para que não se aproveitassem de tempos ociosos, espaços sem vigia e demais folgas para maquinar o que não “convinha”. Cabeça vazia, templo de satanás. Ao mesmo tempo, a intenção de recolher, organizar e fazer dos dados obtidos informações importantes para a profilaxia, da doença e do crime (o crime é o correlato da doença social), tem a função de catalogar saberes, conhecer fenômenos e entender processos, epidemiológicos, psíquicos ou naturais, para poder agir sobre eles de modo eficaz.

Essa organização arqueológica tem uma faceta bela, pela compreensão que nos permite da emergência dessa versão moderna do capitalismo e da tirania da informação, ao mesmo tempo não deixa de ser impactante ver como se forma gradualmente a malha na qual estamos todos inseridos. Fazer terapia é também tentar organizar saberes em processos de resistência ao modelo afirmado institucionalmente e socialmente, é criar frestas de organização que não seguem esse padrão nosológico de busca de dados para elucidar doenças, mas um padrão “anárquico” (por paradoxal que seja isto e creio que é essa característica paradoxal que permite organizar de modo distinto ao oficioso), de saberes para a criação e não para a repetição ou o controle.

Dado que essa cooptação social é sempre mutante e crescente, isto nos implica em também assumirmos estratégias de transformação variadas, Se espera de um terapeuta aquilo que cabe no papel social disseminado: seriedade, um pouco talvez de sisudez, capacidade de acolhimento das dores do outro, capacidade técnica para lidar com situações delicadas e conflitivas, conhecimento técnico para desenrolar as questões trazidas eficientemente. Uma apresentação adequada ao papel também soma pontos no quanto se confiará nesse profissional e referências de outros clientes e trabalhos realizados alhures; participação em eventos de cunho científico e publicações podem render alguma valorização, independentemente da qualidade ou pertinência dessas publicações.

⁴⁷ Foucault, M. *Vigiar e punir*. 2002.

São alguns elementos por vezes caindo para a estereotipia, para a caricaturização, mas não por isso menos presentes no imaginário social. Poderíamos ter destacado a forma do atendimento, sempre serena, sempre atenta, e independentemente da linha do profissional, sempre próxima às questões trazidas pelo cliente.

Mas se entendemos que aquilo que se espera de um terapeuta é, antes de mais nada, o produto (e produtor) de uma perspectiva social de controle e compilação de dados, podemos afastar-nos dessas expectativas (correndo os riscos da surpresa por essas mudanças) e fazer do papel de terapeuta o primeiro terreno para a resistência. Rimos com os clientes, choramos às vezes, somos cínicos outras e, seguidamente, cutucamo-lhes com perguntas contundentes. Ouvimos o que nos contam, mas paralelamente pensamos num filme e, pasmem!, o filme se articulará com aquilo que estamos conversando, trazendo distanciamento às questões, e fazendo com que consigamos ver as situação por outros ângulos e, muitas vezes, com outras intensidades.

Contamos histórias, pedimos histórias, pedimos que sejam escritos roteiros para cenas que se repetem, abrimos espaço para que se vivenciem os personagens de cenas que se repetem, dirigimos cenas, propomos cenas, alteramos cenas, pedimos novas cenas, novos finais, novos personagens.

Contamos piadas, lembramos de causos, apontamos sentidos no que se disse, questionamos se os sentidos que dissemos têm valor, conversamos sobre culinária, perguntamos sobre biologia molecular, discutimos a performance artística, perguntamos como se tivéssemos vindo diretamente do planeta Marte.

Assumimos que ser terapeutas é estar fora do que se espera de um terapeuta. Não por abandonarmos a totalidade do imaginário deste papel, afinal ser continente ao relato de um cliente ou organizar o que está sendo dito é evidentemente parte necessária de nosso trabalho. Mas desejamos sair da formatação cristalizada, de sermos a repetição do que se chama “um psicólogo clínico”. É por buscarmos essa singularidade, como terapeutas, que a busca da singularidade do cliente faz todo o sentido e, possivelmente, seja um dos componentes que impulse o processo terapêutico, que nós, os “detentores do saber e da verdade”, não nos detemos no que poderíamos ser.

Se todo esse esforço para ampliar o papel de terapeuta tem correlato com o esforço necessário para que cada cliente possa transformar-se, é uma hipótese que cremos ser verdadeira,

mas, independentemente da crença nela, é evidente que o papel de terapeuta nessa ótica está em constante reformulação e, para concluirmos esta articulação com Foucault, em constante cuidado.

Na *Hermenêutica do Sujeito*⁴⁸, ele fornece a base sobre a qual construiria a *História da Sexualidade*⁴⁹ e que já discutimos em outro texto quando pesquisamos a questão da Identidade⁵⁰. Ali, Foucault esmiúça com o detalhamento que lhe é característico, mas, principalmente, com a beleza do desvelar processos de cuidar de si, de elaboração do que poderia ser o “si” em questão, e de quais procedimentos são desenvolvidos como “cuidado”.

Todo esse trajeto nos interessa, porque o processo terapêutico se insere contemporaneamente naquilo que se chamaria o cuidado de si. Entender que procurar alguém profissionalmente habilitado para acompanhar nosso trajeto em momentos que a imobilidade parece a única resposta ou a repetição e continuidade dos acontecimentos, é parte do que leva alguém a um consultório psicoterapêutico, tendo em vista, com maior ou menor consciência, que nesse processo ela estaria cuidando de si.

Na genealogia foucaultiana do cuidar de si, muito desse cuidar tem verve religiosa, está dominado pelas diversas versões de seitas gregas, latinas, protocristãs de ascese, por movimentos que delineiam os fundamentos do que séculos mais tarde viria a ser o capitalismo. Eficiência, economia, clareza dos procedimentos, organização das faltas, revisão de consciência ao fim do dia, estipulação de tarefas a cumprir para o dia seguinte e por aí afora.

Entender que procedimentos foram organizados com vista à maior eficiência do “conhecer-se”, do revisar a jornada para nessa revisão e por meio dela alavancar mudanças e aprimoramentos em “si mesmo”, não faz desses procedimentos métodos de ascese. São meios com uma história longa, mesclados à religiosidade sim, mas não por isso religiosos. É possível utilizar-se dos mesmos meios para outros fins.

E nosso cuidado de si passa a ter, na atualidade do que buscamos construir com cada cliente, um cuidado da relação, de cada relação que esse cliente vive. Muda-se o foco, de um si individual para um átomo relacional, sempre com pelo menos dois integrantes.

O si como dois, como vários, como um conjunto.

⁴⁸ Foucault, M. *A hermenêutica do Sujeito*. 2004

⁴⁹ Idem. *A história da Sexualidade*. 1984, 1988, 1985.

⁵⁰ Reñones, A. V. *Escritos abertos*. 2008.

Somos em relação, e cuidar-se é cuidar de cada um *em* e *na* relação a um outro, que fará parte desse cuidado e do processo inerente ao cuidar.

Esta mudança de um si para um nós implica não apenas uma reformulação de linguagem, mas uma transformação radical de perspectiva. Deixa de ser o indivíduo (mesmo sendo um o cliente que nos procura) e passa a ser a relação desse indivíduo com o outro aquilo que nos chama a atenção. Na seção seguinte, desenvolveremos a articulação do Psicodrama e do Teatro de Criação com esta ótica de modo mais aprofundado, considerando que o psicodrama é um método terapêutico que tem na relação uma de suas premissas de trabalho.

Outros referenciais entraram na constituição da perspectiva terapêutica que desenvolvo e a filosofia deleuze-guattariana é um dos mais necessários. Sua filosofia é extensa e não é o foco deste escrito, mas tem como característica constante o criar tensões, diferenças, provocações e permitir, por meio de conceitos que muitas vezes não são definidos de modo claro e cristalizado, implicar o leitor em uma posição tensa, instável, ciente de que não haverá descanso ou que, caso ele exista, será meramente provisório.

Creio que com essa última afirmação temos já elementos suficientes para fazer a conexão com Guimarães Rosa, como o lemos e explicitamos na seção anterior. Deleuze e Guattari são como dois senhores que nos convidaram a remar para a terceira margem pelo pensamento e, com isso, toda palavra pôde deixar de ser apenas uma palavra e tornar-se um traço, um risco, um movimento que traz ao ouvido às vezes o convite, mas muitas vezes a provocação de mover-se.

Talvez seja inadequado demais para uma tese explicitar a sensação fisiológica da leitura de seus textos, atravessada por uma frequente taquicardia e eventuais sudoreses, tensionamento de ombros e respiração ofegante. Entretanto parece-me necessário incluir esse dado, pois nenhum autor até então havia trazido esse tipo de resposta tão tangível e assustadora. Como imaginar ser possível não só ficar incólume, mas, mais ainda, não incorporar essa forma de comunicação?

Principalmente quando entendemos que essa forma de comunicação não se fundamenta em palavras como conceitos, palavras como sentidos, mas palavras como movimentos e tensões.

Tomemos o conceito de território, talvez aquele que mais poderia ser fixado em formas definidas, limitado pelo próprio sentido do termo usual: território é um lugar, um limite físico, um espaço delimitado, território não poderia ser um movimento...

Mas associado aos verbos criados *territorializar* e *desterritorializar*, temos um conceito que se torna móvel. Que é um território? Não mais um lugar, mas um espaço relacional, definido unicamente no *enquanto* da relação. Um espaço, portanto, ligado inexoravelmente à noção de tempo, e não um tempo absoluto, mas o tempo da experiência, o tempo vivido no fazer e viver o território.

Porque o território como o castelo do Graal não existe, mas é constituído pela intenção de fazê-lo: quando um casal se encontra, cria um território que não existia antes do encontro. “Desterritorializam-se” de seus outros vínculos e estabelecem naquele tempo que estarão juntos em um território novo, de afetos e cumplicidades, tensões e descobertas, lembranças e projetos, riscos e desejos. Ao “reterritorializar-se” como amantes, fazem mais que estar nos papéis designados para o encontro: fazem de todo o contexto elemento participativo daquele território, porque a lâmpada será a que os iluminou, e a música, a que os embalou, o vinho, o que os inebriou, e a foto sobre a mesa, a que os separou. Cada parte daquele espaço será não mais parte de um espaço, mas será “reterritorializada” como constituinte desse novo território amoroso.

Criei esta situação ilustrativa. Como toda ilustração, ela tenta explicitar uma posição sobre algo, no caso sobre conceitos que são movimentos. Como toda ilustração, ela tende a ser esquemática e a empobrecer o que se deseja. Se é de movimentos que se trata o pensamento, e se é em movimento que as palavras terapêuticas podem transmutar-se, possivelmente o intuito de explicitar essa característica seja alcançado em parte apenas.

Também Deleuze e Guattari mostram em parte o que desejam, e essa estratégia faz com que as lacunas tenham de ser preenchidas pelas ressonâncias e entendimentos – e desentendimentos –, pelas continuidades daqueles movimentos, pelas diferenças criadas nas tensões, pelos silêncios que angustiam, mas também pelo ensurdecimento de compreender, enfim, que o pensar não necessita prender-se.

Parte importante de sua produção, tanto como dupla “siamesma” como individualmente, faz uma articulação entre o capitalismo como modo de agenciamento coletivo e o pensamento axiomático, segmentado, cristalizado.

Não foram eles os desveladores dessa dinâmica. Antes Walter Benjamin já havia feito uma extensa pesquisa mostrando o modo de cooptação capitalista, e Foucault já desmontara os aparelhos de estado em sistemas de controle e produção de saberes.

Mas eles vincularam intrinsecamente o pensar ao criticar esse modo de produção mental, fazendo com que cada conceito, cada estratégia, cada elemento apontassem para a voracidade que tudo toma para manter-se e reinventar-se a grande máquina.

E esta perspectiva não incita ao combatismo frenético, mas a uma posição de atenção: todo espaço é possível de servir à crítica do sistema econômico-social que vivemos – mas não é pelo panfletarismo ou pela apologia de uma outra verdade, senão pela posição constante de criação. Se há algo que não pode ser repetido, é esse algo que pode ser libertador, ainda que, certamente, será mais trabalhoso estar disponível para criar.

Agora, o modo de escrita dessa dupla é, já no escrever, um ato subversivo, pela construção tortuosa de frases, pela conexão díspar de argumentos, pela perspectiva multiplicista que assumem, pela constelação de temas escolhidos e pela ótica com que tomam os temas. Há ao mesmo tempo a potência por vezes taquicárdica de tratar temas intensamente, mas há a delicadeza muitas vezes presente de não defender uma posição cristalizada, mas em movimento.

81

Outro de seus conceitos é o de linha de fuga. São três as linhas e não param nunca de mesclar-se. Só nessa colocação está afirmada a volatilidade e a transitoriedade. Mas também afirma-se que existem diferenças. Que não é com um fácil “tudo vale” que se trata algo valioso. As linhas são de definição, as linhas são de transição, as linhas são de fuga. Três tipos de linhas que se desenham pelas ações, expectativas, desejos. Cada um de nós, no romance que é a nossa vida (ou na peça dramática, se preferirmos a metáfora calderoniana), define, transita e pode escapar. Cada um desses movimentos é ao mesmo tempo um, mas pode ser o outro, pode abrir espaço para o outro. As três linhas não param de mesclar-se⁵¹.

Claro, falam de romances, mas não só de literatura, *Em seguida não há apenas a especificidade da novela, há a maneira específica pela qual a novela trata uma matéria universal. Pois somos feitos de linhas. Não queremos falar apenas de linhas de escrita; estas se conjugam com outras linhas, linhas de vida, linhas de sorte ou infortúnio, linhas que criam a variação da*

⁵¹ Deleuze, G. e Guattari, F. 1874 – Três novelas, ou “O que se passou?”. In *Mil Platôs*. v. 3. 1995.

*própria linha de escrita, linhas que estão entre as linhas escritas*⁵². Também nós falamos não apenas de romances, na primeira parte, ou de filosofias, nesta segunda, mas das linhas que traçamos, linhas que nos envolvem, linhas que nos amarram e linhas que cruzamos, rompemos ou traçamos ao criar o que não havia ainda.

E essas linhas podem tanto ser entendidas como metáforas, a literatura como metáfora, a filosofia como metáfora dos processos terapêuticos, porque o são, como descrições dos processos, certamente descrições não tão lineares, por vezes poéticas e outras abertas, tentando permitir o falar sobre esse processo de transformação, que é ao mesmo tempo um processo e escrita e de desenho de vidas.

De todos os vários conceitos-movimento que criaram, gostaria de terminar esta interlocução com a de Corpo sem Órgãos. A estranheza aparente, já que um corpo é formado também por órgãos, além de tecidos vários, fluidos e células, fica maior ainda se tomamos essa construção teórica como ponto de referência terapêutica.

Porque eles, como Artaud, que formulou a frase *nada há de mais inútil do que um órgão*⁵³, sabem que órgãos são úteis, mas é exatamente contra essa utilidade dada que indispõe o CsO, pálio da confrontação não apenas com a perspectiva utilitarista, mas passiva frente ao que está dado como tal.

Respirar com o fígado, falar com os olhos, chorar com o pescoço ou tremer com a língua. Expressões disfuncionais do aparentemente impossível, mas, e é por isso que o CsO faz sentido, é por meio dessas rupturas que será possível viver o chorar, o tremer, o falar, carregado de um sentido mais visceral, mais integrado, mais intenso, que o do choro superficial, a tremedeira fugidia ou o falar verborrágico.

O corpo como metáfora. Mas não mais aquela metáfora gasta e, por isso, repetida à exaustão do corpo que fala, repetindo também à exaustão as mensagens que já lhe codificamos, esperando exatamente sua repetição para dizer: *aha! Aí está esse corpo dizendo isto, ou aquilo, ou aquilo outro*, e o terapeuta “descobrimo” essas mensagens que nada mais são o que ele já sabia que desejava ver. Não. O corpo que não fala, grita, sussurra, incomunica, porque se fosse para ter

⁵² Idem, p. 66.

⁵³ Deleuze, G. e Guattari, F. 28 de novembro de 1947 – Como criar para si um corpo sem órgãos. In *Mil Platôs*. v. 3. 1995.

uma tradução em palavras, as palavras seriam melhores que o corpo. Se o corpo fala, não é na leitura que as palavras comuns podem traduzir, mas nessa linguagem assustadora e tantas vezes temida das palavras cujo sentido não se entrega facilmente, necessita ser feito lentamente e, muitas vezes, pelo sair da linguagem. Analogia, agora linguística, do Corpo sem Órgãos.

O CsO tem essa característica indefinível, e a própria tentativa dos autores é graciosa. Ao Corpo sem Órgãos nunca se chega, mas a ele sempre se tende. Que expressão contundente para afirmar a presença da morte e da finitude, pois da morte nunca escapamos, mas ao chegarmos a ela, não seremos mais nós. O CsO como uma figura de linguagem.

Mas o CsO não é sinônimo de morte, um outro nome para algo já corrente. Que graça teria apenas mudar o nome de algo já conhecido? O CsO é um isso, uma coisa e ao mesmo tempo um nada, sobre o qual se tentará dialogar, tomando-o como território para a existência.

Ao retirar do corpo sua funcionalidade e organização, está se retirando sua identidade como corpo. Se ele não é mais *soma*, que é então? Ele é o território pelo qual intensidades e movimentos podem buscar-se e transitar. A identidade também deixará de ser necessária como funcionalidade e poderá ser ampliada, até esquecida pelas intensidades. Que beleza maior que a de ver a fluidez ocorrendo em relações estancadas, vínculos cristalizados e posições rígidas?

O CsO permite, incita, convida, quebra. Mas ele apenas faz isso se o convidamos, incitamos, permitimos, quebramos nós também, fazendo dele uma alavanca ou, por vezes, um pé de cabra teórico no arcabouço de nossas compreensões. Pois se tomamos o *corpus* teórico de nosso pensamento e pedimos que atue como um CsO, que mais pode ocorrer senão a abertura e o movimento? Com o risco de inconsistência, certo; com o risco de que apareçam bobagens idiotas, certo; com o risco de dizer coisas sem sentido, certo mais uma vez. Mas há sentido em repetir-se? Além da dolorosa certeza de estar certo, nos estreitos limites do que já se sabe?

Provavelmente o número de pontos de interrogação dos últimos parágrafos ultrapasse os presentes até estas últimas páginas e as seguintes, e talvez essa seja a maior característica do CsO e dos escritos deleuze-guattarianos: colocar, de modo incontornável, interrogações por todo lugar onde olhemos, dizendo que não há por que permanecer no conforto, se há tantas intensidades a viver.

Isto nos leva à dissolução, não acompanhada da perda completa, já que efetivamente, para dizer por última vez, ao Corpo sem Órgãos não se chega nunca, é um risco mas também um parâmetro. A dissolução como abertura, e nisto tomamos Umberto Eco e sua *Obra aberta*⁵⁴.

Gosto da generosidade da proposta: um texto que nunca acaba, um livro que foi revisado várias vezes e a cada edição é acrescido, modificado, questionado, reescrito e, mesmo assim (ou talvez exatamente por isso), é um livro, é o mesmo livro, mas é também um outro livro.

Assim começa ele a explicar a gênese e desenvolvimento do texto, fazendo ver que se há abertura na proposta teórica, ela está ladeada pela abertura na própria forma de escrita do texto. Mas o principal não vem aí, mas na dissolução dos limites do texto e de seus sentidos.

Porque não há uma obra aberta e uma obra fechada, um texto aberto a novos e variados sentidos e outro com um sentido único e dado. Não há quadros que tenham apenas uma direção e outros que seriam os baluartes da abertura: toda obra é potencialmente aberta a sentidos outros que aqueles definidos por seu autor, seus críticos primeiros ou mais notórios, suas impressões mais contundentes ou agradáveis. Toda obra não termina no seu fim, mas se desdobra sempre que houver uma interlocução que permita, estimule e crie essa abertura.

Atualmente essa perspectiva parece ser facilmente aceita. O relativismo teórico gostosamente aplaudiria e tentaria eleger-se representante maior dessa “tendência”.

Mas não há facilidade nenhuma nisso. Afirmar a abertura de uma obra é ir contra toda a tradição conceitual, que dá por terminado o trabalho de um artista com o fim de sua obra, o trabalho de um filósofo com o ponto-final do último capítulo, o trabalho de um músico com a última nota do último compasso e, no que nos interessa aqui, o trabalho do terapeuta com a frase *até semana que vem*.

Mas a semana que vem começa antes que termine esta sessão de agora. A semana que vem é todo o trajeto de significação e resignificação, de lembrar e rediscutir o que foi organizado, descoberto, criado na sessão vivida.

Há sempre a pretensão de ser o portador do conhecimento. E muitas vezes somos elevados a esse pedestal, que temerosamente se escolhe ficar caso se tenha noção do que isto

⁵⁴ Eco, U. *Obra aberta*. 1983.

implica ou destemidamente caso não se aperceba que o preço para estar nesse pedestal é a manutenção da aura de sabedoria, real ou desejada, e a continuidade da pantomima que tomará o lugar do processo terapêutico: não se cria quando já se possui o resultado final, a verdade última, o saber dos processos vitais e relacionais.

Então não há palavra de sabedoria ao final da sessão. Há, pois, sempre alguma palavra que será dita ao término daquele tempo-espaco vivido, provocação, há acolhimento, sintonia, solidariedade, interrogação, tristeza, alegria, afeto.

Mas não se fecha uma sessão de terapia acreditando que algo está fechado. Pois nada se fecha se tudo pode ser vivido como obra aberta.

E tudo pode estar aberto se entendemos que o cliente, individual, família, casal, grupo, institucional, é um participante ativo e pode, como expressão de potência e não apenas de possibilidade, desdobrar novos sentidos para aquilo que se desenvolveu em uma sessão. Não cabe ao terapeuta o fechamento, a significação, a delimitação dos sentidos que *realmente* estariam visíveis pela fala sábia, mas a abertura para que os sentidos vividos, viscerais, efetivos, verdadeiros para aquele cliente naquele momento possam ser formulados, organizados, criados, *até a semana que vem*.

Esses *atos de liberdade consciente*⁵⁵ podem perfeitamente não trazer qualquer novidade. Não é a liberdade que modifica o contexto relacional ou a consciência sobre esse contexto, mas um reposicionamento, uma mudança de perspectiva nesse conjunto relacional que se vive e é trazido à sessão como fonte de sofrimento. E é o assumir-se como fruidor da obra e não como receptor dela que transforma o paciente em cliente, já que não é paciência que estimulamos para a transformação...

*

Dentre os choques que tiveram efeito mais duradouro e de contínua reverberação, o encontro com os escritos de Joseph Campbell certamente teve uma grandeza capaz de demover-me de preconceitos, dificuldades de articulação conceitual-afetiva-visceral, e abrir-me os olhos de modo delicado, mas firme, para as narrativas mitológicas.

⁵⁵ Idem, p. 41.

É notória a distância que muitas vezes há entre um pensador e sua obra. Muitas vezes o encontro pessoal ou por meio de entrevistas com a *persona* do autor não apenas desmistifica, mas desmorona a expectativa e, por vezes, a devoção que se consagra a ele, criando uma transição para que aqueles escritos possam então ser vistos *apenas* como mais uma opinião de alguém, e não mais um pensamento profundo ou rico, ou instigante de alguém profundo, rico ou instigante.

No caso de Campbell, essa decepção não ocorreu, a série de entrevistas que formam a série *O poder do mito*⁵⁶, depois publicadas em livro, trazem o já maduro pesquisador em uma posição de explicar ao jornalista elementos do que entendia por mito, ritual, narrativa, imaginário etc.

O que se ouve e vê ali, e que depois se comprova em vários de seus outros escritos, é a sagacidade da construção mitológica, agenciando todo pensamento racional, toda ação ritualística, todo comportamento, todo enunciado. A mitologia e o mito, depois de Campbell, ganharam um status paradoxal.

Pois o mito conta, mito é relato, semanticamente falando, e o que é contado é ao mesmo tempo uma organização de saberes diluídos no grupo de referência desse mito, e uma proposição que os ultrapassa, de modo que nenhum mito consegue oferecer apenas uma resposta final, nenhum deles conseguiria ser uma *obra fechada*, retomando a nomenclatura de Eco vista antes.

É tentador tomar um mito e começar a contá-lo e recontá-lo, e fazemos isso diversas vezes porque ali estão elementos de beleza, intensidade, apropriação e reterritorialização importantes.

Com Campbell o mito ganhou mais que o poder de ilustrar uma ideia de modo bonito. O mito é um relato que se organiza simbolicamente e que tem status de verdade poética, funcional, relacional, para os membros de um grupo, aqueles referenciados pelo mito em questão.

Depois de passar por Nietzsche é possível cogitar que esse relato se sustenta não porque seja verdadeiro, mas porque tem elementos capazes de fazê-lo pulsar a cada leitura, audição ou contato. E isso que ele tem é a tensão interna de dizer muitas coisas que não se conformam entre si completamente.

⁵⁶ Campbell, J. *O poder do mito*. 1990.

Uma mitologia é sempre uma bomba relógio à espera de alguém que deseje, possa, consiga perceber e alavancar suas outras possibilidades. Se toda obra pode ser lida como aberta ou fechada, sendo o leitor aquele que empobrecerá ou enriquecerá o trabalho finalizado, o mito não só tem essa possibilidade como a leva ao paroxismo.

Há os que leem na literalidade das palavras, o mito, tentando fazê-lo encaixar em cada situação mirada, transformando o mundo pelo e no encaixotamento da sua leitura.

Tarefa quase impossível de justificar. Dada a natureza sempre fantástica de qualquer texto mítico, como fazer dele um guia para o território que se convencionou chamar de “real”? Como deixar de lado as evidentes incongruências com o que se vê e vive, mas, principalmente, como evitar os convites a ir além que toda mitologia permite e faz?

Um cliente ao iniciar e desenvolver um relato, o faz para si mesmo, uma organização e interpretação pessoal de sua vida e do que lhe ocorreu. Por vezes uma reorganização, outras uma repetição de relatos já feita anteriormente.

Mas o relato é feito também para nós que ali estamos e podemos ouvir, escutando não apenas o que é contado, mas o como se conta, o que parece faltar e sobrar, o que se reafirma no modo de falar e o que se escapa ou pede para entrar. Cada relato é a base de um mito, volátil, efêmero, que pode durar alguns minutos ou várias sessões, conforme sirva de ponto de organização para aquele cliente e para a dupla cliente-terapeuta no trabalho subsequente.

Com isso estamos afirmando não apenas a abertura do mito, mas a da compreensão do que é um mito, pois não apenas etimologicamente mito é relato, mas também o é como a base sobre a qual criaremos, durante a sessão, aquilo que é trazido pelo cliente ou se desenvolve por nossa interação.

Se o relato é mito, é pela possibilidade de tratá-lo sem a rigidez da lógica narrativa mais sisuda que esperaria manutenções e continuidades. A narrativa mítica permite saltos (não só ela, é verdade) e incongruências de seguimento (e segmento), permite retornar e retomar de outros pontos e em outras direções, permite, como boa parte das narrativas vistas na primeira parte desta tese, desenvolver fantásticamente o tema, o diálogo, a situação focalizada. Permite desfocar, reorganizar em outro território, com novos personagens, em outras situações. Permite reterritorializar o relato inicial.

Mas permite também fazer com que outros mitos e histórias possam integrar-se, neste que hoje se fez, transmutando-o em outro, novo.

Assim, mais que mostrar mitos, indicar sua poderosa organização e importância, ou indicar sua vitalidade, Campbell trouxe-me a abertura para fazer mitos. Breves, atuais, rápidos, mas (e talvez por isso mesmo), mitos.

E nas pesquisas mitológicas que se seguiram por muitos anos, a mitologia judaico-cristã acabou por tomar um tempo considerável. Não por ser ela a mais impactante, mas por ser a que nos circunda, aquela à qual se refere cada elemento da nossa cultura e muitas das premissas de nosso viver.

Todo pensador tem um conjunto de premissas míticas que o sustentam, às vezes essas premissas se explicitam, outras ficam veladas ou insinuadas. Walter Benjamin, que era judeu e marxista, tinha explícitas suas premissas, mas não se prendeu a elas na literalidade de muitos de seus pares, talvez por isso tenha ficado sempre à margem do *establishment*, fosse acadêmico, literário ou religioso.

Uma de suas mais belas proposições está na de lermos a história como quem a escova a contrapelo. Depois de todo o trajeto feito até aqui é evidente que a história nunca é a que se apresenta como tal. Seja no relato de um cliente, seja numa publicação midiática, sempre a história é uma versão, uma interpretação, diria Nietzsche, e, voltando a Benjamin, a versão dos vencedores.

Tomar a história como algo passível de um escovamento no sentido contrário ao de seus pelos, veios, sentidos e evidências, é assumir sua abertura, sua interpretabilidade, sua variabilidade e sua inesgotabilidade como fontes de novas formas de compreensão.

Quando ele conta a história do imperador aprisionado que mantém-se incólume ao ver os filhos e a esposa passarem sob as correntes, mas que dá claras mostras de desespero ao ver seu serviçal mais antigo subjugado, aponta para dois tópicos que muito nos interessam desenvolver: o maior interesse da história está no que ela não tem de completo, naquilo que tem uma porção de incongruência ou desafia o entendimento linear e por mais que a versão oficial (ou as versões oficiais, pois muitas vezes elas se sucedem, tentando sempre assumir o posto de verdade) tente

resolver o enigma de uma história, ela será tanto mais verdadeira quanto mais material puder fornecer no contrapelo de seu escovamento.

Uma cliente narra sua primeira relação com o namorado e a faz com desgosto e repulsa, afirmando na mesma frase que foi bom mas não deseja repetir isso nunca mais. Indica o prazer que teve e, ao mesmo tempo, suas pesquisas por comunidades virtuais de pessoas automeadas “assexuados”; sua permissividade quanto ao experimentar aproximações com homens e mulheres, mas sua imposição de limites que não ultrapassem beijos e abraços.

É fácil para um terapeuta ver aí a dificuldade de tratar da sexualidade, da carnalidade do prazer, da animalidade que ultrapassa o discurso organizado sobre o *si-mesmo*. E não importa se essas leituras são condizentes ou não com esta cliente, se elas “desvelam” sua real dificuldade ou permitem localizar a via de interlocução necessária. Não importa porque mesmo que sejam condizentes as leituras, que elas “desvelem” ou marquem o território no que se desenvolverá o tema, há algo mais importante que isso, e que o ultrapassa.

Porque se limitamos a questão a uma dificuldade de aceitação da sexualidade enquanto prática, que abala a fantasia de uma relação amorosa transcendente e etérea, podemos, certamente, desenvolver uma transformação positiva junto com essa cliente na medida em que ela queira mudanças.

Mas a riqueza de seus conflitos é mais ampla e sinaliza para esferas mais complexas que uma dificuldade pessoal com fluidos, genitálias e gemidos: ela aponta para a mitologia cristã da ascese e da pureza como nortes do que deve ser um relacionamento de “amor verdadeiro”; ela indica a incongruência de seu afeto, mente e corpo, dando claras mostras da dificuldade não só de integrar essas esferas como de sair do sofrimento que essas incongruências a implicam.

É plenamente possível tentar pela via do entendimento desenvolver esse tema e muito possivelmente algumas compreensões elucidem parte dos sofrimentos vividos. Mas se aceitamos o desafio benjaminiano e junto com essa cliente nos embrenhamos na escovação da história contada, vendo-a como um campo de estrada única, até o momento traçada, podemos observar que, mais que explicar a posição, impede que vejamos quem é essa cliente.

Será por fazer de sua história um campo e desse campo o território no qual inseriremos personagens, criaremos diálogos, trocaremos cronologias e distorceremos eventos, e ao fazer isso

tomamos a escova do modo que nos parece mais radical, pois não é apenas na leitura ou interpretação que o contrapelo pode ser usado, mas no fazer daquele relato inicial um campo de criação cujo objetivo não é confundir o que ocorreu, mas tomar a história não como certeza e sim tentativa.

A tradução foi outro dos temas benjaminianos e nela temos a compreensão de que não existe traduzir completamente nada, nunca, ninguém. Isto cabe evidentemente para o que foi seu foco, a tradução literária, mas podemos ampliar essa noção para a tradução entre formas de expressão, do texto escrito para o apresentado numa peça, por exemplo. Ou ainda a tradução do que se viveu, da experiência, para discurso, organização verbal dessa “mesma” experiência. Mais ainda, do relato dessa organização para um outro, ouvinte-interlocutor, que ao escutar aquele discurso dirigido a ele, poderá, no melhor dos casos, fazer uma leitura aproximada do que aquilo significa para o que conta: estamos sempre aquém ou além, antes ou depois, como as palavras de Enzensberger que apareceram no início da primeira parte.

E exatamente por não conseguirmos, já que não se consegue jamais, um afinamento completo com a experiência do outro, seja a vivida seja a relatada, podemos inserir (e temos de fazê-lo) nossa experiência e relato para aí, então, construir um relato significativo, não apenas para o cliente que o contou, mas para nós que o ouvimos.

90

Se a tradução é marcada pela impossibilidade da completude, da perfeição, o mesmo pode ser dito do conceito de alegoria, com o qual encerraremos esta parte.

Pois ao contrário do símbolo, que traz na imediaticidade de sua presença todo significado presente, a alegoria trabalha por partes, sempre incompletas, sempre passíveis de acréscimos e modificações, conforme o tempo e o olhar busquem nela outro dizer.

A alegoria em Benjamin é o signo não apenas do barroco, ao que ele dedicou um aprofundamento de sua rejeitada tese de livre-docência, mas da modernidade que se mostrava desde fins do século XIX. O símbolo independe do tempo, do olhar ou da experiência, ele é, como a certeza é, e como a ciência gostaria de ser, mas como certamente a terapia não é, nem o mito, o relato ou a imagem.

Por ser assim ela poderia ser desvalorizada, mas reside nessa característica incompleta sua virtude e adequação não apenas à modernidade, mas à terapêutica que desenvolvemos, pois se

não há certeza que perdure nem sentido que não possa ampliar-se, modificar-se ou deixar de existir, só pode ser por uma via que incorpore não necessariamente a alegoria como manifestação, mas como perspectiva.

E nessa perspectiva inevitavelmente estará o fim sempre presente, pois ele também é o irmão gêmeo univitelino da alegoria. Se esta tem valor e força é também por manifestar e afirmar que seu sentido, como o de cada palavra que dizemos, e gesto que fazemos e afeto que sentimos, será sempre amparado pelo tempo, que também o levará para o chão e, além deste, para o esquecimento.

Ser terapeuta é ser finito, não apenas na compreensão da humanidade de que participamos e que tem na morte seu fim inevitável, mas na finitude dos processos que, breves ou longos, intensos, brilhantes, sempre acabarão, pois não haveria graça numa terapia infinita, nem numa vida que não tivesse término ou risco, e é este fim, sempre presente, esta certeza que mais cedo ou mais tarde, com agradecimentos mais explícitos ou velados, com afetos claros ou não, o cliente nos dirá “adeus”.

E esse adeus, certamente triste por privar-nos de continuar a interlocução e o acompanhamento de uma história singular à qual ajudamos a escrever, tem a beleza de um caminho outro, feito possível também no que podemos compartilhar.

Parte 3

Terapêutica e Narrativa Teatral

Casi al mismo tiempo que Descartes, Pascal descubre, frente a la lógica de la razón calculadora, la lógica del corazón. Lo interno e invisible del ámbito del corazón no es solo más interno que el interior de la representación calculadora – y, por tanto, menos visible –, sino que a la vez su alcance va más allá del ámbito de los objetos únicamente producibles. Solo en el invisible interior más profundo del corazón el hombre se inclina a sentir afecto por lo que debe amarse: los ancestros, los muertos, La infancia, los que vendrán.

Martin Heidegger – Para que poetas?

Parte 3 – Terapêutica e Narrativa Teatral

Na seção anterior desenvolvi as referências de pensamento que se articulam com a perspectiva trabalhada terapeuticamente. Deixei de fora uma das principais por entender que ela mereceria um destaque, por ter sido a primeira, por ter sido a que merece o título de “formação”, por ser ainda aquela que muitas vezes serve como identificador profissional.

Quando digo que o psicodrama contribuiu para as proposições aqui organizadas estou afirmando que, ainda que tenha sido formado nessa escola de pensamento e prática, agreguei elementos de outras fontes, como a discussão com os autores antes convidados mostrou, e que parte disso que sou atualmente como terapeuta se deve a esta formação.

Há algo único no psicodrama clássico, quando desenvolvido competentemente, que cria uma atmosfera muitas vezes próxima ao maravilhamento pela abertura e criatividade aparentes dos atos grupais. Um teatro espontâneo, forma originária do psicodrama, é um momento no qual, a partir de histórias vindas da plateia, do grupo reunido, se dramatizarão cenas. Estas cenas podem ter base nas histórias contadas, mas serão ampliadas para que nesse palco delimitado, espaço de realidade suplementar, elementos novos possam agregar-se, alternativas às repetições conhecidas.

Quando chamo de psicodrama clássico a esse modo de operação, é porque entendo que depois de Moreno outros psicodramas foram constituindo-se, às vezes guardando com o nome uma relação muito tênue e, por vezes, deixando de lado aquilo que de mais importante ele trouxe para o âmbito das práticas terapêuticas. Há linhas psicodramáticas que tentam articulação com a psicanálise, outras que fazem algo próximo a um behaviorismo social, com treinos e simulações de situações, outros ainda fazem junções com a análise junguiana, trabalhos corporais etc. Não creio que haja problema algum nessa diversidade, salvo pela dificuldade de localizar o que vem a ser isso que chamamos de psicodrama. O “nosso” psicodrama.

Talvez por isso uma opção seja explicitar que trabalho no consultório com Terapêuticas Relacionais, já que, de fato, é na relação que centramos nossa atenção. E em grupos trabalhamos com Teatro de Criação, cujo nome explicita qual o foco principal do trabalho, e que desenvolveremos um pouco mais à frente.

Moreno foi um criador e, como todo criador, teve a audácia de assumir a criação do que não existia antes, o método psicodramático. Podemos organizar de muitas formas um método, e a apresentação do que seria fundamental ao psicodrama certamente não ocorreria sem controvérsias. Mas desejamos aqui apontar o que nos parece fundamental para o trabalho que desenvolvemos, ou seja, a apropriação pessoal da teoria (caberia perguntar se existe algo além de uma apropriação pessoal de uma teoria...).

O Psicodrama propõe que a compreensão sobre o Homem ocorra sempre relacionalmente. Isto implica em que toda narrativa necessitará não só sair do solipsismo que às vezes se teme do atendimento terapêutico, como abrir-se para uma dinâmica rica e complexa fundada na relação como premissa fundamental.

Um cliente sente-se o pior dos homens. Vivera uma situação conflitiva com a esposa e a agredira. Podemos focar no cliente, em seu modo de lidar com as emoções, sua dificuldade de aceitar limites, negativas ou outras manifestações distintas do que espera que ocorra. Nessa perspectiva estamos entendendo que o cliente e seu “eu” é o foco de um trabalho terapêutico.

A compreensão psicodramática colocará esse cliente na relação com a esposa e tentará, focando na relação de ambos, visualizar qual a dinâmica que estabelecem e mantêm, como lidam com situações que se desdobram em conflitos, se há outra relação possível (se conseguem viver algo além de conflitos, por exemplo), que participação tem os familiares presentes ou lembrados (ou presentes não pela corporeidade, mas pela marca virtual à distância que imprimem) etc.

Isto não retira do indivíduo sua responsabilidade e coparticipação no que ocorre em sua vida. Na verdade ele é parte do que lhe ocorre e isto necessitará ser organizado, desenvolvido e transformado conforme seja necessário. Mas ele faz parte de um conjunto de relações, e são essas relações que podem trazer respostas do que se repete na vida dele (e não apenas sua posição nessas relações).

Atualmente a compreensão sistêmica é algo difundido e incorporado a uma miríade de perspectivas, inclusive terapêuticas, mas, nos princípios do século XX, quando ainda a psicanálise ortodoxa apresentava-se como única forma de lidar com o sofrimento psíquico, esta ótica abria uma perspectiva inovadora que, mesmo compartilhada atualmente por muitas correntes, traz no seu bojo a subversão à orientação individualista dominante desde então e até hoje.

Os primeiros experimentos de Moreno com teatro trouxeram-lhe uma constatação surpreendente (uma vez mais, que se diga, na época), os participantes de seus teatros, que ocorriam sem ensaio e sem roteiro prévio, mostravam-se mudados, transformavam-se nas relações com maridos e filhos, esposas e mães, quando voltavam a suas casas e rotinas, fato que lhe serviu de mote para a pesquisa sobre o que depois organizou com o nome de Teatro Espontâneo⁵⁷.

Algo que infelizmente escapa à boa parte dos psicodramatistas é que toda a organização posterior do método psicodramático, sob o nome de Socionomia, deveria servir apenas como organização, não como substituição dessa pedra fundamental: é a arte que transforma abrindo aos participantes a possibilidade de experienciarem o que lhes é diferente.

Moreno tentou na sua organização construir um arcabouço teórico para fundamentar os atos psicodramáticos, lançou mão aos recursos disponíveis no seu tempo, tentou firmar-se na academia estadunidense de medicina e psiquiatria, e parte de seu labor trouxe a fundamentação que faltava àqueles teatros vienenses, mas, e esta é a pena maior, não foi na arte que ele tentou embasar as possibilidades terapêuticas dos teatros espontâneos, mas em uma ciência positivista arcaica e empobrecedora.

Não foram apenas esses os resultados. Moreno pensara inicialmente por meio de conceitos ligados ao teatro para tentar entender e decodificar os processos da espontaneidade, assim a teoria dos papéis surge como uma forma teórica de organizar aqueles processos “mágicos” do teatro espontâneo; do mesmo modo, suas formulações sobre a espontaneidade, vinculando-a com a criatividade e não com a impulsividade, ou ainda as ideias de *realidade suplementar* como o contexto dramático, *locus* da criação.

São essas proposições as que claramente fazem parte do como organizo o trabalho terapêutico. Àquele cliente que brigou com a esposa não se necessita apenas dizer que deu a ela a razão que faltava para a separação. O trabalho todo necessitará focar o amparo à fragilidade pela transição que será vivida no processo de divórcio e a criação de outros papéis, que o de marido, para ampliar as possibilidades de reestruturar-se, além de abrir espaços para que possam organizar-se outras formas de viver que não ligadas à esposa.

⁵⁷ Moreno, J. L. *O teatro da espontaneidade*. 1982.

Mas há algo que possivelmente é o que mais identifico como característica psicodramática do trabalho terapêutico, que é a inquietude para com o que se tem já feito e organizado. Por mais que discorde dos procedimentos morenianos cientificistas, é inegável sua dificuldade em contentar-se com aquilo que já havia escrito e feito, tentando sempre buscar novas formulações, novas respostas e, mais que tudo, novas perguntas.

Essa inquietação, durante onze anos, foi compartilhada com a trupe de Teatro de Criação que ajudei a fundar, dirigir e atuar, a Truperempstórias. Ao término de nossas atividades, por não conseguirmos encontrar novas formas de fazer um teatro que por definição necessitava ser *de criação*, pude voltar a atenção para este outro trabalho criativo: o consultório, e então essa organização visa colocar um pouco de luz sobre esta prática, sempre mutante e com aportes distintos.

Pois se tomamos a criação como o parâmetro que guia a ação terapêutica, seu foco, seu método, não seria possível realizar um trabalho psicodramático repetindo fórmulas e proposições já utilizadas anteriormente, já aprendidas, já “verificadas”.

Uma das formas mais rápidas para definir o psicodrama, tanto por psicodramatistas como por leigos, é a realização de dramatizações. São as cenas espontâneas que ocorrem em atos psicodramáticos que usualmente chamam mais a atenção e terminaram por formar quase que uma identificação imediata: se o profissional faz um teatro com o grupo que dirige, possivelmente seja um psicodramatista, ou alguém que tenta usar de dramatizações como um psicodramatista faria.

Como toda cristalização, esta também peca por fazer uma definição estanque que limita, empobrece e chega a não identificar as outras possibilidades de ação psicodramática. Quando se trabalha com grupos grandes, em empresas ou instituições, pequenos, em consultórios, grupos específicos, como famílias ou casais, esta prática faz todo o sentido e permite a realização daquilo que o psicodrama tem de melhor: criar um imaginário grupal transformador.

Mas num trabalho realizado em consultório com uma pessoa sendo atendida, a realização de cenas é muito pobre. Mesmo com a entrada em cena do terapeuta, cria-se uma tensão dramática limitada. Por muitos anos realizei cenas num atendimento bipessoal, mas depois das experiências de construção grupal de cenas percebi que aquilo feito em consultório não poderia jamais chegar à intensidade e poder criativo alcançado em grupo.

A constatação de que não realizava mais cenas veio depois, a consciência que diminuiria e limitara a poucas e muito específicas cenas decorreu dessa experiência. Se não faço cenas com os clientes atendidos individualmente, deixo de ser psicodramatista?

Ou torno-me um psicodramatista que necessita organizar outras formas de desenvolver a prática criadora em consultório?

Um dos desenvolvimentos se dá por um dos elementos que considero fundamentais para a prática terapêutica: a realidade suplementar. Entende-se por realidade o conjunto de relações estabelecidas, vínculos com pessoas, coisas e entes outros, histórias acumuladas e expectativas projetadas. A realidade, ainda que consensada, é assumida socialmente.

O psicodrama propôs que o espaço terapêutico, em especial o definido pelo contexto dramático, pudesse ser vivido como aquele no qual experiências distintas das “reais” pudessem ocorrer. Este contexto dramático, o das cenas e dramatizações, seria então a concretização da possibilidade de dizer, fazer e viver o que não se pôde, quis ou esteve disponível para viver no contexto social.

Mas as cenas são apenas uma das possibilidades do fazer psicodramático, e me atrevera a dizer que são, de modo geral, as menos criativas, por já serem dadas como certas. Se o terapeuta é psicodramatista, possivelmente haverá cenas.

99

Se entendemos que *todo* o processo terapêutico pode ter como foco o criar, então *todo* o trabalho em terapia ocorre na *construção* de uma realidade suplementar e, muitas vezes, *na* realidade suplementar.

Fazer terapia é estabelecer um campo de diferença com o real.

Se a realidade suplementar é um dos pontos fundamentais do trabalho terapêutico, mas o uso de cenas foi gradualmente sendo diminuído, necessitávamos um outro meio de trabalho possível.

Começamos a segunda parte deste escrito falando de teoria e de como ela só teria sentido se fosse usada como uma escada, abandonada depois de servir para escalar novos patamares. A

metáfora formulada por Ludwig Wittgenstein⁵⁸ era referente ao seu próprio texto, o próprio livro que o leitor acabava de ler. Agora podemos ligar aquela afirmação com estas: o psicodrama serviu para a compreensão relacional de conflitos, para indicar a arte como elemento crucial para a transformação terapêutica, para a compreensão da criatividade e da espontaneidade como elementos fundamentais de um *ser-no-mundo* menos cristalizado. A escada já teve sua função, maravilhosa de formação e abertura, agora, outras escadas são usadas conjuntamente, escadas mais ligadas à filosofia ou às artes, que ampliam aquela escada, mas que permitem, muitas vezes, escadas mais altas, mais radicais, mais intensas.

Não vejo nisso um abandono das raízes, mas efetivamente uma transformação de raízes em rizomas. O psicodrama deixou de ser o eixo fundamental de ação e pensamento para tornar-se parte de uma rede mais complexa de referências e instigações.

Propositalmente inseri o conceito de *rizoma*⁵⁹ neste ponto, não por terem sido Gilles Deleuze e Felix Guattari os primeiros a chegarem com outras escadas, mas por terem, já com o trabalho de Teatro de Criação da Truperempstórias, impossibilitado qualquer manutenção da escada, raiz, eixo, ou qualquer outra metáfora axiomática: com a leitura destes ocorreu uma efetiva ruptura epistemológica e a reorganização em um modo mais instável e abrangente de trabalho teatral.

100

Porque entender que rizoma é algo que rompe com nosso padrão arbóreo, axiomático, linear, continuísta, fez com que toda a compreensão do que era o teatro, a cena, o fazer teatral, o dirigir e o atuar tivessem uma transformação profunda.

Seria um contrassenso dizer que rizoma é a parte central de uma filosofia e compreensão que se propõe desde o início ser assimétrica, alinear, múltipla. Mas nesse conceito, com o qual eles iniciam seu *Mil Platôs*, está talvez colocada, de forma explícita e visível, aquilo que em tantos outros também se manifesta, talvez com menos explicitude.

O rizoma é uma forma, em botânica, que existe sem raiz, sem tronco, sem início, sem fim. O rizoma é a grama, uma vez mais este exemplo, sempre claro, pois não haverá nunca um início de grama (ainda que ela seja plantada por sementes, da qual germinam), mas somente *grama*.

⁵⁸ Wittgenstein, L. *Tractatus Logicus-Philosophicus*. 2001.

⁵⁹ Deleuze, G. e Guattari, F. Introdução: Rizoma. In *Mil Platôs*. v. 1. 1995.

E tampouco haverá fim da grama, somente aquele fim arbitrário pelo facção do jardineiro, que interrompe ali, mas poderia ser acolá, o circuito indiferenciável da grama. Não se pode dizer que a grama tenha tronco, por isso ela não tem hierarquia, como a árvore tem. Seus galhos são ela mesma, sua raiz, ela mesma, a grama é rizoma, e rizoma é essa posição anárquica de organização, pois sim, é uma forma de organização!

E como toda organização, ela define um sim, um não, uma linha, na ética fundamental que Nietzsche propunha, ele, sempre tão direto ao que interessa, não à hierarquia de valores, sim à multiplicidade, sempre em desenrolares, sua linha de fuga.

Era inevitável que com essa compreensão também no consultório as transformações ocorressem. As cenas deixavam de ser importantes, pelo entendimento já mencionado do seu baixo impacto, da pobreza artística e da certeza de que era mais rápido chegar por meio de outras estratégias às mesmas compreensões que alcançava por meio das cenas.

Mas o meio verbal não era, pela racionalidade implícita do falar, aquele que poderia levar-nos a territórios novos e criados. Não bastava tomar a palavra e abandonar a cena, alegando a pobreza desta quando feita num consultório pelo cliente.

Foi necessário criar a palavra que pudesse ser compreensível e ao mesmo tempo criadora de novas comunicações. E nisso Deleuze e Guattari possibilitaram o desenvolvimento de um novo caminho: o das palavras que são construídas em movimento e que levam ao movimento de pensamento, de compreensão, de ação.

Porque se costuma estabelecer uma separação entre palavra e ação, arbitrária e muitas vezes injusta, tanto com uma como com a outra. A palavra muitas vezes é emitida e recebida, estabelece e afirma o território da racionalidade, estéril ou fértil, mas racionalidade. A ação muitas vezes possibilita ver e desenvolver mais do que se tinha no âmbito verbal, ficando no território da criação.

Mas como toda afirmação categórica, essas duas últimas são apenas parte de um complexo conjunto onde o patamar da palavra e o da ação são menos distantes e estanques do que essas afirmações deixam assumir.

Porque se é verdade que pela ação *algumas* vezes temos mais do que o discurso verbal apresentava, isto não é uma regra para *toda* cena ou dramatização.

Para que uma cena possa ser efetivamente importante, além do “a mais” que ela hipoteticamente traria por ser ação, é necessário que ela se sustente e se desenvolva criativamente. Porque toda cena, ao ser a tradução de um discurso verbal em discurso dramático, já tem, pelo mesmo ato da tradução, elementos e acréscimos inexistentes quando apenas se conversava sobre algo. É a disposição dos personagens e a construção do cenário, são os climas entre os personagens, seus corpos, olhares e gestos, o que se faz e o que não aparece, a riqueza das nuances e silêncios, tortuosos às vezes, secos outras, sempre tão ricos e, muitas vezes, tão mais importantes que o que se *verborragiava* em cena.

Escrito assim, é evidente que a cena permite mais que o território verbal. Mas temos de marcar dois pontos:

1 – é um diretor de teatro de criação que descreveu o último parágrafo, com os cuidados e atenções que se necessitam quando é o teatro nosso objetivo. A cena que decorreria desse tipo de abordagem certamente poderia ser não apenas válida como cena, mas mais ainda, transformadora terapêuticamente, pela criação do que não existia antes como possibilidade não apenas de compreensão, mas de ação. Ação dramática é ação que transforma o que se apresenta;

2 – esta cena implicitamente tem mais que um personagem dentro dela. Olhares não se dão a almofadas ou cadeiras representando o amante, o filho ou a vizinha, gestos não se fazem para si mesmo, ainda mais sabendo e percebendo que um diretor/terapeuta olha, esperando o momento em que possa dizer algo sobre esses mesmos gestos. A relação entre personagens difere completamente da relação de um personagem com um objeto e, se não é forçosamente menos intensa, ela exige uma preparação de ator e uma implicação deste na cena, que são praticamente impossíveis no contexto terapêutico.

Por isso se o cliente é um casal ou uma família, a cena é um recurso maravilhosamente rico e potente, pela amplitude de possibilidades que facilita e instiga no terapeuta, mas num atendimento com um único cliente essa estratégia acaba muitas vezes por ser apenas ilustrativa, um retrato esmaecido do que a cena *poderia ser*, se estivéssemos num grupo.

Se a cena não é imediatamente ação dramática, mas poderia ser se fosse feita em grupo, isso lhe retira a valoração máxima dada como ferramenta transformadora. Algo semelhante acontece com a desvalorização e pouco investimento na palavra como ferramenta terapêutica por parte dos psicodramatistas.

Pois se ela pode ser racional, racionaloide, estéril como manifestação de uma verborragia ou discurso muito bem articulado, mas que apenas reafirma com mais pompa o que já se sabia de antemão, isso não quer dizer que ela sempre seja isso. A palavra, se quisermos uma fonte mitológica, foi o início...

E se não desejarmos desenvolver palavras pela via da autoridade transcendente, podemos apenas tomá-las pelo que elas são: meios de expressão sempre falhos, incompletos, limitados e pobres para abarcar a dimensão da existência e do conflito humanos.

Se elas são isso tudo, ou apenas isso, também não impede que com elas consigamos estabelecer o imaginário no patamar em que ele se encontra, a compreensão nos caminhos que se filosofaram e a criação nos patamares escritos. Poderia ser a compreensão nos caminhos romanceados e a criação nos patamares filosofados, e ainda assim estaríamos no âmbito da incompletude.

Pois a palavra se presta ao que dela desejemos fazer. Se, como na Alice⁶⁰ de Carrol, a palavra glória pode ter vários sentidos, é porque são muitas as óticas que a atravessam, e que ao fazer isso tomam-na e transformam-na no que desejam que ela seja.

103

Se ela pode ser verbo vazio, ela também pode ser verbo criador, ainda que, para que isso possa ocorrer, é a criação que necessita ser buscada e não apenas o entendimento e, muito menos, a reafirmação daquilo que já se tinha.

Por isso indiquei o rizoma deleuze-guattariano páginas atrás, pois não é necessário seguir o modo como eles escreveram, mas podemos aproveitar a indicação de que a palavra pode ser mais que uma palavra. Que a palavra pode ser uma abertura, intensa, destrutiva, amorosa, taquicárdica, rápida, deslumbrante, apavorante, clara, incompreensível, incompleta.

E é por essas características que ela nos serve à criação. Pois se podemos usar a palavra para explicar algo, também podemos usá-la para desexplicar, complexizar, abalroar e palimpsestizar o que dizemos e ouvimos.

Não é fácil escapar da acomodação fácil da palavra confortável e, por vezes, confortante, não é fácil lançar-se à terceira margem de um discurso que, tal qual o improvisado no jazz, é tão mais

⁶⁰ Carrol, L. Alice através do espelho. In *Alice*. Edição comentada. 2002.

verdadeiro quanto mais seja a expressão da relação entre a criação e a permanência, entre o que está dado e a inexistência.

Tenho a certeza absoluta que esta compreensão menos presa ao que se convencionou na terapia e na psicologia decorre principalmente dos anos de seguido arriscamento e descoberta ocorridos junto à Truperempstórias. A ela devo possivelmente a maior parte de meus recursos e a criatividade na condução de algumas situações difíceis. Por ter desenvolvido em outros escritos⁶¹ as experiências com teatro espontâneo, e em especial com o Teatro de Criação, junto ao grupo Truperempstórias, optei inicialmente por não destacar aqui essa forte influência/atração no papel de terapeuta.

Percebi, entretanto, que não poderia deixar de desenvolver de modo mais consistente aqui essa inflexão decisiva desse papel.

No Teatro de Criação não há script prévio (como em qualquer teatro de *Impromptu*) nem designação anterior de papéis, não há cenas planejadas, gags ensaiadas ou falas memorizadas, existe apenas um trabalho realizado em ensaios, que visa disponibilizar o diretor, atores, músicos e demais participantes à criação teatral.

Esse trabalho anterior prepara à trupe para funcionar em duas direções simultâneas e complementares (ainda que muitas vezes esta complementaridade seja complexa e conflitiva). O diretor da trupe conduz o espetáculo interagindo com a plateia, esta será aquecida para criar elementos, materiais dramáticos, que serão usados como estímulos para os atores da trupe desenvolverem suas cenas.

Quando indico que o primeiro passo é dado pelo diretor na preparação da plateia para sua cumplicidade na participação do espetáculo, criando um clima e fazendo por meio do aquecimento para essa atividade, que surjam histórias a ser compartilhadas, cenas vividas, sentimentos presentes, lembranças destacadas, fica patente que no contexto de consultório é esse mesmo processo que se dá a cada sessão com cada cliente. Cada um chegará de sua vida cotidiana, tendo passado por trânsito e semáforo, posto de gasolina e padaria, vindo de algum lugar e indo para outro em seguida, com expectativas, desejos, necessidades que necessitam ser aproveitadas para aquela sessão.

⁶¹ Reñones, A. V. *Do playback theater ao teatro de criação*. 2000; Reñones, A. V. *O imaginário grupal*. 2004 e Reñones, A. V. *Escritos abertos*. 2008, entre outros.

Sou o diretor daquele espaço de trabalho, mas, ali, com meu cliente o aquecimento não levará obrigatoriamente a cenas, na verdade, como disse antes, ele raramente leva. E se no Teatro de Criação a plateia é uma grande caixa de ressonâncias do grupo, do contexto social, do imaginário vivido, este cliente de consultório é também uma caixa de ressonâncias, de suas relações, de seus grupos, de seus contextos sociais que, muitas vezes, incluem a todos nós na abrangência da cidade ou país.

Se o aquecimento não leva a cenas, ele tem além da função de contextualizar o cliente que chegou à terapia e a mim como terapeuta *deste* cliente *nesta* sessão preparar para que nossa interação possa descolar-se do patamar usual de uma conversa. Pois não é um bate-papo; tampouco uma sessão de confidências; nada tem a ver com um muro de lamentações e menos ainda com um espaço de livre expressão descompromissada.

A especificidade do agir terapêutico é sempre estar em busca de uma brecha por onde se pode abrir espaço para a ruptura do discurso cotidiano, em prol do falar que busca o que não se tem. Estamos, como terapeutas, no falar e no ouvir, atentos a vias de entrada para esse outro âmbito verbal, menos sedimentado, mais aberto, permeável a elementos novos, seja pela descoberta, seja pela inserção.

105

Não há novidade se permanecermos no patamar totêmico da narrativa de cada cliente como algo que a todo custo deve manter-se incólume. Não se trata, como creio ser evidente, de um descaso, descuido ou desvalorização das narrativas trazidas, mas de sua retomada como material a criar. E a criação, bem o apontam os hindus com sua tríade Brahma-Shiva-Visnu, é feita *também* de destruição.

Não se trata, repitamos, de destruir a narrativa do cliente, mas seu sentido único, sua inviolabilidade, sua sacralidade como verdade final. Ao fazer isso, podemos adentrar em territórios mais delicados e necessários, como aponte logo no início, de um cuidado cuidadoso, pois não será ali que o trabalho termina, mas na elaboração de novas narrativas que tomem aquela inicial até como base, mas que se desdobrem em novas, muitas vezes distantes daquele ponto inicial.

Se inserimos, por exemplo, novas cenas, como hipóteses, novas perguntas, novos personagens, para descobrirmos o que ocorreria se alguém diferente estivesse estado presente, fins inusitados e ações impensadas, não é por desvalorizar o que ocorreu, mas por entendermos

que só haverá alguma possibilidade de transformação, se o modo de narrar, lembrar, organizar e contar também for outro.

Se no trabalho com grupos, na Truperempstórias, cenas seriam o elemento de desenvolvimento dessa perspectiva criativa, tomar uma cena lembrada para, a partir dela, pelas ressonâncias que ela nos provocasse como diretor, atores ou músicos desenvolvermos novas cenas, que se articulavam com aquela primeira não de forma linear, mas muitas vezes descoladas e ampliando seus sentidos.

No caso do trabalho com Teatro de Criação, não assumimos nunca a perspectiva salvacionista de curar sofrimentos ou tratar traumas dos que participavam, tomamos uma posição mais radical de fazer do teatro o território por excelência da subversão do que estava dado. Essa posição, que é compartilhada por diversos grupos de teatro, como veremos à frente, não costuma ser comum no conjunto dos psicodramatistas, o que muitas vezes, quando de apresentações nesses contextos, trouxe uma discrepância entre o que se esperava e o que fazíamos. Curiosamente plateias outras eram muito mais abertas às experimentações e propostas feitas, contribuindo de modo intenso e participativo, que um sem número de vezes nos surpreendeu.

No contexto clínico não há grupo de apoio. Na relação direta com aquele cliente naquela sessão vamos abrindo, ambos, o espaço no qual a sessão se desenrolará. Esta sessão será, como as anteriores e as que a sigam, também um acertar qual tipo de trabalho estará ocorrendo ali. Pelo que se disser e o como se disser, pelas imagens evocadas e o como elas se integrarem no discurso, pela ampliação dos sentidos afirmados, mas também pelo apontamento de valores do que se tinha, iremos os dois, cliente e terapeuta, formulando as regras dessa relação única.

Pois é disso que também se trata a terapia: criar uma relação que não tem par com outra fora do consultório. Pois ali não somos padres ou policiais, professores ou médicos, mas nos dispomos a estar num grau de presença e inteireza que exige que cada esfera do que é ser terapeuta, nossa inteligência, sensibilidade e intuição, atenção muito disponível.

Um outro aspecto do Teatro de Criação, o uso de imagens como ponto de inflexão do que se desenvolvia até ali, também tem no consultório um paralelo adaptado às especificidades contextuais. Pois se no trabalho grupal, com trupe de atores e plateia, era possível pedir a alguém uma palavra, uma ressonância verbal do como se sentia com a cena que acabara de assistir ou vivenciar, e dessa palavra (ou a somatória de várias palavras emitidas por vários membros da

plateia) seria forjada uma imagem, síntese e ao mesmo tempo provocação – abertura do que ocorrera até ali –, no consultório, esse fazer imagens corporais perde sua beleza e função. Beleza porque não houve aquecimento para fazer imagens, não há plateia para ver, não há um outro que não o terapeuta para interagir com aquela imagem e, por isso, ela perde a função: ela serve quando muito para expressar corporalmente algo que muitas vezes já teve no nível verbal sua colocação feita.

Mas se não é na corporeidade que a imagem tem seu poder num atendimento clínico, não por isso ela deixa de ser valiosa e fundamental no trabalho terapêutico. Deixamos de expressar corporalmente imagens para desenvolver com e pelas imagens novas formas de desenhar o processo terapêutico.

Porque a imagem, seja corporal, plástica ou verbal, tem sempre aquilo que faz dela algo distinto da palavra, corpo ou traço: ela diz mais que aquilo que se expressa na sua evidência, implicando-nos num ir além, num fazer-nos mais abertos ao que ela também aponta, além daquilo mais obvio ou explícito.

E o que ela aponta se articula com o imaginário que agencia a cada um e todos nós. A imagem é uma síntese de muitas coisas. Quando um cliente diz que se sente como se sua vida estivesse andando na sua frente e ele estivesse parado, observando a correria louca daquele “ele” que está se desdobrando em múltiplas funções profissionais, está lançando mão de uma imagem, e ela aponta a separação entre esferas volitivas e de ação, indica o cumprimento de obrigações sendo realizado de modo automático e pouco presente e se fosse só por isso essa imagem já teria sido válida.

Mas ela fala também da opção por ficar de fora de um âmbito importante da vida, fala da dificuldade de assumir os prazeres e integrá-los no viver, fala da facilidade para abandonar-se às exigências do outro em detrimento do desejo pessoal, e fala da dinâmica familiar e social reafirmada nesse estar de fora.

E por mais que eu siga a traduzir aquela imagem em palavras, nunca chegarei ao que a imagem diz, porque uma imagem não diz, quem diz são as palavras, por mais limitadas e imprecisas que possam ser para dizer algo relevante. A imagem, como semanticamente é evidente, expressa por meios distintos que a palavra aquilo que comunica.

Ela não diz, mostra.

E ao mostrar, a imagem implica-nos em um outro tipo de relação de saberes e conhecimento que o provido *pela* e *com* a palavra: a imagem assume que nela está presente algo (ou muitos *algos*), mas não o dá como a palavra, que aparentemente disse tudo por ter sido pronunciada. A imagem, por não dizer nada, mas expressar-se como imagem, abre-se (ou fecha-se) para que a tomemos como imagem e, como tal, a desenvolvamos.

À palavra o desenvolvimento é dado com mais palavras, que explicitem seu sentido, ou seus múltiplos sentidos, um diálogo de palavras é um modo de fazer as palavras expressarem o que querem dizer com este modo ou sentido, e o dialogo explicita isso.

À imagem não se dão necessariamente palavras, mas outras imagens; à imagem se dá a imaginação.

Ao dar à imagem seu território (pois a imagem é sempre do território da imaginação e do imaginário, por mais literal que seja) permitimos que ela se mostre, participamos do seu mostrar-se, mostramo-nos a ela e por meio da imaginação evocada.

Não desejo discutir a arte moderna aqui, mas tomarei Mark Rothko, por ter sido frente a uma de suas pinturas que consegui entender o que é uma imagem e qual relação se faz necessária com ela.

Rothko, como de resto todo pintor que saiu do figurativo rumo ao abstrato, deixa de lado esse estímulo direto, representativo do mundo das imagens concretas ou sedimentadas, e desenvolve uma linguagem muito pessoal daquilo que entendemos por “pintar”.

Tomemos seu *Vermelho claro sobre negro*, de 1957, que pertence à Tate Gallery em Londres. Como parte de seu estilo, de sua forma de pintar, Rothko coloca sobre um fundo vermelho desigual, três retângulos de diferentes alturas e texturas, um vermelho claro, outro negro e outro marrom.

Que diz um quadro desses a quem o olha?

Nada.

Tudo.

Como as obras de arte abstratas, a abertura que esta provoca pode ser angustiante, mas presente e possível por ser esta uma das características da contemporaneidade: em vez de criar referências que dirigiam a imaginação, aberturas.

Frente a esse quadro por muito tempo fiquei sem saber o que estava sentindo. Não havia certo ou errado, mas não havia tampouco sinais referenciais que me ajudassem a desvendá-lo. O que queria ele dizer? Queria ele dizer algo?

Comecei a contar-lhe histórias. Não qualquer história, mas a desenvolver com ele, por meio dele, uma narrativa, uma história dele, mas minha também, daquele momento, daquela fruição. O quadro passou a ser uma janela fechada, lembrando um pequeno poema em prosa de Baudelaire.

Naquele poema, Baudelaire afirmava preferir sempre uma janela fechada a uma aberta. Enquanto esta mostrava a realidade da casa mirada, os móveis e as pessoas, por vezes as relações estabelecidas e os desenlaces previsíveis, uma janela fechada, paradoxalmente, abria-se à quem a olhasse pela possibilidade de imaginar todo um universo de possibilidades. O veludo do sofá, carmim, marcado pelas unhas da esposa angustiada na espera de seu esposo. O copo de porto sobre a mesa de apoio, em frente a um vaso com flores amarelas já desfalecidas, pela falta de água e cuidados.

109

Ele terminava esse poema com a seguinte colocação, caso alguém lhe perguntasse se estava ele certo de ter visto o que “vira” pela janela fechada: *Que importa o que possa ser a realidade fora de mim, se ela me ajuda a viver, a sentir que sou, e o que sou?*⁶².

Esta é a janela fechada que me abriu a visão para a pintura abstrata:

⁶² Baudelaire, C. *Petits poèmes em prose*. 1987.



110

E ainda que não me lembre do que vi por meio dela, passados todos estes anos, me recordo do momento em que, num misto de deslumbramento e afogamento, me dei conta de ver, e ao ver estar construindo seus sentidos para mim, e entender que era aquilo que a arte permitia. O que Baudelaire aponta da afirmação de vida (frase por sinal do mais puro nietzscheanismo, se o anacronismo for permitido) pela imaginação ficou presente naquele momento e perdura até hoje, como a experiência fundadora da arte.

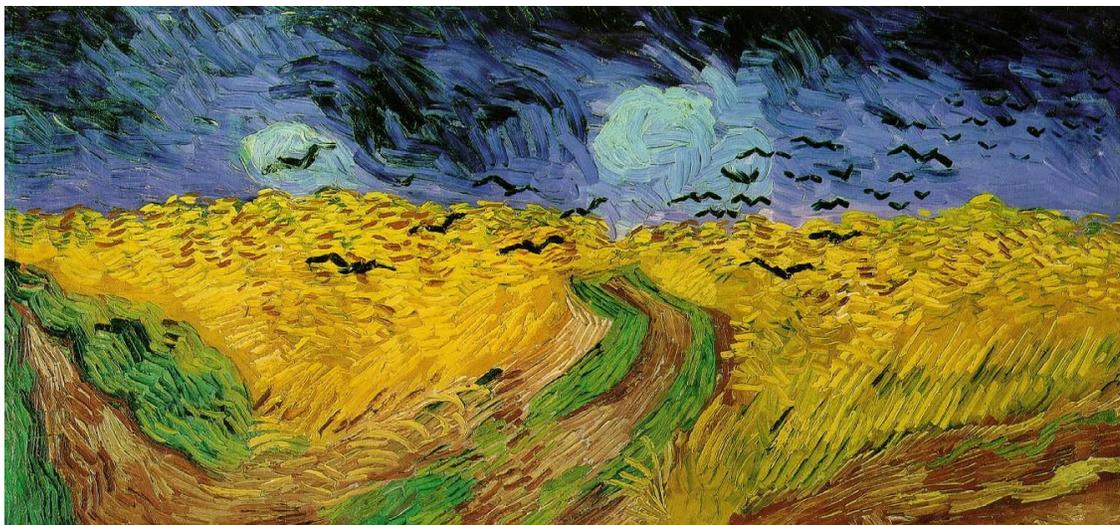
Essa mesma compreensão de que os sentidos de um processo terapêutico não se dão unicamente naquilo que conscientemente entendemos e falamos, mas em processos que ocorrem

separados das palavras, pelos movimentos das emoções e sensações e, no que nos interessa aqui, imagens, permite que tenhamos frente a uma situação de consultório a abertura, a generosidade de não esperar ou exigir que se veja um sentido determinado em alguma narrativa. Podemos não só permitir, como fazer disso parte do método de trabalho, e tornar a imaginação uma das ferramentas de elaboração do processo terapêutico.

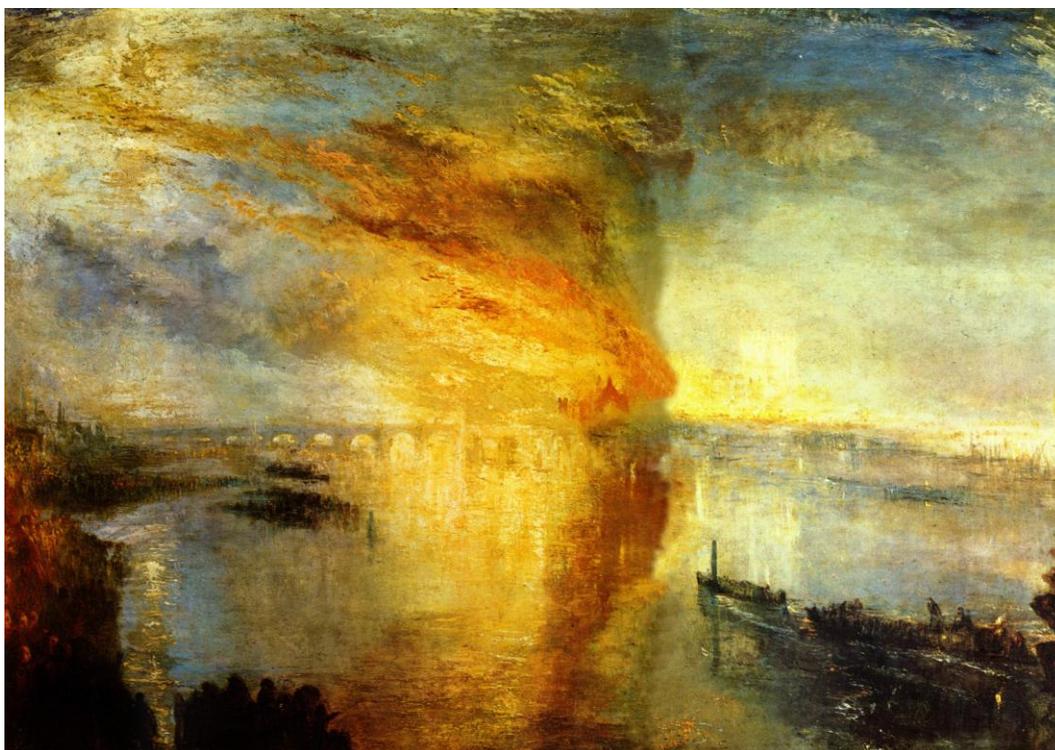
Dito desta forma pode parecer que estamos organizando um método de trabalho. Em parte isso é verdadeiro, ao escrever as relações entre as narrativas várias deste texto e a terapia, fazemos organizações das formas de produção que vivemos. Mas não é apenas isso. Essa organização é pessoal, é desta forma que fomos constituindo nosso *modus operandi*, e não queremos afirmá-lo como um método que, se seguido, levará a algum resultado predeterminado. Ele não é uma forma certa de trabalhar, mas a forma que ao longo destes anos forjei, com cada cliente, livro, quadro ou viagem, e que me permite estar em cada momento terapêutico com a expectativa de que sempre há algo a ser visto ali, que não se mostra apenas na figura da palavra, mas nas cores e formas intangíveis.

Cinquenta anos antes de Rothko, Van Gogh criou um outro espaço para o ver. De toda sua vasta produção, vemos o conhecido *Campo de trigo com corvos*, de 1890, pertencente à coleção do Museu Van Gogh de Amsterdam. Neste que é um de seus últimos quadros, pintado no mês de sua morte, está presente o modo de ver que, depois dele, faz parte de nosso olhar: intensas cores, formas irregulares e sem a pretensão de representar fielmente o objeto mirado, tensões criadas pela dramaticidade de traços fortes, quase rasgando a tela.

Não se vê o céu nunca mais do mesmo modo depois de Van Gogh. Não poderemos mais olhar um trigal sem remeter-nos a esta pintura, e a situação de encruzilhada pode muito bem ser ilustrada, tematizada e desenvolvida com esta imagem.



Como toda imagem, posso fazê-la dizer algo que se aproxime do que desejo ver nela. Posso ver a encruzilhada, três caminhos possíveis, todos levando ao céu escuro de tormenta, salpicado pelos corvos voando. Mas ela é sempre uma imagem e, por isso, estará além do uso que lhe darei, ela conterà sempre outras possibilidades de ver, que outros significarão quando lhe derem os sentidos de seus olhares.



Para finalizar esta digressão sobre imagem, pelas imagens, vemos este quadro de Turner. Podemos descrevê-lo com seus elementos, os barcos, o sol intenso, a magnitude dos elementos da natureza e a pequenez da humanidade. Mas nada disso dirá o que esta pintura estabelece ou pelo menos propõe. Tudo estará ali, mas nada estará concedido gratuitamente. Somos nós que lhe daremos sentidos, fazendo-a significar pelas histórias que lhe contemos.

Aquilo que se vê no quadro não é exatamente o que teria correspondente com o mundo retratado, como em Van Gogh ou qualquer outro pintor de estatura. O *que* se pinta faz um conjunto com o *como* é pintado e esse conjunto é a expressão da imagem desejada. Gombritch⁶³ está certo quando diz que cada artista escolhe o modo como se expressar e que se o faz deste modo e não daquele isso não é por uma falta de conhecimento, mas porque o conhecimento possível naquele momento permitia aquelas escolhas. E podíamos ampliar, seguindo Merleau-Ponty⁶⁴, porque aquela personalidade permitia aquelas escolhas, porque aquela vida permitia aquelas escolhas, porque aquela obra, daquele modo, pedia aquele (e àquele) artista.

Pois aquele quadro é sempre, como toda obra de arte, um complexo resultado do tempo, da história da arte, da *epistème* e da individualidade do artista. Por isso, por ser esse complexo, a obra é, ou pelo menos pode ser tomada, como um outro, uma alteridade, com a qual, frente a qual, pela qual, podemos nós também ser diferentes.

113

E quando voltamos ao consultório e tomamos uma expressão de um cliente, ou nossa, ou de ambos, construída enquanto falamos, ela pede não que a decodifiquemos por um processo de análise de significado, que mataria sua beleza, mas que possamos deixá-la viva, concedendo-lhe mais imagens, seguimentos, desenrolares e desfechos, ressonâncias imagéticas, filmicas ou plásticas e, porque não, verbais, mas desse verbo que não circunscreve um sentido como o único, mas da palavra que é ela também um outro tipo de imagem.

Já citamos alhures como um exemplo do que entendemos como interpretação o que Heidegger desenvolve sobre uma ruína grega:

A obra construída repousa sobre a rocha, de onde retira a obscuridade daquilo que a suporta, mas que por si mesmo não pode lançá-la para o exterior. A obra erguida enfrenta a fúria da tempestade, demonstrando assim a própria violência da tempestade. O esplendor e a luminosidade da pedra – aparentemente doados pelo sol – fazem aparecer a luz do dia, a amplitude do céu e as sombras da

⁶³ Gombritch, E. H. *A história da arte*. s.d.

⁶⁴ Merleau-Ponty, M. *A dúvida de Cézanne*. 1983.

noite. A firme postura torna visível o espaço invisível do ar. A rigidez e a quietude da obra contrastam com o agitar das ondas do mar, deixando perceber, por sua calma, o barulho das águas. A árvore e a erva, a águia e o touro, a serpente e a cigarra alcançam, pela primeira vez, a sua configuração, e aparecem como são. A esse nascer e a esse surgir em sua totalidade, os gregos há muito tempo nomearam *physis*. Este nome esclarece, ao mesmo tempo, aquilo no qual e sobre o qual o homem funda a sua morada. A esse fundamento chamamos a terra.⁶⁵

Há toda a filosofia heideggeriana para ser discutida e incorporada nessa interpretação, mas sem entrar nessa profunda e extensa discussão tomamos este exemplo do fruir a obra como ampliador de sentidos e não como redutor, tentando com isto indicar que é pelo adicionar sentidos à obra que ela fica viva, e não por encontrar seu significado.

Creio ser claro que esta digressão é ela mesma um modo de explicitar a questão da imagem. Para dizer sobre ela tomamos imagens plásticas, mas tivemos de recorrer à poesia em prosa de Baudelaire, imagens verbais e a mais imagens para tentar dizer em palavras que a imagem implica um ir além das palavras, mesmo quando é com palavras que as criamos e desenvolvemos. E que a Imagem pede não que a destruamos por uma análise seccionante, mas que a coloquemos como parte de um mosaico a ser montado com mais imagens, palavras, fotogramas e sensações, que indicam um conjunto maior de sentidos do que ela é e do que veio fazer na sessão.

114

Esse conjunto maior é o imaginário.

Quando pesquisamos o Teatro de Criação e o Imaginário⁶⁶, vimos que um trabalho grupal estimulando a ressonância de seus membros e a abertura de meios de expressão não lineares permitia e estimulava que o imaginário social se explicitasse e no âmbito daquele grupo pudesse transformar-se.

Assim como um grupo é uma parte do contexto social, com as particularidades que o especificam, um indivíduo é também parte desse mesmo contexto social, com peculiaridades que fazem dele um indivíduo, na sua singularidade, foco do trabalho terapêutico. Disso decorre que cada cliente na sua sessão é, ao mesmo tempo, ele mesmo e representante do magma de significados que o contexto social forma, agenciando-o.

⁶⁵ Heidegger, M. A origem da obra de arte; citado em Nunes, B. *Hermenêutica e poesia*. 1999.

⁶⁶ Reñones, A. V. *O imaginário grupal*. Dissertação de mestrado. Unicamp, 2003. Posteriormente publicada como livro pela editora Ágora, em 2004.

Por isso cada cliente é ao mesmo tempo essa singularidade a ser lapidada, e essa coletividade presente. Um dos modos de entender e encontrar modos de trabalhar essa coletividade é assumindo que o imaginário social estará presente também naquilo que for tematizado na sessão.

Ao entendermos assim a relação cliente-*socius*, abrem-se algumas possibilidades: não podemos mais entender que o trabalho clínico é algo que se foca apenas nas temáticas daquele que nos procura, mas estas são também e ao mesmo tempo temáticas presentes no nível social. Por isso ao facilitar mudanças de um indivíduo estamos também introduzindo mudanças na dinâmica social, pelas relações desse cliente no seu universo relacional. Não se trata de revoluções sociais desencadeadas por sessões de terapia, mas de microrrevoluções, no universo da microfísica dos relacionamentos, dos poderes, dos afetos e amores.

Isto retira-nos do suposto isolamento que o atendimento clínico implicaria, não como uma justificativa para perpetuá-lo ou desculpá-lo, pois não é disso que se trata, mas para inseri-lo onde ele de fato está ou pode estar se assumida essa perspectiva, ao entendermos que estamos trabalhando com um cliente que não é separado de sua família, grupos de referência e contexto social. Fazer relações entre este cliente e o mundo que vivemos, presente ou não, ganha um teor maior que o de justificar suas dificuldades por serem “resultantes” de sistemas sociais e entendimentos coletivos; o *interjogo* indivíduo-social passa a ser o território no qual atuaremos. Sempre na relação, seja com um outro específico, seja com esse conjunto muitas vezes impessoal e sem rosto chamado sociedade.

Quando vamos a um teatro assistir a uma peça, ali também está presente essa relação indivíduo-outro, em relações amorosas, familiares ou profissionais ou ainda em situações sociais que contam histórias e explicitam dramas. Ali vemos representações do conjunto social pelo microcosmo de um recorte feito e desdobrado artisticamente no que é a peça apresentada. Uma vez mais não é o teatro que *é* assim, mas alguns teatros que conseguem levar ao patamar de arte o que pode ser apenas uma representação, e por vezes uma pobre representação.

Dentre estes gostaria de explorar brevemente dois representantes brasileiros que somam ao que vem desenvolvendo-se aqui.

O grupo paulistano Teatro da Vertigem já fizera uma trajetória consistente na exploração de espaços cênicos diferentes, que se integravam à dramaturgia desejada para a peça

apresentada, fazendo por exemplo *O paraíso perdido* em uma catedral e o *Apocalipse* em uma penitenciária abandonada. Cenário, território de apresentação, personagens e figurinos não só se adequavam à temática desejada, somados a uma vigorosa movimentação e criativos recursos de luz e som, como faziam, junto com estes, o conjunto da peça.



Quando decidiram que além de romper com o padrão palco-plateia, o que já faziam então, queriam ir para fora do espaço constricto de um prédio, fosse hospital, igreja ou prisão, criaram o espetáculo BR3⁶⁷, encenado em múltiplos espaços tomando como base de movimentação o leito do rio Pinheiros na cidade de São Paulo. A plateia, acomodada em uma barca da Dersa, era levada por três quilômetros de rio, com paradas em diversos pontos, por vezes ancorados na margem direita, outras à esquerda, e outras ainda na terceira margem do rio, com cenas ocorrendo em pequenas lanchas que circulavam a barca onde a plateia estava.

116

⁶⁷ Todas as fotos do espetáculo BR3 são de autoria de Nelson Kao.



Personagens subiam na barca-plateia, atravessavam relacionando-se ora conosco, ora com outros personagens fora da barca, à margem ou em outra lancha rápida; personagens desciam em uma “estação” e lá eram abandonados, retornando em outra cena, outra parada centenas de metros à frente, quando o tempo da peça havia transcorrido e o espaço de peregrinação pelos três brasis se desenrolava: Brasilândia, Brasileia e Brasília.



117

Se desejamos uma história condutora, é o filho que foge dos conflitos do narcotráfico, pelos três BRs, indo aos confins do Acre, passando pela Capital Federal e encontrando, a cada parada, sinais do país que percorre, suas mazelas políticas, sua sujeira figurada ou literal, sua crise religiosa e ascensão evangélica, sua perda de rumo.



Por meio da história de um alguém, um *jonas* fictício, se desvela um panorama geral do país atual. Se desejamos ainda uma vez mais retomar a questão da imagem, agora no âmbito teatral, vemos que mais uma vez cada um dos fotogramas reproduzidos aqui congela um momento da peça e propõe uma quantidade maior de afirmações que seriam cabíveis analisar. A peça é ela mesma uma imagem, constituída de imagens em fluxo, participantes por sua vez de um conjunto maior de dramaturgia, com os cenários, figurinos, movimentação e texto, num complexo de imagens, que tem por síntese o nome de teatro.

118



A história daquele protagonista desvela a história de um país, de um povo, descarrilhado dos parâmetros que tínhamos antes, sem ainda alcançar novos marcadores seguros, ali está concentrada a vida de um e a de todos, ou pelo menos a de cada um.

Vemos a peça e na experiência do vivê-la passamos não apenas por três brasis, mas por passagens que vão do sensorial mais primal ao intelectual mais rápido, parte disso vem à consciência, parte fica como substrato de criação, à espera de *madeleines* que estimulem a memória involuntária.



119

Tomamos a peça *Kavka – agarrado num traço a lápis*, do Lume Teatro de Campinas, que faz, uma vez mais de modo aparente apenas, um movimento mais intimista, que daria a impressão de tratar da vida de uma pessoa, no caso o autor Franz Kafka, numa suposta última noite de recordações, sonhos e pesadelos.



Mas o que vemos não é o desfilar de um indivíduo, mas o desvelar de conjuntos de relações que se mostram gradualmente, com o pai, com o amor feminino, com vizinhos e sociedade, com amigos e editores, com o trabalho. Na delicadeza que exigiria uma peça sobre um dos autores mais difíceis de ler sentidos, vemos surgir, num crescente de intensidade, alternando entre polos de riso histérico e melancolia depressiva, com nuances em diversos graus intermediários, afetos, histórias, imagens, lembranças, medos e desejos.



120

Se o autor era tcheco e morava na Alemanha, escrevendo em idioma distinto do natal, trabalhando como burocrata para manter-se, numa monotonia que por vezes repete o teor maquinal de alguns textos, isto não limita nossa “entrada” na peça. Ali está não apenas Kafka, mas estamos nós, estamos nós em nossas relações e está o contexto social, mesmo sendo um monólogo no qual evidentemente não se interatua com outros personagens, essa presença sentida do “mundo lá de fora” é constante, seja pela dúvida de como seria sua recepção, seja pela história com os familiares, seja pelas lembranças dos amores, há sempre um outro ali.



Cada uma das peças tem imagens que permanecem conosco muito depois de acabadas. Por meses ou anos seguirei com a lembrança do Kafka a colocar um boneco de papel dentro de uma gaiola e logo em seguida queimá-lo; sua subida e descida por um corrimão como se estivesse em um circo; seu escrever frenético por todo o palco e corpo, extensões de si mesmo ali como escritor. Que dizer da mescla do fedor do rio Pinheiros aliado ao fedor da trama fétida na qual somos enlaçados todos? Das cenas de prisão e violência que se são tão comuns no cotidiano, não por isso perdem o impacto ao serem feitas cenas; sempre há linhas de fuga possíveis, mas que sentir quando a fuga nos leva tão longe para voltarmos ao pagode de domingo com o churrasquinho de gato no teto de um barco?

121

Cada uma das cenas que nos toca, seu conjunto, suas ressonâncias, serão parte nossa, fazendo que nosso olhar seja fétido e gracioso, amargo ou risível, capaz de olhar, ver e enxergar, como epígrafa Saramago em seu cruel *Ensaio sobre a cegueira*⁶⁸, e a cada olhar enxergar na bestialidade algo que lhe escapa, no amor, seu além, na fantasia, seu contexto e na tristeza, a beleza.

O teatro tem essa característica de intensidade e envolvimento que facilita ressonâncias e desdobramentos *nas, pelas e com* as peças assistidas. Por sua complexidade, ao articular texto,

⁶⁸ Saramago, J. *Ensaio sobre a cegueira*. 1997.

música, cenografia, movimento, por vezes dança e poesia, ocorre frequentemente que as imagens teatrais ecoem em diversos níveis, trazendo sensações, impressões e entendimentos enriquecidos.

Digo isso pensando no Teatro da Vertigem ou no Lume. Há alguns outros grupos que conseguem essa excelência em boa parte de suas obras; o teatro, como de resto toda arte de performance tem essa característica de risco, não se consegue sempre o que se ensaiou. Mas o mesmo pode também ser dito para os teatros de *Impromptu*, guardadas as expectativas e possibilidades das linguagens, que se usam do teatro, o fazem por meios distintos, com objetivos diferentes e, por isso, com resultados outros.

No Teatro de Criação, modalidade de *Impromptu* à qual devotamos um carinho especial, essa complexidade de desdobramentos também se dava, evidentemente não pelas mesmas características teatrais, mas pela invenção e surpresa, pelo inusitado e espontâneo, às vezes impensado, outras insólito, das cenas e imagens criadas.

Se é razoável pensar que ideias, ressonâncias e desdobramentos de uma peça assistida com o Vertigem ou o Lume traziam novas formas de trabalhar com a Truperepistórias, o mesmo pode ser dito do trabalho de consultório que, apesar de estar em outro âmbito de trabalho, tem também essa característica de apropriação do que pode ser incorporado de outras experiências, como vimos até aqui pelas narrativas literárias e filosóficas.

122

Se não há mais tantas cenas numa sessão, não por isso deixa de haver um acesso e uso de recursos teatrais, seja para marcar uma posição entre dois membros que dialogam, numa história contada por um cliente, seja para posicionar o cliente na distância que ele necessita para “visualizar” uma cena de olhos fechados, ou ainda para fazer de uma briga narrada um ringue de vale-tudo.

São exemplos apenas, mas como todo exemplo indicam intenções. Não desejo do teatro o fazer cenas no consultório, mas o apropriar-me de formas de visualizar, desenvolver, propor desdobramentos para esse cliente que rompam com a narrativa que ele trazia até ali. Se o Vertigem escolhe outros cenários para desenvolver suas experiências teatrais, isto implica-me em poder tentar usar dentro do consultório outros cenários que os contados pelo cliente.

Se o Kafka abre imaginariamente uma última noite do autor, síntese de uma vida e epílogo, podemos, uma vez mais, como um exemplo, criar narrativas que vão ao antes do que se narra, ao depois do acontecido, em um outro *ao lado*.

O Teatro de Criação trabalhou sempre com esse inusitado, impensado, imprevisível, espontâneo; se do teatro convencional (ainda que pouco convencional sejam os exemplos trazidos...) cenas se desdobram e sensações estão à espreita de estímulos para novas inserções e perspectivas distintas, percebo claramente que o inusitado do pensar o que não estava dado, o visualizar elementos que não estavam claros, o ir de uma cena a outra, sem preocupar-me com a linearidade entre ambas, a rapidez de resposta, são características decorrentes do treino em Criação.

Tendo falado tanto em criação, teatro de criação, arte, possibilidades, aberturas etc., possivelmente caiba encerrarmos esta parte enfrentando a questão da saúde como objetivo da terapia, a “cura” para os motivos que usualmente levam um cliente a nos procurar.

Esta é outra mudança importante do foco no processo terapêutico. Ele muda da concepção de doença e saúde, das dualidades usuais nas quais se baseiam os trabalhos clínicos usuais e salta para a dimensão da criação de alternativas. Estas, ainda que não feitas usualmente num nível cênico, são pesquisadas e desenvolvidas junto a cada cliente. Se tomamos como parâmetro de trabalho que, frente a qualquer situação sempre haverá alternativas a ela, cabe a nós, como terapeutas, pelo distanciamento que conseguimos tomar, estimular a criação de outras possibilidades.

Mas se não estamos mais ali para trabalhar com doentes, isto implica que o campo terapêutico é um campo que sai do âmbito da saúde para outro, nossa intenção é que ele rume para uma terceira margem, entre a clínica, o ateliê e o centro de pesquisas. Talvez cause incômodo a adição de um outro ponto de referência além da clínica e da arte, mas isto não inviabiliza que tomemos esse referencial triplo. Por sinal, a pesquisa é outra das mudanças decorrentes do processo criativo com o teatro de criação.

Entende-se correntemente que trabalhar clinicamente é uma coisa e pesquisar, outra. Atender a um cliente que busca diminuir sua ansiedade é uma coisa, pesquisar com ele a

ansiedade, outra. Ultimamente a pesquisa-ação tem recebido algum destaque, permitindo que processos de intervenção ganhem *status* anteriormente destinado apenas a processos de pesquisa mais estritos. Mas em psicologia ainda é comum que se entenda o processo clínico como um atendimento às necessidades daquele cliente.

Se tomamos como premissa que todo atendimento é também um campo de pesquisas sobre possibilidades de vida e *ser-no-mundo*, todo o atendimento ganha uma intensidade e um interesse importante: a cada sessão não estaremos ouvindo lamentos ou queixas, mas pesquisando um território com personagens e situações que se repetem e podem, criativamente, ser transformadas, organizadas de outro modo, criadas de novas formas.

Fazer terapia é pesquisar. É criar.

Quando Bateson iniciava sua aula colocando um caranguejo sobre a mesa e pedindo a seus alunos que imaginassem ser marcianos e precisassem elaborar um método para a afirmação de que aquele ser fora vivo⁶⁹, está fazendo algo similar ao que o Vertigem pede aos que se dispõem a acompanhar seus espetáculos: *pesquise como isto pode fazer sentido para você*.

Os alunos de Bateson, em grupo, organizavam parâmetros de organização que pudessem decodificar o viver; os espectadores organizavam compreensões para aquele fruir: o cliente e nós pesquisamos meios de viver, formas de existir, caminhos de saída.

E se há graça e alegria em ser terapeuta (ou qualquer outra profissão) depois de 20 anos, é porque é possível criar pesquisando junto.

Está evidente o que pesquisamos. Conflitos pedem alternativas, dores pedem saídas, tristezas pedem mudanças, aquele que nos busca deseja viver melhor, deseja estar em outro lugar, em outra posição, com outras relações que aquelas que tem naquele momento.

Oras, estar além, ou aquém de onde se está, tem na linguagem um nome claro: metáfora, o que diz algo que leva além, do grego *metá*, além, e *forew*, portar, levar. A metáfora é o que leva além de onde se diz, se entende, se vê, a metáfora é um transportar subversivo, pois aparentemente se entende o que está ocorrendo, a linguagem é a usada coloquialmente, mas a

⁶⁹ Bateson, G. *Espíritu y Naturaleza*. 1990.

metáfora tem algo que muitas vezes falta a esta coloquialidade da linguagem, que é a implicação no movimento.

Quando aquele cliente expressa sentir-se do lado de fora de sua vida, está criando uma imagem, por meio de uma metáfora. Sua força é imediata ao fazer-nos ver o que ele expressa em palavras, o movimento está rapidamente acontecendo e, sem que seja necessário pensar sobre a metáfora, já estamos usando-a como território para desenvolver o tema proposto.

Nesse sentido, uma cena teatral é sempre uma metáfora do que se narrou, é sempre um levar além das palavras, implicando movimento e, algumas vezes, complexidade no desdobramento desse movimentar. Quando falamos, exemplificando, do Teatro da Vertigem e do Lume, vimos cenas e estas estavam sempre além das palavras que usávamos para descrevê-las então.

Claro está, espero, que as palavras são metáforas poderosas também. Senão, se fossem apenas literalidade, toda poesia e literatura seriam impossíveis, estaríamos presos a um eterno repetir o que já se sabia sobre algo. O fato de a linguagem ser, por característica, incompleta e cheia de falhas comunicacionais é uma das forças que a retira do deserto da transparência e a põe no patamar da criação: falar pode ser também *metaforear*.

125

Toda primeira parte desta tese versava sobre a literatura, e um dos tópicos que atravessa aquela parte é exatamente o ir além, levado pela palavra, de onde estava antes de ler aquilo. Quando Mallarmé nomeia seu poema filosófico de *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*⁷⁰ e, sobre os temas universais de vida, morte, destino, amor, desafia a capacidade de acomodação das palavras, seja ao lugar na página, seja ao sentido estrito, mostra, como mostram todos os escritores dignos de nota, a metaforidade da palavra.

Por isso um atendimento pode, sem recorrer ao teatro como recurso cênico, partir da palavra e derivar para a palavra-metáfora, pode metaforear, e isso é também fazer um novo território de relação *com* e *junto* ao cliente.

Possivelmente já esteja delineada aqui a perspectiva de que a metáfora não é um *algo*, mas um *de onde*. Há evidentemente metáforas cristalizadas pelo tempo e uso, assim ao dizer que alguém correu como um raio, ou que tem a chave para o problema, que fulano é um saco, ou

⁷⁰ CAMPOS, H. Um lance de dados jamais abolirá o acaso. In: *Mallarmé*. 1988.

ainda que congelou de medo, recorre-se a figuras já estabelecidas, codificadas socialmente e que têm um entendimento imediato. São metáforas mesmo assim.

Há, entretanto, a criação de metáforas, coisa que ocorre cotidianamente em todos os níveis da linguagem e que é uma das belezas da língua viva. Criar metáforas é algo que ultrapassa a intenção, nos damos conta quando ela já foi formulada e, sem perceber, ali nasceu uma metáfora.

No âmbito terapêutico também se criam metáforas, mas mais que isso, todo elemento pode eventualmente transformar-se ou ser usado metaforicamente. Ao afirmar isso retiramos a “coisidade” da metáfora, ela deixa de ser um *algo* e a inserimos em um modo de uso: uma lembrança, uma palavra, uma cena de filme ou o gostar de futebol passa a ser tomado e usado de modo metafórico.

Isto é ao mesmo tempo assustador e estimulante. Abre-nos à vertigem de possibilidades infinitas, articulações sem fim e desafios de compreensão mais organizados, ao mesmo tempo, e possivelmente por essas mesmas razões, cada passo da sessão (mais uma metáfora...) é um campo a pesquisar e desenvolver, temos universos a articular, conexões a estabelecer, ao mesmo tempo sem nenhuma certeza, mas com toda a abertura que esta perspectiva anima.

126

Claro, se tudo pode ser usado e visto como metáfora, entramos num redemoinho interminável de significações que, em algum momento, necessita ser organizado. Do mesmo modo que toda criação chega a homeostases para depois desenvolver nova criação, toda metáfora necessita em algum momento fechar-se em algum sentido, provisório, para que possa organizar-se e incorporar-se à vida e relações do cliente, para depois ser transformada em outras metáforas, outros sentidos e outras compreensões. Não há fim para este ciclo, não há fim para a criação e tampouco para o conhecimento.

Enquanto metáfora, ser terapeuta é não ter fim.

A prima-irmã da metáfora é a alegoria, muitas vezes confundidas, e, segundo alguns, uma variação específica do que é a metáfora. Como sua particularidade, enquanto figura de linguagem, a alegoria é o dizer um outro.

Um outro que, quando colocado como sendo um, cria uma estranheza, uma disparidade por vezes, um movimento certamente.

Muitas vezes a alegoria tem uma intenção didática, quer se dizer algo, mas usa-se a alegoria para ilustrar o sentido desejado. A alegoria da caverna de Platão é um exemplo corriqueiro: estamos vivendo na escuridão, vendo apenas as sombras dos seres, que tomamos pelos mesmos seres, acreditando nos sentidos que não conhecem a verdade.

Esse mesmo sentido já estava explicitado na filosofia platônica pelos discursos socráticos, por isso a alegoria fica mais próxima ao discurso e, depois que conhecemos a filosofia, perde sua característica central de *allos agorein*, dizer o outro em público: neste caso a alegoria repete o mesmo.

Mas a alegoria não é isso. Quando Benjamin toma a *Melancholia*, de Dürer, para dizer do desamparo frente a um mundo que rui ele diz mais, que apenas o que suas palavras já apontavam ou diriam depois: ele propõe uma imagem como discurso, e o olhar para ela como forma de entendimento, suas elaborações sobre os sentidos da gravura não a reduzem nem a fazem mera ilustração, mas abrem o próprio discurso a compreensões sobre o tempo, a melancolia, a desorganização e a atualidade dessa perspectiva.



128

Seu falar alegórico e muitas vezes de difícil compreensão não se curva a uma leitura única ou rápida. O sentido do que diz não é um, mas, aberto, dependendo do esforço para avançar, exigindo que como leitores, de Benjamin mas de Dürer também, não repitamos o mesmo, mas digamos o outro.

Dizer o outro? Isso implica um saber em que não há acomodação possível e que, se eram as ruínas que Benjamin apontava com sua leitura, de um mundo que perdia o sentido de segurança que tivera até ali, são hoje não mais ruínas, mas construções cristalizadas, muitas vezes *bunkers* e fortificações cinzas, a pedir que *outros* sejam manifestados.

A dificuldade é fazer com que esse outro possa existir. Se no capitalismo a gana de novidade é usual, não por isso ela é “benjaminiana”. A perda de sentidos do Barroco se atualiza na contemporaneidade capitalista não como um igual, mas como um outro que pede novidades não para alavancar mudanças, mas para permanecer imóvel. Parte da armadilha que é necessário escapar se faz pela confusão entre novidade e mudança. A alegoria pede sempre novos sentidos para mostrar-se viva, e este último termo é o que pode definir qualquer ação terapêutica fundamental: fazer vivo um discurso, uma imagem, metáfora, alegoria, símbolo ou lembrança. Na vida reside o valor último.

O estarmos presentes neste mesmo contexto capitalista, nesta mesma situação social, o fato de fazermos parte do mesmo imaginário, para colocarmos em todas as palavras, traz ao mesmo tempo uma dificuldade e um desafio para fazer do espaço terapêutico um *locus* diferenciado, que não cumpra as regras de mercado vigentes. Nesse sentido, é uma escolha rumar sempre à terceira margem.

Porque a terceira margem não existe, como já dissemos antes, é um não lugar, é um movimento, é o estar em direção a, mas não é nunca um chegar. Fazer da terapia uma terceira margem é assumi-la não na margem da ciência, mas tampouco na da arte, não na certeza, mas tampouco na insegurança, não na saúde, e tampouco na doença, é o buscar no sempre móvel trajeto efêmero do rio um aonde permanecer, pelo tempo necessário para que uma outra onda nasça, levando nosso barco para mais à frente, ou mais atrás, pouco importa frente e trás num rio, se o que desejamos é remar.

Sempre à terceira margem é diferente do que intitulou Augusto de Campos em um belíssimo livro de poesias, um estar à margem das margens⁷¹, porque não há margem que possa servir se é no movimento que desejamos acomodar-nos. Não desejo estar à margem, fora, excluído, mas desejo junto a cada cliente fazer um espaço tão fluido quanto seguro, e isso só se tem quando se pode confiar no barco que se tem e nos remos que se usam, para navegarmos por onde nem ele, nem eu... e nem nós, que somos então uma relação terapêutica, tenhamos ido, porque é só ali que nosso lugar pode existir.

⁷¹ Campos, A. *À margem da margem*. 1989.

Parte 4

Terapêutica e Narrativa Musical

Solo el silencio es sabio.
Pero yo estoy labrando, como com cien abejas,
un pequeño panal com mis palabras.

Todo el día el zumbido
del trabajo feliz va esparciendo en el aire
el polvo de oro de un jardín lejano.

En mi cresce un rumor lento como en el árbol
cuando madura un fruto.
Todo lo que era tierra – oscuridad y peso –,
lo que era turbulencia de savia, ruido de hoja,
va haciéndose sabor y redondez.
Inminencia feliz de la palabra!

131

Parte 4 – Terapêutica e Narrativa Musical

De todas as narrativas, esta talvez seja a que mais dificuldade traga para ser colocada em palavras. A música não é feita de palavras. Quando elas estão ali, ou dizem mais que seu sentido direto, ou são apenas palavras, não música.

Música é uma abertura, como todas as artes a são, para o que não existe antes, como todas as artes a são. A música trabalha com o que não se diz e não se pode dizer em palavras, porque as palavras sempre indicam algo e a música indica multiplicidades, não coisas, não eventos, não pessoas, mas música.

Por isso, incluir esta quarta narrativa é forçar música em palavras, é tentar traduzir experiências com e na música nos desdobramentos que como terapeuta ocorreram.

Sou um saxofonista amador.

Já houve momentos de constrangimento em dizer isso deste modo, assumir essa identidade pareceu antes quase uma mentira. Agora creio que posso dizer isso sem a dúvida da afirmação. O sou, e possivelmente serei amador sempre.

133

Mas há algo que deve ser dito antes de que possa elaborar o papel de saxofonista. Algo que também antecede no tempo esse papel.

Sou ouvinte de música. Para isso não há constrangimento, ainda que o complemento necessário, sou um ouvinte ativo de música, já traga alguns desdobramentos e exija explicações. Ouvir não é um ato passivo. Como os outros sentidos, que poderiam ser “meros” receptores de sinais, mas que nunca são meros receptores porque há sempre a singularidade fisiológica daquele que ouve, como há a história pessoal, que transforma a aparente passividade receptora num ato único, referente e possível apenas àquele que ouve⁷².

Mas há um outro tipo de atividade possível, dado pela interação e provocação, pelo diálogo com a música, que é o tipo de atividade que nos interessa. Como de resto é este o tipo de posição que nos apaixona em terapia e processos terapêuticos (mesmo sabendo que existe um

⁷² Merleau-Ponty, M. *Fenomenologia da percepção*. 1989.

trabalho que ocorre inconscientemente e alheio ao saber e direcionamento volitivo, e exatamente porque esse desdobramento é alheio ao direcionamento ativo não o focaremos aqui), dado que é pelo agir que daremos à música (e à terapia) o sentido pessoal, o caráter único que fará dela a “nossa” música.

Há um ouvir que provoca a música a dizer. Que exige da música uma oferta ou dela toma algo que ela tem porque dela o exigimos. Escutemos o segundo movimento da sétima sinfonia de Beethoven. Há tantas formas de fazer essa escuta, há tanto para pedir a esse *allegretto*, tantas possibilidades de ouvir, que qualquer afirmação sobre ele será sempre uma redução.

Pode-se dizer que ele é melancólico, mas pode-se também dizer da sua intensidade; podemos tomá-lo como um exemplo do desenvolvimento da sinfonia na história pessoal de Beethoven, mas também na história da música; podemos dizer que ele evoca imagens de serenidade e calma, assim como não seria desprovido de sentido colocá-lo como trilha sonora de um filme sobre o conflito palestino-israelense; podemos fazer uma elaboração prolífica de como uma única célula rítmica⁷³ consegue sofrer tantas variações nos oito minutos (em média) de tempo de execução da peça, sem perder a inventividade, riqueza e frescor.

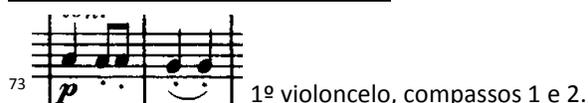
Nada disso dirá o que esse movimento “é”. Porque ele não é, ele é para nós que o ouvimos e, nessa relação, dada em determinado tempo, ele se configurará e terá as características que quisermos e pudermos apreender.

134

Esta é a atividade no ouvir. E se parece evidente esse processo, é porque não nos damos conta da quantidade de ações envolvidas nele e de como é, aparentemente, mais fácil assumir uma posição de “apenas” recepção da música.

A reação a uma música é, em contrapartida à atividade auditiva, um mostrar-se. Somos também aquilo que ouvimos e expressamos ouvir. Somos aquilo que sentimos e pensamos, imaginamos e transformamos ao ouvir uma música.

O mesmo pode dizer-se da terapêutica, um cliente narra uma história, cada um ouviria aquela “mesma” história de modo diferente, cada um colocará na organização, destaque e esquecimento do que ouve os pesos de importância que necessite e possa. Cada um fará “sua”



não só a música que ouve, como a narrativa que escuta, porque os detalhes que se perdem e os que se ressaltam, os timbres percebidos e as cenas marcantes são sempre diferentes para cada um.

Há alguns anos o músico Hermeto Paschoal iniciou uma musicalização de falas. Tomava um discurso público e fazia, sobre a linha verbal, o recorte melódico e de dinâmica musical, fosse o papa ou um presidente, criava a partir e (literalmente) sobre a fala de um outro, sua música. O processo terapêutico não elabora música, mas é sobre o recorte dado que o terapeuta construirá o “repente” possível.

Dispor-me a aprender um instrumento, depois de passados muitos anos do período onde comumente isso se dá, trouxe vários desafios e alegrias. Um dos desafios foi o de necessitar assumir o papel de aprendiz, na literalidade do termo, na relação com um profissional que assumia, em contrapartida, o papel de mestre. É evidente que, ao dizer que assumi o papel de aprendiz na literalidade do termo não estou dizendo que como terapeuta não seja aprendiz. É uma posição complexa de aprendizagem, mas que definitivamente só tem interesse e valor por ser o terapeuta também um aprendiz, e somente enquanto isso ocorre.

Ainda que a aprendizagem de um cliente seja muitas vezes evidente, por aquilo que foi compreendido e posto em prática, pelas transformações que vivencia e efetua nas relações que trava, pela mudança na forma de ver o mundo, a aprendizagem do terapeuta tem outras características. Cada cliente estabelece conosco relações diferentes a cada encontro, às vezes por períodos de tempo. É nessas relações que podemos aprender formas de interlocução que façam **diferença**.

Se cada cliente é singular (ou nesse rumo o tomamos), cada relação será um campo amplo de criatividade e possibilidades: o que fará diferença para esse cliente? Qual via de entrada nesse universo criará uma ruptura suficiente para um distanciamento? Quem sou eu – terapeuta – nesse jogo, como essa situação me afeta e como isso pode ser integrado nessa conversa para que tenhamos a chance de sairmos ambos do lugar de onde tomamos vista?

Não há como não assumir que ser terapeuta é ser também aprendiz.

Em música, ao contrário do processo terapêutico, há alguns elementos que podem ser ensinados e verificados na sua compreensão e aprendizagem. Há escalas, há arpejos, tríades,

modos maiores, menores, mixolídios, frígios e outros, há encadeamentos, há progressões de acordes, há articulação de frases e há a construção das frases, há passagens cromáticas e mais uma miríade de elementos, estruturas, conjuntos que fazem parte do aprendizado e domínio técnico em música.

Cada um desses elementos tem uma história de dezenas e, às vezes, centenas de anos, que fazem com que sua consistência tenha sido já testada pelo tempo e consolidada em determinadas formas. Sabe-se o que é uma escala menor melódica ou não se sabe, no nível de aprendizado de um leigo musical, inexistente discussão sobre “o que” essa escala “poderia” ser, ou se há outra forma dela ser construída (evidentemente essa discussão pode dar-se num aprendizado aprofundado, com a discussão sócio-histórico-cultural do que é e como se configurou cada um dos elementos técnicos). Cada um dos elementos é muito definido na sua configuração e exatamente por isso o aprendiz sabe ou não sabe, domina ou não domina (certo está que sempre há graus de compreensão e domínio de um conteúdo musical, mais fácil em alguns tons que em outros).

O mestre tem como verificar o que o aluno sabe. Basta pedir-lhe “faça os acordes maiores em ciclos de 4^{as} até a 13^{av}” para saber, por exemplo, se o aluno: 1 – sabe o que é um acorde maior; 2 – sabe as extensões deles até a última extensão; 3 – sabe o que é um ciclo de quartas. Tudo muito definido, um território relativamente fácil e tedioso para desenvolver o aprendizado, do lado de quem já sabe o que esperar.

Em terapia não há um “aonde” chegar. Não há um “certo” ponto de vista que necessita ser aprendido. Não há, em última instância, nada a aprender, mas a construir, quiçá seja esse o aprendizado: não há solução dada.

Certo que, em música, todo esse conjunto antes mencionado não tem o valor de fazer ninguém músico. Pois se todo esse aprendizado pode e necessita ocorrer de algum modo, mais certo ainda é que um músico não se define pelo tocador de escalas e conhecedor de arpejos. Música como terapia são processos de criação daquilo que, como já o disse Thomas Mann, *não existe antes*⁷⁴.

E nesse ponto, o aprendizado técnico de música e o processo terapêutico deixam de ser distantes e passam a ter um parentesco de primeiro grau: em ambos sabe-se muito, estudou-se

⁷⁴ Mann, T. *Doutor Fausto*. 2000.

muito, domina-se um conhecimento teórico, técnico, histórico muito grande, mas ele não servirá de nada se, no momento do atendimento, como no momento do tocar, não se largar tudo isso, e atrever-se a ir ao mesmo tempo desguarnecido e cheio de ferramentas, para onde não se sabe muito bem onde se está indo. Há o aprendizado técnico, como no âmbito psicológico há o aprendizado das teorias e técnicas, mas há um outro aprendizado, tanto em música como em psicologia, muito mais difícil de acompanhar, mensurar e avaliar, que é o apreender-se a si conforme se aprende aquela técnica, teoria ou modelo. É este outro aprendizado que permite a criação. E se há criação, é nesse estado transitório de saberes e ignorâncias, nesse território volátil de risco, mas de tensão e descobrimentos.

O aprendizado de música e de um instrumento, depois de já ter percorrido um bom caminho como terapeuta, trouxe ainda outra possibilidade importante a ser desenvolvida neste escrito. Enquanto terapeuta não tinha a compreensão do *como* ocorria o atendimento, qual era o *modus operandi* que assumia e *como* os temas se desdobravam. *Qual* era minha participação no andamento da sessão e *como* minha interlocução facilitava ou não o aprofundamento dos temas.

Talvez mais importante ainda que todas estas questões, mas possivelmente como um substrato no qual elas se mantinham como questões: como aquilo que sei, conheço, estudo, forma parte do processo de atendimento?

137

Aqui o paralelo musical-terapêutico foi fundamental. No processo musical, todo conhecimento parece esvair-se no momento da execução e improviso de uma peça. Tudo aquilo que arduamente se organizou parece deixar-nos exatamente no momento que seria mais necessário. Isto ocorre por muitos fatores, um deles é que todo o treino e estudo anteriores ocorreram em situações diversas daquela de uma apresentação: ali, como num atendimento, é quando de fato o que sabemos tocar está conosco, deixou de ser conhecimento aprendido e passa a ser conhecimento próprio.

Isto coloca o conhecimento num território entre o fora da esfera racional, controlada, consciente, e o dentro da possibilidade de planejar *com aquilo* que efetivamente já é próprio do músico.

Terapeuticamente entendi que o processo era exatamente o mesmo, ainda que, por ter o construído gradualmente, nunca havia me dado conta do como é que o saber e o fazer se articulavam na prática. Todo o conhecimento estava ali, mas apenas aquele que efetivamente era

incorporado ao papel de terapeuta, aquele que metaforicamente diríamos ser “*alboriano*”, seria passível de uso.

Esse sair da racionalidade, da compreensão, do entendimento e transitar pelo que se sabe, mas não apenas racionalmente, cria uma tensão e angústias que certamente exigem a confiança de que é esse o método de trabalho que se deseja seguir. Não à toa alguns clientes de supervisão questionam o quanto cada um se arrisca numa posição como essa.

É um estado muito mais perto da posição intuitiva e sensível, com a abertura que essa posição traz, tanto no sentido da sensibilidade, como da percepção daquilo que não seria assumido pela dimensão racional.

Não quero dizer que não se pense. É evidente que não deixamos de pensar nunca, e que todo o trabalho tem essa dimensão molar, para usar o conceito de Deleuze e Guattari. Estamos presentes racionalmente, entendemos o que está ocorrendo, acompanhamos com a consciência os assuntos e a interlocução. Mas não é o racional que domina esse movimento. Porque a racionalidade nos manteria dentro daquilo que conhecemos. Não por acaso “perdemos” o que sabemos para ir mais além: é somente assim que ampliamos o que é nosso.

138

É essa compreensão, a de que é mais no nível intuitivo e sensível que no racional, na qual o papel de terapeuta transita, que me fez entender como musicalmente a formação seria muito mais demorada e trabalhosa do que eu havia previsto inicialmente. Porque se necessita estudar, praticar, conhecer, organizar numa profundidade e domínio muito maiores que os do “saber” para que algum conteúdo, musical ou técnico, seja incorporado na prática sem que isso traga um esforço adicional: pois já há muitos esforços adicionais ocorrendo, num atendimento como numa apresentação, para que possamos parar para pensar o que tal autor diria sobre essa questão, qual técnica seria mais apropriada para esse momento, ou qual o sentido dessa frase.

É por isso que o momento do atendimento, como o momento do tocar, é algo que ganha a dimensão extraordinária de existência. Não é como no cotidiano, não é como um estudo ou prova, não é algo que fazemos sem pensar, mas tampouco o fazemos só pensando. Tem essa característica mágica, que faz dos momentos especiais algo único. É ali que somos numa intensidade e integridade grande, por vezes máxima, que apenas os que já experienciaram o palco ou os espaços terapêuticos podem entender.

Ali somos.

Tocar instrumentos de sopro traz uma dimensão singular em relação à música, porque transforma o ar respirado em som, fazendo uma conexão especial entre o músico e o som que ele produz. O som, de um modo fisiológico, é a expressão do executante.

Na Grécia antiga a divisão entre corpo e mente não se formulava como depois, no cristianismo, se organizou. *Soma* era aquilo que ficava após a morte. *Soma* é o cadáver, o corpo não como expressão vital, mas como o invólucro vazio. Um dos vários nomes para o que depois passamos a nomear como alma, mente, espírito e demais referências ao que faria do homem algo distinto do animal era *Pneuma*, o sopro.

Tem uma graça especial compreender que aquilo que de fato somos, o que nos faz identidade além do cadáver que se decomporá, é o sopro. Por essa linha de pensamento, é especial pensarmos que é o sopro que nos identifica com o que de fato, mais identitariamente, somos.

Ali, no que dizemos, mas também no que tocamos, somos.

*

139

Cada um, ao decidir-se por tocar algum instrumento, definirá também o tipo de música que será seu território de ação. Este território pode ampliar-se ou reduzir-se, conforme o músico amplie seu horizonte musical ou decida-se por aprofundá-lo em alguma direção específica. Esta definição de território é, ela também, uma definição identitária.

Identitária não apenas por ser a escolha musical uma escolha de identidade musical, mas, sobretudo, por ser uma escolha que segue necessariamente critérios que definem quem é esse músico. Se suas escolhas ocorrem pela afeição a determinado tipo de música; se é por acreditar ser mais difícil um determinado gênero; se entende que aquela forma de expressão musical exige dele uma técnica mais elaborada; se aquela música lhe trará mais benesses sociais etc.

A *priori* e de modo a evitar toda polêmica desnecessária, afirmaremos que qualquer escolha musical será válida para o desenvolvimento do instrumentista naquilo que ele busca. Claro que o paralelo entre escolha musical e escolha existencial está evidente. Do mesmo modo, a

priori, também não definiremos melhores caminhos para *ser-no-mundo*, entendendo que as escolhas ocorrem por uma miríade de vetores, muitos deles inconscientes.

Entretanto, cada escolha exigirá e propiciará, segundo os critérios seguidos para sua definição. Assim, o músico erudito terá uma habilidade de leitura, um refinamento de articulação e uma capacidade para seguir arranjos muito maiores que de improvisação e flexibilidade, habilidades que um músico “popular” desenvolverá mais.

Do mesmo modo, ao primeiro serão atribuídos exercícios infundáveis de técnica musical e ao segundo, um repertório mais variado. Ao primeiro, o cuidado com detalhes muitas vezes imperceptíveis para um leigo, o segundo, uma maior preocupação com climas e recepções do que se toca.

Escolhi tocar jazz. E não pretendo desenvolver em profundidade as características deste gênero musical, mas terei de passar por dois tópicos fundamentais, que em grande parte o definem e definem a quem o escolhe.

O jazz foi basicamente derivado do blues, somado às marchas militares e canções populares afro-americanas⁷⁵. E o verbo necessita obrigatoriamente estar no passado, porque sua origem, como toda origem, foi resultante de um número de fatores muito maior que a opressão dos negros desterrados que necessitavam de um meio de expressar suas agruras ao colher algodão, ou o nascimento da incipiente indústria fonográfica e de entretenimento de massas, que encontrou naquele gênero um modo de divulgar e comercializar música, dança e comportamento.

Além dessa diversidade contextual para a emergência do gênero, o jazz teve uma forte marca do blues que, entretanto, foi diluindo-se conforme seu desenvolvimento o fez aproximar da música contemporânea, mas estamos adiantando-nos.

Dentre suas características fundamentais, desde aquele nascimento, destacava-se o espaço dado para o improviso dos solistas. Pois se era tocado em bandas, sempre havia um ou mais músicos aos quais era dado o espaço para criar elementos, fraseados, síncopes rítmicas e variações melódicas dos temas apresentados. Além disso, era uma música primordialmente dançante, tendo nos salões uma das razões para seu rápido sucesso comercial e alastramento das

⁷⁵ Hobsbawn, E. *História social do jazz*. 1990.

gravações em discos de 78 rotações, com o uso da nascente tecnologia de prensagem de discos a partir das matrizes em cera. Todos podiam ter em suas casas os sucessos dos bailes.

Em uma velocidade fascinante, o jazz descreveu uma trajetória similar àquela feita pela música erudita. O que levou aproximadamente 400 anos por esta, teve no jazz uma transformação parecida em 40 anos. Daquele início às margens, foi apropriado pela elite cultural, assumido como meio de identidade nacional pelo governo estadunidense durante a Segunda Guerra Mundial e foi, a partir da década de 1950, elaborado com uma riqueza e densidade de camadas que só pode entender-se pela abertura e complexidade inerentes ao gênero.

Quando Charlie Parker fez do jazz não mais uma música para dançar, mas para escutar e, no caso dele, maravilhar-se pela velocidade e complexidade atingidas nos improvisos, ele rompia com a tradição musical do gênero. Não que antes dele não houvesse outros músicos excelentes e tecnicamente refinados, mas sua forma de tocar retirava do corpo dançante o alvo e passava a um outro terreno. Mais mental, mais técnico, mais ligado ao entendimento.

Por estar fortemente ligado à tradição, seu modo de tocar ainda foi acolhido pelo público e abriu, ao mesmo tempo, o caminho para a cisão que seria feita alguns anos mais tarde, quando novos músicos, menos vinculados à história musical jazzística, tomaram deste apenas sua versatilidade e abertura.

Como não faremos um apanhado histórico preciso nem de um preciosismo complexo, saltaremos para outra ruptura, esta feita em meados da década de 1960, quando o free jazz tomou forma.

Se o jazz era o gênero que permitia e estimulava ao solista o desenvolvimento de sua expressão, esta não se dava num vazio, ou seguindo sua vontade soberana, antes, ela se submetia à estrutura harmônica do tema.

Uma música pode ser entendida pela melodia, a parte *cantabile* que é mais facilmente reconhecida. Entretanto, sua estrutura harmônica é aquela que dá sustentação à melódica, é o contexto que faz com que a melodia possa referenciar-se, destacar-se e ganhar uma complexidade maior.

O músico de jazz, ao improvisar, o fazia, tomando a história, até Parker, usando dos temas da melodia, mas usando dos encadeamentos harmônicos para criar o sentido de seu improviso. É

muito comum a expressão que alguns músicos usam para definir seu modo de tocar como “contando uma história”. Essa “história” nada mais é que uma outra melodia criada sobre a harmonia da música em questão.

Assim, sobre 12 ou 16 compassos, uma melodia era desenvolvida, nesses mesmos compassos a harmonia se articulava, criando tensões, diminuindo-as, resolvendo-as, preparando outras. Depois de apresentado o tema, o solista tomava aquela estrutura harmônica e criava, talvez devêssemos usar o verbo *compunha*, uma outra melodia, espontânea, criativa, que era ao mesmo tempo uma citação da primeira, mas resultante da interação do músico com aquele contexto harmônico.

Para o que nos interessa estes são os elementos do gênero que precisavam ser destacados.

Quando um cliente traz uma questão, é evidente que sua questão não é vivida apenas por ele, mas se articula com as questões-chave desenvolvidas em qualquer trabalho terapêutico sério: amores, relações profissionais, sexuais, familiares, sociais, morte, disponibilidade para mudanças, dificuldades nos mais variados campos, temores, pavores, repetições e desejos, para citarmos os mais evidentes.

142

Estas são as harmonias.

É sobre estas bases que qualquer melodia poderá ser escrita.

As harmonias, *grosso modo*, são as mesmas, sempre se falará de amor, mais cedo ou mais tarde, depois de descobrir-se insensível ou antes de sofrer uma desilusão, não importa, a harmonia “amor” é comum. Ou talvez seja melhor dizer que o nome “amor” é comum, mas a estrutura dessa harmonia, seus encadeamentos, certamente serão diferentes para cada um.

Sobre a base harmônica de um tema chamado *How high the moon*, Charlie Parker criou uma outra melodia, e colocou-lhe o nome *Ornithology*. Se ouvimos apenas a harmonia, é praticamente o mesmo encadeamento que ocorre, a diferença se dá em outra esfera (se fôssemos pianistas diríamos em outra mão).

Uma cliente conta estar confusa entre um rapaz, pelo qual está medianamente apaixonada, e uma outra moça, com quem já teve envolvimento amorosos em outros tempos, e

que atualmente voltam à “partitura” da sua vida. Sobre esta harmonia, tensa, cheia de momentos intensos e muitos descaminhos, escreveremos uma melodia que pode não ser melodiosa, pode não chegar às construções tradicionais do que se entende por música romântica, mas pelo menos esta é sempre a nossa expectativa, será a música possível de criar-se neste momento.

Talvez a harmonia se mantenha por muitos anos e a melodia também, o trabalho terapêutico visará sempre uma mudança tanto das melodias, que sejam muitas, quanto dos momentos relacionais, como das harmonias, que possam ser criadas com preparações, tensionamentos, e resoluções, que modulem para graus menores e maiores, fazendo uma complexidade e riqueza fundamental para qualquer relação amorosa.

Retomemos a questão do improviso no jazz. Toda nota existe sozinha, como um som emitido em uma determinada frequência, mas existe principalmente na relação estabelecida com outras notas. Um ré será sempre um ré enquanto zona de vibração do som, mas assumirá características distintas conforme esteja relacionando-se com lá ou com dó. A posição de ré em relação a dó é de nono grau, ré é nona de dó; por sua vez ré é a quarta de lá. O ré deixa de ser entendido como um som absoluto “em si” e passa a ser um som relacional. Será um som tenso se o colocamos em relação a dó, preparará uma mudança para o grau menor se o colocamos em relação à lá: ré passa a existir não em si, mas no vínculo com a nota fundamental daquela música ou daquele trecho musical.

Tomemos *Autumn Leaves*, tema que para o sax alto está em mi maior, modulando para menor ao longo da música. Estas características fornecem ao solista o território no qual ele se moverá. Ele terá, depois de anos de prática, um mapa de relações entre os tons, que posição cada nota assume em relação a mi, quais notas criarão uma tensão maior, quais outras se aproximarão mais do estado de repouso, que notas prepararão mudanças e quais mudanças. De modo que o improviso possa ser construído não por uma aleatoriedade ou susto, mas por uma intenção de fazer soar esta ou aquela relação, esta tensão ou aquele relaxamento, esta resolução ou aquela preparação.

A arte do improviso, então, não está apenas no domínio da técnica, que pode auxiliar a falta de criação inspirada, mas, principalmente, na obtenção do desejo daquele som, daquela relação entre sons, naquela harmonia, naquele território possível.

A arte do improviso é, creio, a melhor das metáforas para traduzir o que possa ser a intenção máxima de um processo terapêutico. Pois nossa função como profissionais é receber dos clientes que nos procuram as harmonias e melodias que se repetem, por vezes há anos, e, junto a eles, desenvolver e instrumentalizar a possibilidade não de atos impulsivos ou casuais, que podem eventualmente trazer um bom resultado, mas uma disponibilidade para escolher como participar daquela harmonia, criando tensões, relaxamentos, preparando para modulações ou resolvendo os conflitos.

Dado que todo som é sempre um som em relação ao tom no qual se desenvolve aquela música, não há possibilidade de que um som seja desprovido de sentido. Ele pode trazer estranheza, redundância ou repetição, mas ele sempre será um som indicativo da participação naquela música. Queremos, como terapeutas, que as músicas sejam tocadas intencionalmente, criativamente e contextualizadamente; que os clientes possam tocar não apenas a notas que sempre tocam e que muitas vezes são as que criam os efeitos que eles desejam nas harmonias vividas, mas tantas quantas forem as possibilidades de expressão desejadas.

Mas não se trata de música apenas o que se toca, senão que o que também se deixa de tocar, os silêncios, as pausas, as aberturas de clareiras e respiros em meio às frases que muitas vezes perdem sentido sem que exista um momento no qual não se escute mais nada.

144

O silêncio em terapia é um dos pontos de difícil aprendizado, independentemente da corrente terapêutica que se siga tem-se, como terapeuta iniciante, a dificuldade de viver o ritmo de uma sessão ditado não pelo que, como terapeuta, se sabe e se pode dizer, mas por aquilo que faz sentido naquele momento.

A recíproca em música é tão verdadeira que chega a desnortear. O fato de um músico ser hábil tecnicamente, tendo conhecimentos sólidos sobre escalas, arpejos e mais aquele cabedal interminável de recursos, muitas vezes não tem nenhuma importância frente à sua habilidade para calar.

E o calar não é apenas deixar espaço para que o outro, da banda ou da sessão, possa se expressar, pois esse é um silenciamento que rapidamente se cobre pela voz de um outro. Sua importância é fundamental, mas estamos desejando o outro silêncio, aquele que não se preenche com nenhuma outra voz, aquele que permanece pelo tempo possível para expressar sua existência como silêncio, não como falta.

Porque o silêncio sempre é um incômodo quando ele não é percebido como elemento, mas como não algo, não coisa, não sentido. Em terapia, o terapeuta impede o silêncio por não assumir que naquele momento, em que se olham (ou não), sem o intermédio de palavras, ele e seu cliente estão em intensa atividade mental e afetiva, vivendo os desdobramentos do que se disse ou se dirá, numa vívida negação que aquele silêncio seja de fato quieto.

Aqui ainda não é o silêncio, pois estão o cliente e seu terapeuta a “falar” pelos cotovelos no interior de suas cabeças. É invisível, mas ainda há conversas.

Há o último dos silêncios, aquele no que efetivamente ocorre uma pausa, um tempo, uma quebra, uma manifestação quieta, silêncio efetivo.

Glenn Gould gravou duas versões da Variações Goldberg, de Bach. A primeira, de 1955, foi seu *grand debut* fonográfico, aquele que fez conhecer-se pelo mundo quando tinha apenas 22 anos e apresentava uma vigorosidade e intensidade de execução desconcertantes para a tradicional apresentação romântica das Variações.

A segunda, de 1981, foi gravada poucos meses antes de sua morte. Sua delicadeza, seu tempo lento, que parece desenhar cada nota antes de tocá-la, sua capacidade de romper com os tempos e expectativas rítmicas, em prol do estabelecimento de um território de beleza, respiro e sutil articulação, fazem desta segunda gravação um marco contemporâneo. Só poderia existir esta gravação agora, 26 anos depois daquela primeira, 26 anos depois de carreira, abandono dos palcos e dedicação exclusiva à arte da gravação.

A primeira gravação tem pouco mais de 38 minutos. A segunda, 51.

Fizemos esta digressão porque não poderíamos encontrar melhor exemplo de silêncio e tempo, pausa e rapidez que este, para indicar o silêncio não como ausência, mas como parte, muitas vezes central, da música.

E da terapia. Porque se conduzíssemos pela mão um cliente para onde sabemos que ele poderia ir, impediríamos que ele parasse e, desolado, irritado ou indiferente, vivesse aquele momento, de estar ali, sem necessitar fazer nada mais que olhar, sentir, pensar e permitir-se amadurecer.

Pois os 13 minutos que separam as duas execuções das Variações Goldberg não são feitos de apenas 13 minutos, mas de 26 anos que, ali, concentrados naquela execução tão diferente, puderam imprimir o tempo necessário para marcar essa diferença.

Falamos de silêncios, mas junto a eles, no andamento de uma peça e de uma sessão, está o ritmo, com o qual uma peça será feita viva ou uma sessão alongada (e vice-versa, uma vez mais). E uma vez mais, o ritmo não se dá em um conjunto, pelo que um dos membros quer, mas pelo acordo, explícito ou velado, de *a quantas* andarão; assim como num processo terapêutico, que tem a velocidade não do que o terapeuta sabe, mas daquilo que se pode descobrir, organizar, fazer, *na e por meio* da relação com o cliente.

Só é possível criar um ritmo coeso se há escuta, se é possível efetivamente ouvir o outro.

Aqui retomamos toda a dificuldade do entendimento e da tradução, toda questão da impossibilidade de uma imediata apreensão do outro, como discurso, como mensagem, como entendimento e, neste caso, como companheiro musical e terapêutico.

Tocar sozinho tem a necessidade do treinamento e desenvolvimento, experimentação e descoberta. Qualquer músico sabe que só se pode pensar em tocar para um outro depois de ter já vivido, muitas vezes, vezes sem fim, a experiência de tentar, errar, tentar, treinar, preparar, acertar, aumentar a velocidade, errar, treinar, preparar, conseguir, fazer mais uma dezena de vezes e, então, errar; até que num isto de apreensão, cansaço e risco, escolhe-se o *para quem* mostrar, *com quem* compartilhar, e os resultados variam, de um conseguir chegar a um nível próximo do que se tinha no âmbito solitário, ao ficar longe disso, numa sequência de falhas técnicas, escolhas ruins e tensões que prejudicam aquilo que em algum momento havia ficado “bom”.

Tocar em grupo acontece muitas vezes como um passo seguinte a esse e tem características muito próximas do processo terapêutico. Pois às vezes não se escolhe com quem se toca, apenas acontece, de modo casual, muitas vezes aleatório, um encontro de músicos, do qual você faz parte. Outras vezes, depois de tocar algumas vezes com este ou aquele, você escolhe, e desenvolve, por algum tempo, um conjunto com este ou estes cúmplices.

Aí então não somos mais músicos solos, mas *ensembles*, grupos, trios, formações várias que tentam fazer música juntos. Esse fazer é muito próximo ao fazer terapêutico. Ali cada um traz

o que sabe, como também o que ignora, o que tenta e o que gostaria de conseguir, muitas vezes longe de poder efetivamente realizar-se. Ali cada um fará seus esforços para junto com o outro ouvir o que este toca, mas também tocar o que este possa ouvir.

Esse fazer-se ouvir ouvindo o outro, esse escutar ativo, que toma a frase do outro para sobre ela, junto a ela, com ela desenvolver a sua própria frase, faz com que o tocar em grupo seja ao mesmo tempo um desafio gigantesco e um prazer inimaginável para os que dele participam. Ali cada um é o que tem e o que lhe falta, e todos são, ou tentam ser, responsáveis por fazer a música criada algo que tenha ao mesmo tempo a característica individual, mas a qualidade grupal.

Muito similar a um processo terapêutico. Somos meu cliente e eu dois indivíduos que, ao reunir-nos, deixamos o solipsismo e passamos a agir numa relação da qual ambos somos responsáveis pelo andamento. É verdade que o solista desse duo (imaginando uma relação bipessoal) é esse cliente, e eu sou aquele que fará a segunda voz, um papel que em duos tem uma importância peculiar, porque se é o outro que se destaca (e só poderia ser assim, a menos que desejássemos o papel de estrela...), é a segunda voz que necessita, com um agudo senso de afinação e volume, preparar esse destaque, fazer o chão sobre o qual essa primeira voz poderá exprimir-se com sentido.

147

Como, entretanto, não se trata de um conjunto musical, e sim de um conjunto terapeuta-cliente, tenho como terapeuta todo o espaço necessário para também desenvolver os temas que percebo necessários naquele momento. Parte-se do pressuposto que o terapeuta não fará uso daquele processo para “trabalhar” suas questões, ele ali está em outro papel que o de cliente.

Isso assumido, somos tão livres para contribuir quanto o cliente, e se ele entra com um tema em dó maior, nada impede que o transformemos em uma tragédia grega, um script de cenas de amor ou uma melancólica divagação. Com o mesmo tema cada músico pode fazer tantas criações diferentes, da tristeza passar à alegria, da narrativa à cena, do script à imaginação, da concretude às possibilidades e dos fins, que sempre existe a expectativa de que existam fins, aos reinícios.

Se em música há sempre o risco de erros de compreensão e expectativas frustradas (“eu achei que agora você solava”, “mas essa parte não era mais rápida?”, “você não entendeu o sentido da música”), que aumenta conforme migramos para soltar o tema certo e vamos rumo à terceira margem do improvisado, em terapia essa dificuldade também se mostra presente.

“Não era isso que eu queria dizer”;

“não, você não entendeu o sentido do que eu contei”;

“ah, achei que você tinha dito isso por esta razão...”.

Exemplos simples de entendimentos mancos. Não necessariamente errados, pois quantas vezes é por uma falha de comunicação que se abre um caminho inusitado? Mas certamente entendimentos dessincronizados.

Do mesmo modo que é no tocar muito junto com alguém que se chega a um nível de cumplicidade e integração que ultrapassam as individualidades (e por isso que trabalhar com a Truperempstórias foi tão maravilhosamente intenso, tínhamos um grau de cumplicidade que ultrapassava os egos dos participantes, as necessidades pessoais e os temores, por conseguir-nos apoiar, esperar, contar um no outro), o processo terapêutico tem sua cumplicidade, o sinal de tempos e passagens intensas vividas conjuntamente, há experiências que só podem ocorrer depois que termos a certeza absoluta de que esse terapeuta não nos abandonará, que esse cliente não entenderá mal essa frase incisiva, que há espaço para errar e possibilidades de fazermos conjuntamente um “som” melhor que se estivéssemos sozinhos.

148

Tocar, como participar de processos terapêuticos, implica em um disponibilizar-se a encontrar um outro. Muitos clientes relutam por muito tempo até se decidirem por entrar em terapia, tentando “tocar” sozinhos suas vidas e relações. Em algum momento optam por fazer duos e nos procuram, aos terapeutas músicos, que tentaremos tocar junto, propor temas, criar improvisos, fazer repentes, ouvir silêncios, atravessar os ritmos e repetir notas. Isto é música. Isto é terapia.

**inconclusão,
inevitável inconclusão,
inevitáveis inconclusões**

Demore que eu conto. A vida da gente nunca tem termo real.

149

João Guimarães Rosa – Grande sertão: veredas

Um ritornello. Nenhuma pesquisa tem fim. Nunca.

É possivelmente de uma presunção perigosa indicar que há algum livro que serviu de norte a este projeto, foi o *Ecce Homo*, de Nietzsche. Ali Nietzsche tentava responder à pergunta sobre como cada um torna-se o que é, usando-se e a seus livros já publicados como fio condutor para essa pesquisa.

Estão presentes o cinismo e a arrogância nietzscheanas (*como me tornei tão sábio?*, apenas para ficarmos em um exemplo), mas, principalmente, e por isso cremos ser esse o livro norte para este escrito, a busca por uma resposta que não existe. Pois não sabemos como nos tornamos o que somos. E não há como saber.

Marcamos o caminho, as referências importantes e visíveis, as compreensões que já conseguimos elaborar e os sentimentos que afloraram nesse trajeto, mas, e sempre este mas, não será este um caminho replicável. Não é por ter lido isto ou aquilo que nos tornamos o que somos, mas lemos este ou aquele livro e de algum modo eles estão aqui conosco.

Não é por tocar saxofone que o papel de terapeuta fica melhor ou pior, mas este papel sofre mudanças com o advento daquele. Que mudanças? Em que intensidade? De que modo? Com qual interação com outros papéis? Não tenho resposta a estas perguntas e, sendo direto, elas não me interessam.

Porque o desejo não foi nunca o de criar um caminho que pudesse servir de guia para outros, mas de fazer desse trajeto pessoal um ponto de interlocução com os caminhos individuais tomados por aqueles que desejam *tornar-se aquilo que são*. Seja lá o que cada um de nós é ou venha a tornar-se.

Sabia que escolher alguns tipos de narrativas e com elas, por meio delas estudar uma prática profissional era, desde o início do projeto, um ato parcial.

Muitas são as narrativas que nos tocam, das quais participamos, que nos comunicam. Muitas são as narrativas e se escolhemos estas: a literária, a filosófica, a teatral e a musical, é por arbitrariedade, gosto, proximidade e, principalmente, momento.

Há outras narrativas de presença forte: a fílmica por exemplo. E sua presença não é apenas pela frequência do assistir a filmes, mas principalmente pelo tomar essa inter-relação como fonte de apropriações, possibilidades de conhecimento, abertura e comunicação.

Todo filme é uma narrativa. Alguns, a maioria, narrativas lineares: começos, meios e fins; personagem principal, personagens secundários, trama principal, trama(s) secundária(s). Ao assisti-los estamos frente a uma forma de construção de um outro tipo de texto, feito de imagens e sons, que se diferencia das outras artes, trazendo, por meio dessa diferença, um novo modo de conhecer.

Mas há outros filmes, menos lineares, menos propensos à compreensão, e mais dirigidos à ruptura, à experimentação, à poética plástica, mais que à doação incondicional de um solo firme.

Tomemos alguns exemplos. No *Onde é a casa de meu amigo?*, O iraniano Abbas Kiarostami⁷⁶ faz, como lhe é usual, a apresentação de uma situação que, vendo como espectadores, podemos questionar sua pertinência. Uma criança percebe, ao voltar da escola, que tomou, por engano, o caderno de seu colega de carteira escolar, sabe que se o colega não realizar a tarefa no caderno, sofrerá do professor a repreensão máxima – expulsão – por ter falhado muitas vezes antes na mesma questão. O filme inteiro passa na angústia da criança em busca da casa de seu amigo para poder devolver-lhe o caderno. Ele não a encontra. O filme termina com o dia seguinte na escola e a devolução do caderno ao colega, já com a lição feita pela criança que o buscara no dia anterior.

Poderíamos indignar-nos com a rigidez do professor, ou da mãe da criança, que lhe exige não preocupar-se com a expulsão do colega, ou do avô, que sabota seu plano de rapidamente resolver a questão, ou com cada um dos interlocutores do filme, que parecem incapazes de responder de modo simples à questão “onde é a casa de meu amigo?”, tomando tempo e desvios incompreensíveis à lógica resolutiva e pragmática que nos agencia.

Todos estes apontamentos são pertinentes a diferença cultural, a formas de resolver questões, a valores etc., indicam a *outridade* e nos exigem uma relativização de perspectiva para que possamos receber o filme no que ele propõe.

⁷⁶ Kiarostami, A. *Onde é a casa de meu amigo?* (Khane-ye Doust Kodjast?). Irã, 1987.

E quando nos decidimo a abandonar nosso território e acompanhar o desdobrar dessa narrativa, deparamo-nos não com o absurdo que víamos, mas com organizações sociais diferentes, tempos alongados e valores outros que os nossos.

Mas mais que isso, entramos na sintonia não da narrativa explícita, mas daquela que se desenha no patamar simbólico do que se conta. E o que se conta deixa de ter a prevalência sobre o que aquele filme nos permite sentir e perceber. E então a história dos anseios buscados ardorosamente, mesmo quando eles são incompreensíveis para os outros, que inclusive por não entendê-los (e possivelmente por isso mesmo) causam empecilhos à consecução deles, torna-se visível. E nela nos vemos, nas buscas que tantas vezes ardorosamente fizemos e fazemos, e que enquanto as fazíamos não conseguíamos ver alternativas, e o sofrimento criava e alimentava novas angústias, num ciclo interminável de impossibilidades.

Até que chegávamos a alguma solução. Ou não, mas a busca terminaria em algum momento e de algum modo.

E o filme nos diz isso tudo, sem em nenhum momento tomar essa posição didática, mas sempre pela poética da imagem que tem sua lógica e coerência interna, como toda obra de arte, como todo discurso em terapia.

O sul-coreano Kim Ki-duk, em *Casa vazia*⁷⁷, filma o silêncio. Não apenas porque os protagonistas nada dizem durante todo o filme, aspecto mais superficial dessa manifestação, já que o que é dito nunca é o que é de fato importante no desdobramento das cenas e ações dos personagens, pois apenas os que não permanecerão no foco falam, e o que falam nunca diz o que merece ser ouvido; mas porque a história de alguém que entra em casas vazias, banha-se, prepara comidas, conserta eletrodomésticos com defeito, lava as roupas sujas (dos moradores), tira uma foto sua com algo representativo da casa e, depois, sem deixar rastros se retira, é inevitavelmente a história da presença que não se nota, mas está ali. É a história que atravessa outras histórias, daqueles que terão suas casas invadidas, mas não violadas, usadas, mas não conspurcadas.

Não há sentido racional nas ações do personagem, ele não é alguém que poderíamos encontrar andando na rua, não veremos histórias parecidas com a desse filme nos jornais. Mas não por isso o filme deixa de dizer algo que nos assombra pela beleza e doce contundência, o

⁷⁷ Ki-duk, K. *Casa vazia*. 2004.

silêncio do personagem principal e, a partir de certo ponto do filme, a ausência de sua imagem (o silêncio visual) no enquadramento nos desloca das narrativas conhecidas e temos então o vazio, que antecede a possibilidade de, na alteridade, perceber-nos. Nós estamos ali, no silêncio do que não necessita ser dito, mas se torna presente.

Um outro filme, lançado no ano seguinte, *O arco*⁷⁸, faz uso do mesmo silêncio pelos dois personagens principais, um senhor idoso e uma jovem moça, que descobrimos, ao longo do filme, que foi por ele recolhida/encontrada/raptada.

Ao longo do filme seus silêncios serão cada vez mais contundentes, até chegarem ao final do filme com uma “voz-flexa”, que diz o que não pôde dizer-se com palavras. Todo o amor, mas também toda a dor expressaram-se então, não é sempre que a palavra serve para o que mais importa, mas também não é só verbalmente que uma palavra existe.

Do Japão, Sion Sono⁷⁹ filma o surreal. É conhecida a mistura de pop e clássico, de algo que se chama “zen” com hiperviolência, da tradição de milênios, com a inovação hipomaníaca. Seu filme *Estranho circo* é uma síntese dessa união impossível, mas realizada.

O filme todo é visualmente apuradíssimo e as cenas são desenvolvidas muitas vezes pelo senso estético como fio condutor. Uma escritora conta histórias de teor sexual entre a perversidade e o absurdo, como incesto pelo padrasto da personagem, consentido pela mãe, e troca de lugares na assistência à fornicção com o padrasto, no interior de uma caixa de violoncelo...

O grotesco das situações é tamanho, que nos perguntamos se o clima onírico não indicaria um pesadelo de algum dos personagens apresentados no filme. Essa dúvida é reafirmada em um determinado momento do filme pela própria escritora, que pergunta se não seriam eles todos sonhos da protagonista de seu livro.

É dessa confusão entre realidade e fantasia, pesadelo, sonho e impossibilidade que o filme cria sua beleza. Pode-se não apreciar o modo de conceber o filme, mas toda história contada é sempre contada por alguém, que decide fazer daquele modo e não de outro a apresentação de sua trama. Se destaco o filme aqui, é por ver nele um modo de apresentar uma história caricata,

⁷⁸ Ki-duk, K. *Hwal*. 2005.

⁷⁹ Sono S. *Kimyô na sâkasu*. 2005.

sem perder a oportunidade de fazer isso de um modo belo. O cuidado estético suplanta o entendimento.

Por último exemplo fílmico tomemos *Lavoura arcaica*, de Luis Fernando Carvalho⁸⁰. Obra de belíssimo cuidado estético, sem descuidar em nada da organização narrativa e atuação primorosa de atores de primeira linha. A história de Raduan Nassar⁸¹ já era belamente contada e isto tornaria bastante difícil uma transcrição cinematográfica digna.

O diretor opta por fazer um cuidadoso percurso, mantendo a disposição dos capítulos, e os diálogos, quase que reproduzindo na tela o que a leitura poderia estimular.

Mas o resultado não é aquele que se esperaria dessa perspectiva, usualmente ruim. Ao contrário, é um deslumbramento de cuidado narrativo, o tempo de cada ação leva aquilo que necessita para que a narrativa possa fazer-se verdadeira. E se a história do filho caim se atualiza, não é sem perder a *moraleja* tradicional e, como contrapartida, ganhar uma dimensão trágica familiar.

Mas desse filme desejo destacar os detalhes. É a voz em off do protagonista, contando de suas lembranças de casa, do penteado da mãe que balançava na cadeira, com a brisa de fim de tarde; é o olhar mudo da mãe que olha com misto de alívio e temor a volta o filho a casa; é o olhar tórrido e assustado da irmã antes de praticarem o incesto; é o silêncio, que domina muitas vezes o que é dito; é a música, reapropriada de Bach em criação de Marco Antônio Guimarães do Uakti.

São os detalhes, e o filme é todo feito de detalhes, sem em nenhum momento ser uma colcha de retalhos, mas sem perder nunca a linha cuidadosa com o que mais interessa a ele: fazer da história contada algo belo de se ver.

Cada um desses filmes traz metáforas visuais, traz formas de organizar uma história, traz possibilidades narrativas únicas, inovadoras. Não é apenas a quantidade de filmes que permite uma amplitude de possibilidades de compreensão de narrativas, mas a descoberta de filmes que não repetem padrões do como se conta uma história (e evidentemente de qual história se escolhe para contar).

⁸⁰ Carvalho, L. F. *Lavoura arcaica*. Brasil, 2001.

⁸¹ Nassar, R. *Lavoura arcaica*. 2002.

Podemos seguir Tarkovsky⁸² com sua premissa sempre inovadora de qual história contar e quais clichês evitar. Sua filmografia afirma esse cuidado e essa certeza de que é possível contar histórias novas sem aprisionar-se nos *modos* usuais de contá-las. Podemos seguir Benjamin, que de um vestido de moda tomava fôlego para realizar uma análise sobre o momento contemporâneo e as possibilidades de resistência e transformação presentes nesse momento. Se ele não viveu para analisar Hollywood, não por isso suporíamos que ele deixaria esse otimismo de lado...

Mas, independentemente de qual via de acesso tomemos para os filmes, eles são parte do modo de compreensão e produção de sentidos e metáforas que invadem uma sessão terapêutica, fazendo com que lembranças e imagens possam ser somadas ao diálogo que se cria, mas, principalmente, fazendo com que também nós não nos deixemos estagnar pela repetição de histórias ou clichês, porque sempre há um outro modo de contar histórias.

*

Devo a duas pessoas a apresentação do mundo da dança. A primeira, prematuramente arrancada de nosso convívio, foi Débora Barreto, morta anos atrás, quando ainda era membro integrante da Truperempstórias, contribuindo com a beleza da expressividade corporal e cênica evidentemente proporcionadas por um aprendizado na dança. Ela foi a que permitiu que cada um de nós naquele tempo pudesse criar um espaço da dança em si e na dinâmica de trabalho grupal. Ela foi a que nos mostrou que, se ser dançarino era fruto de um trabalho árduo e específico de formação, que ela tinha e nós não, isso não impossibilitava que todos, cada um com o que tinha e faltava, pudesse dançar. A seu modo. Com seus limites.

A segunda dançarina e educadora corporal tem, desde 2004, sido uma orientadora importante no desenvolvimento da consciência corporal e do conhecimento disso que sempre foi, para mim, um mistério, o dançar criativamente. Jussara Miller desenvolve um trabalho como bailarina com os espetáculos *Corpo sentado* e *Cacos de louça acaso quebrada*, e como educadora segue na linha de pesquisas criada por Klauss Vianna e organizada por seu filho Rainer Vianna e sua esposa, Angel Vianna.

⁸² Tarkovsky, A. *Esculpir o tempo*. 1989.

Não pretendo aqui detalhar a técnica e o método Klaus Vianna de trabalho corporal⁸³, mas alguns desdobramentos que percebo já fazerem parte da prática terapêutica, certamente impulsionados e favorecidos por essas vivências com a dança.

A primeira, mais óbvia, é a atenção ao movimento e à postura, à expressão corporal, facial, e à coerência (ou ausência dela) entre o discurso verbal e o corpóreo. Depois de anos trabalhando semanalmente com o próprio corpo, desenvolvendo uma acuidade perceptiva sobre a própria postura e a dinâmica do movimento, torna-se imediata a percepção desses mesmos conteúdos no outro.

E essa capacidade permite-nos mais uma abordagem de questões trazidas e cria em nós um espaço de ressonância de como recebemos/ouvimos/vemos o cliente no que ele conta, verbal ou corporeamente.

A segunda tem a ver com a compreensão de que um movimento é sempre resultante da oposição entre duas tensões, que será resolvida quando uma das tensões é maior que a outra e, por isso, leva o corpo ou parte dele para a direção vetorizada. Se isso é verdade do ponto de vista corporal e da dança, não é menos verdadeiro no âmbito relacional. Em qualquer situação de repetição, uma das formas de entender essa repetição é como tendo a presença de vetores de forças equivalentes que impedem, pela anulação mútua, que algum movimento de saída ocorra.

157

A linha de fuga, para retomarmos um conceito deleuze-guattariano, é possível quando, dessas tensões cíclicas, emerge alguma outra, nova, diferente, alternativa tensão e força, capaz de desestabilizar o conjunto homeostático e levar o conjunto relacional a algum outro movimento.

Não é necessário dançar com o cliente para que isto seja feito. Ter essa compreensão, essa disponibilidade, essa atenção é o que abrirá o campo a essa possibilidade. Vemos nas narrativas, danças, tomamos os discursos como movimentos, visualizamos a movimentação como um palco que tem seus personagens, corpos em movimento, criando tensões e podendo, com a inserção de elementos novos, mudar o rumo dessa dança.

Dentre as consequências de fazer recortes como os que realizamos aqui, está a de excluir elementos e não explicitar as articulações entre eles, deixando por vezes a impressão de que as

⁸³ A dissertação de mestrado de Jussara Miller foi publicada contendo uma organização não só da técnica KV como de seu trabalho como educadora. Vide Miller, J. A escuta do corpo. 2007.

narrativas e espaços são estanques ou agenciam de modo independente uma da outra. A narrativa da dança tem para mim muitos paralelos com a narrativa musical. Um deles é o de que, em ambas produções, prepara-se o que se fará, dança e música, para a disponibilidade. É só a partir dessa disponibilidade que qualquer tipo de criação será possível.

Há o controlar o movimento, o som, mas nesta instância ainda estamos no solo da repetição, daquilo que sabemos e treinamos para poder realizar de forma consistente. A criação ocorre quando essa preparação já está de tal modo incorporada que há então espaço para que, a partir do que se sabe, disponibilize-se o corpo, o som, a ir até onde não se sabia possível ir.

Dom Quixote passou no seu retorno à terra natal pelos lugares e pelas pessoas que havia marcado na ida, ouvindo os relatos das aventuras das quais ele mesmo havia sido protagonista. Nesse revisitar seu passado reescrevia as histórias, colocando o que acreditava ser verdadeiro em cada uma delas.

Há um toque de quixotesco no trabalho terapêutico. Somos os que tomaremos a responsabilidade de acompanhar, como sanchos, nossos clientes, nas aventuras que se dispõe a fazer pelo seu mundo. Somos escudeiros, não por levar escudos e armas, mas por assumir a responsabilidade de acompanhar, até nosso limite, o outro no caminho que ele decide fazer, muitas vezes indicando o que vemos, outras vezes, os perigos desse trajeto, algumas vezes, as alternativas. Algumas vezes somos ouvidos e levados em consideração, outras apenas acompanhamos o tropeçar e cair, o lutar com ogros e castelos e o conquistar dulcineias.

Há ainda outra característica quixotesca neste labor, que é o de poder reescrever a própria história. Ao que parece, Cervantes decidiu-se por escrever a segunda parte do Quixote para acabar com a série de versões falsas e medíocres que estavam circulando, banalizando seu romance inicial. Se foi essa a intenção máxima ou apenas a desculpa que lhe permitiu fazer o retorno sobre o “si mesmo” do personagem, não tem importância, o que nos interessa é a volta, a possibilidade de ler o que se fez, o que se conta, e reescrever.

E é isso que fazemos: acompanhamos as voltas e revisitas às narrativas do que se passou, às cenas acontecidas, há muito ou pouco, e em cada uma delas somos coescritores de novos desdobramentos, novas formas de “ler” e viver aquilo que ocorreu. Participamos do dobrar, do

retornar, sabendo que, como no Quixote, a narrativa nunca é *O* que ocorreu mas, uma narrativa, nunca o é..., ela é apenas o que pode ser, uma narrativa.

E chegando ao fim desta nossa narrativa, vemos com um misto de desalento e alívio as dezenas de narrativas que foram excluídas, que não fizeram parte explicitamente aqui das articulações com o papel terapêutico. E são tantas, que o alívio vem por saber que possivelmente seria repetitivo em muito do que se escrevesse, mas o desalento indica que elementos importantes foram deixados de fora.

Há a narrativa culinária, que se inicia com o tomar uma receita que não se sabe cozinhar e desenvolve-se na criação do que está além da receita. Passa pelo aprender os rudimentos da cozinha e do uso técnico, atravessa os bê-a-bás da cozinha e chega a pratos mais elaborados e de execução mais detalhada.

Cada uma dessas etapas é um ponto de inflexão do que é ser terapeuta, ali se aprende o que é um outro, o que é seguir, e não seguir, um caminho definido anteriormente, o que é aproveitar da receita dada, mas aprender o momento de abandoná-la.

Há a esportiva, desde os tempos de ciclismo de montanha, e a teimosia de tomar as estradas que não se usam para trânsito fácil, porque ali há o que ver de outro ponto. E nessa estrada esburacada, pedalar por dezenas de quilômetros, porque se crê que em algum momento se pode viver algo que só ali será possível.

Há o correr. Curioso como sempre, junto com uma etapa acadêmica intensa, uma prática esportiva igualmente intensa faz-se necessária, e, neste doutorado, corro, iniciando muito devagar e com pequenas marchas, depois de ter-me preparado anos com a técnica Klauss Vianna para alinhamento de um corpo geneticamente não disposto para isso, depois de vencer o preconceito de uma prática de musculação para fortalecimento das articulações exigidas, o correr, e o aumento gradual de distâncias, intensidades e volume de treinos.

E a satisfação intensa de conseguir fazer este corpo dar mais do que lhe era exigido, fazer este atleta amador (em quantas coisas mais amador?!) ir de encontro ao que sempre desejou, que era ser também um corpo junto a uma mente.

Há o viajar, e são viagens feitas ao longo da vida, sozinho, no tateio de desvendar o universo desconhecido, acompanhado, com o acréscimo da segurança da companhia, mas da

relação de escolhas que se forma obrigatoriamente. É o viajar para onde já se foi, buscando novas coisas e experiências, mas é também o viajar para onde sempre se quis ir, com as fantasias, desejos e temores sendo expostos ao contato com a realidade do que é visitado então.

E a cada viagem somos os mesmos e podemos ser outros, estamos longe de casa, ou perto, isso é de certa forma indiferente, e podemos ali experimentar comidas, vistas, experiências, compras, passeios, sonhos, temores. São outros *eus* que podem ser.

Há o ser professor e o viver na prática pedagógica o paralelo incontornável do processo terapêutico, e desenvolver com cada grupo de alunos, fosse em aulas de psicodrama, teatro de criação ou outro conteúdo, junto com aqueles que participavam, meios de fazer verdadeiro aquele conhecimento, e então perceber nas reações e mudanças que o conhecimento era vivo e por isso conseguia ser elaborado criativamente.

E há o escrever. E são já tantos anos escrevendo, que termino este escrito contemplando, num misto de alegria, cansaço e orgulho, os filhos produzidos nas linhas de temas sempre caros, sempre muito próximos ao escritor, sempre intensamente desejosos de terem seu desenrolar aberto.

E neste último escrito, vejo as linhas se entrelaçando. São as linhas de todos os papéis que aqui desenvolvi e de tantos outros, porque cada um de nós são muitos sempre, somos multiplicidades, e estas estão em cada um dos papéis aqui desenvolvidos, mas cada um dos papéis está nos outros.

Não é apenas o terapeuta que muda ao ler, é o pai que muda ao tocar, é o marido que aprende cozinhando, o filho que se transforma escrevendo, o amigo que é outro dançando, numa interminável rede de interconexões e interferências, impulsos, impactos e apropriações de papéis mesclando-se, influenciando-se, transformando-se.

Proust terminava sua septologia *Em busca do tempo perdido* colocando o narrador na tomada de consciência de que tudo que havia vivido até ali lhe havia servido para constituir-se como escritor. Cada vivência, cada amor, cada medo e frustração, cada doença e leitura, cada viagem à praia, cada *madeleine* comida e chá sorvido, cada relação, cada dinheiro ganho ou gasto, cada tudo havia sido parte de sua formação que, ali, naquela tomada de consciência ele poderia transformar, fazendo livro toda essa vida.

Aqui, é toda uma vida também, toda uma gama de experiências que se recortaram para compor um mosaico, imperfeito, parcial e inevitavelmente incompleto, não há conclusão, em nenhum dos sentidos da palavra, não há conclusão para esta tese, pois que conclusão se poderia ter para uma organização viva? A morte?

Mas também não há conclusão para este escrito. Formalmente ele termina aqui, pois todo escrito termina em algum lugar, mas a pesquisa que o motivou, seus desdobramentos e incidências seguirão.

E talvez seja agora o melhor momento para lembrarmos aquele poema de Enzensberger que foi trazido no início deste texto, em especial quando ele diz: *por que as palavras sempre chegam tarde demais ou demasiado cedo*, e é inevitável que nos lembremos de que os *motivos adicionais de por que todos os poetas mentem* são dados ao longo do poema, ressaltando a impossibilidade da palavra dizer a coisa, dizer o momento, dizer a experiência.

E se é algo inevitável que a palavra sempre esteja antecipada ou atrasada ao que se vive, ao que se quer dizer, ao que se espera, ela é mesmo assim, e por isso mesmo, o meio de fazer com que uma vida seja acessível, na inevitável parcialidade e fragmentação, a um outro.

E que o leitor não faça como o outro de Enzenberger, *porque é um outro, sempre outro, quem fala e porque aquele de quem se fala silencia*, e possa deixar que outras palavras, gestos e movimentos, sons e silêncios, ressoem e se desdobrem, que não se condene ao silêncio ou ao falar de um outro que não de si.

Mas que, além dessa possibilidade, possa o leitor discordar dele e fazer verdadeiro o **encontro**, aquilo que ocorre em raros, mas especiais, momentos, quando frente a um texto literário (Parte 1), filosófico (Parte 2), teatral (Parte 3), musical (Parte 4) ou outros conseguimos ser mais que nós mesmos, e nos tornamos unos com esse outro, cujas palavras não chegam nem antes nem depois, mas no momento em que estamos abertos a dar-lhes sentido. Fazendo com que, mesmo por um breve lapso de tempo, consigamos estar ao mesmo tempo fora de nós mesmos e em sintonia conosco, em sintonia com o outro, sem confundir-nos com ele, o breve momento em que o brilho da potência do escrito, tocado ou apresentado, deixa de ser algo externo e se torna uma parte intensa de nós mesmos.

Posfácio

Posfácio, algumas margens depois de escrita a tese

Passa-se muito tempo escrevendo e preparando uma tese, para que em poucas horas ocorra a apresentação, arguição e defesa dela. De certa forma, para recuperarmos a discussão sobre música e construção de conhecimento é um processo análogo ao do treinamento e aprendizado musical e psicológico, passa-se muito tempo no bastidor, o momento do palco é breve. Mas por vezes intenso, e isso é que faz a diferença e o estímulo para que tanto tempo seja vivido no recolhimento, na preparação, na organização.

Nesta defesa, coconstruída pelos membros da banca, orientadora e vários familiares, amigos e colegas na plateia, tivemos, e falo no plural pela percepção depois confirmada, que conseguimos fazer um diálogo cuidadoso, respeitoso, belo, uma efetiva troca de conhecimentos e elaboração de possibilidades.

Ao longo da tese aludi à ideia de Sloterdijk de que cada autor ao publicar um livro, artigo ou outro meio de expressão cristalizada envia uma carta a um amigo, o leitor daquele texto, que terá recebido, como destinatário da “missiva”, as posições do autor sobre determinado tema. Ao enviar a cada membro da banca o exemplar de defesa da tese, fiz isso, também, entregando-lhes uma “carta” na qual expressava-me sobre questões caras a mim, o processo de construção de atendimentos psicoterápicos, a terapia, articulações com a literatura, música, teatro e outras artes, com o pensamento organizado de alguns filósofos e outros pensadores.

Foi uma grata surpresa quando alguns dos membros da banca presentearam-me com a leitura de suas “cartas”, suas respostas, suas ressonâncias da leitura da tese. Surpresa mais grata ainda pelo teor carinhoso, mas não por isso menos sério e dedicado, de elaborar os desdobramentos do que haviam lido em novas organizações, com seus interesses, suas subjetividades, suas experiências.

Outros membros da banca preferiram apresentar algumas questões sobre o texto, também muito cuidadosas e respeitosas, curiosas até, sobre aspectos que mereciam maior explicitação ou, em outros casos, desdobramentos e outras ressonâncias da tese a partir de suas profissões, perspectivas e questionamentos.

Gostaria agora, neste posfácio, de compartilhar algumas dessas questões que, acredito, completam a tese em alguns aspectos, mas indicam como ela será sempre inconclusa, pois sempre serão mais questões e respostas, e dúvidas e aberturas, inconclusivamente sempre, ou definitivamente inconclusiva...

Maturana já o havia indicado, que todo conhecer é sincrônico ao viver, que se vive conhecendo, que se conhece vivendo e que não há qualquer outra forma de conhecer possível. Mesmo se pensarmos num conhecimento estritamente teórico, ele segue esta linha de raciocínio, aquele que conhece teoricamente vive este conhecimento teoricamente. E se isto traz algum incômodo nas expectativas de que aquele conhecedor aja de acordo com o conhecimento que tem, é tão somente por negligenciarmos que é apenas no âmbito da teoria que seu conhecimento se dá, não no da ação. Essa coincidência entre vida e conhecimento, cara a uma parcela interessada na vitalidade do saber, só faz sentido quando o interesse pelo conhecimento é acompanhado de um olhar para o mundo prático e de realização daquele conhecimento o que se por um lado é sinal de que não estamos no âmbito estrito da teoria, por outro corre o risco de descambar para um texto tendendo a manual ou livro guia (e no caso da psicologia, um texto de autoajuda...).

166

Por isso tudo foi uma alegria ter o acolhimento que indicava essa sintonia entre a prática e a teoria, sem que esta sintonia tivesse o caráter manualesco ou indicativo dos passos a seguir. Esta foi uma tese escrita como expressão da experiência e organização teórica dessa experiência muito pessoal e particular, de um saber que é próprio, mas não por isso impossível de ser usado, tocado, instigado, questionado e apropriado de modos também pessoais e próprios pelos que o lerem. Um convite à ação, de certa forma, já que a tese toda se articula nessa intersecção entre conhecer, agir e pensar.

Uma das questões levantadas foi relativa ao aprofundamento de conceitos, localizados mais claramente na parte 2, que versava sobre a narrativa filosófica. Evidentemente cada um dos autores indicados, não só nessa parte, como em toda a tese, merece não uma, mas dezenas de teses e escritos sobre seus trabalhos, e suas contribuições ultrapassam muito qualquer possibilidade de resumir ou condensar essa complexidade no escopo da atual tese.

Além disso, não foi nunca esse o intento deste escrito, o que desejei foi tomar desses autores fragmentos, pontos, áreas, sombras que, tendo ressoado na prática e na compreensão do

trabalho terapêutico, poderiam ser contributivas para sua elucidação. Isto evidencia que optei por fazer não um extenso e impraticável aprofundamento de cada autor, mas uma articulação de fragmentos de leituras e experiências, com o que entendo ser o trabalho clínico de terapia relacional. O que me parecia e segue parecendo fundamental, não só na leitura filosófica, mas em qualquer leitura, é menos o conceito ou o que se diz ali, e mais o aonde isso nos leva e qual perspectiva nos abre.

Por isso há muitos, enormes lapsos teóricos, conceituais e textuais, não só dos pensadores como dos autores literários, dos grupos teatrais e do escopo musical (sem contar com todos os outros âmbitos apenas pincelados no fim da tese e os que sequer foram mencionados). Que dizer então dos autores que sequer foram mencionados na tese, mas expressamente estão ali, como Merleau-Ponty e sua compreensão da Fenomenologia? Ou Heidegger e sua compreensão do Ser? Cada um desses lapsos ou omissões podem ser vistos como falhas, e não creio que haja como negar isso, mas estão ali propositalmente, pois mesmo daqueles que fiz a leitura e estudo completo e aprofundado, há uma infinidade de questões que me são pertinentes hoje, mas há uma quantidade enorme que não me faz sentido, ainda, e, talvez, nunca. Um autor é o que escreve, mas o que omite também, e o leitor é o que entende, mas o que não consegue absorver também, e esse processo, sempre atualizável, é o que faz do conhecimento essa potência viva.

167

Essa característica viva e incompleta é um dos pontos característicos do que entendo ser o trabalho clínico, daí propor a compreensão de que estamos ali numa intersecção entre três ambientes usualmente separados, mas que não têm necessariamente essa incompatibilidade: o consultório clínico é também o espaço de criação artística do que não existe antes e o centro de pesquisas do saber terapêutico. Retomando a ideia de Maturana de que se conhece vivendo, e o viver gera conhecimento, entendo que o trabalho de descoberta, transformação e criação de possibilidades clínicas não se desvincula do conhecer *no* e *pelo* processo de elaborar essas descobertas, alternativas e transformações, e que estas tampouco se dão sem a participação ativa e muitas vezes intensa de processos criativos, artísticos, imaginativos.

Certamente esta concepção multifacetada e transoperacional do espaço de atendimento clínico não está isenta de intenções políticas não conformistas. Acusa-se muitas vezes o consultório de ser um espaço reservado à manutenção do solipsismo social e de uma individualização cada vez mais intensa. Essa crítica, se verdadeira, em muitos casos, apenas repete

o que pode condenar todo e qualquer espaço relacional. Pois um açougue, um hospital ou um comitê político podem também ser acusados dos mesmos crimes. O que fará do consultório (ou da universidade, ou de um espetáculo de dança) algo inusual e peculiarmente subversivo, será sua possibilidade de cruzar fronteiras entre o que está determinado como o espaço que ele poderia ocupar; será a possibilidade de recriar-se como cada cliente sem uma acomodação a um modo de repetição de procedimentos, fórmulas ou saberes; será o assumir-se como ponto de pesquisa no qual inexoravelmente o terapeuta é também pesquisador e pesquisado, porque entende que é a relação terapeuta-cliente a que pode trazer algo de efetivamente novo.

Por ter essa dimensão tríplice (ou tríptica) consultório-ateliê-centro de pesquisas, o trabalho clínico, como aqui entendido, aponta para compreensões, interlocuções e provocações tanto para a psicologia e os atendimentos terapêuticos como para questões relativas ao fazer artístico e à pedagogia dos processos educacionais. Não é que ela abarque tudo, mas que por colocar-se propositalmente na intersecção dessas três áreas, pode contribuir como ponto de inflexão e abertura para e com cada uma delas.

Assim, a discussão sobre aspectos ligados à educação não é alheia ao que foi desenvolvido aqui, apenas não se focalizou nisso o escrito, entendendo que a transformação afetivo-relacional é correlativa à transformação pedagógica: Educação e Terapêutica não são sinônimos transparentes, mas correlatos em campos separados, muitas vezes, arbitrariamente.

168

*

Na articulação com a música, algumas posições puderam ter uma maior clareza desenvolvida. Claro está que se fossem 100 os participantes da banca ou 100 os leitores de uma primeira versão e cada um deles pudesse dispor-se a colaborar com o escrito, certamente seriam muitas as páginas e ideias criadas para ampliar o escopo do texto, sua clareza, pertinência e profundidade.

Um dos refinamentos sobre a articulação da narrativa musical com a terapêutica é de que na relação do intérprete musical com a obra para um público existe uma triangulação, formada pela interação desses três vórtices, que não ocorreria na relação terapeuta-cliente, por estarem estes numa relação binária. De certa forma é verdade que num atendimento estamos sós junto com aquele que atendemos, e tudo o que lemos e fizemos deixa de ter valor, sendo diminuído

pela emergência do Momento daquele Encontro, daquela possibilidade de criação singular. E de nada ou muito pouco serve o recurso a lembranças alheias ao que se é e vive, pois ali, como disse antes, somos.

Mas evidentemente não é apenas isso. Pois antes de chegar ao cliente, como antes de chegar ao público, o terapeuta necessitará ter percorrido um longo caminho de leituras, supervisões, terapia e elaboração, sem os quais poderá estar com muita boa intenção junto a seu cliente, mas provavelmente despreparado para o que vem a seguir. O mesmo se dá com o músico, que terá anos de ensaios e treinos na sua formação, experiências várias e leituras e audições e tentativas, para refinar e apropriar-se do manancial técnico/teórico de sua área.

Ao estarem frente a seu público têm ambos um desafio análogo: o artista faz da obra algo tangível para o público. A obra em si não existe senão como partitura, ela não é “música”, ela o será *pela e na* execução daquele intérprete. Do mesmo modo o terapeuta faz para seu cliente não a tangibilidade da teoria e da organização de conhecimento que teve até aquele instante, pois pouco ou nada interessa ao cliente a leitura teórica que seria possível. O terapeuta se faz presente ali, e nesse estar presente está tudo o que ele leu e sabe, o que ignora e o que teme, e são todos esses elementos o terceiro vértice do triângulo terapeuta-cliente, análogo, mas não igual ao que o músico desenvolve e necessita na sua relação com o público e a obra.

É claro que uma das diferenças entre os papéis é o contexto de ambas situações. Pois o músico é músico também ao tocar para alguém, que por meio dele terá uma recepção da obra. Isto se dá de forma geral em um espaço público, várias pessoas podem receber aquela audição, aquela leitura da obra. Ao contrário, o espaço terapêutico, pensando na clínica de psicologia, é um espaço restrito, faz parte do contrato de trabalho que os conteúdos e vivências compartilhados ficarão, pelo menos da parte do profissional, em sigilo. Aquilo que se construir ali fica ali, como local simbólico de um mundo privado, protegido das relações cotidianas.

Nessa diferença se embute a questão da triangulação músico-ouvinte-obra, que são sempre muitos (ou podem sê-lo) sem prejuízo para ninguém, e da triangulação terapeuta-teoria-cliente, que tem uma especificidade e um foco muito dirigido para este que aqui está junto com ele. Se ambos trazem para a atualidade algo de outro tempo, seja uma partitura, seja uma teoria, cada um o conseguirá, fazendo seu aquele texto e aquela escrita musical, apropriando-se na

singularidade de sua posição de um outro, para que este outro, o ouvinte ou o cliente, possa por sua vez fazer uma nova apropriação.

Não atendemos apenas indivíduos, mas casais e famílias, pequenos grupos que buscam em conjunto encontrar alternativas. A linha de trabalho tem diferenças, evidentemente, porque ali são pessoas em interação, e não apenas interações relatadas e compartilhadas com o terapeuta. Talvez nisso o triângulo se transforme em outra figura geométrica, com mais vórtices e complexidades, pois as interações dos clientes fazem emergir elementos novos e mais intensos, pois um marido que com a esposa abre questões na sessão faz com que não sejamos apenas três os membros presentes, mas o casal, filhos, familiares e outros aparecem na construção de situações que buscam alternativas.

Aproveitando esta última colocação, fecho esta primeira parte do posfácio com a questão da narrativa mitológica individualizada. Questão esta que indicava se não seriam todas as narrativas mitológicas eminentemente sociais e coletivas. Sim, claro que o são, e por isso que quando o coletivo está na sessão são muito maiores os desafios e complexidades. E mesmo quando ele não está, na presença concreta de membros daquele pequeno grupo, seja casal ou família, um coletivo sempre está ali, porque somos todos parte desse imaginário grupal, que podemos repetir ou apropriar, referir-nos criativamente ou aprisionadamente, mas sempre ali. O imaginário grupal, já o desenvolvi em outros sítios, é o território por excelência da mitologia, que atravessa e sustenta cada um de nós nas relações que estabelecemos.

170

Claro que com aquele cliente criaremos mitos, que são relatos e formas de organização onde se entrecruzam o imaginário, o fantástico, o racional e o histórico numa forma peculiar para aquele cliente naquele momento. E quando digo criaremos é porque os mitos não são meus, dados ao cliente atendido, mas nossos, criados por nós ali. Seu prazo de validade e abrangência podem ser muito menores que os de mitologias construídas e elaboradas socialmente, mas essa não é a questão central. A questão fundamental é que os mitos criados são tomados como próprios, e por isso tem um sentido muitas vezes mais forte de apropriação e identidade, de pertinência e de efetiva validade na realidade social.

*

Todas estas articulações decorrem da defesa e são parte do que pudemos elaborar naquele espaço de tempo, naquele evento positivo de encontro para trocas. Mas houve outro evento, que creio ser o que transformou toda a defesa em algo para mim mais impactante e significativo que o que uma defesa usualmente pode ser.

Na véspera da defesa, quando relia a tese para fazer as últimas preparações, recebi a notícia, por meio de uma amiga, que seu antigo marido, do qual se separara anos antes, se suicidara. Este antigo marido era amigo meu desde o tempo de colegial e, na verdade, por meio dele eu conhecera essa amiga, que depois fez parte da Truperempstórias, mas essa é outra história.

A notícia tão impactante teve um efeito devastador. Eu me questionei se conseguiria estar presente no momento da defesa, se conseguiria estar disponível para o processo de apresentação, arguição e defesa. Perguntei-me se conseguiria estar presente com essa carga de tristeza avassaladora.

Porque se não éramos tão próximos agora, o fato de alguém ter optado por matar-se trouxe à tona questões que se ligavam diretamente com toda a tese, ainda que isto eu não consegui entender até o momento da defesa.

171

Para a defesa incrivelmente consegui focalizar naquele momento, nas perguntas, nas belas contribuições, na construção de um momento especial, da passagem e fechamento de mais um ciclo, na presença de amigos e familiares queridos que prestigiaram o encontro.

Mas depois que todos haviam apresentado suas questões, suas “cartas”, ao candidato, quando o pano estava quase para abaixar-se, minha orientadora conclui sua fala indicando a mudança da escrita que ela via em comparação com os outros textos que eu havia escrito antes. Ali, na tese, era uma afirmação do que eu fazia, acreditava e propunha, e não mais um questionar e brigar com outros autores. De um autor que necessitava jogar pedras para existir, para um escritor que pôde, enfim, colocar-se naquilo que ele é, naquele momento.

Terminou sua fala, lendo os últimos parágrafos da tese:

E se é algo inevitável que a palavra sempre esteja antecipada ou atrasada ao que se vive, ao que se quer dizer, ao que se espera, ela é mesmo assim, e por isso mesmo, o meio de fazer com que uma vida seja acessível, na inevitável parcialidade e fragmentação, a um outro.

E que o leitor não faça como o outro de Enzenberger, *porque é um outro, sempre outro, quem fala e porque aquele de quem se fala silencia*, e possa deixar que outras palavras, gestos e movimentos, sons e silêncios, ressoem e se desdobrem, que não se condene ao silêncio ou ao falar de um outro que não de si.

Mas que, além dessa possibilidade, possa o leitor discordar dele e fazer verdadeiro o **Encontro**, aquilo que ocorre em raros, mas especiais momentos, quando frente a um texto literário (Parte 1), filosófico (Parte 2), teatral (Parte 3), musical (Parte 4) ou outros conseguimos ser mais que nós mesmos, e nos tornamos unos com esse outro, cujas palavras não chegam nem antes nem depois, mas no momento em que estamos abertos a dar-lhes sentido. Fazendo com que, mesmo por um breve lapso de tempo, consigamos estar ao mesmo tempo fora de nós mesmos e em sintonia conosco, em sintonia com o outro, sem confundir-nos com ele, o breve momento em que o brilho da potência do escrito, tocado ou apresentado, deixa de ser algo externo e se torna uma parte intensa de nós mesmos.

E ali, sem nada mais para acontecer depois, somaram-se emoções diversas, de alegria por concluir aquele passo, mas de muita tristeza, pois há palavras que não chegam nem antes nem depois, porque há leitores que não as desejam e fecham-se em tormentos inacessíveis, trancando-se nas dores de vidas que não podemos entrar, não temos o convite, a chave ou a carta que possa fazer uma abertura para aquele outro, quando ele decide que sua vida deve terminar.

E só ali, naquela intensidade complexa entendi que a tese toda era um elogio à vida, e nisso é que ela é efetivamente nietzscheana, não nos conceitos ou na irreverência, mas na afirmação da vida como potência criadora, como forma única do que vale à pena nesse processo de conhecer que, infelizmente, não é acessível para todos. Há os que preferem morrer.

172

E essa impotência é central para qualquer terapeuta, educador ou artista, pois sempre há limites depois dos quais não conseguimos alcançar o que desejamos, afirma-se no suicídio como o paroxismo da nossa condição terapêutica: somos os que desejamos e podemos acompanhar caminhos e aberturas dos que nos procuram, mas não conseguiremos criar caminhos que levem para nenhum outro sítio que aquele escolhido pelos nossos clientes. Somos os que desejamos acompanhar e criar alternativas, saídas para ciclos de sofrimentos e desgastes relacionais, mas apenas o desejo do outro pode validar esse criar e, às vezes, o outro não pronuncia palavras nem antes nem depois, mas apenas o silêncio que devasta e turva a vista, criando uma paisagem triste que nunca mais poderemos esquecer, porque nela estamos, mas o outro que se foi não está mais, nunca mais.

**Fontes Citadas
e
Bibliografia**

Fontes citadas

- ARISTÓFANES. *Las nubes; Lisistrata; Dinero*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- BAILLY, A. *Dictionnaire Grec Français*. Paris: Hachette, 1989.
- BATESON, G. *Naven*. Stanford: Stanford University Press, 1994.
- _____. *Espírito y naturaleza*. Buenos Aires: Amorrortu, 1990.
- _____. *Pasos hacia una ecología de la mente*. Buenos Aires: Planeta, 1991.
- BAUDELAIRE, C. *Petits poèmes en prose*. Paris: Gallimard, 1987.
- BECKETT, S. *Waiting for Godot*. New York: Grove Press, s/d.
- _____. *O inominável*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- _____. *Molloy*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- _____. *Primeiro amor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- BEETHOVEN, L. van, Symphonies Nos. 5, 6, and 7 in Full Score. Von Dover Publications. Braunschweig: Henry Litolf's Verlag, n.d.(ca.1865)
- BORGES, J. L. *Obras completas*, Vols. 1 e 2. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- _____. *Obras completas em colaboración*. Buenos Aires: Emecé, 1979.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. *La vida es sueño; El alcalde de Zalamea*. Barcelona: Ed. Acervo, 1979.
- CAMPBELL, J. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Atenas, 1990.
- CAMPOS, H. Um lance de dados jamais abolirá o acaso. In: *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- CARROL, L. *Alice, Edição Comentada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.
- CARVALHO, L. F. *Lavoura Arcaica*. Brasil, 2001.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *Mil Platôs. Vol. 1*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- _____. *Mil Platôs. Vol. 3*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- ECO, U. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- ELMANN, R. *James Joyce*. São Paulo: Editora Globo, 1989.
- ENZEMBERGER, H. M. *O naufrágio do Titanic*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- _____. *O nascimento da Clínica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.
- _____. *A história da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- _____. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- _____. *Vigiar e punir, história da violência nas prisões*. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.
- _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1993.
- _____. *História da sexualidade. Vol. 1. A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- _____. *História da sexualidade. Vol. 2. O uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- _____. *História da sexualidade. Vol. 3. O cuidado de si*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- _____. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1971.
- _____. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1984.
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC Editora, s/d.
- GUIMARÃES ROSA, J. A terceira margem do rio. In *Primeiras Histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- _____. *Correspondência com seu tradutor Alemão Curt Meyer-Clason*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- _____. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- HALÉVY, D. *Nietzsche, uma biografia*. Rio de Janeiro: Campus 1989.

HILLMAN, J. VENTURA, M. *Cem anos de psicoterapia... e o mundo está cada vez pior*. São Paulo: Summus, 1995.

HOBBSAWN, E. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1990.

JELINEK, E. *Deseo*. Barcelona: Planeta, 2004.

_____. *Los Excluídos*. Barcelona: Mondadori, 2005.

_____. *La Pianista*. Barcelona: Mondadori, 2005.

JOYCE, J. *Finnicius Revém*. Porto Alegre: Ateliê Editorial, 2001.

KAFKA, F. *O artista da fome/A construção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *O processo*. São Paulo: Hemus, 1969.

_____. *America*. Buenos Aires: Emecé, 1943.

KIAROSTAMI, A. *Onde é a casa de meu amigo? (Khane-ye Doust Kodjast?)* Irã, 1987.

KI-DUK, K. *Casa Vazia*. (Bin-Jip). Coréia do Sul, 2004.

_____. *O arco*. (Hwal). Coréia do Sul, 2005.

LAUTRÉAMONT. *Obra Completa*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

MANN, T. *Doutor Fausto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

_____. *A montanha mágica*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. A dúvida de Cézanne, in *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

MILLER, J. *A escuta do corpo. Sistematização da técnica Klauss Vianna*. São Paulo: Summus, 2007.

MORENO, J. L. *O teatro da espontaneidade*. São Paulo: Summus, 1982.

MURAKAMI, H. *Kafka à Beira-mar*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

NASSAR, R. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

NUNES, B. *Hermenêutica e poesia*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

PRADA, J. M. *Las máscaras del héroe*. Madrid: Ed. Valdemar, 1996.

_____. *Las esquinas del aire, em busca de Ana Maria Martinez Sage*. Madrid: Planeta, 2000.

REÑONES, A. V. *Do playback theater ao teatro de criação*. São Paulo: Agora, 2000.

_____. *O imaginário grupal*. São Paulo: Agora, 2004.

_____. *Escritos abertos*. Campinas: Editora Saber e Saúde, 2008.

ROY, A. *O Deus das pequenas coisas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SARAMAGO, J. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SONO, S. *Estranho Circo* (Kimyô na sâkasu). Japão, 2005.

SLOTERDIJK, P. *Regras para o parque humano. Uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

TARKOVSKY, A. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

TOLSTOI, L. *Anna Kariênina*. São Paulo: Cosac&Naif, 2005.

TROYES, C. *El cuento del Graal*. Barcelona: Festin de Esopo, 1985.

VERNANT, J. P. e VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

VIEIRA, T. *Édipo Rei de Sófocles*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Édipo em Colono de Sófocles*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WATSLAWSKY, P., BEAVIN, J. H. e JACKSON, D. D. *Pragmática da comunicação humana*. São Paulo: Cultrix, 1991.

WITTGENSTEIN, L. *Tractatus Logicus-Philosophicus*. São Paulo: Edusp, 2001.

Bibliografia

- ABBAGNANO, N. *Diccionario de filosofia*. Ciudad de Mexico: Fondo de Cultura Economico, 1997.
- ABEL, L. *Metateatro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- ADES, D. *Dadá e Surrealismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- ADRADÓS, F.R. *Fiesta comedia y tragedia*. Madri: Alianza Universidad, 1983.
- AGOSTINHO. *Confissões*. Rio de Janeiro: Vozes, 1984.
- AGUIAR, M. *O teatro da anarquia: O resgate do psicodrama*. Campinas: Papyrus, 1988.
- _____. *O teatro terapêutico*. Campinas: Papyrus, 1990.
- _____. *Teatro espontâneo e psicodrama*. São Paulo: Ágora, 1998.
- _____. *Psicodrama e emancipação*. São Paulo: Ágora, 2009.
- AGUIAR, M. e TASSINARI, M. O processamento em psicodrama. *in*: Revista Brasileira de Psicodrama. Volume 2 - 1994 - Nº 2.
- ALBANO, A. A. *Tuneu, Tarsila e outros mestres*. São Paulo: Plexus, 1998.
- ALBERTI, L. B. *Da pintura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1989.
- ALIGHIERI, D. *A divina comédia*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ALMEIDA, G. e VIEIRA, T. *Três tragédias gregas*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- ALMEIDA, M. J. *Cinema: Arte da memória*. Campinas: Autores Associados, 1999.
- ALMEIDA, W. C. *Psicoterapia aberta*. São Paulo: Ágora, 1988.
- _____. *Moreno: Encontro existencial com as psicoterapias*. São Paulo: Ágora, 1991.
- ALVAREZ, A. *Noite*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- ANDRADE, M. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Media Fashion, 2008.
- ANGERAMI, V. A. *Existencialismo e psicoterapia*. São Paulo: Traço Editora, 1984.
- ANÔNIMO, *A morte do rei Artur*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ANONIMO. *As mil e uma noites*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- ANÔNIMO. *As mil e uma noites. Volume 1 – O ramo sírio*. São Paulo: Globo, 2005.
- ANÔNIMO. *As mil e uma noites. Volume 2 – O ramo sírio*. São Paulo: Globo, 2005.
- ANÔNIMO. *As mil e uma noites. Volume 3 – O ramo egípcio*. São Paulo: Globo, 2007.
- ANONIMO. *El canto del mio Cid*. Madrid: Alianza Editorial, 1969.
- ANONIMO. *La Bíblia*. New York: Sociedad Bíblica Americana, s/d.
- ANONIMO. *Ramayana*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- ANONIMO. *Contos do vampiro*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- ANONIMO. *Dammapada; Atthaka*. São Paulo: Pensamento, 1998.
- ANONIMO. *Alcorão*. Rio de Janeiro: Associação Gilbran, s/d.
- ANONIMO. *Ancient Egypt book of the dead*. London, British Museum Trusters, 1993.
- ANONIMO. *Mahabharata. 1 – The book of the beginning*. London: University of Chicago Press, 1994.
- ANONIMO. *Mahabharata. 2 – The book of the Assembly Hall; 3 – The book of the forest*. London: University of Chicago Press, 1994.
- ANONIMO. *Gilgamesh*. São Paulo: Editora Veredas, 1999.
- ANÔNIMO. *El cantar de los Nibelungos*. Madrid: Olimpo, 1997.
- APOLLINAIRE, G. *As mamãs de Tirésias*. São Paulo: Max Limonad, 1985.
- ARBEX Jr. J. *Showrnalismo - A notícia como espetáculo*. São Paulo: Casa Amarela, 2002.
- ARENDT, H. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- _____. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- ARIAS, M.J.R. *Lo que fue Troya*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 1992.
- ARISTÓFANES. *As Aves*. Lisboa: Edições 70, 1989.

- _____. *Las nubes; Lisistrata; Dinero*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- _____. *Los acarnienses; Los caballeros; Las tesmoforias; La asamblea de mujeres*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991.
- _____. *Plutos*. Lisboa: Seara Nova, 1940.
- _____. *A revolução das mulheres; A greve do sexo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Barcelona: Bosch Editorial, 1985.
- _____. *Metafísica*. Madrid: Editorial Gredos, 1982.
- _____. “Dos argumentos sofisticos”; “Ética a Nicômaco”; “Poética”. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- ARNOLD, P. *O livro dos mortos dos maias*. São Paulo: Hemus, s/d.
- ASSIS, Machado de. *O alienista*. São Paulo: Ática, 1981.
- _____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- _____. *Esau e Jacó*. São Paulo: Abril Cultural, 2003.
- _____. *Memorial de Aires*. São Paulo: Abril Cultural, 2003.
- AUGÉ, M. *A guerra dos sonhos*. Campinas: Papirus, 1998.
- _____. *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- AUSTER, P. *El palacio de la luna*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- _____. *A invenção da solidão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Timbuktu*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BÂ, A. H. *Amkoullel, o menino fula*. São Paulo: Pallas Atena, 2003.
- BÁBEL, I. *O exército de Cavalaria*. São Paulo: Cosac&Naif, 2006.
- BACHELARD, G. *A chama de uma vela*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- _____. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. *A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. *A poética do espaço*. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1988.
- BAILLY, A. *Dictionnaire Grec Français*. Paris: Hachette, 1989.
- BAKER, C. *Memórias perdidas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- BARROS, M. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- _____. *Livro de pré-coisas*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- _____. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- _____. *O guardador de águas*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- BARTHES, R. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- BATESON, G. *Pasos hacia una ecología de la mente*. Buenos Aires: Planeta, 1991.
- _____. *Naven*. Stanford: Stanford University Press, 1994.
- _____. *Espíritu y naturaleza*. Buenos Aires: Amorrortu, 1990.
- _____. *Mind and nature*. New York: Bantam Books, 1980.
- _____. *Una unidad sagrada*. Madrid: Gedisa, 1993.
- BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- BAULLENAS, L-A. *A felicidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- BECKETT, S. *Waiting for Godot*. New York: Grove Press, s/d.
- _____. *O inominável*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- _____. *Malone morre*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. *Molloy*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- _____. *Primeiro amor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- _____. *Murphy*. London, Picador, 1973.
- BÉDIER, J. *O Romance de Tristão e Isolda*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

- BELLATIN, M. *Lecciones para una liebre muerta*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- _____. *Salão de beleza*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2007.
- _____. *La escuela del dolor humano de Sechuán*. Buenos Aires: Interzona, 2005.
- BELLEZA, N. *Teatro e suas conseqüências*. Rio de Janeiro: Editora Pôngetti, 1966.
- BENJAMIN, A e OSBORNE, P. *A filosofia de Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1993, vol. 1.
- _____. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. São Paulo: Summus, 1984.
- _____. *Correspondência Walter Benjamin – Gershom Sholem*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- _____. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1995, vol. 2.
- _____. *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus, 1975.
- _____. *Poesia y capitalismo*. Madrid: Taurus, 1998.
- _____. *Consideraciones sobre la violencia*. Madrid: Taurus, 1999.
- _____. *Historias y relatos*. Barcelona: Península, 1997.
- _____. *Walter Benjamin - Sociologia*. São Paulo: Ática, 1991.
- BERMAN, M. *Tudo que é sólido se desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BERGER, J. *Dürer*. Lisboa: Taschen, 1998.
- BEY, H. *TAZ – Zonas Autônomas Temporárias*. São Paulo: Conrad, 2000.
- BLAKE, W. *O matrimônio do céu e do Inferno*. São Paulo: Madras, 2004.
- BLANCHOT, M. *Lautréamont y Sade*. Mexico: Fondo de Cultura Econômico, 1998.
- BLATNER, H. A. *Psicodrama: Como utilizarlo y dirigirlo*. Mexico: Pax-Mejico, 1980.
- BOPP, R. *Cobra Norato e outros poemas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.
- BORGES, J. L. *Obras completas*, Vols. 1 e 2. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- _____. *Obras completas em colaboración*. Buenos Aires: Emecé, 1979.
- BOLIO, A. M. *Libro de Chilam Balam de Chumayel*. Ciudad de Mexico: Cien, 1985.
- BOTTÉRO, J. Adivinhação e espírito científico na Mesopotâmia. In: *Revista Brasileira de Estudos Clássicos*: São Paulo, 1991.
- BRANDÃO, J.L. Ver, ouvir, interpretar: a propósito dos Sete contra Tebas. In: *Revista Brasileira de Estudos Clássicos*: São Paulo, 1989.
- _____. A adivinhação no mundo helenizado do segundo século. In: *Revista Brasileira de Estudos Clássicos*: São Paulo, 1991.
- BRANDÃO, I. L. *Não verás país nenhum*. São Paulo: Circulo do livro, 1983.
- BRECHT, B. *Os negócios do senhor Júlio César*. São Paulo: Hemus, 1970.
- BRENOT, P. *Elogio da masturbação*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 2001.
- BRITO, D. F. *Astros e ostras, por uma psicológica da cultura*. São Paulo: Ágora, 2002.
- BUBER, M. *Eu e tu*. São Paulo: Editora Moraes, s/d.
- BUCHBINDER, M. *Poética del desenmascaramiento*. Buenos Aires: Ed. Planeta, 1993.
- BUCHNER, G. *Woyzeck/Leonce e Lena*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar. Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.
- BURGESS, A. *Homem comum enfim*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. *As últimas notícias do mundo*. São Paulo: Record, 1990.
- _____. *O homem de Nazaré*. São Paulo: Circulo do Livro, 1982.
- _____. *Qualquer ferro velho*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- _____. *Enderby por dentro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Nada como o sol*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- _____. *MF*. Rio e Janeiro: Artenova, 1971.
- _____. *A última missão*. São Paulo: Circulo do Livro, s/d.

- _____. *O tocador de piano*. São Paulo: Best Seller, 1986.
- _____. *Poderes terrenos*. Rio de Janeiro: Record, s/d.
- BURKERT, W. *Antigos cultos de mistério*. São Paulo: Edusp, 1992.
- BURRROUGHES, W. *El almuerzo desnudo*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- _____. *Queer*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- BUSTOS, D. M. *O teste sociométrico*. São Paulo: Brasiliense, 1979.
- _____. *O psicodrama*. São Paulo: Summus, 1982.
- _____. *Perigo: amor à vista*. São Paulo: Aleph, 1990.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. *La vida es sueño; El alcalde de Zalamea*. Barcelona: Ed. Acervo, 1979.
- _____. *El gran teatro del mundo; El gran mercado del mundo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1987.
- CALVINO, I. *Se um viajante em uma noite de inverno*. São Paulo: Círculo do Livro, 1972.
- _____. *I racconti*. Milão, Mondadori, 1995.
- _____. *Os amores difíceis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *Contos Fantásticos do Século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.
- CAMPBELL, J. *Las máscaras de Diós. Mitología creativa*. Madrid: Alianza, 1992.
- _____. *Las máscaras de Diós. Mitología primitiva*. Madrid: Alianza, 1992.
- _____. *Las máscaras de Diós. Mitología oriental*. Madrid: Alianza, 1992.
- _____. *Las máscaras de Diós. Mitología occidental*. Madrid: Alianza, 1992.
- _____. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- _____. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Atenas, 1990.
- _____. *The mythic image*. New York: MJF Books, s/d.
- _____. *A extensão interior do espaço exterior*. Rio de Janeiro: Campus, 1991.
- _____. *A skeleton key to the Finnegans Wake*. New York: Viking Press, 1961.
- CAMPOS, A. *À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *Música de Invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. *Mais Provençais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *Rimbaud Livre*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *Balanço da bossa*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- _____. *Revisão de Kilkey*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Coisas e anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- CAMPOS, H. Um lance de dados jamais abolirá o acaso. In: *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- _____. *Ilíada de Homero, Vol. 1*. São Paulo: Arx, 2002.
- _____. *Ilíada de Homero, Vol. 2*. São Paulo: Arx, 2002.
- _____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- _____. *Hagoromo de Zeami*. São Paulo: Estação Liberdade, 2006.
- _____. *Bere'shith – A cena da origem*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. *A educação dos cinco sentidos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CAMPOS, A., CAMPOS, H. *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1962.
- CAMPOS, A., CAMPOS, H. e SCHNEIDERMAN, B. *Poesia moderna russa*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CANETTI, E. *Auto de fé*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

- CAPRA, F. *O ponto de mutação*. São Paulo: Cultrix, 1987.
- _____. *Sabedoria incomum*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- _____. *A teia da vida*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CARROL, L. *Alice: edição comentada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- _____. *A caça ao Turpente*. Além Paraíba – MG: Interior Edições, 1984.
- CARVALHO, B. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CASCUDO, C. *Contos tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- CASTELLANOS, R. *poesia no eres tú*. Mexico: Fondo de Cultura Económico, 2004.
- CASTORIADIS, C. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- _____. *Figuras de lo pensable*. Buenos Aires: Fonde de Cultura Económico, 2001.
- CERVANTES, M. S. *Don Quijote*. Ed Fac. Simil. Madrid, 1986.
- CESÁRIO VERDE, J.J. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- CHAMISSO, A. v. *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- CHEVALIER, J. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- CHOMSKY, N. *Diálogos*. São Paulo: Cultrix, s/d.
- CIORAN, E. M. *Silogismos da amargura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- _____. *Breviário de decomposição*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- CLÉSIO, J. M. G. *O africano*. São Paulo: Cosac&Naif, 2009.
- COCTEAU, J. *Monólogos*. S/l, s/d.
- COHEN, R. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- COLLI, G. *O nascimento da filosofia*. Campinas: Editora da Unicamp, 1988.
- COMTE, A. “Curso de filosofia positiva”; “Catecismo positivista”. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1988.
- CONRAD, J. *Nostromo*. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- _____. *Linha de sombra*. Sao Paulo: Folha de Sao Paulo, 2003.
- CONTRO, L. *Nos jardins do psicodrama*. Campinas: Alínea Editora, 2004.
- COOK, A. *The dark voyage and the golden mean*. New York: Norton & Company, 1966.
- CORREIA, F. (org.) *Contos Africanos*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- CORTÁZAR, J. *Rayuela*. Madrid: Catedra, 2007.
- COUTO, M. *Antes de nascer o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- CUKIER, R. *Palavras de Moreno*. São Paulo: Ágora, 2002.
- DAÏSHI, Y. *Shodoka – o canto do satori imediato*. São Paulo: Pensamento, 1997.
- DAITZ, S. G. *Pronunciation and Reading of Ancient Greek*. New York: Audio-Forum, 1985.
- DARTIGUES, A. *O que é a Fenomenologia*, Rio de Janeiro, 1962.
- DAVIDSON, H. E. *The lost beliefs of northern europe*. New York: Routledge, 1994.
- DAVIS, M. *Miles*. New York: Touchstone, 1990.
- DEL NERO, H. S. *O sítio da mente*. São Paulo: Collegium Cognitio, 1997.
- DELEUZE, G. O atual e o virtual. In: ALLIEZ, E. *Deleuze filosofia virtual*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- _____. *Foucault*. Barcelona: Paidós, 1987.
- _____. *A ilha deserta*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- _____. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- _____. *Nietzsche y la filosofia*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *Mil Platôs. Vol. 1*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- _____. *Mil Platôs. Vol. 2*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- _____. *Mil Platôs. Vol. 3*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- _____. *Mil Platôs. Vol. 4*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- _____. *Mil Platôs. Vol. 5*. São Paulo: Editora 34, 1995.

- _____. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992.
- _____. *O Anti-Édipo*. Rio de Janeiro: Ímago, 1976.
- DESCARTES, R. “Discurso do método”; “As paixões da alma”; “Meditações”. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- DETIENNE, M. *Dioniso a céu aberto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- _____. *A invenção da mitologia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- DIAS, L., GAMBINI, R. *Outros 500: uma conversa sobre a alma brasileira*. São Paulo: Editora Senac, 1999.
- DICK, P. K. *O caçador de andróides*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- _____. *Ubik*. São Paulo: Aleph, 2009.
- DIDEROT, D. *La paradoja del comediante y otros ensayos*. Madrid: Mondadori, 1990.
- _____. *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- DIEL, P. *El simbolismo em la mitologia griega*. Barcelona: Labor, 1985.
- DODDS, E. R., *Los Griegos y lo Irracional*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- DOGEN. *A lua numa gota de carvalho*. São Paulo: Siciliano, 1985.
- DOSTOIEVSKY, F. *Recordações da casa dos mortos*. São Paulo: Saraiva, 1958.
- _____. *O idiota*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1986.
- _____. *Os Demônios*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- _____. *Os irmãos Karamazov*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- DOVER, K. J. *Aristophanic comedy*. Los Angeles: University of California Press, 1972.
- DURAND, G. *O imaginário*. Rio de Janeiro: Difel, 1998.
- DURAS, M. *A dor*. São Paulo: Nova Fronteira, 1986.
- _____. *O homem sentado no corredor/ A doença da morte*. São Paulo: Cosac&Naif, 2007.
- ECO, U. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- _____. *Arte e beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro: Globo, 1989.
- _____. *Em que crêem os que não crêem?* Rio de Janeiro: Record, 1999.
- _____. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ELIADE, M. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. *Mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- _____. *Imagens e símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *O conhecimento sagrado de todas as eras*. São Paulo: Mercuryo, 1995.
- _____. *Do sagrado e do profano*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ELIAS, N. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- _____. *Sobre el tiempo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económico, 1989.
- ELIOT, T.S. *Selected Poems*. London: Faber and Faber, 1971.
- ELMANN, R. *James Joyce*. São Paulo: Editora Globo, 1989.
- ENZEMBERGER, H. M. *O naufrágio do Titanic*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *Mediocridade e loucura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- ERRANDONEA, I. *Sofocles y la personalidad de sus coros*. Madrid: EM y C, 1970.
- ESCOBEDO, J. C. *Diccionario enciclopedico de la mitologia*. Barcelona: Editorial del Vecchi, 1992.
- ESCHENBACH, W.v. *Parsifal*. São Paulo: Antroposófica, 1995.
- ESPANCA, F. *A mensageira das Violetas*. Porto Alegre: L&PM, 2003.
- ESPINA BARRIO, J. A. *Psicodrama, nacimiento y desarrollo*. Salamanca: Amaru, 1995.
- ESQUILO. *Tragedias completas*. Barcelona: Planeta, 1993.
- _____. *A trilogia de Orestes*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1988.
- _____. *Lyrical Dramas*. London: Temple Press, 1950.
- EURÍPIDES. *Medéia*. São Paulo: Hucitec, 1991.
- _____. *Cuatro tragedias y um drama satírico*. Madrid: Akal, 1990.

- _____. *As Troianas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- _____. *Electra; Alceste; Hipólito*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- EVANS-WENTS, W. Y. *O livro tibetano dos mortos*. São Paulo: Pensamento, 1985.
- EYMERICH, N. *O manual dos inquisidores*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1993.
- FALIVENE Alves, L.R. O protagonista: Conceitos e Articulações na Teoria e na Prática. In Revista Brasileira de Psicodrama. Volume 2 - 1994 - Nº 1.
- FERLINGHETTI, L. *Um parque de diversões na cabeça*. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- FERRACINI, R. A. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 2001.
- FESTUGIÉRE, A.-J. *La esencia de la tragedia griega*. Barcelona: Editorial Ariel, 1986.
- FEYERABEND, P. *Contra o método*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- _____. *Diálogos sobre o conhecimento*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- FIAMMENGHI, L. H. *O violino violado: rabeça, hibridismo e desvio do método nas práticas interpretativas contemporâneas. Tradição e inovação em José Eduardo Gramani*. Campinas, SP: [s.n.], 2008.
- FITZGERALD, F. S. *O grande Gatsby*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.
- FLAUBERT, G. *La educación sentimental*. Madrid: Alianza, 1978.
- _____. *Madame Bovary*. Barcelona: Orbis, 1982.
- _____. *Bouvard e Pécuchet*. São Paulo: Melhoramentos, s/d.
- FLEURY, H.J. e MARRA, M.M. *Práticas grupais contemporâneas*. São Paulo: Ágora, 2006.
- FONSECA, J. *Psicodrama da loucura*. São Paulo: Ágora, 1980.
- _____. *Psicoterapia da relação*. São Paulo: Ágora, 2000.
- FORD, F. M. *O bom soldado*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- _____. *O nascimento da Clínica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.
- _____. *A história da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- _____. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- _____. *Vigiar e punir, história da violência nas prisões*. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.
- _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1993.
- _____. *História da sexualidade*. Vol. 1. *A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- _____. *História da sexualidade*. Vol. 2. *O uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- _____. *História da sexualidade*. Vol. 3. *O cuidado de si*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- _____. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1971.
- _____. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *Um diálogo sobre os prazeres do sexo; Nietzsche, Freud e Marx; Teatrum Philosophicum*. São Paulo: Landy, 2000.
- _____. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1984.
- _____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2002.
- _____. *Eu Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- _____. *Ditos e Escritos Volume 2*. Rio de Janeiro: Forense, 2000.
- _____. *Raymond Russel*. Rio de Janeiro: Forense, 1999.
- _____. *Doença mental e Psicologia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1968.
- FRANCH, J. A. *Mitos y literatura Maya*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- _____. *Mitos y literatura Azteca*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- _____. *Mitos y literatura Quechua*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- FRANCHETTI, P., DOI, E. T. e DANTAS, L. *Haikai*. Campinas: Ed. Unicamp, 1996.
- FRAZER, Sir. J. *The golden bough*. New York: Random House, 1981.

- _____. *Myths of the origin of fire*. New York: Barnes and Nobles, 1996.
- FUNARI, P.P.A. “Razão, possessão, derrisão: três facetas das práticas divinatórias entre os romanos”. In: *Revista Brasileira de Estudos Clássicos*: São Paulo, 1991.
- GAGNEBIN, J. M. *História e narrativa em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- _____. *Walter Benjamin*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- GAILLARD, C. *Jung et les arts*. Texto não publicado.
- GARAVELLI, M.E. *Odisea en la escena*. Córdoba: Brujas, 2003.
- GIANETTI, E. *Auto-engano*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- GUATTARI, F. *Caosmose, um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- GUIMARÃES ROSA, J. A terceira margem do rio. In *Primeiras Histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- _____. *Correspondência com seu tradutor Alemão Curt Meyer-Clason*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- _____. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- _____. *Noites do sertão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- GUINSBERG, A. *Uivo e outros poemas*. Porto Alegre: L&PM, 1999.
- GINSBURG, J.; NETTO, J.T.C.; CARDOSO, R.C. (orgs.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- GENET, J. *Pompas Fúnebres*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- _____. *Nossa Senhora das flores*. São Paulo: Circulo do Livro, 1988.
- GODWIN, M. *El santo grial*. Barcelona: Emecé, 1994.
- GOETHE, J. W. *As Afinidades Eletivas*. São Paulo: Nova Alexandria, 1992.
- _____. *Fausto*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- _____. *UrFaust – Fausto Zero*. São Paulo: Cosac&Naif, 2000.
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC Editora, s/d.
- GONÇALVES, R. M. *Textos budistas e zen-budistas*. São Paulo: Cultrix, 1992.
- GOVINDA, A. *Fundamentos do misticismo tibetano*. São Paulo: Pensamento, 1993.
- GRAMMATICCO, G. “Uma aproximación al lógos heraclítico”. In: *Revista Brasileira de Estudos Clássicos*: São Paulo, 1992/93.
- GRAVES, R. *Los mitos griegos*. Barcelona: Ariel, 1991.
- _____. *Los mitos hebreos*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- GROF, S. *A aventura da autodescoberta*. São Paulo: Summus, 1997.
- GUATTARI, F. *Caosmose - Um novo paradigma estético*: São Paulo, Editora 34, 1998.
- GULLAR, F. *Uma luz do chão*. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1978.
- _____. *Poema sujo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- HADDAD, J. A. (org.) *Contos árabes*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- HALÉVY, D. *Nietzsche, uma biografia*. Rio de Janeiro: Campus, 1989.
- HANSLICK, E. *Do belo musical*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1989.
- HATOUM, M. *Relato de um deserto oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- HAVELOCK, E. A. *Preface to Plato*. Cambridge: Harvard University Press, 1963.
- HAYS, D. e HAYS, D. *Meu velho e o mar*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- HEGEL, G.W. F. *Lecciones de la historia de la filosofia*. 3 volumes. Mexico: Fondo de Cultura Economico, 1979.
- HEIDDEGGER, M. *O ser e o tempo*. Petrópolis: Vozes, 1989.
- _____. *El ser y el tiempo*. Mexico: Fondo de Cultura Economico, 1951.
- _____. *Introdução à metafísica*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- _____. O que é metafísica. In Col. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1989.
- _____. *Carta sobre o humanismo*. São Paulo: Moraes Editora, 1983.

- _____. *Para que poetas?* Ciudad de Mexico: Publicaciones y Fomento Editorial, 2004.
- _____. A pergunta pela técnica. In *Cadernos de Tradução*. São Paulo: Ed. USP, 1997.
- _____. O que quer dizer pensar? In *Ensaio e Conferências*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2002.
- _____. *Nietzsche*. Ciudad de Mexico: Imago, 2000.
- HERÁCLITO. "Fragmentos". In: *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1989.
- HERRIGEL, E. *A arte cavalheiresca do arqueiro Zen*. São Paulo: Pensamento, 1993.
- HILLMAN, J. *O código do ser*. São Paulo: Objetiva, 1997.
- _____. *Uma busca interior, em psicologia e religião*. São Paulo: Paulus, 1984.
- _____. *Paranóia*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- _____. *Entre Vistas*. São Paulo: Summus, 1989.
- HILLMAN, J. *Cidade e alma*. São Paulo: Summus, 1987.
- HILLMAN, J., VENTURA, M. *Cem anos de psicoterapia e o mundo está cada vez pior*. São Paulo: Summus, 1995.
- HILST, H. *Com meus olhos de cão, e outras novelas*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. *Contos d'escárnio, textos grotescos*. São Paulo: Siciliano, 1990.
- HIRSH, S. *Manual do herói*. Rio de Janeiro: Editora Prensa, 1990.
- HOBSBAWN, E. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1990.
- HOLDERLIN, F. *Canto do destino*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- HOLMES, P. *A exteriorização do mundo interior*. São Paulo: Ágora, 1996.
- HOLMES, P. e KARP, M. (orgs.) *Psicodrama: inspiração e técnica*. São Paulo: Ágora, 1992.
- HOME, S. *Assalto à Cultura. Utopia, subversão e guerrilha na anti-arte do século XX*. São Paulo: Conrad, 1999.
- HOMERO. *Íliada*. Trad. Odorico Mendes. São Paulo: Atena Editora, 1958.
- _____. *Odisseia*. Trad. Odorico Mendes. São Paulo: Atena Editora, 1960.
- HOUELLEBECQ, M. *Plataforma*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- _____. *Las partículas elementares*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- _____. *Ampliación del campo de batalla*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- _____. *La posibilidad de una isla*. Buenos Aires: Alfaguara, 2005.
- HUIZINGA, J. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- HUMPHREYS, S. C. Filosofia e religião na Grécia: dinâmica de ruptura e diálogo. In: *Revista Brasileira de Estudos Clássicos*. São Paulo, 1998.
- IBSEN, H. *Casa de muñecas/El pato salvaje*. Madrid: Editorial Libra, 1971.
- ISHIGURO, K. *Nunca me abandones*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- JAEGER, W. *Paidéia-A formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- JELINEK, E. *Deseo*. Barcelona: Planeta, 2004.
- _____. *Los Excluidos*. Barcelona: Mondadori, 2005.
- _____. *La Pianista*. Barcelona: Mondadori, 2005.
- _____. *Obsesión*. Barcelona: El Aleph Editores, 2007.
- JOHNSTONE, K. *Impro: Improvisación y el teatro*. Santiago do Chile: Quatro Vientos, 1990.
- JOYCE, J. *Escritos críticos*. Madrid: Alianza, 1975.
- _____. *Ulisses*. São Paulo: Abril, 1973.
- _____. *Exilados*. Barcelona: Bruguera, 1981.
- _____. *Retrato do artista quando jovem*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- _____. *Dublinenses*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.
- _____. *Finnegans Wake/ Finnicius Revém – Volume 1*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- _____. *Finnegans Wake/ Finnicius Revém – Volume 2*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- _____. *Finnegans Wake/ Finnicius Revém – Volume 3*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

- _____. *Finnegans Wake/ Finnicius Revém – Volume 4*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- _____. *Finnegans Wake/ Finnicius Revém – Volume 5*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- JOYEUX, M. et alli. *Surrealismo e anarquismo*. São Paulo: Ed. Imaginário, 2001.
- JUNG, C. G. *Símbolos da transformação*. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.
- _____. *Sincronicidade*. Rio de Janeiro: Vozes, 1985.
- _____. *Aion – Estudos sobre o simbolismo do si-mesmo*. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.
- _____. *O espírito na ciência e na arte*. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.
- KADARÉ, I. *A ponte dos três arcos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.
- _____. *Três cantos fúnebres para o Kosovo*. de Janeiro: Objetiva, 1999.
- _____. *El año negro*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- _____. *Crônica na pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *A pirâmide*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *Concerto no fim de inverno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. *Abril despedaçado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. *Dossiê H*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *El palacio de los sueños*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- KAFKA, F. *O artista da fome/A construção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *A metamorfose*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. *O processo*. São Paulo: Hemus, 1969.
- _____. *America*. Buenos Aires: Emecé, 1943.
- _____. *Contemplação/O foguista*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Carta ao pai*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- KAHN, A. *A love supreme. The story of John Coltrane's signature album*. New York: Penguin Books, 2002.
- KANT, I. *Crítica da razão pura*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- _____. *Lógica*. Campinas: IFCH/Unicamp, 1990.
- KAVÁFIS, K. *Poemas*. São Paulo: Nova Fronteira, 1982.
- KAWABATA, Y. *Beleza e tristeza*. São Paulo: Globo, 2008.
- _____. *Mil Tsurus*. São Paulo: Estação Liberdade, 2006.
- _____. *O país das neves*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- _____. *A casa das belas adormecidas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- _____. *La bailarina de Izu*. Buenos Aires: Emecé, 2006.
- KELLERMAN, P. F. *O psicodrama em foco*. São Paulo: Ágora, 1998.
- KEROUAC, J. *Os vagabundos do Dharma*. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- KESSELMAN, H. *El goce estético en el arte de curar*. Buenos Aires: Lumen Humanitas, 1999.
- KESSELMAN, H. e PAVLOVSKY, E. *A multiplicação dramática*. São Paulo: Hucitec, 1991.
- KÍS, D. *Um túmulo para Bóris Davidovich*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- KLEIST, H. v. *A marquesa d'O e outras histórias*. São paulo: Imago, 1992.
- KNAPPE, P. P. *Teoria y práctica del juego em psicoterapia*. Madrid: Fundamentos, 1997.
- KNOBEL, A.M. *Moreno em ato: a construção do psicodrama a partir das práticas*. São Paulo: Ed. Ágora, 2004.
- KONDER, L. *Walter Benjamin, o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- KOTT, J. *The Eating of the Gods*. Illinois: Northwestern University Press, 1987.
- KOWZAN, T. Os signos do teatro, In *Introdução à semiologia da arte do espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- KUNDERA, M. *A Valsa dos Adeuses*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- KUREISHI, H. *Intimidat*. Barcelona: Anagrama, 1999.

- LAGES, S. K. *Walter Benjamin: Tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.
- LAPLANTINI, F. e TRINDADE, L. *O que é imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- LAOZI, *Dao De Jing*. São Paulo: Hedra, 2002.
- LAO TSE. *Tao te king*. São Paulo: Alvorada 1982.
- LAUTRÉAMONT. *Obra Completa*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- LEFEBVRE, H. *Introdução à modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.
- LEMINSKY, P. *Catatau*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2008.
- LESKY, A. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- LEWIS, S. *Babbitt*. São Paulo: Nova Cultural, 2002.
- LLOSA, M. V. *El hablador*. Santiago do Chile: Planeta, 1987.
- LOCKE, J. *Ensaio acerca do entendimento humano*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- LÖNNROT, E. *Kalevala – Poema Primeiro*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- LORCA, F. G. *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1969.
- _____. *Poesia inédita de juventud*. Madrid: Catedra, 2000.
- MACIEL, C. *Mitodrama*. São Paulo: Ágora 2000.
- MAFFESOLI, M. *El conocimiento ordinário*. Mexico: Fondo de Cultura Económico, 1993.
- _____. *A sombra de Dioniso*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- _____. *A violência totalitária - ensaio de antropologia política*. Porto Alegre: Sulina, 2001.
- _____. *A dinâmica da violência*. São Paulo: Edições Vértice, 1987.
- MAGALDI, S. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- MAIAKÓVSKY, V. *Como fazer versos*. Lisboa: Dom Quixote, 1988.
- MALINOWSKI, B. *Estudios de psicología primitiva*. Barcelona: Paidós, 1982.
- MALLARMÉ, S. *Igitur, Divagations, Un coup de dés*. Paris: Gallimard, 1976.
- _____. *Igitur ou a loucura de Elbehnon*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- MANGALO, B. *A essência da meditação budista*. São Paulo: Pensamento, 1995.
- MANN, T. *A montanha mágica*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.
- _____. *Doutor Fausto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- _____. *Los Buddenbrock*. Buenos Aires: Plaza y Janes, 1964.
- _____. *Morte em Veneza*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.
- _____. *O eleito*. São Paulo: Mandarin, 2000.
- _____. *José e seus irmãos. Volume 1 – As histórias de Jacó/O jovem José*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- _____. *José e seus irmãos. Volume 2 – José no Egito*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- _____. *José e seus irmãos. Volume 3 – José, o provedor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MAQUIAVEL, N. *A Mandrágora*: São Paulo, Brasiliense, 1987.
- MARINEAU, R. F. *Jacob Levy Moreno*. São Paulo: Ágora, 1992.
- MARQUEZ, G. G. *Cem anos de solidão*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.
- MARTIN, E. G. J. L. *Moreno: Psicologia do encontro*. São Paulo: Duas Cidades, 1984.
- MARTORELL, J. *Tirant lo Blanc*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- MARX, K. *O dezoito Brumário de Louis Bonaparte*. São Paulo: Centauro, 2000.
- MASCARENHAS, P. *A multiplicação dramática*. Texto não publicado, 1998.
- MATTOS, O. C. E. *Os arcanos do inteiramente outro: A escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- MATURANA, H. *Da biologia à Psicologia*. Porto Alegre, Editora Artes Médicas, 1998.
- _____. *Autopoiesis and cognition*. London: Reidel, 1980.
- _____. *Cognição, ciência e vida cotidiana*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- _____. *Emoções e linguagem na educação e na política*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

- MATURANA, H. e VARELA, E. *El arbol del conocimiento*. Madri: Editorial Debate, 1999.
- _____. *De máquinas y seres vivos – Autopoiesis: la organización de lo vivo*. Buenos Aires: Lumen, 2003.
- McEWAN, I. *Cães negros*. Rio de Janeiro, 1988.
- MELVILLE, H. *Moby Dick, ou a Baleia*. São Paulo, Abril, 1972.
- _____. *Bartleby, o escriturário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- MENEGAZZO, C. M. *Magia, mito y psicodrama*. Buenos Aires: Paidós, 1981.
- MERENGÉ, D. O estar fora de si protagonista: algumas anotações. In: *Rosa dos ventos da teoria do Psicodrama*. São Paulo: Ágora, 1994.
- _____. *Inventário de afetos*. São Paulo: Ágora, 2001.
- MERTON, T. *Zen e as aves de rapina*. Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 1972.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- _____. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- MILLER, F. *Ronin*. New York: DC Comics, 1983.
- MILLER, J. *A escuta do corpo. Sistematização da técnica Klauss Vianna*. São Paulo: Summus, 2007.
- MIRALLES, F. *Amor em minúscula*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- MISHIMA, Y. *Sol e aço*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. *O templo do pavilhão dourado*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- _____. *Cavalo Selvagem – Mar da fertilidade volume 2*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- MOLIÉRE, J-B. *Escola de mulheres*. São Paulo: Círculo do Livro, 1974.
- _____. *O avaro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- _____. *El Tartufo*. Buenos Aires: Talía, 1967.
- _____. *El Burgues Gentilhombre*. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina, 1969.
- MONTÁLBAN, M. V. *O profeta impuro*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.
- MONTEIRO, A. M., MERENGUÉ, D e BRITTO, V. *Pesquisa qualitativa e psicodrama*. São Paulo: Ágora, 2006.
- MORENO, J. L. *Psicodrama*. São Paulo: Cultrix, 1987.
- _____. *O teatro da espontaneidade*. São Paulo: Summus, 1982.
- _____. *As palavras do Pai*. Campinas: Editorial Psi, 1992.
- _____. *Fundamentos do psicodrama*. São Paulo: Summus, 1983.
- _____. *Psicoterapia de grupo e psicodrama*. São Paulo: Mestre Jou, 1974.
- MORIN, E. *Uma outra globalização: globalização e complexidade*. Porto Alegre: Sulina, 2001.
- _____. *O Método 2, A vida da vida*. Porto Alegre: Sulina, 2000.
- _____. *O Método 4, As idéias*. Porto Alegre: Sulina, 2001.
- MOTTA, J. (org.). *O jogo no psicodrama*. São Paulo: Ágora, 1995.
- MULLER, H. *Quatro textos para teatro*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- MURAKAMI, H. *Kafka à Beira-mar*. Rio de Janeiro: Objetiva/Alfaguara, 2008.
- _____. *Cronica del pajarito que da cuerda al mundo*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2008.
- _____. *Dance Dance Dance*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.
- _____. *Caçando carneiros*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- _____. *Minha querida Sputnik*. Rio de Janeiro: Objetiva/Alfaguara, 2008.
- _____. *Norwegian Wood*. Rio de Janeiro: Objetiva/Alfaguara, 2008.
- _____. *Sauce ciego, mujer dormida*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2008.
- _____. *After dark*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2008.
- _____. *Al sur de la frontera, al este del sol*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2008.
- _____. *What I talk about when I talk about running*. New York: Knopf, 2008.

- MURALT, A. *A metafísica do fenômeno*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- MUSIL, R. *O homem sem qualidades*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- _____. *O jovem Törless*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.
- NAFFAH NETO, A. *Psicodrama: Descolonizando o imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1979.
- _____. *Questões e paixões de um terapeuta*. São Paulo: Ágora, 1989.
- _____. *O inconsciente - um estudo crítico*. São Paulo: Ática, 1988.
- _____. *O inconsciente como potência subversiva*. São Paulo: Escuta, 1991.
- _____. *A psicoterapia em busca de Dioniso*. São Paulo: Escuta, 1994.
- NASSAR, R. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Um copo de cólera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NAVARRÉ, O. *Las representaciones dramáticas en Grecia*. Buenos Aires: Editorial Quezta, 1977.
- NIETZSCHE, F. *A origem da tragédia no espírito da música*. São Paulo: Moraes, s/d.
- _____. *Introdução à tragédia de Sófocles*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- _____. *A filosofia na idade trágica dos gregos*. Lisboa: Edições 70, 1987..
- _____. *Más allá del bien y del mal*. Madri: Alianza, 1975.
- _____. *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.
- _____. *O livro do filósofo*. Porto-Portugal: Rés Editora, 1984.
- _____. *El anticristo*. Buenos Aires: Editorial Tor, 1946.
- _____. *Ecce Homo*. Lisboa: Guimarães Editora, 1984.
- _____. *A vontade de potência*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- _____. *A Gaia Ciência*. Lisboa: Guimarães Editora, 1984.
- _____. *O crepúsculo dos Ídolos - Filosofia a golpes de martelo*. São Paulo: Hemus, 1976.
- _____. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Ed. Tecnos, 1996.
- _____. *Sabedoria para depois de amanhã*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *A vontade de poder*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- _____. *Aurora – Reflexões sobre os preconceitos morais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Além do bem e do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Genealogia da moral, uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NUDEL, B. W. *Moreno e o hassidismo*. São Paulo: Ágora, 1994.
- NUNES, B. *Hermenêutica e poesia*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- OÉ, K. *!Despertad, oh jóvenes de la nueva era!* Barcelona: Seix Barral, 2005.
- OLIVA, C. *História básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra, 1990.
- O'NEIL, E. *Longa jornada noite adentro*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- ONDAATJE, M. *Na pele de um leão*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ONFRAY, M. *Política do rebelde. Tratado de resistência e insubmissão*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- _____. *O ventre dos filósofos, crítica da razão dietética*. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.
- _____. *El deseo de ser um volcán. Diário hedonista*. Buenos Aires: Bitácora, 1999.
- _____. *Cinismos. Retrato de los filósofos llamados perros*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- ORTEGA, F. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- ORWELL, G. *Nineteen eighty four*. Essex: Longman, 1984.
- _____. *A revolução dos bichos*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- OTTO, W. F. *Dionisus, myth and cult*. Dallas: Spring Publications, 1991.
- PAES, J. P. (org.). *Transverso*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1988.
- PAGE, R. I. *Mitos nórdicos*. Madrid: Akal, 1992.
- PALLOTTINI, R. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

- PAMUK, O. *Meu nome é vermelho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *Neve*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *La casa del silencio*. Buenos Aires: Debolsillo, 207.
- PARMÊNIDES. "Fragmentos". In: *Pré-Socráticos*, Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1989.
- PASCAL, B. *Pensamentos*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- PASOLINI, P. P. *Os jovens infelizes, antologia de ensaios corsários*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- PAVESE, C. *Diálogos com Leucó*. São Paulo: Cosac&Naif, 2001.
- PÁVITCH, M. *Paisagem pintada com chá*. São Paulo: Companhia das letras, 1990.
- PAZ, O. *El mono gramático*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- _____. *Vislumbres de la Índia*. Barcelona: Seix Barral, 1995.
- PERAZZO, S. *Descansem em paz os nossos mortos dentro de mim*. São Paulo: Ágora, 1995.
- _____. *Ainda e sempre psicodrama*. São Paulo: Ágora, 1996.
- _____. *Fragmentos de um olhar psicodramático*. São Paulo: Ágora, 1998.
- PEREC, G. *A vida: modo de usar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- PÉREZ-REVERTE, A. *A carta esférica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PERNIOLA, M. *Pensando o ritual*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.
- PESSOA, F. *Obras em prosa*. Lisboa: Nova Aguilar, 1986.
- _____. *Obra poética*. Lisboa: Nova Aguilar, 1986.
- Perseus: <http://www.perseus.tufts.edu>
- PETRÔNIO. *Satyricon*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PEY, M.O. *Educação: O Olhar de Foucault*. Edição experimental. Florianópolis: Movimento Centro de Cultura e Autoformação, 1995.
- PIRANDELLO, L. *O falecido Mattia Pascal; Seis personagens em busca de um autor*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- _____. *A excluída*. São Paulo: Germinal, s/d.
- PLATÃO. *Protágoras*. Fortaleza: UFC, 1986.
- _____. *Teeteto e Crátilo*. Belém: UFPA, 1988.
- _____. *Banquete; o Sofista; Fédon*. São Paulo, Abril Cultural, 1973.
- _____. "Defesa de Sócrates". In: *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1994.
- _____. *Timeu e Crítias ou A Atlântida*. São Paulo: Hemus, 1981.
- _____. *La República*. Buenos Aires, Paidós, 1984.
- PLAUTO. *El militar fanfarrón*. Barcelona: Bosch, 1985.
- _____. *Anfitrião; Aululária; Os Cativos; O Gorgulho*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- POE, E. A. *Histórias fantásticas*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- POPPER, K. *A miséria do historicismo*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- PORTER, L. *John Coltrane, his life and music*. Michigan: Michigan Press, 2001.
- POUND, E. *O abc da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- _____. *A arte da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- PRADA, J. M. *Desgarrados y excêntricos*. Barcelona: Seix Barral, 2001.
- _____. *La Tempestad*. Buenos Aires: Plaza y James, 1999.
- _____. *El silencio del patinador*. Madrid: Ed. Valdemar, 1995.
- _____. *Las máscaras del héroe*. Madrid: Ed. Valdemar, 1996.
- _____. *Las esquinas del aire, em busca de Ana Maria Martinez Sage*. Madrid: Planeta, 2000.
- _____. *El septimo velo*. Barcelona: Seix Barral, 2007.
- _____. *Coños*. Madrid: Valdemar, 1996.
- PRADO, A. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1999.
- PRANDI, R. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

- PROUST, M. *Em busca do tempo perdido, À sombra das raparigas em flor*. São Paulo: Globo, 2001.
- _____. *Em busca do tempo perdido, A fugitiva*. São Paulo: Globo, 2001.
- _____. *Em busca do tempo perdido, Sodoma e Gomorra*. São Paulo: Globo, 2001.
- _____. *Em busca do tempo perdido, O caminho de Germantes*. São Paulo: Globo, 2001.
- _____. *Em busca do tempo perdido, A prisioneira*. São Paulo: Globo, 2001.
- _____. *Em busca do tempo perdido, No caminho de Swann*. São Paulo: Globo, 2001.
- _____. *Em busca do tempo perdido, O tempo redescoberto*. São Paulo: Globo, 2001.
- PYNCHON, T. *Vineland*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. *O leilão do lote 49*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. V. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1988.
- _____. *O arco-íris da gravidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- QUEIROZ, R. *Equilíbrio e movimento*. Não publicado.
- RABELAIS. F. *O terceiro livro dos fatos e ditos heróicos do Bom Pantagruel*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- RAHIMI, A. *Syngué Sabour – Pedra de paciência*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- RANK, O. *El mito del nacimiento del héroe*. Buenos Aires: Paidós, 1990.
- RECKFORD, K. J. *Aristophanes' Old-and new comedy*. North Carolina: Chapel Hill, 1987.
- REIS, J.R.T. *Cenas familiares, psicodrama e ideologia*. São Paulo: Ágora, 1992.
- REÑONES, A. V. *Do Playback Theatre ao Teatro de Criação*: São Paulo, Ágora, 2000.
- _____. *O Riso Doído, atualizando o mito, o rito e o teatro grego*. São Paulo: Ágora, 2002.
- _____. *O imaginário Grupal, Mitos, Violência e Saber no Teatro de Criação*. São Paulo: Ágora, 2004.
- _____. *Escritos Abertos, Interpretação Momento, Identidade e ...* Campinas: Editora Saúde e Saber, 2008.
- RIBEIRO, J. U. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Objetiva/Alfaguara, 2007.
- _____. *Sargento Getúlio*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.
- RICOEUR, P. *Tempo e Narrativa*. Tomo II. Campinas: Papirus, 1995.
- _____. *Nomes de Deuses*. São Paulo: UNESP, 2002.
- _____. *A metáfora viva*. São Paulo: Loyola, 2002.
- _____. *O ma, um desafio à filosofia e à teologia*. Campinas: Papirus, 1988.
- RILKE, R. M. *Sonetos a Orfeu; Elegias a Duíno*. Petrópolis-Rio de Janeiro: Vozes, 1989.
- _____. *De como amó y murió el portaestandarte Cristóbal Rilke*. Santiago de Chile: Ercilla, 1938.
- RODRIGUES. R. A. "Um pouco de teatro para 'Psicodrama-artistas'". In: *Revista Brasileira de Psicodrama*, Ano 1, nº 2, São Paulo: 1990.
- ROJAS-BERMUDEZ, J. G. *Que és el sicodrama?* Buenos Aires: Celsius, 1984.
- ROMAÑA, M. A. *A construção coletiva do conhecimento*. Campinas: Papirus, 1992.
- ROMILLY, J. *La tragédie grecque*. Paris: Presses universitaires de France, 1970.
- ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- ROY, A. *O Deus das pequenas coisas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- RULFO, J. *Pedro Páramo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- _____. *El llano em llamas*. Barcelona: Anagrama, 1993.
- RUSSO J. *Oral style as performance style in Homer's Odyssey: Should we read Homer differently after Parry?* New York : Columbus, 1987.
- SACKS, O. *Um antropólogo em Marte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Alucinações Musicais*. Companhia das Letras, 2007.
- SADE, M. *Os infortúnios da Virtude*. Portugal: Publicações Europa-América, s/d.

- _____. *Os 120 dias de Sodoma e Gomorra*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- _____. *O presidente ludibriado*. São Paulo: Primeira Linha, 1999.
- _____. *O marido complacente*. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- SAFRANSKY, R. *Martin Heidegger, between good and evil*. London: Harvard University Press, 1998.
- SALAS, J. *Improvising real life: Personal story in Playback Theatre*. Nova York: Kendall Hunt, 1993.
- SALINGER, J. D. *Carpinteiros, levantem bem alto a cumeeira & Seymour, uma apresentação*. Porto Alegre: L&PM, 2005.
- SAMPEDRO, J. L. *La sonrisa Etrusca*. Madrid: Alfaguara, 1992.
- SANTOS, M. M. D. "A teoria literária aristofânica". In: *Revista Brasileira de Estudos Clássicos*: São Paulo, 1992/93.
- SARAMAGO, J. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *A caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *Levantado do Chão*. Rio de Janeiro, Record, 1996.
- _____. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras: 2005.
- _____. *As intermitências da Morte*. São Paulo: Companhia das Letras: 2005.
- _____. *Ensaio sobre a lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras: 2004.
- _____. *Jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras: 1988.
- _____. *As pequenas memórias*. São Paulo: Companhia das Letras: 2006.
- _____. *A viagem do elefante*. São Paulo: Companhia das Letras: 2008.
- _____. *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras: 2003.
- SARTRE, J. P. "O existencialismo é um humanismo". In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- _____. *O imaginário*. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- SCHLEIERMACHER, F. D. E. *Hermenêutica, arte e técnica da interpretação*. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003.
- _____. Sur les differences des methodes de traduire, in *Les tours de Babel – Essais sur la traduction*. Paris: Ed. Trans-Europ-Repress, 1985.
- SCHNITZLER, A. *Breve romance de sonho*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.
- SEGAN, C. *Contato*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SERRA, O.T. "Olhos de inferno: a morte no *Rei Édipo* de Sofocles". In: *Revista Brasileira de Estudos Clássicos*: São Paulo, 1992/93.
- SCHILLER, F. *Maria Stuart*. São Paulo: Abril Cultural, 1977.
- _____. *Teoria da tragédia*. São Paulo: EPU, 1991.
- _____. *A educação estética do Homem*. São Paulo: Iluminuras/Pólem, 2002.
- SCHORSKE, C.E. *Viena fin-de-siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SCHÜLER, D. "A poesia no sistema de Heráclito". In: *Revista Brasileira de Estudos Clássicos*: São Paulo, 1988.
- _____. "O poder do canto". In: *Revista Brasileira de Estudos Clássicos*: São Paulo, 1989.
- SHAKESPEARE, W. *La vida del rey Enrique V; Pericles, Príncipe de Tiro*. Madrid: Espasa-Calpe, 1969.
- _____. *Romeu e Julieta; Macbeth; Hamlet, príncipe da Dinamarca; Otelo, o mouro de Veneza*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- _____. *Sonhos de uma noite de verão; Os dois gentis-homens de Verona; As alegres comadres de Windsor*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- _____. *The complete works*. New York: Random House, 1952.
- SHAW, B. *Arms and the man; Candida; Tha Man of destiny; You never can tell*. London: Penguin Books, 1984.
- SHENIPABU MIYUI: *História dos antigos/ Organização dos professores indígenas do Acre*. Belo

Horizonte: UFMG, 2000.
 SINGER, I. B. *Shosha*. São Paulo: Francis, 2005.
 SLOTERDIJK, P. *Regras para o parque humano. Uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
 SOFOCLES. *Tragedias: Edipo rey; Edipo en Colono*. Barcelona: Alma Mater, 1959.
 _____. *Tragedias Completas*. Madrid: Cátedra, 1993.
 _____. *Rei Édipo; Antígone*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
 _____. *Los Sabuesos*. Buenos Aires: Editorial Universidad, 1973.
 _____. *As Traquínias*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1984.
 _____. *Electra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
 SONTAG, S. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
 SOREL, G. *Reflexões sobre a violência*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
 SPINOZA, B. *Tratado Teológico-Político*. Lisboa: Imprensa Nacional, s/d.
 STANISLAWSKY, C. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
 _____. *A construção do personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
 _____. *Manual do ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
 STEIN, G. *Picasso*. Lisboa: Veja, s/d.
 STRINDBERG, A. *Inferno*. São Paulo: Max Limonad, 1982.
 SUASSUNA, A. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1983.
 SUZUKI, D. T. *Ensayos sobre budismo Zen*. Buenos Aires: Kier, 1981.
 _____. *Zen and Japanese culture*. New York: MJF Books, s/d.
 SVEVO, I. *A consciência de Zeno*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.
 SZCZYPIORSKI, A. *Uma missa para a cidade de Arras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
 TABUCCHI, A. *Sostiene Pereira*. Barcelona: Anagrama, 1995.
 TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*: São Paulo: Martins Fontes, 1990.
 TAYLOR, A. E. *Plato-The man and his work*. New York: Meridian Books, 1957.
 TAYNE, H. *Filosofia da arte na Itália*. São Paulo: Imaginário, 1992.
 TCHEKOV, A. *As três irmãs*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
 TERÊNCIO. *Os Adelfos; O Eunuco*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
 TEZZA, C. *O filho eterno*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
 THOMPSON, E. P. *A miséria da teoria, ou um planetário de erros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981.
 TIPITAKA, SUTTAPITAKA. *Dhammapada, a senda da virtude*. São Paulo: Palas Atenas, 2004.
 TOLKIEN, J. R. R. *O senhor dos anéis*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
 TOLSTOI, L. *Anna Kariênina*. São Paulo: Cosac&Naif, 2005.
 TORRANO, J. *O sentido de Zeus*. São Paulo: Roswitha, 1988.
 TOUCHARD, P-A. *Dioniso: Apologia do teatro; O amador de teatro*. São Paulo: Cultrix, 1978.
 TOYNBEE, A. J. *Greek civilization and character*. New York: Mentor Books, 1953.
 TROYES, C. *El cuento del Graal*. Barcelona: Festin de Esopo, 1985.
 _____. *Lancelote - o cavaleiro da carreta*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.
 TUNSTROM, G. *Oratório de Natal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
 TURGUENIEV, T. S. *Ássia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
 _____. *Primeiro Amor*. Rio de Janeiro: Ediouro, S/D.
 _____. *Fumaça*. Rio de Janeiro: Ediouro, S/D.
 VALÉRY, P. *O cemitério marítimo*. São Paulo: Max Limonad, 1984.
 _____. *A alma e a dança, e outros diálogos*. São Paulo: Imago, 1996.
 VÁRIOS AUTORES. *Trilogia Bíblica. O paraíso Perdido; O livro de Jô; Apocalipse 1.11*. São Paulo: Publifolha, 2002.
 VEGA, L. *Servir a señor discreto*. Madrid: Editorial Castália, 1975.

- VERNANT, J. P. *Mito e pensamento entre os gregos*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1973.
- VERNANT, J. P. e VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- VEYNE, P. *Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história*. Brasília: UNB, 1998.
- VICENTE, G. *O velho da horta; Auto da barca do inferno; A farsa de Inês Pereira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- VIEIRA, Pe. A. *Os melhores sermões*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.
- VIEIRA, T. *Três tragédias gregas*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- _____. *Édipo Rei de Sófocles*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. *Édipo em Colono de Sófocles*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. *As Bacantes de Eurípides*. São Paulo; Perspectiva, 2003.
- VIGOTSKY, L. S. *A formação social da mente*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- VIRILO, P. *O espaço Crítico*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- VOLPE, A. J. *Édipo, psicodrama do destino*. São Paulo: Ágora, 1990.
- VOLTAIRE. *Contos*. São Paulo: Abril Cultural, 2002.
- VONNEGUT, K. *Café da manhã dos campeões*. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- _____. *Matadouro 5*. Porto Alegre: L&PM, 2005.
- XAVIER, I. (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- XINGJIAN, G. *A montanha da alma*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- WATSLAWSKY, P., BEAVIN, J. H. e JACKSON, D. D. *Pragmática da comunicação humana*. São Paulo: Cultrix, 1991.
- WATTS, A. *O Zen e a experiência mística*. São Paulo: Cultrix, 1991.
- WEIL, P. *A neurose do paraíso perdido*. São Paulo: Cultrix, 1984.
- WILHEM, R. *I Ching*. São Paulo: Pensamento, 1994.
- WILLIAMS, A. *Psicodrama estratégico, a técnica apaixonada*. São Paulo: Ágora, 1994.
- WITHAKER, R. *Enciclopedia Autopoietica*. URL: <http://www.informatik.umu.se/~rwhit/EA.htm>
- WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas*. São Paulo: Abril Cultural, 2000.
- _____. *Tractatus Logicus-Philosophicus*. São Paulo: Edusp, 2001.
- ZIMMER, H. *Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia*. São Paulo: Palas Atena, 1989.
- _____. *Filosofias da Índia*. São Paulo: Palas Atena, 1992.
- _____. *A conquista psicológica do mal*. São Paulo: Palas Atena, 1988.