

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA CLÍNICA E
CULTURA

HYAGO PINHEIRO DE CASTRO

Aproximações entre Psicanálise e Música: O Encontro Analítico e a
Improvisação Livre

Brasília

2019

HYAGO PINHEIRO DE CASTRO

**Aproximações entre Psicanálise e Música: O Encontro Analítico e a
Improvisação Livre**

Trabalho de dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura do Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília como requisito para a obtenção do título de Mestre em Psicologia Clínica e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Eliana Rigotto Lazzarini

Brasília

2019

HYAGO PINHEIRO DE CASTRO

Aproximações entre Psicanálise e Música: O Encontro Analítico e a Improvisação
Livre

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura do Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília como requisito para a obtenção do título de Mestre em Psicologia Clínica e Cultura.

COMISSÃO JULGADORA:

Profa. Dra. Eliana Rigotto Lazzarini
Universidade de Brasília (UnB)
Presidente

Profa. Dra. Daniela Yglesias de Castro Prieto
Sociedade de Psicanálise de Brasília (SPBSB)
Membro Externo

Profa. Dra. Márcia Cristina Maesso
Universidade de Brasília (UnB)
Membro Interno

Profa. Dra. Dione de Medeiros Lula Zavaroni
Professora aposentada da Universidade de Brasília (UnB)
Membro Suplente

Brasília, 31 de Outubro de 2019

Agradecimentos

Agradeço a CAPES, na condição de bolsista, enquanto instituição de fomento por ter contribuído com a viabilização deste trabalho.

Resumo

O presente estudo visa investigar a Associação Livre, a técnica utilizada pela psicanálise como ferramenta de trabalho. E tem como objetivo, compreender a ocorrência do processo de improvisação na clínica psicanalítica. Para isso, tentaremos aproximar a psicanálise e o jazz. Quanto à metodologia utilizada, trata-se de uma pesquisa em psicanálise com o método psicanalítico. A pesquisa possui cunho bibliográfico. Dentre os resultados encontrados, nota-se que na clínica psicanalítica a improvisação acontece em duo, envolvendo analista e analisando. Os imprevistos que surgem neste contexto relacionam-se ao modo pelo qual o inconsciente se mostra: através das representações secundárias, e de como o material recalçado burla a censura, mediante a regra fundamental, e se faz ouvir na fala desse sujeito. O analisando rege a análise, fornecendo a base onde as improvisações linguísticas podem ocorrer, por meio da construção e desenvolvimento do seu discurso: através da composição de um tema e seu desenvolvimento melódico. Enquanto que o analista pode agir improvisando sobre as inúmeras variações que o tema pode apresentar. Pode-se concluir que o objeto sonoro pode ser um veículo de expressão tomado tanto pelo jazzista como pelo psicanalista para a expressão de suas criações, estas se encontram submetidas às leis da linguagem, cada uma em sua especificidade. O analista em suas intervenções, busca a reverberação das palavras do paciente. Seja repetindo-as a ele em análise mudando apenas a acentuação ou através de seu silêncio, ele busca produzir novos significados para aquele mesmo som, instigando o paciente a ouvir sua fala de outro lugar. Abre-se ao imprevisto do inconsciente mediante a improvisação.

Palavras-Chave: Clínica Psicanalítica; Associação Livre; Improvisação; Música; Jazz.

Abstract

This study aims to investigate the Free Association, the technique used by psychoanalysis as a work tool. And aims to understand the occurrence of the process of improvisation in the psychoanalytical clinic. For this, we will try to bring psychoanalysis and jazz closer. As for the methodology used, it is a research in psychoanalysis with the psychoanalytical method. The research has bibliographic nature. Among the results, it is noted that in the psychoanalytical clinic improvisation happens in duo, involving analyst and analysand. The unforeseen things that arise in this context are related to the way in which the unconscious shows itself: through secondary representations, and how the repressed material circumvents censorship, by means of the fundamental rule, and is heard in this subject's speech. The analysand governs the analysis, providing the basis on which linguistic improvisations can occur through the construction and development of his discourse: through the composition of a theme and its melodic development. While the analyst may act by improvising on the numerous variations that the theme may present. It can be concluded that the sound object can be a vehicle of expression taken by both the jazz player and the psychoanalyst for the expression of their creations, they are subject to the laws of language, each in its own specificity. The analyst in his interventions seeks the reverberation of the patient's words. Whether repeating them to him in analysis by changing only the accentuation or through his silence, he seeks to produce new meanings for that same sound by enticing the patient to hear his speech from elsewhere. It opens to the unexpected of the unconscious by improvisation.

Keywords: Psychoanalytic Clinic; Free Association; Improvisation; Music; Jazz.

Sumário

Introdução	9
Breve contextualização sobre a origem da psicanálise.....	12
Capítulo 1: Associação Livre e Escuta Flutuante.....	16
1.1. O início da associação livre	16
1.2. A técnica da associação livre.....	21
1.3. A atenção flutuante.....	24
1.4. A técnica, a escuta e a clínica	29
Capítulo 2: A Improvisação Livre e a Associação Sonora.....	35
2.1. Criatividade, arte e improvisação	40
2.2. As origens do jazz	48
2.3. A improvisação livre e a associação musical.....	51
2.4. O músico, o psicanalista e a subjetividade	58
Capítulo 3: O Inconsciente e a Clínica.....	66
3.1. Reinvenção e improvisação na clínica psicanalítica	66
3.2. Os processos oníricos e a sobredeterminação psíquica	72
3.3. A sobredeterminação psíquica e a clínica psicanalítica	83
3.4. O motor e os entraves à análise	91
3.5. A sobredeterminação e a improvisação	103
Conclusão	109

Referências Bibliográficas:115

Introdução

O presente estudo visa investigar a clínica psicanalítica, explorando sobre a técnica da **Associação Livre**, utilizada pela psicanálise como ferramenta de trabalho. A dissertação busca pensar sobre os desdobramentos da associação livre enquanto técnica de fazer falar.

A respeito de seu surgimento na obra Freudiana, esta se dá a partir da fala de seus pacientes, por volta dos anos 1890 – 1895. Os primeiros registros desta técnica estão contidos no que veio a ser publicado no trabalho *Estudos sobre a histeria*. É válido destacar que para Freud a associação livre consistia na regra fundamental que a psicanálise dispunha para fazer falar o inconsciente.

A questão mais ampla que surge neste trabalho diz respeito a como a associação livre se desenvolve enquanto ferramenta pelo psicanalista. Sobre como ele pode se apropriar dela para a investigação acerca dos processos inconscientes do paciente.

Na esteira desse pensamento, nos perguntamos se é possível ponderar a associação livre como um método que acolhe e trabalha com a improvisação e, nesta relação, pensar o papel do analista e do paciente dentro dessa dinâmica. Como sabemos, a técnica da associação livre implica duas posições, a de um sujeito que fala livremente e outro que acolhe suas palavras mediante a atenção flutuante.

Para investigar a respeito do papel da improvisação na psicanálise, busca-se fazer o exercício reflexivo de aproximação de dois campos do saber, a psicanálise e a arte. Procura-se estabelecer pontos de convergência entre ambos. Utilizamos a música e, dentro dessa, o Jazz enquanto gênero para responder estes questionamentos.

A escolha do referido estilo musical se deu pelo fato de existir no Jazz, assim como na psicanálise, uma relação de fala. Uma espécie de conversação que é constituída entre os personagens envolvidos.

Objetivo Geral:

O presente estudo tem como objetivo geral compreender a ocorrência do processo de improviso na clínica psicanalítica

Objetivos específicos:

- 1) Identificar o conceito de associação livre e a sua evolução na técnica Freudiana;
- 2) Buscar uma aproximação entre o improviso na clínica psicanalítica e o improviso na arte, e especificamente na música no gênero Jazz;
- 3) Investigar os processos inconscientes que estão envolvidos na improvisação e como eles se relacionam aos processos criativos;

A metodologia utilizada no presente estudo diz respeito a uma “pesquisa em psicanálise com o método psicanalítico” (Figueiredo & Minerbo, 2006, p. 259). Esta forma de pesquisar implica a presença do psicanalista, pois “é sempre obra de psicanalista e capaz de trazer novidades à própria psicanálise” (p. 259). Essa forma de investigação pode ter entre seus temas alcances muito vastos, podendo ter como alvo processos socioculturais, bem como fenômenos psíquicos que ocorrem dentro ou fora de uma situação analítica estrita.

A atitude clínica que norteia essa forma de pesquisa visa à transformação das partes envolvidas, tanto o objeto quanto o sujeito da pesquisa passam por modificações, transmutando-se ao longo do procedimento de pesquisar. Neste processo “o olhar do psicanalista é um olhar fora de rotina, que desopacifica o objeto. Ele ressurgue diferente, desconstruído, transformado. O sujeito também se transforma na medida em que se torna capaz de ver coisas que não via antes” (Figueiredo & Minerbo, 2006, p. 260). O método psicanalítico pode ser utilizado na tentativa de interpretação de qualquer fenômeno que se relacione ao universo simbólico do homem, podendo ser utilizado tanto para sessões de psicoterapia, entrevistas, materiais de cunho projetivo ou mesmo de fenômenos institucionais e sociais.

Esta pesquisa, que propõe um olhar sobre um fenômeno presente na clínica, possui cunho bibliográfico. Realizaremos uma revisão dos textos que dizem respeito à clínica psicanalítica, utilizando, sobretudo, dos escritos Freudianos e demais autores dentro do respectivo campo que versem acerca da associação livre. Bem como textos que tratam sobre o fenômeno do improviso no campo artístico e, sobretudo na música. Consideramos que esta experiência de leitura possa fornecer novas possibilidades interpretativas, pois:

Um texto, ao ser bem lido, renova-se e sai da experiência de leitura em direção a um porvir que, por outro lado, fazia parte, como possibilidade, do que o texto já “era” [grifo dos autores] mais a que não acenderia sem o concurso do leitor que responde, do seu modo, a tal apelo. (Figueiredo & Minerbo, 2006, p. 261).

O primeiro capítulo dessa dissertação, **A associação Livre e a Escuta Flutuante**, trata sobre o processo de construção da regra fundamental da psicanálise. Percorremos os primórdios da técnica analítica, bem como as implicações necessárias ao analisando, em sua fala livre. Além disso, buscaremos discorrer sobre a contrapartida da regra fundamental para o analista, que este se utilize de sua atenção flutuante para a apreensão dos processos inconscientes do analisando. O último tópico deste capítulo visa discutir acerca do silêncio do analista e seus desdobramentos enquanto contrapartida à fala do paciente.

O segundo capítulo, **A improvisação Livre e a Associação Sonora**, traz uma tentativa de aproximação entre o artista e o psicanalista, visando discutir acerca da criatividade nos dois campos. Além de contextualizar o leitor sobre um dos fenômenos de interesse dessa dissertação, a improvisação. Trataremos sobre o gênero musical que buscamos relacionar a psicanálise, o Jazz. Além de discorreremos sobre as relações possíveis entre a improvisação e a associação livre, bem como as questões que perpassam a subjetividade do músico e do psicanalista.

O terceiro capítulo, **O inconsciente e a Clínica**, fala sobre como o psicanalista pode se apropriar da improvisação em seu ofício. Buscaremos tratar sobre o conceito da sobredeterminação psíquica. Para isso serão discutidos alguns pontos a respeito dos processos oníricos, tomados como a via régia para o inconsciente. Também serão discutidos alguns pontos sobre a transferência e sua relação com a resistência. E no último tópico do presente capítulo discutiremos a relação entre a sobredeterminação e a improvisação.

O presente texto visa discutir uma aproximação possível entre o artista e o psicanalista, no que se refere a um fenômeno que pode estar presente no desenvolvimento de ambos os ofícios, a improvisação. Nesta tentativa discorreremos como ocorre a improvisação em dois campos. No lado da música, tentaremos compreender como o improvisado se faz presente numa linguagem musical, a partir de uma *performance* jazzística. Enquanto que no lado da psicanálise, tentaremos compreender como ela acontece dentro de uma situação analítica, envolvendo elementos da linguagem do inconsciente, como a associação livre e a escuta flutuante.

Optamos no decurso desse texto tratar os termos atenção flutuante, o termo empregado por Freud em seus artigos sobre a técnica para tratar da contrapartida do analista à associação livre, e o termo escuta flutuante como sinônimos.

Para contextualizar nossa escolha é válido realizar uma distinção entre o ouvir e o escutar, mostrando como o conceito Freudiano se assemelha ao significado que no português o verbo escutar recebe. Segundo o *Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*, a noção que o verbo ouvir possui na língua portuguesa se relaciona mais a noção sensorial, para ele “perceber algo (som, sequência sonora, palavra) através do sentido da audição . . . ” (Michaelis, 2019a).

Já a função do termo escutar se distingue da empregada ao verbo anterior, mesmo que por vezes os dicionários a tragam enquanto sinônimos. Segundo as descrições do dicionário Michaelis (2019b), escutar trata-se de “Ouvir prestando atenção. . . . Aplicar o ouvido para perceber ou ouvir (algo) de maneira furtiva, às ocultas”. No respectivo contexto no qual o conceito é utilizado, o da psicanálise, escutar trata-se de ouvir, ou seja, perceber o encadeamento de sons e silêncios do discurso do analisando. Porém tal escuta não se atém apenas ao nível da comunicação, mas busca desvelar a trama do inconsciente em jogo numa situação analítica, por meio de uma atenção nesta escuta, uma atenção flutuante do analista que acompanha o paciente no desenrolar de seu discurso.

Breve contextualização sobre a origem da psicanálise

Contextualizando sobre a origem do pensamento e prática da psicanálise, esta surge como uma crítica ao modo de se fazer clínica pensado pela psiquiatria do século XIX. De acordo com Dunker (2011), a clínica médica foi fundada sob o paradigma do olhar, na qual o médico possuía o saber acerca da doença, cabendo ao doente um papel passivo frente ao tratamento, no qual sua voz era solicitada apenas para indicar onde dói. Tal paradigma de cura é amparado por uma nosografia médica, fundando um distanciamento entre a linguagem cotidiana e a linguagem técnica. Nesta forma de tratamento traçava-se uma cartografia da doença, compreendendo o seu curso de desenvolvimento para a realização de um diagnóstico, o estabelecimento de uma terapêutica e um prognóstico.

Já a clínica psicanalítica surge como uma ruptura frente à clínica psiquiátrica da época, inaugurada por Sigmund Freud por meio da escuta das histéricas e de suas dores que não possuíam uma relação com um órgão específico do corpo. Havendo nesta nova forma de

se exercer a clínica uma passagem gradual do paradigma do olhar para o da escuta, na qual não mais o médico detinha certo entendimento sobre a doença, mas o paciente. Este relatava ao médico sua história de vida, mediante uma linguagem cotidiana, bem como os percalços que o trouxeram até a análise. Quanto ao médico, houve um novo papel dado a escuta, passando de algo secundário, como na clínica médica, para algo central. A cura passou a ser buscada por meio da fala, e o tratamento se dando por meio das palavras (Dunker, 2011).

Como principais características que a difere de outras concepções do funcionamento mental patológico, Freud (1913b/2010) nos fala sobre o reconhecimento por parte da psicanálise da atuação simultânea de três fatores: **infantilismo, sexualidade e repressão**. Bem como a ausência de uma diferença fundamental entre a vida mental de pessoas sadias, de neuróticos e psicóticos. Pois segundo o autor, “uma pessoa normal tem de passar pelas mesmas repressões e lidar com as mesmas formações substitutivas” (p. 273). A divergência entre estas estruturas de personalidade desenvolvidas por meio das teorias psicológicas e da metapsicologia, advindas da clínica psicanalítica, são apenas de grau, relacionando-se a distribuição de energia, algo quantitativo, bem como o modo pelo qual os sujeitos se portam perante os conflitos psíquicos.

Freud, durante os anos do desenvolvimento de sua teoria no tocante à técnica, por volta de 1913 a 1915, creditava a aplicação do método psicanalítico à explicação tanto dos fenômenos psíquicos normais quanto dos patológicos. E esta forma de trabalho com a *psiquê* possibilitou a descoberta de uma relação íntima entre os processos mentais de pessoas sadias e doentes no que concerne aos produtos derivados da vida mental: os sonhos, os pequenos lapsos presentes no cotidiano, além de fenômenos valiosos como os chistes, os mitos e as obras de arte (Freud, 1913b/2010).

Dentre as “fronteiras da psicanálise”, Mezan (1985) cita que estão presente os seguintes significados: geográfico, abarcando a área de influencia da psicanálise, que em sua maior parte ocorre na civilização ocidental. Teórico-clínico: seu objeto de estudo singular, que trata da vida psíquica do ser humano, sobretudo de sua dimensão inconsciente. E em seu sentido epistemológico: que aborda as relações da psicanálise com outras áreas do saber, como outros vieses da psicologia dinâmica, campos do saber da medicina, como a psiquiatria e neurologia, bem como a interface com a filosofia. E em seu sentido sociocultural: na medida em que a vida psíquica acontece em um cenário social, envolvendo representações e elementos que perpassam a vida destes sujeitos em sociedade como valores, normas e grupos

de pertencimento, transformados pelo aparelho psíquico em elementos constituintes do mundo interno desse sujeito.

Esta fronteira sociocultural divide-se em dois grandes grupos: a cultura em sentido estrito e os fenômenos coletivos. A cultura em sentido estrito diz respeito às produções artísticas e científicas as quais o analista se debruça, como livros, peças de teatro, filmes e artes plásticas. Além de teorias advindas de outros campos da ciência e filosofia. Tal terreno é chamado de psicanálise aplicada, na qual são empregados conceitos psicanalíticos para a compreensão da dimensão desses objetos, que com o emprego dos conceitos psicanalíticos recebem um novo olhar, possibilitando novas interpretações sobre estes objetos. Já os fenômenos coletivos ou sociais, tratam sobre as formas de subjetivação frente às crenças, costumes e comportamentos em voga na atualidade. Bem como sobre os modos inéditos de sofrimento que provém desse encontro do indivíduo com o social (Mezan, 1985).

Para Freud (1913b/2010) a psicanálise trataria de um ramo do conhecimento que detém certa originalidade, uma disciplina singular, pois sua constituição surgiu em decorrência da combinação de um tipo de pesquisa das neuroses e de um método de tratamento baseado nos resultados dessas pesquisas. O autor nos fala ainda que “desde já enfatizo que ela não é fruto de especulações, mas da experiência, e, portanto, é inacabada enquanto teoria” (p. 269).

A psicanálise trata-se de uma experiência dialética, revestida de alteridade, envolve uma ligação com o social. Dentre suas características que a diferenciam de outras ciências psicológicas, está a sua prudência no método, o seu escrúpulo nos processos, bem como sua abertura a conclusões. Ela opera sobre a sua regra fundamental, a associação livre, envolvendo a fala do analisando e a escuta do analista.

Nesta prática em que ocorre a transmissão de um saber sobre o inconsciente, o trabalho terapêutico ocorre simultaneamente ao trabalho de investigação científica, há uma conjugação desde o seu início entre curar e investigar. Mezan (1985) afirma que Freud compreendia que a clínica lhe possibilitava descobertas que não se limitavam a cada caso em específico, não se restringido a determinado paciente. Tais entendimentos poderiam integrar uma teoria geral sobre a psique, envolvendo seu funcionamento e seus transtornos.

A pesquisa em psicanálise ocorre em um terreno bastante heterogêneo. Alguns estudos examinam conceitos centrais da disciplina, outros focam mais diretamente nos

enlaces da prática clínica, do lado do paciente ou do analista. Enquanto alguns detêm o foco nas estruturas psicopatológicas. O que todos estes estudos possuem em comum é o fato de se elencarem questões de pesquisa e para respondê-las se utilizam dos meios conceituais que a psicanálise dispõe (Mezan, 1985).

A posição do psicanalista é similar a do cientista, ao não se privar de construir suposições e hipóteses auxiliares, buscando compreender o que ele observa. Vale ressaltar que ambos estão prontos para abandoná-las bem como retificá-las, caso as hipóteses não se confirmem. Nesta construção de conhecimento, o investigador se dispõe a integrar outros elementos, estando atento para os dados colhidos da clínica e aos fatores novos e inesperados que podem surgir no decorrer do processo, o *a priori* cede lugar à observação (Mezan, 1985).

A escuta flutuante do analista ocorre sob o discurso do paciente em associação livre no *setting* analítico. A partir de uma posição de abstenção, o psicanalista coleta os dados por meio de sua atenção flutuante e, em um momento seguinte, no da transcrição das sessões e construção do caso, reflete sobre eles. Mezan nos conta que é desse alternar entre a observação e teorização que surgem as hipóteses que orientam as intervenções do analista em questão.

Capítulo 1:

Associação Livre e Escuta Flutuante

1.1.O início da associação livre

O presente capítulo visa discutir a relevância da técnica de associação livre e da escuta flutuante, processos que constituem a regra fundamental para a psicanálise. A técnica de associação livre pode ser vista como um convite para que o analisando se deixe levar por suas impressões e as comunique ao analista sem restrições quanto aos preceitos morais que lhe regem. Já a atenção flutuante, um termo desenvolvido por Freud em seus artigos sobre a técnica, pode ser concebida como o processo tomado pelo analista para que sua própria atividade inconsciente entre em ação no curso da análise, através de sua atenção uniformemente dirigida aos conteúdos do discurso do paciente (Roudinesco & Plon, 1997).

Inicialmente em seu trabalho, Freud e Breuer, se utilizavam da catarse para o tratamento de distúrbios psíquicos em suas pacientes. Este método era derivado do hipnotismo e buscava-se por meio dele interrogar o paciente em hipnose para ter acesso a suas representações inconscientes. Tal procedimento terapêutico visava que o sujeito fosse capaz de eliminar seus afetos patogênicos por meio de uma descarga emocional, possibilitando-lhe reviver os acontecimentos traumáticos visando à anulação dos seus efeitos patogênicos (Roudinesco & Plon, 1997). Na catarse ocorria a abertura do caminho para que estes afetos represados viessem a se manifestar na consciência, possibilitando a descarga do afeto mediante a ab-reação (Freud, 1926/2014).

No tratamento catártico as expectativas terapêuticas não se cumpriam integralmente, pois o desaparecimento dos sintomas histéricos ocorria paralelo a catarse realizada pelo paciente e o êxito do tratamento estando intimamente vinculada a relação estabelecida entre o médico e o paciente, algo similar ao que ocorria no tratamento por meio da sugestão. Quando esta relação era modificada por alguma contingência do próprio tratamento, ou externo a ele, havia o reaparecimento dos sintomas histéricos. Outro acontecimento que pode ter limitado a sua utilização foi o reduzido número de pacientes que se conseguia hipnotizar, pois os médicos não alcançavam por todos os pacientes em estado de transe, e a hipnose era a condição *sina qua non* para que a catarse ocorresse (Freud, 1923/2011).

Nesta caminhada empreendida no desenvolvimento de sua técnica e teoria, o caso de Elisabeth Von R. foi determinante na história da psicanálise, pois foi nele que houve a utilização do procedimento que mais tarde veio a se tornar o método empregado deliberadamente na condução dos tratamentos psicanalíticos: o método da associação livre. A técnica era comparada a escavação de uma cidade soterrada. Primeiramente era requerido da paciente que esta comunicasse aquilo que sabia. O analista tentava perceber cuidadosamente onde alguma conexão parecia enigmática, onde parecia faltar um elo na cadeia causal. Depois era feita uma tentativa de penetrar em conteúdos que se encontravam em camadas mais profundas da lembrança, por meio da utilização da hipnose ou do método similar empregado.

Sobre a condução do caso de Elisabeth, Freud (1895/2016 p. 200) expõe que “durante o relato, não se achava sob hipnose, contudo eu a instruí a deitar-se e mantinha seus olhos fechados, sem que me opusesse a que os abrisse de vez em quando, mudasse de posição, se sentasse etc ”. O psicanalista decide então conduzir o tratamento dirigindo suas perguntas sobre as impressões psíquicas que se ligavam as primeiras manifestações do sintoma da paciente, diretamente a sua consciência ampliada em decorrência de seu insucesso em hipnotizá-la.

Em decorrência disso, Freud (1895/2016) decide utilizar-se do artifício de exercer uma pressão sobre a cabeça, como havia realizado com outra de suas pacientes, Miss Lucy. Dessa forma, ele procedeu “exortando a doente a me comunicar rigorosamente o que emergia ante seu olhar interior ou atravessava sua lembrança” (p.209). Após esse ocorrido começaram a minar as diversas associações que cruzavam as fronteiras do inconsciente, entre elas a de um jovem ao qual Elisabeth manteve laços de afeição em sua juventude. “Com essa primeira menção ao jovem, abria-se um novo filão, cujo conteúdo passei a extrair gradualmente” (p. 209), relata Freud.

Após esse primeiro contato com as associações que se relacionavam ao amor não correspondido de sua juventude e o início de suas dores nas pernas, houve alguns *insights* acerca do seu processo de adoecimento. A paciente associando tais dores nas pernas, tendo como núcleo de irradiação a dor partindo de sua coxa direita, pois era o lugar onde a perna inchada do pai enfermo repousava todos os dias pela manhã enquanto ela trocava suas faixas. Este fato ocorrera repetidas vezes até que Elisabeth formulasse tal conexão com o seu sintoma. Este foi um momento em que o sintoma expresso por essa dor presente na relação com suas pernas passou a ser convocado com frequência à análise. “Essa dor despertada

perdurava enquanto a doente se achasse dominada pela lembrança, alcançava seu ápice quando estava na iminência de enunciar o essencial e decisivo em sua comunicação e desaparecia com as últimas palavras desta” diz Freud (1895/2016, p. 213). Pouco a pouco essa dor despertada foi tomada como bússola na condução do tratamento, nas palavras do autor: “quando ela se calava mas ainda admitia dores, eu sabia que não dissera tudo e instava-a a prosseguir a confissão, até que a dor fosse removida pela fala” (1895/2016, pp. 213-214).

Sobre a terapêutica utilizada, Freud (1895/2016) afirma que “durante toda essa análise me servi do método de suscitar imagens e pensamentos espontâneos pela pressão sobre a cabeça, ou seja, um método inaplicável sem a total cooperação e voluntária atenção dos pacientes” (p. 220). O psicanalista coloca que por vezes o comportamento de Elisabeth era favorável ao tratamento, nestes momentos, as várias cenas que se relacionavam aos temas narrados pela paciente surgiam de imediato e em infalível ordem cronológica, “era como se ela lesse um longo livro ilustrado, cujas páginas, fossem passando diante de seus olhos” (p. 220). Em outras ocasiões surgiam obstáculos que impediam o prosseguimento do trabalho analítico, Freud nos diz que “quando exercia minha pressão, ela afirmava que nada lhe ocorrera; eu repetia a pressão, mandava-a esperar e novamente não vinha nada” (p. 220).

Nas primeiras ocasiões em que houve tais circunstâncias, que impediam que as associações prosseguissem, o psicanalista interrompera a continuidade do trabalho, deixando seu prosseguimento para outro momento do tratamento. Porém Freud percebeu que o método falhara apenas quando encontrava Elisabeth alegre e livre das dores e nunca quando ele a encontrava em um mau dia. Outro ponto que o autor se atentou foi para o fato de que “tal declaração, de que não via nada diante de si, ela frequentemente fazia depois de ter deixado transcorrer uma longa pausa, durante a qual sua fisionomia tensa e preocupada traía um processo anímico em curso” (Freud, 1895/2016, p. 221).

A partir desses dados, conclui Freud (1895/2016) na suposição de um método que nunca falhava. Ao realizar seu método da pressão sob a testa de Elisabeth, algum pensamento ocorria à paciente, porém esta nem sempre se encontrava disposta a colaborar com o médico, a lhe comunicar o que lhe viera à mente, mas agia de modo contrário, buscando reprimir este conteúdo evocado em suas representações.

Dentre os supostos motivos para tais ocultamentos, o autor (1895/2016) supunha que “Elisabeth fazia à sua ideia uma crítica a que não tinha direito, achando-a pouco valiosa e

inadequada como resposta à questão colocada; ou receava revelá-la porque... tal comunicação era-lhe muito desagradável” (p. 221). Convencendo-se da confiabilidade da técnica, Freud passou a não mais aceitar os comentários da paciente de que nada lhe ocorrera, assegurando-a de que algo deveria ter lhe ocorrido e talvez ela não tivesse atenta ao fato. Ele passou a orientá-la de que “sua obrigação era manter-se inteiramente objetiva e dizer o que lhe vinha à mente, conviesse ou não” (p. 221).

O caso de Elisabeth Von R. presente nos *Estudos sobre a histeria* foi a primeira menção que Freud faz ao fenômeno clínico da **resistência**. Em suas palavras, “durante esse difícil trabalho, comecei a atribuir uma significação mais profunda à resistência que a doente mostrava na reprodução de suas lembranças e a reunir com cuidado as ocasiões em que ela se traía de modo particularmente evidente” (p. 222). Para o psicanalista a resistência seria a responsável por impelir para fora das associações à reprodução das cenas de efeito traumático, ela seria responsável pela interrupção do trabalho psicanalítico, na medida em que coloca um freio ao deslizar de pensamentos livres de crítica por parte do paciente. É válido ressaltar que abordaremos em nossa escrita de forma mais profunda a questão da resistência no terceiro capítulo dessa dissertação.

Freud (1913a/2010) ao propor a associação livre, cita que neste procedimento ao contrário da hipnose, método no qual os pacientes se encontravam em estados alterados da percepção, o paciente permaneceria em seu estado de consciência normal. O que por sua vez tornou possível a aplicação deste procedimento a um número bem maior de casos atendidos.

Na evolução da técnica psicanalítica, pouco a pouco as formas de superação das resistências foram se modificando. Inicialmente consistia por uma pressão com as mãos na testa do paciente e o encorajamento por parte do médico de que o paciente falasse acerca de um tema delimitado. Com o passar do tempo devido ao fato de que ambas as partes, analista e analisando, pareciam não estar imune a determinadas objeções, a técnica foi substituída por outro método, pelo que parecia ser o seu oposto. Ao invés de o médico direcionar a atenção do paciente a determinado tema, insistindo para que este se debruçasse acerca de determinado conteúdo, era a ele solicitado que se entregasse à livre associação, dizendo tudo que lhe viesse à mente, abstando-se de dar uma direção consciente aos seus pensamentos. Ao paciente era dito que ele comunicasse tudo que sua autopercepção lhe fornecera, comunicando mesmo aqueles pensamentos que não eram importantes o suficiente para serem dignos de nota, como os pensamentos absurdos que lhe passavam pela cabeça (Freud, 1925a/2011).

Vale-se ressaltar que práticas que se assemelhavam a livre associação de ideias já eram utilizadas por escritores, em seu processo criativo, na pré-história da Psicanálise. Freud foi influenciado pela obra literária de Ludwig Borne, na qual se forneciam instruções para que o sujeito viesse a ser um escritor original em apenas três dias (Freud, 1920/2011). A forma era a seguinte:

Eis aqui o método prometido. Tomem algumas folhas de papel e escrevam por três dias, sem falsidade e hipocrisia, tudo o que lhes passar pela cabeça. Escrevam o que pensam de si mesmos, de suas mulheres, da guerra com os turcos, de Goethe, do processo Fonk, do Juízo Final, de seus superiores- e, após os três dias, ficarão admirados com os pensamentos novos e inauditos que tiveram! Essa é a arte de se tornar um escritor original em três dias!. (Freud, 1920/2011, p. 313).

O método desenvolvido por Freud para suas incursões na clínica era similar ao do artista ao se por a escrever sob associação livre (Freud, 1920/2011). No qual, solicitava-se que essa espontaneidade de ideias que era dada a construção do texto fosse dirigida ao próprio indivíduo, tomando-o como objeto de suas investigações. O início da utilização de tal técnica pelo psicanalista se deu por volta de 1892 no tratamento da histeria (Masson, 1986). Dentre as recomendações da técnica está “a prescrição fundamental de Freud para todos os analisandos é a honestidade absoluta tão impossível de se executar plenamente, quanto, se posta de lado, capaz de acarretar conseqüências fatais” (Gay, 1988, p. 279). Quando à emergência desse fluxo contínuo de pensamentos espontâneos que ocorriam ao analisando eram impedidos de chegar à consciência por conta das objeções feitas pelo próprio paciente, a continuidade das associações era interrompida (Freud, 1923/2011). Freud sabia da impossibilidade da suspensão total da crítica por parte do paciente, pois a ação da resistência era algo inerente ao avanço do tratamento, na medida em que resistência e transferência caminham lado a lado no decurso do tratamento (Freud, 1912a/2010).

Uma das razões para a escolha da referida técnica consistiu na forte confiança do determinismo psíquico, pois ao surgirem sinais de resistência no prosseguimento das associações, Freud constatou, mediante sua vasta experiência clínica, que tudo que ocorria a um paciente em um determinado ponto de suas associações deveria estar intimamente ligado a um complexo inconsciente de ideias. Em um determinado ponto do desenvolvimento do método, “chegou-se à técnica de educar o paciente na renúncia de toda atitude crítica e de utilizar o material de pensamentos espontâneo assim trazido à luz para desvelar os nexos buscados” (Freud, 1923/2011, p. 279).

Em *O início do tratamento* Freud nos fornece uma metáfora sobre a ocorrência do fenômeno da associação livre: o paciente construiria a trilha de associações como um viajante a bordo de um trem, relatando para alguém que lhe acompanha nesta viagem quais os caminhos percorridos que formam as múltiplas imagens que vão se sucedendo, no caso, as pontes e túneis que são cruzados, bem como as inúmeras paisagens que são atravessadas até que se chegue ao destino final. Não devendo o paciente fixar seu pensamento a nenhuma ideia em específico, mas permitindo que o seu pensamento vá de uma ideia a outra, por meio de um encadeamento infundável de associações. Para Bollas (2005) a associação livre pode ser definida como “nada mais do que dizer o que vem à mente, passando de um tópico para o seguinte numa sequência espontânea, sem seguir um plano” (p. 11).

Essa ausência de um direcionamento consciente do conteúdo lembra outra metáfora utilizada por Freud (1913a/2010) para falar sobre as regras do tratamento psicanalítico, ao comparar o tratamento psicanalítico a um jogo de xadrez. No jogo, apenas o início das partidas e o seu fim permitem uma descrição sistematizada, enquanto que os movimentos que se encontram após a abertura do jogo são infinitas combinações. No *setting* analítico, Freud fornece uma descrição exaustiva das questões que antecedem o início do tratamento, como a questão do dinheiro na análise, envolvendo o valor dos honorários do psicanalista; a questão do tempo, de quantos dias de análise por semana e o horário dessas sessões; ou mesmo sobre o instrumental técnico que o psicanalista dispunha, como o divã.

Assim como o jogo de xadrez tais questões, que perpassam o início de uma análise, podem ser organizadas seguindo-se uma lógica sistematizada acordada entre ambas as partes. Porém o tratamento traz algo de surpreendente, pois acertadas essas condições para que comece o tratamento, “deve-se permitir que o paciente fale, deixando à sua escolha o ponto de partida” (Freud, 1913a/2010, p. 180). A primeira jogada é feita pelo paciente, e a sessão se desenrola a partir desse trecho inicial abordado por sua fala.

1.2. A técnica da associação livre

Em uma sessão analítica, o paciente é convidado pelo analista a experienciar um contato com seu inconsciente, por meio de sua fala, esta estando imersa na “regra

fundamental da psicanálise” (Freud, 1912b, p. 155). Na análise o sujeito analisante é convidado a proferir uma fala que enuncia algo para além do dito, por meio dos efeitos da associação livre.

Antes da utilização da regra fundamental da psicanálise, as diretrizes do tratamento eram expressas pelo analista em uma comunicação inicial, revestidas na forma de instruções ao paciente. Onde as palavras do médico removiam os sintomas histéricos dos pacientes em estado de hipnose.

Já na associação livre o relato do paciente deveria divergir de uma conversa habitual, pois nestas conversas do cotidiano procuram-se manter um fio condutor naquilo que se expõe. Deixando de lado pensamentos secundários bem como ideias que atrapalhem a exposição, e que visam afastar os interlocutores do tema delimitado. O ato de associar em análise diverge das associações despertadas no cotidiano, pois envolve falar de si mesmo na presença de um Outro. Em associação livre, “os pacientes se assemelham a artistas que demonstram um estilo profundamente subjetivo na forma de sua representação” (Bollas, 2005, p. 65). Vale salientar que cada sujeito detém um modo próprio de narrar suas questões, bem como em cada encontro analítico a transferência é constituída de modo singular.

Dentre as recomendações quanto à associação livre, Freud nota que:

Observará que durante o seu relato lhe ocorrerão pensamentos diversos, que você gostaria de rejeitar, devido a certas objeções críticas. Esta tentando dizer a si mesmo que isso ou aquilo não vem ao caso, ou é totalmente irrelevante, ou é absurdo, e então não é preciso comunicá-lo. Não ceda jamais a essa crítica, e comunique-o apesar disso, ou melhor, precisamente por isso, porque você sente uma aversão àquilo. (Freud, 1913a/2010, p. 181).

O método de associação livre desenvolvido por Freud visa aumentar a permeabilidade da fala, abrindo caminho para que inconsciente possa ser escutado por esse sujeito que fala. Ele era enunciado ao paciente sob a comunicação de “diga tudo que lhe vier à mente” (Freud 1913a/2010, p. 181). Havendo pacientes que se portavam como se eles mesmos tivessem proposto tal regra, de tanta imersão no método, construindo diversas redes associativas ao longo de uma mesma sessão, tratando sobre os mais variados encadeamentos inconscientes que a análise lhe possibilitara naquela ocasião. Por outro lado, havia outros pacientes que a transgrediam desde o início, apresentando certa resistência a tal método, seja por certa racionalização do discurso, no qual o paciente resistia em devanear em meio às palavras ou devido à impossibilidade de sustentação da ausência do olhar que a técnica implica. Vale aqui

ressaltar que na psicanálise há uma soberania da escuta frente a uma clínica do olhar. O divã no *setting* pode servir ao cerimonial da técnica analítica, permitindo que o analista se coloque fora das vistas do paciente, evitando-se assim que as expressões do rosto do analista forneçam algum dado para que o paciente possa interpretá-lo ou que influencie de algum modo o que ele tem a comunicar (Freud, 1913a/2010).

É no texto *Recomendações ao médico que pratica a psicanálise* que Freud propõe a metodologia criada a partir de sua práxis clínica. Formulando uma regra fundamental da psicanálise para o analisando, esta consistia no paciente comunicar ao analista tudo aquilo que lhe fora suscitado por sua auto-observação, realizando a suspensão de suas objeções críticas e afetivas que visassem conduzi-lo a uma seleção do material relatado ao analista. Em suma, tal regra visava propor que fossem afastados da crítica o inconsciente e seus derivados.

Dentre as necessidades da técnica, deve-se levar em conta a franqueza necessária na comunicação, pois ela é o pressuposto do tratamento psicanalítico. Nesta ação de relatar ao analista tudo o que lhe fora proporcionado por sua autopercepção, sem ceder aos reparos e ajustamentos nos materiais oriundos do inconsciente conferidos pela crítica, que visava à eliminação de certos pensamentos absurdos ou fora de lugar, Freud (1925a/2011) diz que por meio da observância dessa regra psicanalítica fundamental, seria possível que o conteúdo reprimido e mantido à distância pelas resistências chegasse à consciência. Que tomasse seu espaço entre a fala do paciente.

As resistências quanto à associação livre podem se manifestar de duas formas: a primeira delas diz respeito às objeções críticas às quais a associação livre foi dirigida. Que podem ser superadas levando a cabo a regra fundamental e a imersão no método. Já a segunda forma de resistência faz com que o analisando de fato nunca acesse o material reprimido diretamente, mas conseguindo aproximar-se deste apenas mediante alusões. O contato se dando indiretamente. Freud (1925a/2011) nos diz que “. . . quanto maior a resistência, tanto mais distante daquela que propriamente se busca é a associação substituta comunicada” (p. 122).

Dentre as expectativas de Freud (1924/2011) quanto à sobredeterminação do conteúdo que emerge durante o uso da associação livre, no qual seu conteúdo se revelaria não tão livre assim, diz respeito ao que ocorria após a supressão do pensamento consciente por parte do analisando. Ficando claro que os conteúdos que emergiam em meio aos pensamentos

relatados em associação livre eram determinados pelo material inconsciente do paciente. O autor nos conta que:

Devemos considerar, porém que a associação livre não é realmente livre. O paciente se acha sob influência da situação analítica mesmo quando não dirige a atividade do pensamento para determinado tema. Temos o direito de supor que não lhe ocorrerá o que não estiver relacionado a esta situação. (Freud, 1925a/2011, p.122).

Quanto à questão da sobredeterminação inconsciente, exploraremos mais atentamente este conceito na terceira parte do terceiro capítulo dessa dissertação, mas podemos adiantar que a escola Psicanalítica de Zurique denominou de “complexo” (Freud, 1910/2013, p. 252) um conjunto de elementos ideativos que se relacionam entre si e são investidos de afeto. Para que se chegue a tais complexos de ideias é necessário que o paciente forneça um número considerável de pensamentos espontâneos. Para que o analista tome conhecimento acerca desse complexo de ideias, este deve iniciar o seu trabalho partindo do que ainda é recordado pelo paciente, deixando-o livre para falar o que quiser, atentando-se ao fato de que o conteúdo que emerge só poderá se relacionar indiretamente ao complexo buscado (Freud, 1910/2013).

Após essa exposição sobre a regra fundamental da psicanálise, discorreremos das implicações necessárias ao analista em seu ofício, buscaremos tratar sobre a atenção flutuante no próximo tópico deste capítulo.

1.3. A atenção flutuante

Um das questões fundamentais quando se faz referência ao tratamento psicanalítico é a questão da escuta. Tal ação se desenrola por meio de seu instrumental primordial, as palavras; por meio destas a escuta analítica busca ter acesso ao desconhecido que habita o paciente. Macedo e Falcão (2005) comentam que a situação analítica é por excelência uma situação de comunicação, nela perpassam demandas que nem sempre são lógicas e de fácil tradução ou deciframento. Mas em seu cerne está a comunicação do desejo, bem como a necessidade de escutá-lo.

A fala que se apresenta na cena analítica é atravessada pelo inconsciente e se mostra como mensagens cifradas, demandando certa qualidade na escuta para que possam ser

interpretadas por quem as ouve. A qualidade que julgamos necessária diz respeito a abstenções de opiniões e julgamento por parte de quem escuta. Bem como certa familiaridade com as questões do inconsciente, tais como o conhecimento não apenas teórico, mas vivencial de uma análise, um atravessamento de uma experiência analítica no divã, ocupando este lugar enquanto falante. Para Macedo e Falcão (2005) “a escuta destaca-se como ponto fundamental no campo intersubjetivo, característico do encontro analítico” (p. 66). Ponto fundamental no sentido de instauração de uma dialética, pois mediante a posição de Freud em fornecer um espaço de escuta ao que antes não recebia a devida atenção por parte da comunidade médica – as dores no corpo sem uma relação fisiológica de suas pacientes históricas – foi fundada a psicanálise, ao privilegiar as narrativas destes sujeitos frente a uma nosografia médica. O sintoma não deixou de ter importância dentro do respectivo campo de conhecimento, porém sua dimensão passou a ser relativizada, consistindo em algo presente no discurso desses sujeitos que sofrem, porém, o discurso destes sendo tomado como algo muito mais amplo do que o sintoma.

A psicanálise enquanto método e técnica se propõe a trabalhar com a singularidade desse sujeito que fala através de suas narrativas. Com seu discurso cheio de hiatos e lacunas, busca-se que o paciente por meio da presença ou ausência de palavras passe a ser escutado e acima de tudo se escute. Neste processo, “Freud entrega a palavra ao próprio paciente para que ele fale sobre si mesmo” (Macedo & Falcão, 2005, p. 67).

Espera-se do analista que nessa arte de escutar, arte no sentido de que o trabalho analítico é algo extremamente subjetivo por parte do paciente, mas também do analista, pois, assim como um artista, este imprime muito da sua subjetividade no ato que desempenha. Ele detenha uma capacidade de escuta que não reduza os espaços simbólicos possibilitados pela associação livre. Sem o privilégio de um *a priori* em sua escuta, ele deve acompanhar o paciente em seus deslocamentos possibilitados pela palavra em associação livre. O analista deve prosseguir com sua atenção flutuando entre os significantes ditos por esse paciente, atentando-se que na fala deste analisando surjam fagulhas do inconsciente, momento em que algo de desconhecido irrompa em seu discurso contrapondo-se a lógica da consciência, colocando em evidência o modo primário de funcionamento do inconsciente.

Sobre a posição tomada pelo psicanalista, Macedo e Falcão (2005) notam que “é somente ao assumir a posição de quem não sabe a respeito de quem chega com uma demanda de ajuda, que o analista poderá efetivamente exercer sua escuta analítica” (p.69). Para o

médico a regra fundamental tratava-se de se entregar às suas memórias inconscientes, escutando sem se preocupar em notar coisa alguma, distanciando seus processos conscientes de sua escuta (Freud, 1912b/2010). A técnica desempenhada pelo par paciente/analista forma um contraste no qual cabe ao primeiro se mostrar mediante uma espécie de monólogo solitário, enquanto que ao segundo caberia permanecer oculto, escutando-o a partir de outro lugar. Como um espelho, o analista refletiria a fala do paciente, transpondo-a de uma palavra comum para adquirir elevado valor psíquico (Bollas, 2005).

Freud (1912b/2010) ao discorrer sobre a técnica empregada pelo analista, a fim de guardar as questões significativas da narrativa dos pacientes que emergiam no curso de uma análise, descrevia a técnica empregada como bem simples. “Ela rejeita qualquer expediente, como veremos, mesmo o de tomar notas, e consiste apenas em não querer notar nada em especial, e oferecer a tudo o que se ouve a mesma ‘atenção flutuante’ [Grifo do autor]” (p. 149).

Por meio desse conteúdo trazido à análise pelo paciente através de sua regra fundamental, obtinha-se um riquíssimo material composto por conteúdos que vinham a sua mente, fornecendo pistas de que ele havia suprimido algo de sua consciência. Por mais que esse material, fruto da associação livre, não trouxesse de volta a consciência o que havia sido esquecido, ele fazia vastas alusões a esse conteúdo, possibilitando ao médico reconstruir o que havia sido esquecido mediante determinadas complementações deste material e por suas interpretações (Freud, 1924/2011).

O analista em seu ofício, escutando o pacientes com sua “atenção uniforme flutuante” (Freud, 1923/2011, p. 280) evitando ao máximo que lhe é possível a reflexão, bem como a criação de expectativas conscientes, detém a capacidade, mediante sua experiência com a escuta do inconsciente, de utilizar o material relatado pelo paciente conforme duas possibilidades. Havendo pouca resistência sob esse conteúdo, ele pode inferir sobre o material reprimido a partir dessas alusões realizadas pelo paciente, ou nas situações de maior resistência, pode notar nestas associações que parecem se afastar do tema, percebendo o tom de resistência que detém, pode intervir comunicando-as ao paciente. Freud (1925a/2011) nos alerta que “. . . descobrir a resistência é o primeiro passo para sua superação” (p. 123). No trabalho do analista a arte de interpretação requer, em sua utilização bem sucedida, sensibilidade e familiaridade com as questões do inconsciente em seu exercício. Este trabalho

não podendo ser formulado sob regras estritas, mas deixando espaço para o tato e a habilidade do médico (Freud, 1923/2011; Freud, 1925a/2011).

O trabalho de associação livre visa expor o paciente ao menor grau de coerção, mantendo o contato com o presente real, garantindo em certa medida ao analista que “não deixe de ver nenhum fator da estrutura da neurose e não introduza nela algum tanto de sua própria expectativa” (Freud, 1925a/2011, p.123).

O trabalho terapêutico de forma sistematizada visando livrar o paciente deste ou daquele sintoma em específico é inviável, pois a ordem em que o material se apresentará, segue o fluxo do inconsciente do paciente. Não cabendo ao paciente conscientemente determinar o rumo que o tratamento seguirá. Outra vantagem do presente método é a de que “teoricamente sempre há de ser possível ter uma associação, se abandonarmos toda exigência relativa à sua espécie” (Freud, 1925a/2011, p. 123). É sempre possível que haja novas conexões entre os conteúdos expressos na fala do paciente, na medida em que eles se relacionam aos mesmos complexos inconscientes que sobredeterminam o que será expresso em associação livre por este.

Vale à pena resgatar a metáfora do viajante no deserto utilizada por Freud sobre a condução do tratamento, na qual o guia é contratado para guiar um viajante pelos confins do deserto, porém a posição tomada pelo guia é deixar que o viajante, montado em seu animal, tome a frente do caminho, explorando as margens do deserto. Enquanto que o guia segue em seu animal na retaguarda, intervindo apenas nos momentos críticos do caminho, a fim de que não se percam em meio à imensidão do deserto. Seu papel é de deixar que o viajante construa o caminho, que trilhe sua própria rota em meio ao desconhecido. Posição esta semelhante a do analista na condução da cura no tratamento analítico.

O que o analista pode encontrar em meio a estas falas que são produzidos pelo paciente, mediante a sua entrega à associação livre, estão às alusões às suas lembranças que foram recalçadas, bem como os derivados dos afetos que foram suprimidos pela ação da resistência, assim como as reações do sujeito a eles. Utilizando tal método de trabalho, o analista escaparia das armadilhas presentes na atenção proposital, pois ao ser intensificada a atenção de forma deliberada, poder-se-ia selecionar algo em meio ao material exposto pelo paciente e fixar a sua escuta em um determinado ponto, criando-se pontos surdos nos quais se deixa de notar outros elementos relevantes presentes.

O analista ao utilizar-se da atenção intensificada poderia então proceder seguindo suas próprias expectativas. Freud (1912b/2010) nos alerta que “justamente isso não podemos fazer; seguindo nossas expectativas, corremos o perigo de nunca achar senão o que já sabemos. Seguindo nossas inclinações, com certeza falsearemos o que é possível perceber” (p. 149). Para muitas dessas coisas que são escutadas em análise, o significado só será conhecido *a posteriori*, nos momentos seguintes do tratamento, por meio das interpretações do analista e das construções do analisante que refutem ou confirmem tais interpretações. O trabalho do analista consistia em utilizar-se de tudo que lhe foi dito pelo paciente com propósitos da interpretação, que se daria em um momento posterior ao de escutar.

O analista utilizaria o seu próprio inconsciente como instrumento de apreensão na análise, ele dispõe do seu saber inconsciente para auxiliá-lo, na medida em que a comunicação que é estabelecida em psicanálise trata-se de uma ligação de inconsciente para inconsciente. Freud nos mostra um caminho:

Ele deve voltar seu inconsciente, como órgão receptor, para o inconsciente emissor do doente, colocar-se ante o analisando como receptor do telefone em relação ao microfone. Assim como o receptor transforma novamente em ondas sonoras, o inconsciente do médico está capacitado a, partindo dos derivados do inconsciente que lhe foram comunicados, reconstruir o inconsciente que determinou os pensamentos espontâneos do paciente. (Freud, 1912b/2010, p. 156).

Os casos clínicos são construídos a partir desses derivados do inconsciente escutados em análise pelo analista. Este em seu ofício de escutar deve ouvir as entrelinhas do discurso, ou seja, deve utilizar-se dos seus sentidos para a apreensão de algo que está oculto, mas que o discurso do paciente faz referência, em uma tentativa de ouvir o inconsciente, que toma espaço em meio à narrativa deste sujeito para se enunciar. Bevidas (2009) pronuncia que o psicanalista no exercício de sua clínica deve ater-se ao cuidado exigido na prática da atenção flutuante, pois “cabe ao analista evitar deixar-se levar pelas significações imediatas do discurso do paciente, ou então impor-lhes alguma direção” (p. 164).

Exigindo-se cautela para que não forneça hipóteses que cristalizem uma concepção sobre o estado patológico de seu paciente, bem como evitar enquadres tipológicos precoces dentro das estruturas nas quais a clínica psicanalítica opera. Atitudes estas que possam vir a inviabilizar o tratamento, na medida em que possam criar armadilhas para o analista, levando-o a mergulhar em seu furor interpretativo. Já que tudo que o analisando venha a dizer e fazer no curso da análise confirme de imediato a hipótese pré-concebida.

Ao dissertar acerca do caráter da atenção flutuante Bevidas observa que:

A atenção flutuante parece requerer, no seu procedimento inferencial, o estatuto de *fragilidade* para as hipóteses conjecturadas. Estas devem permanecer em constante estado flutuante, de suspensão, sempre a espera de novos dados. Noutros termos, a atenção flutuante não permite *deduções* sistematizantes, nem *indicações* fortemente coercitivas [grifos do autor]. (Bevidas, 2009, p. 165).

A atenção flutuante não se restringir a hipóteses únicas e absolutas, mas deve possibilitar conjecturas hipotéticas numerosas, as quais possam ser um tanto vagas, bem como frágeis. Para além de uma fragilidade em seu método de trabalho essa posição tomada pelo analista aponta para a sua virtude: a de não se fixar qualquer verdade egóica do analista (Bevidas, 2009). Na medida em que, o objetivo do tratamento anímico reside em trazer a tona estes conteúdos do inconsciente, curar por meio das palavras, neste, os processos secundários cedem espaço para o modo primário de funcionamento, e a linguagem estabelecida entre paciente e analista é, sobretudo, por vias de inconsciente a inconsciente. Por meio dessa polissemia que a linguagem detém, a associação livre se beneficia na amplitude de significantes que pode possuir ao ser anunciada pelo analista e respeitada pelo paciente.

O próximo tópico deste capítulo visa discorrer sobre o silêncio do analista e as implicações que esta posição de silenciar seus processos conscientes busca produzir na análise. Visamos propor uma articulação entre a escuta analítica e o silêncio do analista.

1.4. A técnica, a escuta e a clínica

O domínio da técnica, no sentido de um maior *feeling* no trato com as formações do inconsciente, se dá por meio da experiência clínica, esta, não se limitando exclusivamente ao atendimento de pacientes, mas, sobretudo com a construção de seu próprio percurso analítico. O analista deve incluir aqui a experiência de ser objeto de análise, da travessia que se realiza na análise pessoal, etapa esta fundamental na jornada de quem deseja se colocar nessa posição de escutar os outros, pois o cuidado de si próprio é uma condição fundante na capacidade analítica.

Nessa jornada fornecida pelo percurso de uma análise pessoal, o analista tem de conhecer e manejar a sua contratransferência. Macedo e Falcão (2005) observam que “o

cuidado com a escuta de si mesmo aparece no texto freudiano como condição *sine qua non* para a possibilidade de exercer uma escuta em relação ao outro” (p. 69).

Escutar em psicanálise pode ser se permitir ouvir a voz da pulsão que é evocada em cada palavra dita pelo sujeito em análise, dar margem para que o inconsciente se mostre e se decifre. É abrir espaço para a singularidade de cada caso. Para os autores:

De fato, a escuta da psicanálise encontra sua vitalidade na capacidade do analista reconhecer o valor e a necessidade de ser ele próprio escutado, promovendo em si uma capacidade que está fora do domínio da rigidez ou da padronização, e que por isto abre vias de acesso à escuta do outro. (Macedo & Falcão, 2005, p. 74).

Comentamos sobre a fala do analisando e a atenção flutuante do analista, mas pouco sobre a importância do silêncio do analista. Visto que há uma relação entre ambos, os ruídos do inconsciente do paciente expressos por meio da regra fundamental fazem um contraponto frente ao silêncio do analista, a união de ambos cria o clima em que a análise ocorre. Para Reik (1926/2010, p. 19) “não seria justo, no entanto, atribuir os resultados da psicanálise unicamente ao poder das palavras. Seria mais exato dizer que a psicanálise prova o poder das palavras e o poder do silêncio”. Silêncio este que vem a possuir inúmeros sentidos ao longo da análise, e na maioria dos casos possui um efeito calmante e benéfico. Este pode atuar como um convite para que o analisando possa falar livremente sem as inibições convencionais que lhe ocorrem fora desse espaço transferencial.

O silenciar que expressa o psicanalista não se trata de um mutismo, mas ele vibra as palavras não articuladas do paciente. Escutando não apenas suas palavras, mas também seus silêncios, lendo as notas e pausas de seu discurso do inconsciente. Ele escuta aquilo que as palavras não dizem, mas que se encontram nas entrelinhas da fala do paciente. Para Polichet (2010, p. 121) “o silêncio do analista ajusta-se ao eco de seu próprio lugar e, para aparecer na negatividade do ato analítico, ele não pode se reduzir ao calar da pessoa do analista”. Mais que um calar-se, o analista por meio de seu silêncio possibilita ao seu analisando relançar o desejo e seus significantes em novos objetos e representações, não as fixando em torno de uma única significação.

Ele faz eco as palavras do analisando, possibilitando assim que o paciente possa ouvir suas palavras reverberando, não mais enquanto pensamentos, mas como ação, enquanto fala. O silêncio do analista possui o valor de relançar a palavra e o desejo, sem os fixar em um

único significado, ele pode ser uma demanda de que o analisando fale, de que ele descreva por meio de palavras aquilo que lhe ocorre da associação livre.

Tal valor tributado ao seu silêncio é dado mediante a condição de que o analista se desloque de forma incessante em meio ao seu próprio silêncio, por meio de sua atenção flutuante, sua escuta deve orquestrar os solos do paciente, acompanhando de modo a constituir um contraponto em suas construções, seguindo o andamento fornecido pelo paciente, que a seu modo rege a análise. Caso ele cesse de se deslocar em seu silêncio, sua capacidade de escuta e de criação podem ser comprometidas. Segundo Polichet (2010, p. 128) “a escuta se trama no deslizamento das representações do analista, que se surpreendem a compor e a decompor sem descanso a partitura dos dizeres do analisando”.

O silêncio do psicanalista tem seu início paralelamente a construção da regra fundamental. Segundo Zolty (2010, p.191) “é Emmy Von N. quem intima Freud a se calar”, solicitando a Freud para que a deixasse dizer o que ela tem a dizer.

Emmy Von N. aponta a demanda de Freud, demanda de que ela confirme seu saber de médico sobre a origem de seus sintomas; ela se recusa a ocupar um lugar como objeto de uma teoria nascente. Responde a Freud que não sabe nada disso e reivindica esse nada a dizer, exortando Freud a se calar. Com isso ela abre o espaço da transferência. Desvia Freud de sua demanda de saber e lhe designa uma função particular na dinâmica do tratamento; pois o que ela tem a dizer, esse nada a dizer, esse nada que não deixa de se dizer, é bem isso o que ela pede. (Zolty, 2010, p. 192).

Mediante essa suspensão da palavra que é imposta a Freud por parte de Emmy, é fundada a regra fundamental da psicanálise, que segundo Zolty (2010, p. 192), “a regra fundamental que ordena a palavra, acima de tudo ordena o silêncio que não é esquecimento, mas uma reparição repetitiva e insistente, enquanto silêncio sempre presente na pulsação de seus contornos de linguagem”. A partir da formulação da regra fundamental, houve um calar do saber médico, para que o médico fizesse eco àquilo que diz o sujeito. O analista convoca o paciente a falar sobre sua falta, sua arte é a de solicitar a palavra deste, até que se esgotem seus últimos recursos simbólicos. Para a autora (2010, p. 192), “o silêncio do analista convoca esse nada a dizer. Não é uma demissão nem uma ausência, e o silêncio que instaura não é um vazio, mas uma outra presença num silêncio compartilhado”.

O silêncio do analista diante de seu paciente atesta sua posição de não saber, de suspender um julgamento prévio, lhe colocando na posição de quem espera por novos dados, novas pistas, até que se deixe levar pela precipitação de um dizer, de uma interpretação ou de

uma construção. Uma posição de acolhida ao *non sense* do paciente. De acordo com Zolty (2010 p. 193), “essa suspensão favorece as derivações provocadas por uma escuta flutuante porquanto o fluxo é portador e veículo desse Outro lugar que ele sustenta com sua neutralidade . . .”. Por meio de sua neutralidade o analista visa não abolir a presença de seu inconsciente e de seu paciente na situação analítica, pelo contrário, visa deixar espaço, fornecer margens para que o inconsciente do paciente se mostre. Através do manejo da transferência e de sua contratransferência, ele busca a possibilidade de um pensamento isento de críticas por parte do paciente venha a se manifestar na análise.

Para Zolty (2010) não há uma experiência de silêncio, mas uma experiência da palavra muda, aquela cuja seu proferimento ainda não se realizou. Uma palavra em estado de suspensão. Palavra esta que esta as voltas com o objeto ausente, ligando-se a dinâmica de cada objeto pulsional. Para a autora:

Mais do que “silêncio do analista”, trata-se de *silêncios do analista*, assim entendidos em sua agitação murmurante, silêncios que podem tomá-lo ao longo de uma sessão e que estão diretamente em fase com cada objeto pulsional em ação no analisando [grifos da autora]. (Zolty, 2010, p. 193).

Em seu trabalho, o psicanalista tem de aprender a ouvir uma *psique* que se comunica através das palavras e do silêncio. Devendo apreender a ouvir com o “terceiro ouvido” (Reik, 1948, p. 144). Seguindo suas intuições, fruto de seu longo contato e familiaridade com as questões do inconsciente, o analista deve coletar suas impressões ampliando suas fontes para captar as mensagens cifradas que vão do inconsciente de um sujeito a outro. Por meio dessa escuta, possibilitada pelo terceiro ouvido, um ouvido que visa escutar os ruídos do inconsciente, pode ser possível ao analista ouvir algo que é expresso silenciosamente, algo que soa *pianíssimo* no sujeito (Reik, 1948). Atentando-se em sua escuta com o terceiro ouvido (Reik, 1926/2010), o psicanalista ouve também suas próprias vozes interiores, aquilo que lhe ocorre durante a análise de seu próprio inconsciente. Para a psicanálise, o não dito ganha importância, e segundo Reik (1948, p. 23) “parece-nos bem mais importante detectar o que o discurso esconde e o que o silêncio revela”.

Para Reik (1948) a tarefa do analista consiste em observar e recordar as milhares de memórias provindas dos pequenos trechos ouvidos em análise, para que produzam seus efeitos em sua consciência. O grande perigo de o analista fracassar em seu trabalho de escuta pode acontecer caso ele perca esses pequenos sinais, negligenciando-os ou deixando-os de lado. Ele deve agir recebendo, recordando e decodificando, essas coisas que são deixadas de

lado no momento da análise. Agindo segundo sua atenção flutuante, para que possam ser interpretadas em um momento oportuno. O analista compõe o seu repertório de experiências com o não saber, por meio de conteúdos que são inconscientes em suma, mas que podem vir a se tornar conscientes, caso necessários em suas pesquisas. A melhor forma de achar algo de significativo neste conteúdo “insignificante” (Reik, 1948, p. 146) é por meio das impressões fugazes que são capturadas, tais impressões não são frutos de processos de reflexão, mas que podem ser intensificados por ela.

Dentre as peculiaridades do terceiro ouvido está a de trabalhar de dois modos distintos com o inconsciente. Ele pode contribuir a escuta do psicanalista por meio da tentativa de escuta das entrelinhas do discurso do paciente, como também pode ajudar o psicanalista em dar ouvido as suas próprias questões. Podendo captar o que se passa por dentro deste (Reik, 1948).

Defendemos que o trabalho do psicanalista seria tornar audível esse conteúdo que soa de forma contínua e quase silenciosa dentro desse sujeito, produzindo efeitos que ressoam na consciência. Dando a ele um espaço no qual possa ser amplificado, um espaço em que possa vibrar com mais intensidade. Para isso, é necessário certa atenção no trato dado às palavras. É preciso criatividade da parte do analista para que nos momentos infrutíferos do tratamento, quando a ação da resistência se apresenta de modo que o impossibilite a sua continuação, este, coloque o paciente de volta na trilha das associações, que não o deixe se perder no deserto das significações. Para Bollas (2005) a associação livre acaba por produzir “objetos falados” (p. 66), criando uma linguagem entre o par analista e analisando, uma linguagem que trata sobre o que pode ser compreensível em se tratando do inconsciente do paciente.

A técnica de associação livre põe o analista, o ouvinte das elaborações do paciente, em pé de igualdade com a platéia em um concerto. Pois “se trata de uma ação que pressupõe a capacidade de acompanhar representações dispares - algumas repetidas, outras muito novas - que ocorrem no mesmo momento” (Bollas, 2005, p. 61). É válido ressaltar, que o estilo subjetivo que cada paciente detém ao compor sua fala em análise se aproxima ao do artista no momento de criação, com sua forma própria de construção de suas narrativas. O paciente anuncia no decurso de sua fala algo que muitas vezes é inédito até para ele mesmo, apropriando-se da polissemia que a palavra possui, o seu sentido pode ser deslocado ao passar

do campo do pensamento para o da fala. Para Lacan (1954/2009, p. 314) “toda palavra tem sempre um mais-além, sustenta muitas funções, envolve muitos sentidos”.

Ao longo deste capítulo visamos abordar a associação livre e a escuta flutuante. Pensando-as como se deslizassem em meio a estes inúmeros sentidos que a palavra pode percorrer, em meio às ressonâncias frutos dos múltiplos sentidos produzidos por elas. O próximo capítulo dessa dissertação visa propor uma aproximação da psicanálise com outro campo do saber, a música. Tentando articular a associação livre ao improviso musical. Buscaremos investigar sobre os processos criativos que permeiam a clínica e a improvisação musical, investigando quais as aproximações possíveis entre o psicanalista e o artista. E como o psicanalista pode se apropriar da música e da musicalidade da fala em seu ofício.

Capítulo 2:

A Improvisação Livre e a Associação Sonora

O presente capítulo busca realizar uma aproximação entre dois campos distintos, arte e psicanálise, tecendo aproximações possíveis entre os dois campos do saber. Tentaremos realizar um ponto de ligação entre o jazz e a associação livre. Para isso, nos apoiaremos nos processos criativos que estão envoltos tanto no trabalho do artista como no do psicanalista. Freud concebia o psicanalista como alguém que possuía algo de **cientista, artista e filósofo**. Em decorrência dessa aproximação com a arte, ora como musa inspiradora, ora como enigma, chamava à atenção de Freud o contato profundo e espontâneo com as questões da subjetividade que haveria no artista criativo. Chegando a tecer comentários sobre como o escritor transforma seus desejos não realizados em criação; em como este encontra uma saída estética para seus conflitos, em *Escritores criativos e a fantasia*. Bem como seu dom intuitivo para a especulação, para supor, inventar e criar. Freud no desenvolvimento de sua teoria psicológica se debruçou sobre o estudo psicanalítico da arte.

A aproximação entre arte e psicanálise pode ser vista na inspiração freudiana para a invenção do seu método de tratamento e em sua regra fundamental, a **associação livre**. Método inventado a partir de um modelo estético de criação literária, do qual Freud teve contato durante sua juventude, na obra de Borne, na qual o sujeito poderia se tornar um escritor criativo em apenas três dias. Não somente inspirando-se em outros campos do saber, mas também fornecendo contribuições originais a estes, a musicalidade da psicanálise acaba por ressoar em outros campos do conhecimento, como na estética, filosofia, literatura e composições criativas (Sekeff, 2009).

Neste paralelo que pode ser concebido entre o artista e o psicanalista com relação ao seu processo criativo, podemos citar que o artista faz com que os limites subjetivos que demarcam as fronteiras entre o singular e o universal passem por rearranjos, atravessando essa tênue linha entre esses dois pontos, o particular e o genérico. Por meio das criações artísticas é possível que haja a simbolização de certos conteúdos que se encontram sob a trama do inconsciente, em seus encadeamentos simbólicos. A arte aponta para aquilo que é impossível simbolizar, fornecendo uma nova perspectiva acerca da realidade, uma nova interpretação que

possa deter um novo sentido. O artista faz algo com o vazio, por intermédio de suas criações, de seus objetos libidinais.

No trabalho do psicanalista pode ocorrer algo semelhante, através do manejo transferencial. Dentro deste campo de forças constituído pela transferência, o campo da fala e da escuta, que busca desvelar os fenômenos enigmáticos e lacunares do inconsciente, há a transformação subjetiva dos envolvidos (analista e paciente), por meio do espaço de criação e recriação que a análise possibilita.

Tais modificações estão intimamente ligadas ao espaço onde estas se desenrolam, um espaço de transferência, entre analista e analisando, um lugar no qual há o rompimento com uma temporalidade cronológica. Tal suspensão de um tempo linear, instaura um tempo de ócio, no qual se põe em movimento o ato criativo dos sujeitos envolvidos. Por meio dessas criações que se dão em análise, pode ser possível a construção de outras ficções que são tomadas como realidade por parte dos sujeitos envolvidos. Bem como outros modos de se subjetivar perante tais realidades, outras ficções de si.

Seja através de seu corpo, de seu olhar ou de sua relação com a linguagem, Didier-Weill (1997, p. 25) diz que o artista é aquele que “sabe ouvir o invisível e sabe deixá-lo à mostra”. Em outras palavras, o artista é o sujeito que consegue mobilizar suas monções inconscientes e por meio dos processos nos quais o inconsciente se apóia para ganhar visibilidade na consciência, ele consegue apresentar suas questões subjetivas e suas fantasias de modo sublimado, de modo que consegue cativar o prazer estético de seus apreciadores.

Para Didier-Weill, o artista é um sujeito que transita entre os mundos interno e externo, ele habita o mundo das fantasias infantis e mundo da realidade, distinguindo bem estes dois campos. E em suas produções, ele põe algo para além do que as palavras poderiam nos fazer escutar, remetendo-nos não ao campo da compreensão, mas ao da experiência. Como afirma Freud (1908/2015), ele faz com que possamos desfrutar de nossas próprias fantasias ao entrar em contato com a sua, sendo esta uma das grandes contribuições do artista a humanidade.

Vale ressaltar que o artista por meio da palavra dispõe de um poder criador, no qual há a possibilidade de transgredir o código linguístico vigente. Criando exceções às regras, transgredindo seus limites, ele dá espaço em suas relações simbólicas para que surjam significações inéditas as palavras – por meio de seus neologismos, de suas coincidências e

seus estranhamentos – abrindo espaço para o que ainda não foi ouvido (Didier-Weill, 1997). É válido ressaltar que a palavra não se constitui como a única forma de comunicação e expressão, havendo outras formas de fala e linguagem que não envolvem as palavras, mas que detém certa intenção de expressar-se. Visando-se não apenas a comunicação, mas expressar sentimentos e emoções, como a música e a linguagem corporal, presentes nas performances artísticas. O inconsciente encontra inúmeras linguagens nas quais possa se expressar, entre elas as visuais, literárias, plásticas e sonoras.

Seja por meio de seu processo primário; aquele que opera nas instâncias mais arcaicas do psiquismo, atuando sobre o Id, e que busca, sobretudo, o prazer. E de seu processo secundário; envolvendo a consciência e os processos mentais superiores, sendo ordenado segundo o princípio da realidade. O inconsciente encontra diversos caminhos para se mostrar, seja pelo caminho verbal ou por meio do não-verbal.

Como é o caso da linguagem musical, ao privilegiar o campo do indizível, ela explora estes afetos que não puderam ser simbolizados sob a forma de palavras. Esta linguagem que a música detém atua produzindo simbolizações através de formas sonoras, nela há a primazia do processo primário em relação ao secundário (Sekeff, 2009).

Didier-Weill em sua *Nota Azul* aborda as possíveis questões que emergiriam em um diálogo entre um psicanalista e um artista. Ele levanta uma possível indagação que surgiu do psicanalista ao artista, de como se daria a apropriação ética do artista com relação à palavra, de como ele se utiliza dela para suscitar suas questões subjetivas. Para responder esse questionamento, Didier-Weill retoma a mitologia Grega, mais especificamente as tensões entre os Deuses Apolo e Dionísio, o primeiro encarregado pelo mundo da forma e o segundo pelo mundo do prazer, das festas, da música e da dança. O autor nos conta que a solução encontrada para a reconciliação entre os Deuses do Olímpo foi dada por Apolo ao poeta trágico, onde caberia a este traduzir sob a forma visível a essência íntima dionisíaca, a música.

Ao poeta coube vincular uma mensagem escrita, limitada enquanto forma, à música. Para Sekeff (2009, p. 23) “o indizível da música “envolve” o inconsciente, tanto quanto a psicanálise, e ambas (música e psicanálise) lidam com *expressão* e *emoção* [grifos da autora]”. O indizível musical ao qual fazemos referência, diz respeito àquilo que não pode ser apreendido enquanto uma vivência apenas cognitiva deste, mas se relaciona a conteúdos da

ordem de uma experiência, de uma afetação não simbolizada que a música produz nos ouvintes.

Para Didier-Weill (1997, p. 27) o poeta é “um tradutor que consegue que o ilimitado da mensagem musical encarne-se nos limites da imagem apolínea: a palavra do poeta é assim o significante pelo qual se pode amarrar o real da música e a imagem especular”. Em outras palavras, o poeta foi um tradutor das vivências que a música lhe despertara. Ele colocou em palavras aquilo que a música lhe causava, aquilo de suas vivências subjetivas que eram lembradas ao ouvir tais melodias.

Foi necessário que a palavra de um poeta traduzisse aquilo que nunca se ouviu soar na música absoluta, uma música pura, sem a incursão de vozes humanas. Por meio deste intérprete, era transmitida uma imagem apolínea musical. Por meio das palavras do poeta era dada certa interpretação àquela melodia, foi criado um discurso para além do musical, sendo desenvolvida uma nova estética à música. Com a entrada **em cena** do poeta, houve uma transposição de uma estética absoluta para uma estética referencialista. A primeira valorizava, sobretudo, conteúdos formalistas e expressionistas, tendo sua intenção voltada para uma apreciação intelectual e sentimental musical, enquanto que a segunda buscava remeter o ouvinte a outro conteúdo que não o musical. Mas utilizando a música como um meio para atingir algo que está para além dela, expressando, simbolizando ou imitando referências extramusicais. Compostas, sobretudo, por conteúdos afetivos e narrativos da história desse sujeito (Caznok, 2003).

Didier-Weill (1997) comenta que quando o sujeito se engaja em um processo de criação, no caso de músicos e dançarinos, estes não necessitam realizar uma tradução do seu ato dionisíaco, um ato artístico que envolve uma *performance*, em uma linguagem apolínea da forma, uma mensagem escrita. No caso destes artistas, eles não necessitam realizar essa transposição de sua intenção artística sob uma linguagem gráfica, pictórica, como a escrita ou a construção de imagens plásticas, mas se utilizam, sobretudo, de seus corpos para tais representações. O psicanalista afirma que tal forma de proceder não é prejudicial às devidas qualidades do ato artístico, no caso da música, que tem em sua conta um real ilimitado, intransmissível pela via da palavra.

Neste processo de criação, que envolve tanto a escuta como a vivência da música, o sujeito pode descobrir um lugar psíquico no qual seja possível a construção e expressão de

traços de sua subjetividade. As pulsões investidas na música podem fornecer um espaço de troca, onde seja possível realizar uma inscrição da pulsão na cultura (Sekeff, 2009).

A psicanálise em seu ofício se propõe a fornecer um espaço transferencial, onde há esta relação entre a escuta e a fala. Estas vivências desse novo discurso que surge em análise, bem como a rememoração das palavras que são utilizadas fora desse contexto e são apropriadas por essa situação analítica, podem perder os significados primevos e passar a adquirir novos sentidos. A partir de sua repetição em uma relação transferencial, passar de uma *performance*, uma atuação, a uma rememoração. Podendo adquirir novos contornos na linguagem, bem como possibilitando novas interpretações sobre o mundo subjetivo desse sujeito.

Diferentemente da música, no tocante a necessidade de uma materialidade no discurso, a psicanálise necessita das palavras. Elas são suas ferramentas essenciais e indispensáveis. Convém lembrar que o tratamento por meio da regra fundamental teve início com a *talking cure*, com a limpeza da chaminé nos pensamentos de Ana O. (Freud, 1895/2016).

Mais a frente em nosso trabalho, discorreremos sobre os processos envoltos na criação artística e por parte do psicanalista. Tratando sobre algumas questões que perpassam o trabalho de criação artística, Anzieu, em seu texto *A psicanálise do gênio criador*, nos fala de cinco etapas para o trabalho de criação: a primeira delas é um movimento regressivo advindo de alguma crise interior no sujeito, algo que lhe fez questão, capaz de mobilizar representações arcaicas no psiquismo do artista; a segunda seria a apreensão de algumas dessas representações por meio do aparelho perceptivo, um movimento de trazer a tona ao aparelho pré-consciente esse núcleo organizador atuante, sobredeterminante; a terceira etapa consiste na transposição elaborada (sublimada) dessa representação segundo um código familiar (linguístico, musical, sociocultural, estético, etc.), estando presente a capacidade de simbolização por parte do artista; a quarta etapa consistiria na expressão desse núcleo organizador, dotado de grande força de impacto, os derivados do recaiado. Vale ressaltar que aqui entra em cena a forma particular que cada autor possui ao entrar em contato com o seu público, por meio de seu estilo singular; já a quinta e última etapa consiste no julgamento do público, a submissão da obra de arte a uma prova de realidade.

Nos próximos tópicos do presente capítulo buscaremos falar mais sobre a relação do sujeito com a criação, em especial o improviso. Nossa hipótese é de que ele se faz presente na clínica psicanalítica, sob a regra da associação livre. O contraponto musical ficará por conta do gênero Jazz, um estilo sonoro no qual há uma relação de fala entre os instrumentos. Tentamos aproximar o desenrolar de uma *performance* jazzística ao fenômeno que ocorre na clínica psicanalítica, sua regra fundamental.

2.1. Criatividade, arte e improvisação

Neste tópico do presente capítulo discutiremos sobre os processos de criação, visando discutir sobre as origens da improvisação. Partiremos de como a improvisação pode acontecer no campo da arte, para tentarmos nos aproximar do trabalho do analista. Buscando conhecer como a criatividade pode estar presente no referido ofício.

Se para Nachmanovitch (1993) toda arte é improvisação, há aquelas improvisações que já são apresentadas ao público no momento de sua concepção, inventadas ali mesmo diante do público. Havendo outras que são “improvisações estudadas” (p. 19), que são revisadas e reestruturadas durante certo tempo antes de sua apresentação ao público. Para o autor, a improvisação é a viagem percorrida pelo compositor rumo à construção de uma obra, ela se centra muito mais no processo do que nos destinos aos quais se chega. Focando muito mais na experiência do que no produto final.

Segundo Nachmanovitch (1993, p. 21), “o âmago da improvisação é a livre expressão da consciência quando desenha, escreve, pinta ou toca o material bruto que emerge do inconsciente”. O autor nos diz que a forma mais comum de improvisação é a fala, pois ao falarmos nos apropriamos de um conjunto de blocos composto pelo vocabulário, utilizando regras linguísticas para combiná-los. O vocabulário e as regras são fornecidos pela cultura e permitem uma articulação das palavras de uma forma que talvez elas jamais tenham sido usadas anteriormente. O autor cita que a improvisação em sua construção pode demonstrar uma aparente falta de planejamento, mas apesar destas impressões que ela transmite, não implica que o trabalho seja desenvolvido ao acaso ou de forma fortuita, pois uma improvisação detém suas regras, mesmo estas não sendo fixadas *a priori*. Para

Nachmanovitch (1993, p. 34) “nós nos conduzimos de acordo com regras inerentes à nossa natureza. Como seres moldados pela cultura, somos incapazes de produzir qualquer coisa aleatória”.

Dentre essas influências estão aquelas que são fruto não apenas da cultura a qual estamos diretamente vinculados, mas dizem respeito à evolução cultural a qual a humanidade está relacionada, fruto das experiências de nossos antepassados, transmitidos por meio do simbólico. De acordo com o autor (1993), “a pessoa que improvisa não opera a partir de um vácuo, mas de três bilhões de anos de evolução orgânica: tudo o que já fomos está codificado em algum lugar dentro de nós” (p. 34). Este lugar dentro de nós armazena esses saberes transmitidos a partir da cultura e nos transmite certa influência no momento de criar, “quando fazemos música, escrevemos, falamos, desenhamos ou dançamos, a lógica interna, inconsciente, de nosso ser se revela e molda o material” (p. 34).

Os atos criativos envolvem em certa medida o divertimento. A brincadeira é a fonte de onde brota a técnica, pois essa não pode ser alcançada apenas mediante uma prolongada repetição da prática, enquanto *automaton*. Para Nachmanovitch:

O trabalho criativo é divertimento; é a livre exploração dos materiais que cada um escolheu. A mente criativa brinca com os objetos que ama. O pintor brinca com a cor e o espaço. O músico brinca com o som e o silêncio. Eros brinca com os amantes. Os deuses brincam com o universo. As crianças brincam com qualquer coisa que possam por as mãos. (Nachmanovitch, 1993, p. 49).

O divertimento sendo uma questão de contexto, não dependendo muito da atividade desempenhada, mas que se envolve muito mais ao como fazer. Para Nachmanovitch (1993, p. 50) “brincar é libertar-se de restrições arbitrárias e expandir o próprio campo de ação. A brincadeira possibilita uma maior riqueza de reações e melhora nossa capacidade de adaptação”. A brincadeira torna o sujeito mais flexível, ao reinterpretar a realidade sob uma ótica diferente, admite um deslocar do seu campo de visão, ampliando-o, ao possibilitar um ‘como se fosse’, permite a criação e de certo modo protege este sujeito contra a rigidez, ao lhe possibilitar diversas posições frente ao mesmo objeto. Para o autor, “a variedade de meios capazes de ampliar nossas possibilidades de expressão nasce da prática, do divertimento, do exercício, da exploração, da experimentação” (1993, p. 51).

A criatura que brinca pode estar mais propensa à adaptação às mudanças contingenciais, pois “a brincadeira, na forma da livre improvisação, desenvolve nossa capacidade de lidar com um mundo em constante mutação” (Nachmanovitch, 1993, p. 51). A

musa inspiradora que contribui com o homem em suas invenções, pode ser encontrada em nossa criança interior, no infantil que resiste em meio ao adulto, nas instâncias mais primitivas da subjetividade que compunham esse psiquismo. O artista é um sujeito que está em contato com esse infantil e retira dele sua inspiração para improvisar. Para o autor (1993), “a improvisação é a redescoberta do espírito selvagem que existe em cada um de nós, o reencontro com nossa alma infantil” (p. 53).

A criatividade artística é aprimorada por meio do talento e da técnica, mas suas origens estão na capacidade de o adulto entrar em contato com a fonte de prazer da criança que há dentro dele. Pois “somente através da diversão, e apenas da diversão, o indivíduo, criança ou adulto, é capaz de ser criativo e de usar toda a sua personalidade, e é apenas sendo criativo que o indivíduo descobre o seu ser mais profundo” (Nachmanovitch, 1993, p. 56). A diversão, no sentido da improvisação criativa, permite a este sujeito explorar outras versões de si.

A criatividade está em cena não apenas na construção de obras de arte trajadas sob o tom mais sublime que os grandes artistas conseguem fornecer. Mas o impulso criativo que pode ser considerado como uma coisa em si mesma, algo necessário a um artista na construção de sua obra, também se faz presente quando qualquer pessoa se põe de maneira saudável na realização de algo. Como é o caso do psicanalista em seu desejo de que haja análise. Para Winnicott:

O brincar facilita o crescimento e, portanto, a saúde; o brincar conduz aos relacionamentos grupais; o brincar pode ser uma forma de comunicação na psicoterapia; finalmente, a psicanálise foi desenvolvida como uma forma altamente especializada do brincar, a serviço da comunicação consigo mesmo e com os outros. (Winnicott, 1975, p. 63).

Segundo Winnicott (1975), o trabalho da psicanálise é constituído mediante a sobreposição de duas pessoas que brincam no *setting* analítico. Ele ocorre no que é formado entre esse duo, que envolve a pessoa do paciente e a do analista, um processo entre ambos. Para o autor, “onde o brincar não é possível, o trabalho efetuado pelo terapeuta é dirigido então no sentido de trazer o paciente de um estado em que não é capaz de brincar para um estado em que o é” (p. 59).

O que havíamos defendido sobre a brincadeira que se vê nas crianças também pode ser estendido aos adultos, porém sua descrição torna-se mais difícil, quando esta envolve sua expressão majoritariamente sob a forma de comunicação verbal, sob os jogos de palavras,

seus tropeços e deslizos da língua. De acordo com Winnicott (1975), na análise de adultos a brincadeira se faz presente, “manifesta-se, por exemplo, na escolha das palavras, nas inflexões de voz e, na verdade, no senso de humor” (p. 61). Para o autor, a brincadeira é sempre uma experiência criativa que envolve uma experiência de continuidade espaço-temporal, consistindo em uma forma básica de se viver a vida.

O cerne do trabalho analítico se centra nesta sobreposição lúdica, que envolve os dois personagens que compõem o *setting* analítico, envolve a capacidade de brincar do analista e do paciente. De acordo com Winnicott (1975, p. 80), “se o terapeuta não pode brincar, então ele não se adequa ao trabalho”. No caso do paciente, o autor comenta que caso o paciente seja incapaz de brincar, algo precisa ser feito por parte do analista para ajudá-lo, para que se torne capaz de brincar, de por sua criatividade em ato, para só depois disso o trabalho analítico possa ter início. Na visão de Winnicott, a brincadeira é a porta de entrada para que o trabalho analítico construído entre analisando e analista possa acontecer, ela é essencial, pois permite ao paciente que este expresse sua criatividade na análise. Por meio desse jogo que é criado, é possível o estabelecimento de certo *raport* deste com o analista, construindo uma relação de confiança, no qual as fantasias que envolvem esse faz-de-conta, ficção, possam se manifestar na análise.

Acreditamos que a criatividade presente no trabalho analítico diz respeito ao convite feito pelo analista e aceito pelo paciente em por suas palavras sob a regra fundamental. De permitir que o paciente possa se sentir convidado a entrar na brincadeira sustentada pelo analista, e que o analisando possa manifestar a capacidade que tem de brincar neste espaço. Sob esta relação construída na transferência. Para Winnicott (1975, p. 84), “a criatividade do paciente pode ser facilmente frustrada por um terapeuta que saiba demais. Naturalmente, não importa, na realidade, quanto o terapeuta saiba, desde que possa ocultar esse conhecimento ou abster-se de anunciar o que sabe”. Fornecendo ao tomar tão posição, a possibilidade de uma descoberta ao paciente, que este possa se deparar com o seu próprio saber inconsciente em meio as suas construções feitas em análise.

No trabalho analítico, o analista deve propiciar espaço para que a criatividade, bem como os impulsos motores e sensoriais que constituem em suma a matéria prima do brincar possam ser experienciados. Pois, não apenas uma *psiquê* é convocada para a cena analítica, mas, sobretudo um corpo que vibra com os sons das palavras, dos silêncios, dos ruídos e dos ecos. Para Winnicott (1975, p. 93), “é com base no brincar que, que se constrói a totalidade da

existência experiencial do homem”. A posição tomada pelo analista na brincadeira, de criar um espaço que acolha essas ideias e pensamentos que aparentemente soam desorganizados, se assemelha a posição do psicanalista em associação livre. Deixando que o paciente comunique a sucessão de ideias, pensamentos e sensações que lhe passam pela cabeça sem uma conexão aparente entre elas, sem presumir a existência de um fio significante entre ambas.

A arte de criar também repousa sobre outro campo que é atravessado pelas questões do inconsciente, o campo da criação musical. Para Sekeff (2009, p. 137), “fazer música é re-jogar jogos esquecidos”. Remete-se ao lúdico, ao brincar da infância, no qual são investidas grandes porções de afeto, o que nos lembra o que Freud (1908/2015) fala ao tratar sobre a economia psíquica dos escritores criativos, das grandes porções de afeto investido nestes objetos sublimados. Diferenciado-se do brincar, “musicar” (Sekeff, 2009, p.137) é um jogo elaborado, no qual se necessita de habilidade e técnica especializada. Para a autora, neste ato de musicar “. . . a busca de satisfação reconcilia o músico consigo mesmo, com o desejo, com a cultura, estimula fantasias, imaginação, criatividade e licenças poéticas, que agindo lado a lado com procedimentos racionais e técnicos facultam fruição estética” (p.137).

Sobre essa relação, de aproximação que ocorre entre a música e a psicanálise, Sekeff (2009, p. 134) comenta que “. . . embora música e psicanálise constituam campos distintos, com leis próprias e métodos específicos, ambas sofrem a ingerência de uma outra dimensão da subjetividade, a do corpo *vibrátil* [grifos da autora]”. Por meio dessa dimensão é possível a captação de algo que vai além da percepção e dos sentimentos. A música pode ser um lugar de inscrição no registro da simbolização, por meio dela pode ser possível o endereçamento, pelo sujeito, dos destinos possíveis à pulsão. Envolvendo possibilidades de se lidar com a ausência, com o vazio. Para a autora (2009, p. 91) “falar de música é falar do *indizível* [grifo da autora], o intraduzível que habita o imaginário”.

Sekeff (2009) ao falar sobre o músico, afirma que “o destino do músico é ser desejante, é vivenciar a música na lógica do não-todo, em novas configurações, novas construções, novas escutas, sempre, sempre!” (p. 136). O processo de criação musical relaciona-se intimamente a ordenação de sons e silêncios, o músico atua investindo certa soma de afeto ao jogo musical. Ele “investe em seu mundo de criação podendo enunciar seus fantasmas (sem que ele mesmo se dê conta), oferecendo simultaneamente ao receptor o prazer desse mundo de técnica, organização e... fantasia” (Sekeff, 2009, p. 135), ao brincar com a linguagem musical e seus parâmetros do som: duração, intensidade, altura e timbre.

A linguagem musical é fundada a partir de uma sintaxe e de uma semântica própria, marcada pela ambiguidade. Por meio da criação do texto musical, pode ser possível a realização de uma passagem das energias represadas no psiquismo para outra instância deste, tendo como produto o ganho de prazer envolvido na sublimação (Freud, 1908/2015). Já a passagem realizada pelo ouvinte modifica o texto musical, podendo com isso fornecer suas próprias interpretações aquele som, lhe possibilitando fruir dessa obra a seu modo. A escuta musical pode ser fonte de satisfações ao mobilizar investimentos afetivos, “ao mesmo tempo que os sons seduzem com a beleza do estranhamento, o inconsciente do receptor pode modificar a percepção do que ouve, autorizando a expressão de coisas que literalmente ele não sabe” (Sekeff, 2009, p. 136) e que poderiam não lhe ser familiares.

A música se constitui como um dos destinos possíveis as monções pulsionais. Possibilitando, dessa forma, uma estruturação singular da realidade por parte desse sujeito musicado e de seu corpo vibrátil. Indo além do discurso linear em funcionamento na consciência, a música, é possibilitado à transformação desse material que emerge do inconsciente, fruto das pulsões, em pensamento musical (Sekeff, 2009).

No processo de criação musical estão envoltos dois vieses: o primeiro diz respeito à reformulação das fantasias narcísicas, já o segundo diz respeito à possibilidade de uma satisfação pulsional substituta, que dê espaço para a sublimação (Sekeff, 2009). De acordo com a autora, o processo de criação em seus aspectos psicológicos podem ser compreendidos como “. . . uma desconstrução de certezas narcísicas, e musicalmente falando, como um trabalho consciente ao qual é conferido logicidade e organicidade” (p. 145). Tendo como resultados novas articulações possíveis, que envolvem tanto a técnica utilizada, como a cultura ao qual o músico está inserido. Bem como suas vivências pessoais, sua história de vida. Articulando um discurso musical, que põe em ato uma fala.

Nesta relação que é fundada entre psicanálise e música, a fala se faz presente em ambos os casos. Quanto à psicanálise, a fala aqui diz respeito à narrativa do paciente, que pode estar propensa a revelação de algo que emerge do inconsciente, sob a regra fundamental da associação livre. No caso da música, “a fala a qual o músico espera se submeter pode submetê-lo ao seu desejo inconsciente” (Sekeff, 2009, p.137). O músico pode agir se apoiando no texto que a música detém para falar sobre as questões de sua subjetividade, por meio do modo como articula esse discurso, através da sensibilidade que transparece, das nuances postas em sua execução.

Nesta tentativa de aproximação entre música e psicanálise, Sekeff nos diz que:

Considerando a psicanálise como uma teoria e um método de função analítica, e a música uma criação de função poética, tem-se que ambas implicam em escutar e interpretação. Se o método psicanalítico se debruça sobre o inconsciente, a música, privilegiando a escuta do texto musical, não dispensa o inconsciente. (Sekeff, 2009, p. 145).

A psicanálise se construiu enquanto uma teoria da interpretação que se relaciona às palavras. A música consiste em uma arte de reconstrução de sentidos, relacionando imagens sonoras as formas sonoras, por meio de uma polissemia sígnica. Elas atuam “valorizando a incerteza e a ambiguidade ambas dispensam a verdade absoluta, ambas valorizam uma relativização perene, o pluralismo cultural e uma noção de finitude” (Sekeff, 2009, p. 146). Ambas buscam inscrever a pulsão no registro do simbolizável. Por meio de uma economia pulsional, busca-se realizar um trabalho de produção de sentidos.

Embora o psicanalista não seja um artista, e nem o músico seja um psicanalista, ambos compartilham um lugar psíquico incomum, os dois sofrem influência das forças psíquicas inconscientes em seus ofícios e lidam com a subjetividade e com os estados afetivos. Tal lugar psíquico pressupõe de alguma forma alguém que saiba escutar, silenciar e também interpretar. Pois “se o que está em jogo na escuta analítica é a leitura de estados afetivos, no caso da música o que está em jogo é a possibilidade de reconstrução do sentido musical, que nunca exclui a dimensão afetiva” (Sekeff, 2009, p. 148).

O contraponto estabelecido entre psicanálise e música diz respeito ao fato de que ambas trabalham com uma linguagem. No caso da psicanálise, esta opera sobre a linguagem verbal, e no caso da música a linguagem não verbal.

Privilegiaremos neste trabalho a linguagem sonora pelo fato de ser um dos primeiros sentidos humanos a se desenvolver, já na vida intrauterina, um dos registros mais arcaicos do desenvolvimento humano. Buscamos conhecer os processos que se relacionam ao inconsciente por meio do ouvir, mas sobretudo do escutar, buscando entendimento acerca do sonoro da pulsão.

Por meio de seu contato com o inconsciente, a psicanálise procura um sentido em meio aos derivados deste, seja por meio dos sonhos, dos atos falhos ou dos sintomas; já no caso da música há à intromissão dos processos primários na consciência e em suas criações artísticas. Em ambas há a presença de uma escuta e uma interpretação; interpretação analítica

no caso da psicanálise e interpretação como possibilidade de reconstrução de sentidos, na música. E em ambos os campos o trabalho criativo se faz presente (Sekeff, 2009).

A particularidade desse trabalho é o ponto de vista que buscamos defender, que cada qual possui seu modo de organização próprio, bem como uma lógica de funcionamento particular, mas que em ambas há a inserção da criatividade na subjetividade e em ambas há o trabalho com o inconsciente.

No próximo tópico deste capítulo discorreremos sobre um gênero musical que apresenta certa proximidade com a associação livre. Aproximando música e a fala, trataremos sobre o jazz e suas sonoridades. Para Nachmanovitch (1993, p. 27), “toda conversa é a uma forma de jazz”. Em toda conversa há uma parcela de improvisação, pois por mais que se saiba o que deseja tratar em seu discurso, este só se torna conhecido após sua enunciação. No caso da psicanálise, surpreendendo o sujeito que o enuncia pelo seu desconhecimento, e no caso do músico, surpreendendo a platéia pelo fator de soar inédito para esta.

Buscaremos apresentar suas origens, seu desenvolvimento e sua especificidade enquanto gênero musical, que consiste no espaço fornecido a improvisação. Visamos construir uma aproximação entre o jazzista e o psicanalista enquanto improvisadores, ao lidarem com as especificidades de seus respectivos campos, mas ambos sendo atravessados pelas questões do inconsciente e se expressando por meio de uma fala.

Esquadrinhamos por meio dessa aproximação com a música expandir o campo de discussões acerca da posição do analista em seu ofício, visando à discussão de uma nova posição enquanto intermediador da transferência. Com o objetivo de pensar a improvisação como um ponto de articulação entre psicanálise e música. Refletindo sobre as contribuições que podem surgir à associação livre enquanto técnica e enquanto possibilidades de articulação com outras formas discursivas, no caso a linguagem musical. Discutindo como o analista pode se apropriar da improvisação e das possibilidades que surgem a partir dela em seu *setting*, de como ele se utiliza de sua criatividade na condução dos tratamentos analíticos.

Assim como para o jazzista, onde a execução de cada música nunca se repete com a mesma intenção, pois leva em conta a subjetividade dos envolvidos, o psicanalista não executa um trabalho feito em série, padronizado com todos os seus pacientes. Os elementos que compunham a transferência são de suma importância para o curso que a análise tomará. O psicanalista poderia se beneficiar neste contato com a música aprimorando sua

sensibilidade ao ouvir, pois na música há a expressão de determinados estados afetivos através de uma intenção executada pelo improvisador, por meio da linguagem musical. Havendo nestas inúmeras versões improvisadas, variações implícitas e explícitas sobre o tema em questão. E em ambos os ofícios, o sonoro está envolto em um clima, composto pela expressão e a emoção.

2.2. As origens do jazz

No presente tópico buscaremos apresentar alguns dos fundamentos do jazz, para que possamos realizar um paralelo entre este e a psicanálise. Dentre as características que o aproximam da psicanálise, estão as peculiaridades contidas nas sonoridades jazzísticas. Na forma como seus instrumentos soam, ao se assemelhar com a fala, e na conversa que é estabelecida entre eles. Apresentaremos suas origens históricas, bem como suas características marcantes que o difere de outros estilos musicais.

O Jazz possui suas raízes no século XIX e seu florescimento no século XX. Aguiar e Borges (2004) contam que este movimento tem como raízes o *Blues*, o canto dos escravos das plantações de algodão e fumo do sul dos Estados Unidos; a música gospel cantada nas igrejas; o *Ragtime*, um gênero musical derivado das bandas marciais; e o *Spiritual*, música de origem africana e folclórica, no qual são valorizadas as características vocais e a tradição oral. Para Hobsbawm (1990), o jazz antigo era a música criada por pequenos conjuntos de improvisadores, os quais possuíam arranjos rudimentares de cantores e de pianistas.

Hobsbawm (1990) cita que a palavra jazz adquiriu o status de palavra impressa e digna de impressão por volta de 1915, época em que surgiram os primeiros conjuntos notórios nesse estilo, sobretudo na cidade de *New Orleans*. O triunfo do jazz consistiu em uma diluição da linguagem da dança moderna e da música popular nos povos urbanos em uma sociedade industrial. Sua essência consiste em não ser uma música padronizada ou feita em série, mas um gênero no qual há relação entre os elementos que o compunham, os músicos. Para esse estilo, é fundamental na construção do produto sonoro final envolver a emoção durante o momento de criação, expressando estados afetivos sob uma linguagem musical.

O jazz surge em *New Orleans*, em um caldeirão multicultural. Envolvendo elementos das diversas culturas, sobretudo da cultura negra norte-americana. Dentre os elementos musicais que se envolvem no jazz estão: a realização de perguntas e respostas entre o *leader*, cantando a frase e os demais membros do grupo a repetindo como um *eco*; a repetição de um refrão ao longo da música; *chorus format*, que consiste na improvisação sobre uma fórmula completa da música; progressões harmônicas entre os graus, geralmente utilizando-se da progressão da tônica I, sub-dominante IV e dominante V; transmissão de conteúdos emocionais através dos rituais *spirit e Hallers* além da repetição de *riffs* melódicos ao longo dos trechos musicais (Aguiar & Borges, 2004).

O apelo que o jazz deteve em sua expansão foi aquilo que a música pop comercial eliminava de seu produto, pois o jazz ganhou espaço como música em que as pessoas participam ativamente e socialmente, não apenas como uma música de aceitação pacífica, mas como uma música não comercial e acima de tudo uma música de protesto. Para Hobsbawm (1990, p. 41), “jazz não é um gênero auto contido ou imutável. Não é uma linha divisória, mas uma vasta zona fronteira que o separa da música popular comum, em grande parte marcada pelo jazz e a ele misturada de vários níveis”.

Hobsbawm (1990) cita que o jazz possui cinco características fundamentais: 1. Ele detém certas peculiaridades musicais, em decorrência da mistura na utilização de escalas musicais oriundas da África ocidental e de harmonias européias. Sendo a expressão mais conhecida dentro dessa peculiaridade jazzística a combinação da escala *blue*, uma escala maior comum, com o terceiro e o sétimo graus bemóis, utilizada na melodia, enquanto que a escala maior comum é utilizada na harmonia. Tais notas *blue*, o terceiro e sétimo grau bemóis, se encontrando originalmente fora da harmonia maior, algo não previsto de antemão;

2. Outro ponto em que o jazz sofre influência da África é no ritmo. O elemento das variações rítmicas constantes é tido como vital para o gênero. Pois “ritmicamente o jazz se compõe de dois elementos: uma batida constante e uniforme . . . que pode ser explicitada ou estar implícita, e uma ampla gama de variações sobre essa batida principal” (Hobsbawm, 1990, p. 43). Tais variações rítmicas podem ser compostas por diversos tipos de síncopes, acentuando-se batidas que originalmente não possuiriam tal acentuação, como nos tempos fracos do ritmo, ou utilizando-se da supressão da acentuação nos tempos fortes da batida. Para o autor, “o ritmo é essencial para o jazz: é o elemento de organização da música” (Hobsbawm, 1990, p.43).

3. O jazz se utiliza de texturas instrumentais e vocais próprias. Pois “geralmente as cores do jazz surgem da técnica peculiar e não convencional pela qual os instrumentos eram tocados, e que foi desenvolvida porque os primeiros músicos de jazz eram totalmente autodidatas” (Hobsbawm, 1990, p. 43). Por conta desse autodidatismo os músicos se apropriaram na forma de tocar seus instrumentos de uma maneira original, fugindo das convenções sedimentadas na música européia a muito consolidadas. A voz tomada pelo jazz é uma voz comum, não educada como acontecia na tradição erudita européia, e os seus instrumentos são executados como se fossem vozes humanas.

Falando mais sobre esse modo particular que os instrumentos detinham ao soar, Hobsbawm conta que:

O jazz tem usado os instrumentos como vozes durante a maior parte de sua história. Como as vozes nas quais se baseiam os instrumentos e o que essas vozes tinham a dizer ou sentiam vinham de um determinado povo vivendo em determinadas condições, as cores do jazz tendem a pertencer a um espectro especial e reconhecível. (Hobsbawm, 1990, p. 44).

4. Em seu desenvolvimento, o jazz se utilizou de formas musicais específicas e em decorrência disso, um repertório original de canções foi sendo construído ao longo de sua existência enquanto gênero musical. Dentre essas formas musicais utilizadas pelo jazz estão o blues e a balada; “os blues . . . são geralmente uma música de nove compassos, com a letra em *couplet* de pentâmetros jâmbicos (linha de verso branco) com o primeiro verso repetido” (Hobsbawm, 1990, p. 44). Já a outra forma utilizada, a balada pop, geralmente é composta pelo padrão de trinta e dois compassos. Ambos são formados por formas harmônicas simples ou complexas que são utilizadas como base para as variações musicais rítmicas e melódicas. Já o repertório jazzístico pode ser composto pelos ditos *Standards*. Temas que ganharam a simpatia do público e ao longo do tempo receberam incontáveis versões de diversos artistas, sendo regravadas até os dias atuais.

5. O jazz consiste em uma música de executantes, tudo nesse gênero subordina-se a individualidade dos músicos que o desenvolvem, ou é derivado de uma situação em que o executante detinha certa autonomia no momento de sua construção, pois cada músico de jazz é um solista. E “uma peça de jazz não é reproduzida, ou mesmo recriada, porém - idealmente, ao menos – criada e usufruída por seus executantes cada vez que é tocada” (Hobsbawm, 1990, p. 45). Em decorrência disso, não há duas execuções iguais de uma mesma música por uma mesma banda, pois a cada nova execução são produzidas novas nuances nas quais a música

ganha novos contornos, por conta do caráter indispensável da improvisação individual e coletiva que está em jogo numa apresentação jazzística. Esta “. . . em última análise, deve basear-se na individualidade dos músicos, e provavelmente em suas improvisações efetivas – e é preciso que haja espaço para improvisações” (Hobsbawm, 1990, p.46).

Dentre as características que definem o jazz estão o ritmo sincopado, popularmente conhecido como balanço (*swing*) bem como seus intervalos harmônicos no qual há a presença da nota *blue*, porém sua característica mais marcante consiste no lugar dado a improvisação (Lichlenstein, 1993). Esse gênero em sua história tem se utilizado da exploração dessas possibilidades harmônicas, principalmente nos momentos das brincadeiras musicais proposta pelas *jam session*, nas quais os músicos se reuniam para tocar juntos.

Jazz, um estilo musical que detém certa liberdade na execução, tendo como principal característica a improvisação dentro de um determinado ritmo e sobre determinado tema musical. Um estilo em que havia entre os instrumentos um diálogo.

O improvisador no jazz geralmente não improvisa sozinho, não que haja alguma conversão formal ou impedimento estético, mas porque geralmente é acompanhado por uma sessão rítmica e harmônica servindo como base, para que o improvisador possa expressar sua criação. A capacidade desse conjunto em conduzir o solista pode suscitar novas explorações por parte deste, bem como o erro do conjunto pode fornecer aberturas para que o improvisador se depare com algo que não estava previsto de antemão (Lichlestein, 1993). No campo do jazz, o erro do conjunto ao conduzir o solista pode fornecer a este, novas possibilidades rítmicas e harmônicas, tornando essa massa sonora produzida em algo inédito para os músicos envolvidos, possibilitando um espaço de invenções.

No próximo tópico do presente capítulo, buscaremos uma ligação entre a improvisação musical e a associação livre. Partiremos do jazz rumo à psicanálise. No campo da música, discorreremos sobre a *performance*, bem como os mecanismos envoltos na criação e improvisação musical. Além disso, trataremos sobre as funções poéticas que atravessam tanto o sonoro no caso da música, como a fala no campo psicanalítico.

2.3. A improvisação livre e a associação musical

Impossível falar sobre jazz e não mencionar o papel que a improvisação e a *performance* possuem nesse gênero musical. Encontrando-se laçadas de modo indissociável no referido costume, pois é um estilo que busca liberdade quanto a regras, subversivo desde suas origens. A improvisação pode ser descrita como uma criação que se realiza ao vivo. Dentre os elementos que constitui tal *performance*, encontram-se: espontaneidade, surpresa, experiência e descoberta. Improvisar aqui envolve um pensar sobre essa ação, não tomando o caminho de fazer por acaso, mas com intenção e direcionamento.

O músico pode aprender a improvisar de diversas formas, uma destas possibilidades é através de aulas com outros músicos mais experientes, no qual irá desenvolver sua *performance* a partir de um estilo de um improvisador em particular ou mesmo através da experiência como ouvinte de algum improvisador (Aguiar & Borges, 2004).

Os músicos de jazz conviviam entre dois mundos musicais distintos: um no qual ganhavam a vida, por meio de suas apresentações e outro, que acontecia após o horário do expediente, no qual tocavam para agradar a si mesmos, o mundo das *jam sessions*. Segundo Hobsbawm (1990, p. 92), “as *Jam sessions* eram em geral vistas meramente como o laboratório experimental no qual ideias, que mais tarde seriam usadas em público, eram testadas e elaboradas”. Estes espaços onde os músicos se reuniam para seu próprio prazer era um lugar no qual se realizavam experimentações, um espaço de diversão para os músicos.

A composição de jazz original – isto é *performance* – surgiu simplesmente a partir de vários músicos tocando um bom tema entre si, de acordo com certas regras simples de conveniência ou tradição. Uma composição “nova” pode surgir de três maneiras: tocando-se um tema diferente, juntando-se um grupo de músicos diferentes – desde que eles se conheçam o suficiente para cooperar sem atritos – e tocando-se o mesmo tema com os mesmos músicos uma outra vez, quando um ou mais deles tiver outras ideias. O resultado é uma massa de “composições” variadas, da mesma amplitude e no mesmo idioma. (Hobsbawm, 1990, p. 152).

O jazz não é a arte de reprodução fidedigna de uma gravação, sua maior contribuição para as artes populares consiste justamente na combinação do individualismo e da criação coletiva. Pois “os prazeres do jazz estão, portanto, em primeiríssimo plano na emoção gerada, e não podem ser isolados da música efetivamente tocada” (Hobsbawm, 1990, p. 151). Seu efeito mais notório consiste na comunicação da emoção humana de forma intensificada, por meio das sonoridades e da musicalidade destes artistas.

Na improvisação musical estão envolvidos tanto aspectos interno e externos desse sujeito músico. Dentre os aspectos internos estão: memória necessária para executar peças

musicais, bem como habilidades motoras para o manuseio do instrumento além da necessidade de uma base de conhecimentos teóricos em música. Dentre os aspectos externos estão: influências sócio-culturais que o músico tem contato, bem como a familiaridade com o estilo musical em questão. Além das expectativas do músico para a *performance*.

Uma das habilidades requeridas para o improvisador é a sua capacidade de recordar e executar formas de canções e suas harmonias. Visa-se que o músico desenvolva a capacidade de realizar isso sem a utilização da atenção consciente, utilizando-se de sua memória muscular, do *feeling* e de processos desconhecidos pela consciência. Vale ressaltar que a fluência técnica no instrumento é parte fundamental no processo do improviso, pois é necessário dominar o instrumento para que este se torne um processo automático e dê liberdade ao músico para que este possa direcionar sua atenção para processos superiores, como a expressividade e criatividade. Improvisar em música requer um desenvolvimento intelectual, pois envolve aprendizagem, prática e experiência (Palmer, 2016).

A formação do analista também necessita de alguns desses atributos requeridos a formação de um improvisador no ramo do jazz. Pois ela também envolve uma aprendizagem, uma prática e uma experiência. Em sua formação, o psicanalista conta com o estudo teórico rigoroso, no qual são estudados alguns dos conceitos fundamentais da psicanálise, como nos aponta Mezan, em *A trama dos conceitos*. Uma prática clínica no qual se possa contar com um analista mais experiente, apto a fornecer supervisão sobre os casos atendidos por estes analistas em formação, principalmente nos primeiros anos de sua trajetória clínica; e não podemos nos esquecer do primordial para quem almeja se tornar um analista, uma experiência com o inconsciente, o atravessamento de sua análise pessoal.

Quando se discute quais os possíveis limites estéticos para a improvisação, ela pode variar entre dois extremos, indo de um modo de improvisar sem restrições estéticas, como o *Free Jazz*; e por outro lado pode conter uma estética com altas especificidades técnicas com o *Bebop* (Palmer, 2016). O cerne do improviso propriamente musical é a construção de algum material inédito, envolvendo simultaneamente imprevisibilidade e previsibilidade, enlaçando as melodias conhecidas a solos improvisados. Para isso, é necessário possuir conhecimento e domínio da linguagem e das regras musicais.

Para Mattos-Avril:

O músico lida com o acaso sob um fundo do tecido musical, escolhendo dentre uma gama de possibilidades sonoras previamente apreendidas e introjetadas (notas, tonalidades, grades musicais, etc.) como exprimir as ideias musicais em um momento efêmero e único. Improvisa-se reorganizando a linguagem, abrindo-se ao *ainda não ouvido* [Grifos da autora]. (Mattos-Avril, 2017, p. 155).

Na improvisação há a combinação de elementos quase paradoxais, havendo uma criação que ajusta a regra à liberdade (algo sem amarrações) e a liberdade à regra. Havendo incorporação na linguagem posta, de algo que é próprio e individual do sujeito improvisador. Na improvisação musical o sujeito tem a liberdade e abertura de decidir, dentro de alguns padrões, o que deseja tocar e como tocar.

Numa improvisação musical estão incluídas as progressões de acordes, seu ritmo, bem como suas nuances melódicas. Mas não se pode defender que tudo que se relaciona a música é encontrado, pois na improvisação o músico encontra novas possibilidades que emergem da articulação dessas estruturas. Neste ato de improvisar, há de se autorizar e agir com veracidade para que se expresse essa oportunidade que sempre esteve dentro da gama de possibilidades, mas nunca percebidas antes disso, que nunca foram autorizadas a ter o seu significado alterado para o ouvinte. Tratando-se de descobertas sobre o texto latente e que ao mesmo tempo são criações derivadas deste. Lichlenstein (1993) afirma que “embora a estrutura possa definir as possibilidades do discurso, o “todo” dessas possibilidades nunca é alcançado” (p. 4, tradução nossa).

A improvisação musical se assemelha à associação livre na necessidade de autorização do sujeito para que ela venha a acontecer. Na clínica, tais entraves à realização da associação livre encontram-se nas resistências que o analisando enfrenta ao pronunciar sua fala. E buscando ultrapassar tais resistências que o impedem de deixar que tudo que lhe ocorra à mente, que os conteúdos possam surgir em sua fala enquanto associa, ele se apóia nas construções linguísticas que lhe são familiares. Ele busca entre a gama de possibilidades que detém por intermédio de seu vocabulário simbólico, linguístico e sociocultural, formas de expressar os seus afetos para o analista. Neste mesmo caminho, pode ainda se deparar com novos significados dados as suas velhas narrativas.

Pelo fato de desdobrar-se no tempo, a música fornece uma impressão de que se move em alguma direção, que vai a algum lugar, compartilhando certa semelhança com a fala, a ilusão de movimento. Porém, a música representada de forma escrita não comporta esse

dinamismo até que seja lida ou tocada, o aspecto diacrônico presente no tempo é levado para a leitura, execução e para a fala.

Pressupondo um texto que apresenta características sincrônicas, no qual tudo está presente em um dos elementos e ao mesmo tempo, algo parecido ao que ocorre a uma partitura musical. Lichlenstein (1993) nos fala sobre quais os elementos que devem estar contidos em um texto de um tratamento psicanalítico. Comenta que ele se refere em certo sentido, à soma total de tudo que foi dito em análise. Para o autor, “um texto aparentemente infinito que está em formação ao longo da análise e nunca de fato existente de uma só vez” (p. 3, tradução nossa). E acrescenta, “. . . há outro texto presumido na psicanálise. É a rede de impulsos de desejo inconscientes e traços mnêmicos reprimidos, registrados não sabemos como nem onde, mas presume-se que esteja tudo lá ao mesmo tempo como uma estrutura sincrônica” (p. 3, tradução nossa). Estando em jogo nestas relações o quanto que este texto latente é produzido, ou seja, o quanto ele é falado na transferência.

Lichlenstein (1993) sugere que o próprio aparelho inconsciente é uma espécie de máquina de leitura do inconsciente, na medida em que o texto produzido é convertido em um discurso material. A compreensão de que falar em análise se assemelharia a leitura desse texto produzido pelo inconsciente tem seu apoio na metáfora. Para o autor, “há uma estrutura musical implícita ou um texto latente por trás de toda improvisação que funciona de fórmula análoga à estrutura psíquica, estabelecendo possibilidades e limites” (p. 3, tradução nossa).

Dentre as peculiaridades da psicanálise que a separa de outras teorias psicológicas, a principal delas consiste em sua regra fundamental, a associação livre. Uma forma de comunicação ou discurso que difere na importância dada as ideias espontâneas, nas quais se dá vazão àquilo que vem a mente no referido momento. Lichlenstein (1993) nos fala que “para o trabalho da psicanálise ser levado a sério, uma espécie de improvisação linguística deve ocorrer” (p. 4, tradução nossa). No entanto, nos alerta o autor, que tal regra consiste em um princípio ideal, não observado de forma integral ou de forma contínua na prática analítica, pois no trabalho analítico há de se enfrentar resistências que impõe limites aos alcances da associação livre. Nos fundamentos dessa forma de discurso se supõe que este deve ser genuíno, uma verdade do sujeito que alcance a autoridade de ser expresso. A tarefa do analista consiste em produzir e sustentar um ambiente no qual tal discurso improvisado possa ocorrer (Lichlenstein,1993).

No improviso musical dentro do jazz, o músico o inicia com determinada ideia, geralmente relacionada à melodia ou algum acorde da música no qual a improvisação pode se basear. Para o autor, “portanto como uma forma de tema e variação, a improvisação remete a um objeto musical original” (Lichlenstein, 1993, p. 4, tradução nossa). Essas variações propostas pela improvisação podem levar a inúmeros caminhos que são ligados ao tema original da canção mediante formas reconhecíveis de transformações. Referindo-se a forma original da canção por meio de apêndices e substituições identificáveis em princípio. Ao se ouvir estas substituições, têm-se um sentido de referência ao original. Tais ligações se dando por meio do simbólico, na transmissão da cultura (Lichlenstein, 1993).

Sobre como ocorre à transformação destes signos musicais dentro da improvisação, Lichlenstein comenta que:

De fato, as formas de transformação utilizadas na improvisação musical são equivalentes às duas formas básicas de transformações poéticas: metáfora e metonímia. Lacan observou que na teoria do sonho de Freud o trabalho é baseado nos dois mesmos dispositivos nas formas de condensação e deslocamento, respectivamente. (Lichlenstein, 1993, p.4 tradução nossa).

Em uma metáfora musical dá-se um novo significado a uma frase musical ou a uma figura musical, representando-as sob outra frase ou figura. O mérito da metáfora consiste no novo sentido dado a esta representação. No caso da música, ouve-se tal forma musical sob uma nova luz, mais facilmente reconhecível em uma metáfora poética. Em uma metáfora musical é possível que se ouça a forma musical original por trás da que está sendo tocada em seu lugar, mesmo quando são tocadas notas distintas da original e mesmo que o resultado dessa execução produza um novo sentido dado à forma original. Surgem variações musicais que preenchem por meio de representações metafóricas as formas musicais utilizadas anteriormente (Lichlenstein, 1993).

Há outra forma de transformação que se baseia no princípio de proximidade ou vizinhança, no qual há a utilização na representação do elemento fora de seu contexto semântico convencional. Tais transformações são denominadas metonímicas, nas quais uma parte pode representar o todo. No caso da música, um intervalo entre as notas pode ser utilizado como uma variação, ou mesmo a repetição de uma figura rítmica. Na substituição metonímica não há a representação da melodia original de uma nova forma, mas é possível que se reconheça a sua presença por meio de suas partes. Ela não cria um novo sentido, mas sim novas conexões e *links* com o conteúdo já familiar (Lichlenstein, 1993).

Dentre as consequências dessa onipresença da metáfora, um enunciado pode deter inúmeros significados e diversos sentidos. O caráter poético encontrado nessas formas de linguagem pode ser fonte de prazer, muitas vezes se aproximando como uma fonte de humor, como no caso das crianças ao brincar com os aspectos da linguagem em seus trocadilhos e desvio de sentido. Já em um discurso cotidiano, há a abordagem de um sentido literal único para o discurso, o contexto da comunicação, sua intenção é fundamental para que se fixem os limites acordados sobre o significado dado as palavras (Lichlenstein, 1993).

Ao contrário dessa forma discursiva, a psicanálise em sua regra fundamental visa propor deslocamentos e deslizamentos restritos a fala habitual fora desse espaço de transferência. O analista podendo atuar chamando atenção para os momentos de ambiguidade na fala, visando não os eliminar como ocorreria em uma conversa habitual, mas buscando ressaltar sua presença, fornecendo espaço para que este possa se expandir.

Essas mudanças de significação são possibilitadas pelo caráter metafórico e metonímico da língua. Essa maneira de funcionamento da língua se assemelha aos processos oníricos de trabalho do sonho, aos processos de deslocamento e condensação envoltos no processo primário de funcionamento da mente. Uma fala destinada a significar alguma coisa pode assumir outro significado ao ser posto em um contexto diferente. Mediante essa abertura do discurso, possibilitada pela regra fundamental da psicanálise, de afrouxar essas exigências de um encadeamento consciente do discurso, é permitido que as funções poéticas se alternem e comecem a funcionar abertamente. Vale ressaltar que estas já estão presentes enquanto potenciais em qualquer discurso.

A fala que se desenrola no jazz, por meio de seus instrumentos, pode nos fornecer um exemplo acerca das ambiguidades. Pois os improvisadores podem se aproveitar disso, o que em outros contextos poderia ser tido como um deslize ou equívoco, para explorar tais sonoridades, para deslocar os signos envolvidos. Com a finalidade de atingir seus ouvintes com um som não esperado de antemão.

O próximo tópico deste capítulo busca realizar uma intercessão do músico e do psicanalista no tocante a subjetividade, buscaremos falar sobre o objeto sonoro musical e psicanalítico e sobre a reverberação do som e da palavra.

2.4. O músico, o psicanalista e a subjetividade

Nem sempre se tem conhecimento sobre como as sonoridades escolhidas pelo improvisador soarão no momento da improvisação, visto que na *performance* a espontaneidade toma a frente a um *modus operandi*, pois o saber-fazer se antecipa frente a um pensar em como fazer. A improvisação surpreende mais pelo que pode vir a ser do que pelo conhecimento exato do caminho que se percorreu até o presente ponto. Como na metáfora do deserto empreendida por Freud, os caminhos que o viajante, acompanhado do guia, toma merecem mais atenção do que os destinos que a rota possui. Corroborando com nossa discussão, Mattos-Avril (2017) menciona que: “a improvisação é um saber fazer, sem saber fazer, pois tem-se bases fundamentais para improvisar, mas não se segue determinação alguma para improvisar, contando com o desejo do improvisador” (p. 161). Há por parte desse sujeito que improvisa um saber-fazer por meio de sua ação cercada de possibilidades.

A subjetividade dos envolvidos é responsável pelo produto sonoro final e no encontro entre cada músico presente a formar um conjunto/orquestra e o público surge algo irreplicável em outros contextos. O contato com a criação destes músicos transmite uma função de contágio, uma reverberação do conteúdo da criação no sujeito-receptor, que por fim pode ser produtora de satisfações possíveis aquele sujeito (Tavares & Hashimoto, 2016).

No campo psicanalítico, a subjetividade da dupla composta pelo psicanalista e o analisando compõe uma transferência, nesta situação e sob a regra fundamental, surge um espaço de acolhida para as demandas desse sujeito. Um espaço onde é criada uma doença artificial, uma neurose de transferência, como nos fala Freud em *A dinâmica da transferência*. Uma neurose irreplicável em outros contextos, fruto de uma relação singular que se dá no encontro entre analista e analisando. A função de contágio que caberia ao trabalho psicanalítico poderia se relacionar ao espaço que se propõe fornecer para o inconsciente, mostrando que o homem não é senhor em sua própria casa. Este contato com o inconsciente pelo paciente se daria através dos já iniciados nesta prática, por alguém que já atravessou suas fantasias em análise e hoje sustenta a posição de escutar e interpretar.

Encontraríamos dificuldade em conceituar o objeto sonoro, na medida em que este não possui materialidade, afinal o som é composto por ondas vibracionais, envolvendo propagação de energia. Esse caráter que a música detém frente a sua dimensão imaterial e

inapreensível consiste em uma forma privilegiada para a invocação da subjetividade. Dentro deste vazio especular, a imaginação ganha espaço, pois “a música pode figurar como disparadora de aberturas psíquicas, que podem proporcionar o desligamento e a criação de novos significantes capazes de (provisoriamente) representar a pulsão” (Tavares & Hashimoto, 2016, p. 477). Tais características dão espaço para o equívoco, para que surja algo capaz de representar isso e aquilo ao mesmo tempo, em detrimento de um ou outro. Como ocorre com os sonhos, nos quais se substitui um “ou...ou” por um “tal como” (Falaremos mais sobre essa multiplicidade de sentidos nos processos oníricos no próximo capítulo dessa dissertação). Para Luiz (2013, p. 69), “O objeto musical é invisível e impalpável, escapando ao tangível e se identificando com o que é indizível. É objeto, portanto subjetivo, porque propõe a harmonia entre o familiar e o estranho, o oculto e o aparente que nela se organizam”.

Falávamos que a improvisação e *performance* estão intimamente relacionadas quando o assunto é o jazz. Outro fato que deve ser discutido são os pontos em que uma apresentação diverge de um ensaio. Pretendemos deixar essa distinção mais clara, pois no ensaio há um tempo de parada e ajustes, seja para corrigir os erros na execução, afinação ou para recriação de arranjos; este instante envolve preparar uma apresentação. Já o instante da apresentação não é um tempo de planejamento, mas de execução, ele não para, pois há uma efemeridade quanto ao tempo, à apresentação indo do silêncio ao silêncio. O fim do concerto chega com inevitabilidade, além de que aquela apresentação nunca se repete da mesma forma. Nela há uma construção lógica de volume, som e velocidade (Barenboin, 2003).

O improviso surgindo nessa efemeridade da apresentação, no saber-fazer que o músico detém ao encarar o jogo musical, ao apresentar seu discurso musical que enlaça o familiar das melodias com o inédito de sua improvisação, no instante de improvisar. Para o autor, a música desafia as leis da física, na medida em que o som possui uma relação concreta com o silêncio, pois “na execução, a coisa mais importante para o músico, além de conhecer e compreender a obra é compreender como o som atua quando ele produz” (Barenboin, 2003, p. 47); em outras palavras, compreender qual a prolongação que o som alcançou e quais as reverberações subjetivas que sua ação produziu nos ouvintes.

Na psicanálise, Freud comenta acerca de dessa distinção do tratamento psicanalítico em dois momentos em *O início do tratamento*. Texto no qual expõe sobre um tratamento de ensaio que deveria ser realizado com o paciente ao longo de algumas semanas para que fosse consultado o interesse e a disponibilidade do analisando em realizar tal tratamento, bem como

suas possíveis questões passíveis a serem analisadas. Um segundo momento na análise se daria com a passagem deste ao divã, momento no qual a transferência já foi estabelecida e um trabalho com a psicologia das profundezas pôde ter início.

Um ponto que poderia se assemelhar ao tempo de paradas para os ajustes que um ensaio musical detém, seria na própria reflexão e transmissão da clínica, momento este de construção dos casos, da escrita do psicanalista, no qual ele pode expressar os alcances que suas intervenções tiveram, bem como as reverberações provenientes de sua escuta, aquilo que lhe fez eco da fala de seus analisandos.

Pensando nos efeitos da reverberação de quem se apropria do objeto sonoro, podemos refletir a importância que a palavra e seus efeitos possuem no trabalho analítico. Nesta ação de como se fala e o que se diz, o modo singular de cada analista bem como o modo que a transferência foi estabelecida, é fundamental para a compreensão sobre a improvisação no *setting* analítico. A presença das sonoridades no campo psicanalítico surge por meio dos sentidos presentes na fala, das inflexões do discurso, do modo como ele se articula entre silêncios e pausas.

Para Mattos-Avril:

Improvisação livre faz lembrar associação livre, o que nos remete as questões do inconsciente. Diante disso, a improvisação parece ser uma indeterminação que se abre a intenção, um conhecimento incompleto que conta com o acaso e uma imprevisibilidade cercada por probabilidades. (Mattos-Avril, 2017, p. 159).

O analisando se depara durante a criação de seu discurso com várias possibilidades as quais pode explorar por meio da improvisação, criando substituições em seu discurso analítico. No decurso de suas elaborações, “às vezes o analisando é frustrado em suas associações. Bloqueado, ele fica em silêncio ou cai em alguma repetição, substituições familiares, se utilizando de todos os recursos que detém para a resolução” (Lichlenstein, 1993, pp. 4-5, tradução nossa).

Em seu trabalho de improviso, o músico jazzístico se depara com problemas em relação às transformações dos signos musicais, as possibilidades são fornecidas pela própria música que ele executa. O músico pode criar em seu improviso uma sucessão de possibilidades paralelas não só em relação ao tema original, mas na relação entre os derivados deste. E se em certo momento as situações criadas que envolvem construções harmônicas, rítmicas ou melódicas se tornam complexas demais, a improvisação pode falhar. Se caso em

seu percurso ele não tenha tempo de fazer paradas para consertar seus erros, ele pode recorrer a substituições familiares, conteúdos que só possuem a aparência de improvisações, quando na verdade possam ser apenas transformações estereotipadas do conteúdo já apresentado ao público.

Em associação livre, ao se deparar com uma resistência do paciente que implique em seu silêncio, o analista pode se apropriar da própria fala do analisando, porém ao devolvê-la, ele impõe outra intenção, que pode ocorrer por meio da entonação, ou com um leve deslocamento rítmico da palavra. Brincando com as palavras e a fala, ele age para por de volta o analisando nos trilhos da associação livre.

Mas sua construção não é propriamente uma improvisação, pois não denota um discurso ainda não ouvido, mas apenas uma estereotipia da fala do paciente. A ação do analista é de fornecer suporte para que o improviso do analisando possa ocorrer, seu trabalho é de sustentar que a associação livre não cesse em meio aos entraves do discurso pelo qual ela transita. As possibilidades que surgem ao discurso do paciente devem ser exploradas pelo analista. Conduzindo o tratamento, ele pode explorar as formações lacunares que surjam em meio ao conteúdo da fala do analisando, ou mesmo apontando para o paciente a aparente relação sobre os temas que são abordados pela fala deste. Ele busca relacionar esses diversos conteúdos que surgem derivados dos pensamentos espontâneos do paciente às produções que emergem do inconsciente deste analisando, remetendo a fala do paciente ao não sabido do inconsciente deste.

No caso do analisando, ele se depara com problemas no tocante as questões de sua subjetividade que lhe fazem questão, envolvendo suas produções inconscientes. Estas ganhando notoriedade através de seus sonhos, lapsos e sintomas. Além das questões que são levantadas pelo analista em suas interpretações, frutos de suas observações e sua escuta flutuante. A partir destas questões, ele pode explorar as várias facetas que lhe são possíveis por meio do discurso analítico. Pondo-se em associação livre ele fala sem a inferência dos processos conscientes que visem realizar julgamentos e no meio dessa experiência narrativa ele pode ser silenciado pela ação de suas resistências ao tratamento transferencial, levando-o as repetições no discurso, ao bloqueio de novas ideias que lhe venham à cabeça.

Nas saídas encontradas para enunciar seu discurso, ele pode proceder falando sobre um objeto particular, vivo em suas representações, e após certas construções desviar-se desse

objeto, havendo um afrouxamento do vínculo estabelecido entre as palavras que ele usa e esse objeto original. Assim como o músico, que pode se apropriar de um tema original para dar início as suas improvisações melódicas, o analisando pode apropriar-se de seus objetos e suas representações a muito consolidadas em suas memórias afetivas, para modificá-las a partir da sua relação transferencial, através da fala em improvisação. Lichlenstein (1993) comenta que estas mudanças que ocorrem na forma discursiva alteram as relações que são estabelecidas entre a fala e o objeto, introduzindo nesta relação algumas variações, que promovem a transmissão de novos significados.

Na música, o jazzista inicia sua apresentação por meio do tema, a música como ela está escrita na partitura, antes de dar início ao improviso propriamente dito. Após essa apresentação dessa versão original é que tem início o improviso, tais formas melódicas são retomadas ao fim da sequência de improvisos, como se buscasse relembrar o músico e a platéia de onde os caminhos da improvisação tiveram início. Para Lichlenstein (1993), as sequências de improvisações devem incluir também a melodia original, sendo estas improvisações, transformações poéticas nas quais a relação entre signos e objetos é aproximada.

Diferentemente do músico que conhece um *a priori* da melodia que ele executa, uma versão original, e sua criatividade inserida na improvisação consistindo em distorcer essa melodia, criando novas sonoridades, mas de modo que ela permaneça reconhecível para os ouvintes. Parte-se do original para as criações derivadas deste. No caso do analisando efetua-se o caminho inverso, pois a análise só tem acesso aos inúmeros derivados da versão original, esta em suma permanece inconsciente. Busca-se por meio de suas elaborações, através das interpretações e construções se aproximar dessa versão original recalcada. Esta empreitada que visa conhecer o inconsciente através de seus derivados é realizada *a posteriori*, por meio de alusões a estes conteúdos inconscientes.

Esta experiência musical que descrevemos que acomete o músico jazzista em sua *práxis* parece atravessar o campo psicanalítico, na medida em que este é composto por elementos sonoros: envolve um corpo vibrátil, um ritmo pulsional, além de certo *felling* no trato com a musicalidade da fala.

As habilidades necessárias ao músico para sua improvisação também estão presentes na formação do psicanalista e na ação de falar do analisando. No caso do psicanalista, este

necessita de uma escuta especializada, não apenas ouvindo com seu ouvido em seus aspectos cognitivos, mas de fato escutando com seu terceiro ouvido, uma escuta que dê espaço para escutar o inconsciente no sujeito. Este refinamento em sua escuta é consequência de um longo percurso que tem início com sua própria análise. Uma das questões necessárias à improvisação é a possibilidade de sustentar um discurso, algo semelhante ao que é requerido do analisando na regra fundamental da psicanálise, que este se submeta a associação livre e sustente esse discurso *non sense*.

No caso do psicanalista, Lichlenstein (1993) nos fala que este “. . . lembra o analisando de observações prévias, ele se empenha em preservar o mais próximo quanto possível à forma dessas elocuições: seu status como signos não meramente seu significado literal” (p. 7, tradução nossa). Ele se encontra atento, mediante sua escuta flutuante, para as paradas do discurso, bem como as lacunas nas sequências de ideias providas da associação livre do paciente. O autor acrescenta que, “através da função poética do discurso analítico, isto é, através do afrouxamento da relação signo-objeto, uma relação entre enunciados torna-se um novo lócus da verdade, isto é, um lugar onde o significado pode ser encontrado onde antes não parecia existir” (Lichlenstein, 1993, p. 7, tradução nossa). Estas transformações possibilitadas ao analisante lhe afetam, mas também incidem efeitos naquele ao qual o seu discurso se dirige, o simbólico e o mundo social.

O solista, na improvisação musical, se depara com a autoridade que a melodia detém, e na medida em que suas improvisações são bem sucedidas ele pode alcançar um status de equivalência perante essas melodias. A aposta que é feita na improvisação é a de que serão desenhados novos contornos melódicos nestas formas musicais. Havendo uma nova ordenação entre os signos e a autoridade que a melodia detém enquanto um objeto independente, esta será suspensa momentaneamente.

Uma improvisação que alcança seus objetivos deve possibilitar a subversão que o objeto possui enquanto status de independência, trazendo-o para o campo de discurso do sujeito. Nas palavras de Lichlenstein (1993, p. 8, tradução nossa), “se a improvisação não é para ser uma mera repetição, deve vir em vez de algo particular para o assunto, algo encontrado na convergência única desse músico e o objeto dado naquele momento particular dirigido a um ouvinte imaginário . . .”.

No campo psicanalítico, as repetições bem como a inércia que incidem sobre o discurso do analisando servem a preparação de terreno para que este possa se relacionar por meio de suas falas, de uma outra maneira com os seus objetos. Estando em jogo a autoridade que esse discurso detém para se manifestar, nas palavras de Lichlenstein (1993, p.8, tradução nossa), “falar de si mesmo de tal maneira que a força das observações atuais seja suficiente para suportar o peso do passado”. E acrescenta, “os objetos desse passado não são mais coisas fora de sua fala, mas elementos que compõem signos entre outros, e não possuem maior autoridade naquele momento do que o ele pode criar” (p. 8, tradução nossa). O psicanalista em seu ofício escuta o surgimento desse discurso, bem como os obstáculos que podem advir durante o momento de sua criação e expressão em associação livre.

Quando o músico executa uma peça conhecida para ele, ele nos apresenta a representação de um objeto familiar e suas improvisações são construídas a partir desse objeto conhecido, rumo ao inexplorado por meio de sua ação de criação ao vivo. Para Lichlenstein (1993, p.8, tradução nossa), “a improvisação é inerentemente analítica no sentido de que leva o objeto à parte, mas desmonta-o para descobrir que outras possibilidades podem ser derivadas de seus elementos”.

Sobre essa relação entre o jazz e a psicanálise Lichlenstein comenta que:

Se as formas discursivas do jazz e da psicanálise estão ligadas em relação às suas relações com os objetos que desde o seu ímpeto, é porque ambos estão preocupados com uma certa descoberta sobre esses objetos embora por razões muito diferentes. Em ambos os empreendimentos, o que parecia ser um objeto imutável é um sinal realmente não privilegiado acima daqueles signos criados no aqui e agora da enunciação improvisada . . . tanto o músico quanto o analisando encontram liberdade em relação à autoridade do passado. Com efeito, trazendo o passado para o presente e deixando-o falar através de novos sinais, uma letra morta é aberta e a autoridade de seu conteúdo é investida em um novo. (Lichlenstein, 1993, p. 8, tradução nossa).

No próximo capítulo dessa dissertação realizaremos um retorno à clínica psicanalítica. Buscaremos articular discussões no tocante a criatividade e improvisação no *setting* analítico. Investigaremos como o analista pode se apropriar da improvisação para a reinvenção de sua prática com a regra fundamental da associação livre. Tentando cumprir tal objetivo, investigaremos os processos inconscientes envolvidos tanto na improvisação quanto na regra fundamental. Buscaremos tratar sobre um assunto fundamental na construção de nossas argumentações que até o presente ponto foi comentada apenas de modo tangencial, trataremos sobre a articulação entre transferência e a resistência na regra fundamental.

Capítulo 3:

O Inconsciente e a Clínica

Neste terceiro capítulo da dissertação discorreremos sobre como ocorre à improvisação dentro do *setting* analítico, buscando compreender como os processos inconscientes atuam na sobredeterminação dos conteúdos que surgirão na fala do analisando. Para isso falaremos sobre como o analista deve reinventar o lugar que sustenta a cada novo paciente, pois nesta relação que se estabelece em transferência não há nada de replicável a outras relações. Ao ouvir cada paciente surge uma psicanálise.

Depois abordaremos o proposto por Freud na obra *A interpretação dos sonhos* ao tratar sobre os mecanismos de formação dos sonhos para conhecermos melhor os processos inconscientes em voga em tais construções. Em outro momento deste capítulo, discorreremos sobre o conceito da sobredeterminação psíquica, e quais os limites implicados na escolha por parte do sujeito. Trataremos ainda sobre a relação entre a transferência, a resistência e a associação livre. Já na última parte deste, discorreremos sobre a relação entre a improvisação e a sobredeterminação.

3.1. Reinvenção e improvisação na clínica psicanalítica

A posição do analista na clínica deve ser a de possibilitar ao analisando pôr sua criatividade em jogo, de lhe fornecer um espaço de acolhida para que suas produções inconscientes tomem o seu devido lugar em sua fala, que este possa mergulhar na associação livre. Jorge (2017) afirma que a intervenção do analista não corresponde a uma introdução demasiada de sentido, mas a promoção de um estado de suspensão deste, propiciando o *non sense*, na medida em que o neurótico já se encontra mergulhado num exagero de sentido. Para o autor, a posição do analista deve ser a de permitir liberdades quanto à técnica. Ele nos conta que:

Em suas recomendações técnicas, Freud jamais é peremptório ou dogmático; ao contrário, ele deixa sempre aberta para cada analista à busca de um estilo próprio no

qual ele encontra - e cria - não um *setting*, mas um lugar de analista que seja essencialmente discursivo. (Jorge, 2017, p. 236).

Uma característica que é aprimorada pelo analista, orientada pela ética da psicanálise, é de liberdade frente a uma posição rígida quanto à técnica, pois “não podemos exigir do analisando que ele se adapte ao dispositivo analítico; antes de mais nada, é o dispositivo que deve se adaptar a ele” (Jorge, 2017, p. 239). O autor nos diz que o dispositivo analítico trata-se em primeiro plano da fala e da escuta, mediante a aposta, por parte do analista, no emergir do sujeito do inconsciente no discurso do analisando.

Neste espaço de transferência a fala é o elemento de expressão utilizado pelo sujeito para pôr suas questões e expressar suas angústias. A técnica psicanalítica surge a partir da valorização desta fala, e acredita no poder da cura por meio das palavras. O olhar que na medicina antes de Freud detinha primazia, bem como a posição de saber do médico perante o paciente, passam por transformações, com a *talking cure* desenvolvida por Breuer e Freud nos *Estudos sobre a histeria*. Passa a ser valorizado o saber que o paciente possui sobre sua doença. Com a proposta de uma cura catártica dava-se voz para estes pacientes, as narrativas sobre suas vivências subjetivas passam a ser central no tratamento que vem a se chamar psicanálise.

Vale ressaltar que ação de falar é sobretudo improvisar, “apenas não nos damos conta disso, exceto quando uma centelha do inconsciente ou do real nos escapa, nos ultrapassa, dando espaço para a escuta de uma musicalidade velada e constituinte do sujeito” (Mattos-Avril, 2017, p. 156). Jorge (2017) ao abordar sobre a dimensão da improvisação presente na experiência analítica, cita que tal prática deve ser sustentada mediante uma invenção e reinvenção constantes por parte do analista, para o autor, “poderíamos postular que a improvisação na análise não é pontual, mas que ela rege toda a prática!” (p. 240).

A improvisação originalmente possui seu sentido pleno voltado ao campo das artes. Na música, no teatro e em várias representações públicas permeadas por uma oratória, fala-se de um discurso improvisado. Jorge (2017) nos conta que a improvisação requer a presença de um Outro – na medida em que ela só é possível pelo fato do sujeito se encontrar inserido na cultura – que venha a ocupar o lugar de ouvinte ou espectador, situando-o em uma posição de receptor de algo que surpreende devido ao fato de seu emergir se dar de modo inesperado. O sentimento inquietante (*das unheimlich*) daí resultante, pode ser definido como “aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar”

(Freud, 1919a/2010, p. 331). Outro sentido dado à improvisação é o de algo realizado de última hora, neste caso não seguindo o planejamento original.

Realizando um paralelo entre a improvisação nas artes e na psicanálise percebe-se que assim como no ramo artístico, na psicanálise a improvisação está sujeita a regras, pois só é possível improvisar na medida em que há caminhos pré-determinados a serem seguidos, segundo Jorge:

Isso ocorre na medida em que existe uma trilha anterior subjacente passível de ser entrelaçada de várias maneiras. Na improvisação trata-se de enlaçar o conhecido com o desconhecido, e dar lugar ao desconhecido pode ser compreendido como dar lugar ao inconsciente. (Jorge, 2017, pp. 240-241).

O autor (2017) observa que o inconsciente não necessita de um espaço determinado para se apresentar, ele toma seu espaço de toda forma, se faz presente e se enuncia à medida que o sujeito fala, havendo algo que fala através desse sujeito e apesar dele. A improvisação está no cerne da clínica psicanalítica, na medida em que a surpresa, mediante as manifestações do inconsciente, produz efeitos em ambos os envolvidos, analista e analisando. O analista, que opera mediante o seu não saber, está envolto pela dimensão da surpresa e do espanto (*das unheimlich*) em sua experiência, estas dimensões constituindo-se como uma parte essencial em sua clínica.

Tais manifestações do inconsciente podem ser de dois gêneros: diretas e indiretas. A primeira ocorre quando o inconsciente atravessa o discurso consciente, como nos lapsos e chistes, tal como Freud nos apresentou em *A psicopatologia da vida cotidiana* e em *O chiste e sua relação com o inconsciente*; a segunda ocorre de forma indireta e sutil, quando o inconsciente utiliza-se de representações intermediárias, que fazem parte do discurso consciente e que ao mesmo tempo são utilizados pelo inconsciente como veículos de expressão, a título de exemplo dessas categorias estão os sonhos, presentes em *A interpretação dos sonhos*. Grande parte do material discursivo que possibilita vias de acesso ao inconsciente é de natureza indireta, exigindo do analista certo *feeling*, uma sensibilidade aprimorada no contato com o inconsciente, que segundo Jorge:

O que significa uma abertura para a improvisação, na medida em que ela é requerida quando o inconsciente se insinua no discurso do sujeito, e o analista deve, naquele momento mesmo, decidir sobre sua intervenção, para não perder a verdade em seu estado nascente. (Jorge, 2017, p. 241).

Do lado do analisando, a improvisação o rege com maestria onipresente. Seu discurso está submetido à regra fundamental da psicanálise, ou seja, a associação livre “essa regra poderia ser nomeada de improvisação livre” (Jorge, 2017, p. 241). O que para o Eu do sujeito consiste em improvisação, para o inconsciente trata-se de uma tentativa de manifestação plena. Vale ressaltar que o sentido dado à improvisação é uma novidade para o ouvinte, algo que é expresso em análise que o Eu do paciente não havia tomado conhecimento antes dessa fala livre de censuras, mas que para o seu inconsciente já se tratava de algo familiar (*heimlich*), na medida em que este é o depositário de todas as nossas vivências e experiências.

No jogo de palavras formado entre os antagônicos, *unheimlich* e *heimlich*, o primeiro diz respeito ao que é estranho ao sujeito, enquanto que o segundo, se refere ao que é doméstico, familiar, “o mais interessante para nós é que a palavra *heimlich* ostenta, entre suas várias nuances de significado, também uma na qual coincide com o seu oposto, *unheimlich*” (Freud, 1919a/2010, p. 337).

Para Freud (1919a/2010) “o que é *heimlich* vem a ser *unheimlich*” (pp. 337-338). Segundo o autor, o termo *heimlich* não é unívoco, mas admite ambiguidades e múltiplas interpretações. Este pertence a dois grupos de ideias não opostas, mas alheios um à presença do outro. Enquanto que “*unheimlich* seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu” (p. 338). Sobre a relação entre familiar (*heimlich*) e estranhamento (*unheimlich*), Freud comenta que: “*Heimlich* é uma palavra que desenvolve o seu significado na direção da ambiguidade, até afinal coincidir com o seu oposto. *Unheimlich* é, de algum modo, uma espécie de *heimlich*” (1919a/2010, p. 340).

O conteúdo novo que emerge no ato de improvisar em análise, pode se tornar algo assustador e inquietante ao sujeito que o enuncia. Para isso, algo tem de ser somado a este novo e não familiar a fim de que possa causar certo estranhamento ao sujeito. O efeito inquietante pode ser atingido quando as fronteiras estabelecidas entre a realidade e a fantasia são apagadas, “quando nos vem ao encontro algo real que até então víamos como fantástico, quando um símbolo toma a função e o significado plenos do simbolizado. . .” (Freud, 1919a/2010, p. 364).

Para Freud, “o inquietante [*unheimlich*] é. . . o que foi outrora familiar [*heimisch*], velho conhecido. O sufixo *un* [grifo do autor], nessa palavra, é a marca da repressão”

(1919a/2010, p. 365). Conforme ele, este conteúdo estranho ao sujeito pode ser “oculto-familiar” (p. 366), e experimentou a ação da repressão. Tal conteúdo retorna a consciência do sujeito enquanto retorno do recalcado. Segundo Freud, tudo que é inquietante satisfaz tal condição. Para o psicanalista, o inquietante sempre se relaciona a algo reprimido, há muito conhecido por este sujeito.

Caso os acontecimentos da vida do sujeito lhe pareça trazer alguma confirmação das velhas convicções há muito abandonadas – como as teorias sexuais infantis, ou algo que diga respeito ao seu pensamento mágico e onipotente – há a sensação do inquietante. Segundo Freud, “no inquietante oriundo de complexos infantis não consideramos absolutamente a questão da realidade material, cujo lugar é tomado pela realidade psíquica” (1919a/2010, p. 370). Nesta ação que produz o inquietante, há a efetiva ação da repressão sobre um conteúdo e o retorno daquilo que foi reprimido. Para o autor, “o inquietante das vivenciais produz-se quando complexos infantis *reprimidos* [grifo do autor] são novamente avivados, ou quando crenças primitivas *superadas* [grifo do autor] parecem novamente confirmadas” (p. 371).

Em meio ao rememorar e o atuar das situações infantis possibilitadas pela transferência, o sujeito dá livre curso a sua fala mediante a associação livre, afastando-se da seleção dos conteúdos mediante os pensamentos provenientes da consciência. O trabalho analítico consiste em convidar esse sujeito a improvisar em sua fala para além de uma repetição pelo sintoma, buscando invocar algo de inédito, algo não ouvido ainda em análise, “um trabalho que consistiria em ir da associação livre a improvisação livre” (Mattos-Avril, 2017, p. 152).

A associação livre possui limitações quanto aos seus alcances, pois está sujeita às sobredeterminações inconscientes. As sobredeterminações, que citamos operar na improvisação da clínica psicanalítica, podem atuar segundo uma topologia composicional, através das representações indiretas do inconsciente, por meio dos deslocamentos e condensações, sendo estes os principais meios que o inconsciente possui para se expressar. Quinet (2012) nos indica que “a associação livre não é tão livre, pois as cadeias de significantes tem uma amarração que faz com que se esteja sempre voltando aos mesmos lugares” (p. 6). A improvisação livre na clínica psicanalítica nos parece ocorrer nestas margens que a linguagem possui, em meio aos deslocamentos de sentidos que a palavra pode obter em meio à cadeia de significantes. O paradoxo do ritmo pulsional é de retornar ao mesmo ponto, mas não da mesma forma, pois seu caráter repetitivo jamais é experimentado

de forma monótona. A cada novo ciclo soma-se algo de inédito ao conteúdo da repetição, um copiar-se que trás em essência algo de diferente.

A improvisação surge dentro de um tema e ocorre em movimentos de aproximação e distanciamento do tema conceitual original do qual foi derivado (Lichlestein, 1993). Corroborando acerca da relação entre repetição e improvisação, Mattos-Avril, nos fala que:

Esta resposta improvisada que a princípio é o sujeito passa a se organizar e se modular ritmado pela repetição. Improvisamos assim sob a forma de variações sobre um mesmo, tal qual a repetição na lógica de *automaton*, marcados por uma lógica rígida pelo sintoma, ou com uma abertura, ainda que efêmera, ao real musical que insiste a nos invocar a criar um novo. Improvisar nas margens da linguagem, com *tiquê*, visando saber-fazer com o sintoma e a estrutura do sujeito. (Mattos-Avril, 2017, pp. 157-158).

No trabalho analítico uma das questões às quais o analista se depara é de como ultrapassar certos pontos surdos em sua escuta, como escutar a fala deste sujeito que lhe dirige uma demanda de outro modo, ouvi-lo com o seu “terceiro ouvido” (Reik, 1948, p. 144). Buscando, assim, ouvir na narrativa deste, possibilidades estas que sempre estiveram ali enquanto potenciais, mas que nunca foram notadas por esse sujeito, além das possibilidades criadas a partir da tomada de uma nova posição subjetiva decorrente do trabalho analítico. Acreditamos que o analista deve sustentar um *setting* em que o discurso improvisado possa ocorrer, no qual a verdade perseguida por esse sujeito analisando não se cristalice em um saber absoluto. A improvisação na clínica psicanalítica pode ocorrer sob as variações no modo de se discutir o mesmo tema, na forma como ele será abordado, acontece por meio das palavras que são escolhidas em detrimento de outras para se comunicar certa narrativa (Lichlestein, 1993).

Para Luíz (2013, p. 146) “a atividade diária da psicanálise coloca em funcionamento as funções poéticas num contexto de improviso”. As formas de expressão que são utilizadas tanto na improvisação musical quanto na improvisação livre do analisando estão relacionadas às duas formas básicas da transformação poética. São elas: metáforas e metonímias.

Nas metáforas busca-se um novo sentido a determinado significante, um novo sentido que surge dessa representação como algo que não estava em cena até então. Enquanto que na metonímia, visa-se representar esse conteúdo original sob uma nova perspectiva, não fornecendo novos sentidos, mas possibilitando novas conexões com o já familiar (Lichlestein, 1993).

E no trabalho realizado pela psicanálise, o imprevisto se faz presente. Se revelando enquanto possibilidades de associar em tempo real conteúdos que terão ligação com o tempo passado, possibilitando ao analisando novos *insights*, o que por sua vez não consiste em uma tarefa elementar (Luíz, 2013, p. 122). Na análise, o imprevisto busca essa relação entre o já conhecido (*heimlich*) e a incursão do inédito (*unheimlich*), tendo como alicerce os temas trazidos pelo paciente em associação livre, utilizados como pontapés iniciais para a construção do terreno no qual a improvisação pode advir.

A fim de investigar sobre as funções poéticas nas quais o imprevisto se apropria para sua manifestação, discorreremos no próximo tópico deste capítulo sobre os processos inconscientes em jogo na sobredeterminação dos conteúdos que ganharão notoriedade na consciência e na fala do analisando. Buscaremos os fundamentos teóricos em Freud, em especial em sua obra sobre os sonhos, *A Interpretação dos sonhos*, para nos fundamentarmos sobre as peculiaridades do inconsciente e os modos de funcionamento dos processos oníricos.

O sonho foi tomado por Freud como um modelo para a compreensão do funcionamento mental, considerado a via régia para os processos inconscientes. Mezan (2013) afirma que dentre as vantagens de se tomar o sonho como um instrumento para a investigação do aparelho psíquico está o fato de este ser incomparavelmente mais simples de se compreender do que as formações envolvidas na construção da neurose e pelo fato de ocorrerem em todas as pessoas.

Nossa escolha de tomar os sonhos como campo para investigação dos fenômenos do inconsciente, ao lhe privilegiar em detrimento de outras formações como os chistes e os atos falhos se deu pela íntima relação entre a técnica de associação livre – objeto de pesquisa deste estudo – e o relato dos sonhos. Ademais a interpretação dos sonhos surgiu em decorrência da regra fundamental.

3.2. Os processos oníricos e a sobredeterminação psíquica

Para buscarmos uma fundamentação acerca dos processos inconscientes, bem como das estruturas, envoltos no processo de improvisação na clínica psicanalítica recorreremos ao trabalho de Freud proposto em *A interpretação dos sonhos*.

Para Garcia-Roza (1996) os sonhos além de serem uma via privilegiada para acesso ao inconsciente, tratam-se também de um ponto de articulação entre o normal e o patológico, na medida em que não são absurdos, mas detém um sentido e buscam a realização de desejos inconscientes. Sua relevância consiste nas comunicações da pessoa que sonha, isto é, o relato do sonhador.

A interpretação dos sonhos foi desenvolvida a partir da regra fundamental, e deve estar condicionada à associação livre. Nas palavras de Freud (1911/ 2010, p. 129) “advogo que a interpretação de sonhos no tratamento analítico não seja praticada como uma arte em si mesma, mas que o seu uso seja submetido às regras técnicas que presidem a realização da terapia”.

O sonho se inscreve em dois registros psíquicos, um correspondendo ao sonho lembrado, que é contado pelo sonhador em análise sob a regra da associação livre, e outro oculto, que visa ser desvendado por meio da interpretação analítica. O primeiro é denominado de conteúdo manifesto do sonho e o segundo é denominado de conteúdo oníricos latentes. Freud (1900/1996) cita que no trabalho do sonho deve-se dar importância a seu conteúdo latente. Ou conforme ele denomina, pensamentos do sonho, pois por meio destes é possível que se conheça o seu sentido. Para o autor, os pensamentos do sonho e o seu conteúdo manifesto são duas versões de um mesmo tema, apresentados em duas linguagens distintas, sendo o conteúdo manifesto do sonho uma transcrição dos conteúdos latentes sob outro modo de expressão.

Os sonhos são majoritariamente compostos por imagens oníricas. Em análise, são expressos por meio da voz e das palavras do analisando. Em seu trabalho de transcrição dos conteúdos latentes, o analista deve comparar o original e a tradução, para o conhecimento das leis sintáticas envolvidas na expressão destes caracteres.

No trabalho de interpretação dos sonhos, o relato deve ser decomposto em seus elementos, e solicitado ao paciente que para cada elemento do sonho este enunciasse associações pertinentes: “O sonho é assim tratado como um aglomerado de formações psíquicas, cujos intervalos são preenchidos pelos pensamentos latentes, de modo que, após a análise, ele se revela como um encadeamento de ideias coerente e provido de significação” (Mezan, 2013, p. 76).

Este conteúdo latente presente no sonho torna-se imediatamente compreensível na medida em que são tomados conhecimentos a seu respeito. Porém, o conteúdo do sonho mostra-se de modo majoritário sob uma linguagem pictográfica – por meio de imagens – na qual seus caracteres tem de ser transpostos individualmente para a linguagem dos pensamentos do sonho, para que se tornem compreensíveis. Pois tais caracteres devem ser lidos por quem os interpreta mediante sua relação simbólica e não segundo seu valor pictórico. Em outras palavras, os elementos do sonho devem ser interpretados mediante as relações do sujeito com tais objetos, a partir do como ele se apropria destes objetos e não mediante um sentido pleno e universal, já dado de antemão àquele elemento.

Um dos processos na expressão destes conteúdos do inconsciente é fruto do trabalho de condensação. Ela revela a multiplicidade de sentidos que os sonhos podem obter. Pois mesmo que suas interpretações possam alcançar algum sentido naquela sessão analítica, sempre restará a possibilidade de que o sonho possua ainda outro sentido, sendo, portanto impossível a determinação do volume de condensações sofridas por ele.

Relação semelhante pode ser vista no que tange às homofonias presentes na fala do analisando. Elas mostram o valor polissêmico que as palavras podem possuir, podendo representar ao mesmo tempo inúmeros objetos ou sentimentos dentro do jogo simbólico. Freud nos conta sobre essa polissemia da palavra em *Sobre o sentido antitético das palavras primitivas*, onde nas comunidades dos povos primevos uma mesma palavra poderia ser empregada para o um par de antônimos, representando ao mesmo tempo um objeto e o seu negativo.

As produções simbólicas do analisando em associação livre, que emergem em meio às cadeias de ideias criadas a partir de suas narrativas, ligam-se ao conteúdo latente. Sendo possibilitadas pela existência de vias de ligação mais profundas com tal conteúdo. Esse algo novo produzido em análise liga-se ao conteúdo inconsciente já experimentado por este sujeito.

No caso dos processos oníricos, a condensação apresenta-se por meio de uma omissão, não sendo o sonho uma tradução fiel, ponto a ponto, dos conteúdos latentes do sonhador, mas uma versão incompleta e fragmentária destes. De acordo com Freud (1900/1996, p. 193), “não só os elementos de um sonho são repetidamente determinados pelos pensamentos do sonho como também cada pensamento do sonho é representado neste último por vários elementos”. Para o autor, as vias associativas são responsáveis por levar os

elementos dos sonhos para os pensamentos dos sonhos, bem como realizam o caminho inverso, indo dos pensamentos do sonho para diversos elementos presentes no sonho manifesto: “Assim, o sonho não é estruturado por cada pensamento ou grupo de pensamentos do sonho isoladamente, encontrando (de forma abreviada) representação separada no conteúdo do sonho” (Freud, 1900/1996, p. 193).

Para Freud (1900/1996), o sonho é construído por uma massa de conteúdo latente do sonho. Ao qual se submete a uma espécie de processo manipulativo no qual os elementos que possuem a maior quantidade de suportes, bem como apoio nestas vias de ligação, obtêm o direito a acessar o conteúdo do sonho.

Dentre os elementos fundamentais do sonho, o autor (1900/1996) nos conta que cada um destes que compunha essa massa mostra-se ter sido multiplamente determinado, ou sobredeterminado, em relação aos conteúdos latentes. A condensação, uma característica notável presente nos sonhos, possui estreita relação entre o conteúdo latente e o conteúdo manifesto no sonho. Ela é uma das ferramentas que o inconsciente se utiliza para a transposição destes conteúdos entre essas duas instâncias do psiquismo, servindo como via de ligação, transpondo o conteúdo latente em conteúdo manifesto.

O trabalho realizado pela condensação pode ser visto com maior clareza no tocante às palavras e os nomes, pois frequentemente as palavras são tratadas nos sonhos como se fossem coisas. Em decorrência disso, elas tendem a se combinar da mesma forma que as representações de coisa. Algo semelhante ocorre no mundo de vigília, na forma de utilização das palavras. Para Freud (1900/1996), as crianças e os artistas utilizam truques linguísticos. Por vezes tratando as palavras como se fossem objetos, “. . . além disso inventam novas línguas e formas sintáticas artificiais, constituem a fonte comum dessas coisas tanto nos sonhos como nas psiconeuroses” (p. 206).

Na construção dessas formas sintáticas artificiais de utilização da palavra podem surgir neologismos ou mesmo representações figuradas. Na clínica tais construções inéditas por parte do paciente podem ocorrer, ainda, de outro modo. Não construindo novos vocabulários, mas mudando-se o sentido do enunciado por meio de ligeiros deslocamentos ou por meio de pontuações no discurso do analisante por parte do analista. Freud (1900/1996) nos conta que nos sonhos ocorrem do seguinte modo, “um enunciado, num sonho, é frequentemente composto por vários enunciados lembrados, permanecendo o texto idêntico,

mas sendo-lhe atribuídos, se possível, vários significados, ou um sentido diferente do original” (p. 207).

Por meio destes deslocamentos é possível que o enunciado onírico adquira um sentido inédito, sem que haja uma modificação quantitativa nos elementos que compunham o texto enunciado. A reestruturação em seu interior, por meio do rearranjo dos enunciados lhe possibilita burlar a censura da resistência e poder manifestar-se no sonho. No caso dos sonhos, este processo de deslocamento é embalado pelo ritmo pulsional da repetição, Freud nos alerta que:

O que aparece nos sonhos, poderíamos supor, não é o que é *importante* [grifo do autor] nos pensamentos do sonho, mas o que neles ocorre repetidas vezes. . . . As representações mais importantes entre os pensamentos do sonho serão, quase certamente, as que com mais frequência ocorrem neles, uma vez que os diferentes pensamentos oníricos, por assim dizer, delas se irradiarão. (Freud, 1900/1996, p. 208).

Os conteúdos relevantes às interpretações nas construções oníricas são os que aparecem com elevada frequência. As diferentes construções oníricas partem desse núcleo central, que pode ainda negligenciar tais características tão marcantes para não acionar a ação indesejada da resistência. Tal ação desempenhada por estes núcleos centrais nos lembra as variações rítmicas presentes no jazz, em suas batidas que podem estar explícitas ou implícitas, bem como o deslocamento da acentuação do tempo da batida, sincopando-a. Nas palavras de Freud (1900/1996, p. 208), “o sonho pode rejeitar os elementos assim altamente enfatizados em si próprios e reforçados a partir de muitas direções, e selecionar para seu conteúdo outros elementos que possuam apenas o segundo desses atributos”.

Esses núcleos de pensamentos oníricos enfatizados serão os conteúdos sobredeterminados presentes nos pensamentos dos sonhos secundários (sonhos manifestos). Para Mezan (2013, p. 81), “a sobredeterminação significa, assim, a forma específica pela qual o trabalho do sonho se constitui e constitui o sonho, na malha das mediações sobredeterminadas, tece-se o sentido que a interpretação vai desvendar”. Na clínica, a postura do analista favorece a emergência desses múltiplos conteúdos secundários, irradiados dessa cadeia de representações, na medida em que a sua escuta acompanhada da atenção flutuante dá a mesma importância a todo o conteúdo ouvido, não realizando uma distinção de importância do que é escutado.

No trabalho do sonho, o deslocamento é o mecanismo responsável por transferir às intensidades psíquicas de uma ideia a outra, visando realizar a seleção do material que

aparecerá no sonho sob a forma manifesta. Já o outro mecanismo do sonho, responsável por comprimir os diversos elementos em um único conjunto é denominado de condensação. Sobre a condensação, Mezan (2013) comenta que toda a massa de pensamento latentes dos sonhos encontra-se submetida à condensação. Podendo o mesmo pensamento latente ser representado por diversos pontos do conteúdo manifesto, bem como um único elemento manifesto estar representando diversos elementos latentes. Esta ação da condensação nos lembra os diversos caminhos que a improvisação pode tomar, na utilização dos signos linguísticos usados na subversão da melodia por parte do improvisador. Tal fenômeno consiste na sobredeterminação. Ao ressaltar a relevância deste fenômeno, o autor acrescenta que:

A importância da sobredeterminação aparece imediatamente na técnica da interpretação, para dirimir a dúvida quanto à pertinência de todas as associações produzidas pelo indivíduo aos pensamentos latentes. A questão é vital, pois, caso isso não ocorresse, seria preciso um critério para separar os elementos associativos pertinentes dos acessórios. Empiricamente, o que se verifica é que, depois de uma série de associações aparentemente sem qualquer conexão com o conteúdo manifesto, surge uma que é de grande importância para a compreensão e que pode ser legitimamente considerada como pertencente aos pensamentos latentes. O conceito de sobredeterminação explica teoricamente este fenômeno, já que a condensação comprime num ou em vários elementos numerosos outros, que permanecem ocultos à consciência. Pode-se visualizar o trabalho da condensação como a omissão dos elos intermediários, enquanto a múltipla determinação de um elemento facilita sua penetração no conteúdo manifesto do sonho. (Mezan, 2013, pp. 80-81).

Tratando sobre este conteúdo intermediário, que visa realizar a ligação entre o conteúdo latente do sonho e o seu conteúdo manifesto, Freud nos fala sobre as ideias que se mostram relativamente afastadas do núcleo do sonho, e detém a aparência de interpolações artificiais, aproximações de valores de conjuntos, que possuem uma finalidade específica. No caso da música, tais interpolações na melodia ficam a cargo da improvisação. Para o autor, “são precisamente *elas* [grifos do autor] que constituem uma ligação, quase sempre forçada e exagerada, entre o conteúdo do sonho e os pensamentos do sonho” (Freud, 1900/1996, p. 209). O psicanalista, ao falar sobre a função que estas ligações intermediárias possuem, acrescenta que “. . . se esses elementos fossem eliminados da análise, o resultado seria, muitas vezes, que as partes integrantes do conteúdo do sonho ficariam não apenas sem sobredeterminação, mas também sem qualquer determinação satisfatória” (Freud, 1900/1996, p. 209).

Esses elementos que constituem as ligações quase sempre sem uma relação de filiação clara entre os elementos do conteúdo latente e do conteúdo manifesto no sonho, são responsáveis pela articulação dos conteúdos sobredeterminados.

Podemos pensar que associação livre no trabalho analítico desempenha papel semelhante, de articulação dos conteúdos sobredeterminados, pois ela é responsável pela articulação destes significantes que estão intimamente relacionados a essa densa camada de pensamentos presente nos complexos, em sua dimensão inconsciente, e os demais conteúdos do paciente que se encontram em sua superfície psíquica. Os deslocamentos que o sentido dado às palavras pode obter mediante o contexto ao qual fazem referência e a falado livre do analisando podem agir condensando as diversas situações do que lhe vem à mente em uma mesma sessão. A polissemia que a palavra detém pode agir como os elos intermediários necessários à sobredeterminação.

Sobre como ocorrem essas sobredeterminações e os processos inconscientes em jogo, Freud (1900/1996) comenta que no trabalho do sonho atua uma força psíquica que “por um lado, despoja os elementos com alto valor psíquico de sua intensidade, e, por outro *por meio da sobredeterminação*, [grifo do autor] cria, a partir de elementos de baixo valor psíquico, novos valores, que depois penetram no conteúdo do sonho” (p. 209). Há no processo de formação do sonho transferências e deslocamentos de intensidades psíquicas, e como resultado dessas operações uma distinção entre o conteúdo manifesto do sonho e os conteúdos latentes.

A distorção no conteúdo do sonho, diante das resistências, é realizada pelo deslocamento e é um dos principais meios pelos quais o sonho visa burlar as censuras das defesas endopsíquicas. E como consequência desta ação, o conteúdo do sonho passa a não mais se assemelhar ao núcleo dos pensamentos do sonho original.

Uma das condições que deve ser atendida pelos elementos do inconsciente que penetram nos sonhos manifestos é a de que eles têm de escapar à censura concebida pela resistência, para isso, as intensidades psíquicas do conteúdo que originalmente seriam barrados pela resistência, devido ao seu alto valor agregado, tem de ser novamente investidos em atributos secundários, com menor intensidade psíquica. Freud (1900/1996) diz que é improvável que estes pensamentos secundários derivados dos núcleos de pensamentos inconscientes tenham alguma participação na formação do sonho, mas que podem relacionar-

se a acontecimentos que ocorrem depois do sonho, em meio ao momento de construção do sonho e o de sua interpretação.

Estas construções que se dão entre o sonho e sua interpretação são constituídas de inúmeros materiais, dentre os quais destacam-se as vias de ligações responsáveis por facilitar a transposição de material latente aos sonhos manifestos, além de associações intermediárias e de ligação estabelecidas entre o inconsciente (Ics) e o consciente (Cs).

Tratando dos núcleos de conteúdo latente essenciais à formação dos sonhos, Freud comenta que:

Estes geralmente emergem como um complexo de ideias e lembranças da mais intrincada estrutura possível, com todos os atributos das cadeias de ideias que nos são familiares na vida de vigília. Não raro, são cadeias de ideias que partem de mais de um centro, embora tendo pontos de contato. Cada cadeia de ideias é quase invariavelmente acompanhada por sua contrapartida contraditória, vinculada a ela por associação antitética. (Freud, 1900/1996, p. 211).

Como afirmamos anteriormente, no inconsciente é possível a convivência harmônica entre os contrários. O analista ao se deparar com as ambiguidades dessa ordem na escuta de seus analisantes, deve tratar as duas partes contraditórias como se fossem de igual validade, substituindo um “ou...ou” por um “e” de ligação.

Há ainda aqueles conteúdos do inconsciente que só conseguem ser expressos nas falas destes pacientes mediante sua contrapartida contrária, como nos fala Freud em *A negação*. A categoria de contraditórios nos processos inconscientes é desconsiderada, pois eles detêm uma preferência por combinar os contraditórios em uma mesma unidade, ou mesmo por representá-los como uma só coisa. Para Freud (1900/1996) “uma e apenas uma dessas relações lógicas é extremamente favorecida pelo mecanismo da formação do sonho; a saber, a relação de semelhança, consonância ou aproximação – a relação de “tal como” (p. 217). Essa relação de semelhança na construção dos sonhos é responsável por criar novos paralelos entre as representações que não conseguem manifestar-se nos sonhos devido à censura imposta pela resistência.

Essa relação de “tal como” é em grande parte favorecida pelo trabalho da condensação atuante nos sonhos. Ela pode se manifestar por meio da posse de atributos comuns ou relações de semelhanças. Como afirmamos anteriormente ao tratar sobre a improvisação, esta é responsável por criar novos paralelos no discurso, a ambiguidade

presente na fala, bem como a polissemia que as palavras detêm contribuem para essa relação de “tal como”, na equivalência que as palavras podem possuir, ao tratar sobre um mesmo assunto.

No caso dos processos oníricos, a primeira dessas possibilidades é da identificação e a segunda da composição. Para Freud (1900/1996, p. 217) “a identificação é empregada quando se trata de *peessoas*; a composição, quando as *coisas* são o material de unificação. Não obstante, a composição também pode aplicar-se às pessoas [grifos do autor]”.

No caso da identificação, ao tratar da representação de pessoas, Freud cita que apenas uma das pessoas das quais estão ligadas por atributos em comum consegue ser representada no sonho, a outra ou as demais, parecem ser suprimidas do conteúdo manifesto. Esta figura *uno*, que visa encobrir a resistência por meio da condensação, se apresenta no sonho em todas as relações e circunstâncias que se aplicam à pessoa representada, bem como às figuras que ela vem a encobrir.

Em se tratando da composição, Freud (1900/1996) fala que quando estendida a pessoas, a imagem onírica formada detém características comuns a um ou a outro dos sujeitos em questão, mas não detém características comuns a ambos. A combinação acaba por gerar uma figura composta, em um novo conjunto. Dentre os meios de ação das composições, a figura onírica pode deter o nome de uma das pessoas a ela relacionada, pois há certo investimento nesta figura, o que pode torná-la visada para a resistência, mas possuir os traços visuais de outra pessoa. Uma segunda possibilidade seria que a imagem onírica criada possuiria traços visuais pertencentes às duas pessoas, em parte a uma delas e em parte à outra. Uma terceira possibilidade seria “. . . a participação da segunda pessoa na imagem onírica pode estar não em seus traços visuais, mas nos gestos que atribuímos a ela, nas palavras que a fazemos pronunciar, ou na situação em que a colocamos” (Freud, 1900/1996, p. 217).

Este método utilizado nessas relações de semelhanças quer seja por meio de uma identificação, ou através da construção de uma pessoa composta, ocorre na tentativa de evitar o elemento comum em ambas, buscando-se com isso fugir à censura fruto da resistência. Sobre a ação da resistência e como essa relação de semelhança visa burlá-la, Freud fala que:

Aquilo que a censura faz objeção pode estar precisamente em certas representações que, no material dos pensamentos do sonho, estão ligadas a uma pessoa específica; assim, passo a procurar uma segunda pessoa que também esteja ligada ao material objetável, mas apenas a uma parte dele. O contato entre as duas pessoas nesse aspecto

censurável justifica então minha construção de uma figura composta caracterizada por traços irrelevantes oriundos de ambas. Essa figura, obtida por identificação ou por composição, fica então admissível ao conteúdo do sonho, sem censura, e assim, utilizando a condensação do sonho, atendi às reivindicações da censura onírica. (Freud, 1900/1996, p. 218).

O autor nos diz que a identificação, assim como a composição, possui diversas finalidades nos processos oníricos: primeiramente, podendo representar um elemento que seja comum a duas pessoas; em segundo lugar, pode se utilizado para a representação de um elemento comum que se encontra deslocado, ou ainda para expressar um elemento comum que é meramente imaginário. Sobre essa terceira possibilidade, Freud (1900/1996, p. 220) nos conta que “o processo psíquico de construir imagens compostas nos sonhos é, evidentemente, o mesmo de quando imaginamos ou retratamos um centauro ou um dragão na vida de vigília”. A divergência entre as elaborações oníricas e a fantasia consiste em que na fantasia o que é determinante para a criação são as impressões que a própria estrutura criada pretende causar no sujeito, enquanto que a formação das estruturas compostas no sonho, são determinadas pelos elementos comuns nos conteúdos latentes, estando alheias ao Eu do sujeito em questão.

Algo parecido ao que a identificação e a composição desempenham no sonho é realizado pelas palavras na associação livre, pois detém a função no mundo simbólico de representar elementos ausentes, bem como estabelecer relações de semelhança e dessemelhança entre os objetos. Compomos nosso discurso à medida que o enunciamos, assim como no sonho onde não há um sentido *a priori*, só somos capazes de formular algum entendimento sobre nossas narrativas ao enunciá-las, improvisando com a linguagem.

Garcia-Roza (1996) nos diz que todo sonho é sobredeterminado, em suas palavras, “um mesmo elemento do sonho manifesto pode nos remeter a séries de pensamentos latentes inteiramente diferentes” (p. 69). A sobredeterminação não sendo uma característica exclusiva dos sonhos, mas pertence a todas as formações do inconsciente. Remete-nos, portanto, a uma pluralidade de fatores determinantes tanto para o sonho quanto para os sintomas.

Tal característica torna impossível que sejam esgotados os seus sentidos a partir de uma única explicação. No caso dos sonhos, “a sobredeterminação diz respeito à relação do conteúdo manifesto com os pensamentos latentes e não aos pensamentos latentes entre si” (Garcia-Roza, 1996, pp. 69-70). Os pensamentos latentes não necessitam estar associados entre si, podendo pertencer às mais diversas regiões do inconsciente.

A associação livre, ao tomar a palavra como ferramenta, lida, em alguma medida, com a sobredeterminação psíquica. Na ação de falar, a palavra funciona como via de ligação entre os conteúdos latentes e os manifestados. Considerando a regra fundamental, uma mesma narrativa do paciente pode remeter-se a diversos complexos, devido à polissemia que a palavra possui. A liberdade que a regra fundamental detém, consiste na relação entre os conteúdos manifestos expressos por suas palavras, pois estes não necessariamente se remetem a este mesmo complexo. As palavras que a princípio podem soar ao analista como algo *non sense*, ganham seus sentidos na análise ao se remeterem aos conteúdos latentes ao qual estão ligadas.

Um ponto que se relaciona diretamente a sobredeterminação no trabalho analítico é a superinterpretação. Esta consiste em uma segunda interpretação que vem a se sobrepor à primeira, e acaba por nos fornecer outra significação ao sonho, distinta daquela que foi obtida por meio da interpretação original (Garcia-Roza, 1996). Vale ressaltar que a superinterpretação não é decorrente de uma tentativa de correção da interpretação original. Por mais que a interpretação original tenha sido correta e acabe por produzir efeitos na análise, a interpretação, assim como a atenção flutuante (Bevidas, 2009), é revestida de uma incompletude que lhe é essencial. Devido ao volume de condensações oníricas que os complexos inconscientes detêm, torna-se impossível extinguir as interpretações da sobredeterminação do sonho.

Na empreitada freudiana de suposição de que os sintomas possuíam um sentido, seu método de investigação foi sendo construído de forma a buscar tais sentidos. Essa procura se deu por meio da decifração do sintoma. Tal método que teve início com a catarse e que culminou na invenção da associação livre. Neste processo, Freud tomou o sonho como um sintoma, isto é, aplicou os mesmos procedimentos utilizados na terapia das neuroses, considerou a palavra do analisando como ferramental para desvendar os enigmas presentes neste. Mezan (2013) comenta que tal investida freudiana se deu baseada em duas ordens de razão: do ponto de vista clínico, pelo fato de frequentemente seus pacientes relatarem seus sonhos em análise, em meio as suas associações livres, o que foi tomado por parte de Freud como fundamental para a compreensão da arquitetura das neuroses, pois autorizava ao analista a suposição de que os sonhos eram produtos das mesmas atividades psíquicas que produziam as neuroses. Do ponto de vista teórico, o sonho apresentava a aparente ilogicidade presente nos sintomas, e por meio das ferramentas desenvolvidas para a compreensão das

neuroses, seria possível compreender o sentido dos sonhos. Em ambos os casos a ação das resistências se faziam presente, em vários graus de intensidade.

Neste tópico discorreremos brevemente sobre os complexos inconscientes e suas relações com os sonhos. Investigamos como as sobredeterminações funcionam como elos de ligações para a transposição dos conteúdos presentes no inconsciente rumo à consciência por meio dos processos oníricos.

3.3. A sobredeterminação psíquica e a clínica psicanalítica

Este tópico visa discorrer acerca da sobredeterminação psíquica. Para isso, abordaremos sobre os **complexos inconscientes** que são responsáveis por sobredeterminar os conteúdos que emergem na consciência. Além disso, buscaremos tratar dos limites da livre escolha que são possíveis ao sujeito, neste discurso improvisado que anuncia em análise, buscaremos realizar uma ligação destes complexos com a associação livre.

A primeira referência ao termo sobredeterminação surge na obra freudiana nos *Estudos sobre a histeria*, relacionando-se aos fatores etiológicos que estão em jogo na formação das neuroses. Mas somente a partir da concepção metapsicológica sobre o inconsciente é que a sobredeterminação foi elevada a status de um conceito psicanalítico, tornando-se um articulador conceitual (Barbosa, 2003).

A sobredeterminação é umas das características do sintoma, revelando que este é composto por múltiplos significados, apresentando diversos cursos – através das formações do inconsciente – para a expressão de pensamentos inconscientes ou envoltos na realização de desejos. Entretanto, os diversos significados que o sintoma detém não se articulam em um todo coerente, havendo a necessidade da construção de uma interarticulação do **tema** que deu origem a estes diversos pensamentos. Na medida em estes fragmentos da neurose infantil são completados na análise através das construções do paciente.

O que caracteriza a sobredeterminação do sintoma é que os elementos do complexo sintomático apresentam inúmeras ligações com os elementos inconscientes. Isto significa que tanto os elementos do complexo sintomático são repetidamente determinados pelos elementos inconscientes, como são representados no complexo sintomático por diversos elementos. É precisamente essa multiplicidade de vias associativas que atribui vários sentidos na interpretação dos sintomas. (Barbosa, 2003, p. 85).

Por meio da compreensão da sobredeterminação dos conteúdos inconscientes, é possível inferir um fundamento para a associação livre. O alicerce da regra fundamental consiste em dois pilares que sustentam a técnica psicanalítica, são eles: **o abandono de representações meta-conscientes e as associações que estão na superfície da psique.**

O abandono das representações meta-conscientes faz com que o paciente se entregue durante a análise ao curso das representações meta-ocultas. Há uma primazia do funcionamento mental primário em relação ao secundário. Na escuta desse paciente, em associação livre, a sua fala associa o que está consciente em seu aparelho psíquico àquilo que se encontra inconsciente, ao conteúdo no qual o desejo se manifesta no inconsciente. “Quando isso ocorre, as representações meta-ocultas se apresentam para o analista e cabe a ele interpretá-las para o paciente, visando à tradução do conteúdo manifesto em conteúdo latente” (Carvalho & Honda, 2017, p. 52). O trabalho da associação livre propõe explorar esse conteúdo mais próximo à sua versão original inconsciente, buscando conhecer os processos primários que atuam no sujeito.

No que tange às **associações que estão na superfície da psique**, estas são utilizadas como substitutas, por meio dos deslocamentos, para outras associações que se encontram mais ramificadas no inconsciente. O conteúdo que é apresentado de forma superficial pelo paciente em associação livre, faz alusões àqueles conteúdos que se encontram no inconsciente e consistem em substitutos do conteúdo patogênico que são buscados pelo analista. A aposta psicanalítica no determinismo psíquico compreende que não há aleatoriedade nos processos mentais:

Freud compreendeu que não seria totalmente uma dessas vivências na infância que comporia um núcleo patogênico, mas sim um conjunto destas. É como se vários fatores sofridos se entrelaçassem e formassem um “ponto nodal” da patologia. Foi por isso que em vez de falar apenas de determinação dos processos psíquicos, Freud passou a acrescentar o prefixo “sobre” e dizer que a patologia estaria sujeita a uma “sobredeterminação”. (Carvalho & Honda, 2017, p. 53, grifos dos autores).

De acordo com Costa (2017), o conceito da associação livre traz uma relação paradoxal sobre o que é da ordem de uma livre escolha com o que é da ordem de um conteúdo determinado. O determinismo na psicanálise está ligado ao conceito de sobredeterminação. Freud, ao conceber o determinismo psíquico, estende a todas as formações do inconsciente o estatuto de fruto dos desejos inconscientes e conseqüentemente portadores de um sentido.

Por meio da sobredeterminação, reconhecemos que estão envolvidos múltiplos fatores causais para os fenômenos psíquicos. A livre associação, estando submissa a essa sobredeterminação, acaba por fornecer uma compreensão de que o conteúdo ao qual ela se relaciona está intimamente ligado aos complexos inconscientes. Ela pode ser livre na forma de articulação dos conteúdos por parte do Eu do sujeito, na ordem de apresentação destes por meio da fala, mas não é livre para o inconsciente. Pois, “mesmo quando a consciência deixa o sujeito livre de suas funções, ainda assim o sujeito não passa a estar totalmente entregue a uma situação psíquica de liberdade, já que o funcionamento inconsciente não deixou de estar atuante” (Costa, 2017, p. 7).

O livre-arbítrio, que creditamos ao humano no curso de suas ações conscientes, perde espaço ao sustentarmos a existência de uma vida psíquica inconsciente, na qual se organiza não de maneira aleatória ou caótica, mas seguindo o curso de princípios próprios de funcionamento. Ao pensarmos no inconsciente proposto por Freud, concebemos que o sujeito não se encontra totalmente envolto em uma situação de liberdade em suas funções psíquicas, na medida em que o funcionamento inconsciente continua a operar.

Traçando-se um paralelo entre a liberdade quanto à sobredeterminação psíquica e a liberdade na improvisação livre, concebemos que ambas possuem limites quanto a seus alcances. No primeiro caso, devido à influência dos complexos inconscientes, que contribuem no modo de funcionamento psíquico inconsciente; no segundo caso, devido aos alcances possibilitados pela linguagem.

A liberdade fornecida pela psicanálise, e sua regra fundamental, consiste em fornecer uma saída para o sujeito diferente da tomada anteriormente por este. Ao invés de uma saída pelo sintoma, é possível a criação de uma conciliação entre os seus sistemas psíquicos de outro modo, uma nova amarração simbólica possível, menos angustiante a este analisando.

Sobre a capacidade de escolha na psicanálise, Costa (2017, p. 7) nos conta que “se tivéssemos que pensar em algum tipo de capacidade de escolha, só poderíamos pensar em uma escolha onde a liberdade é bastante restrita, algo do tipo de uma liberdade “relativa” [Grifo do autor]”. Essa liberdade se dá mediante altas especificidades técnicas do funcionamento psíquico inconsciente, algo parecido ao que abordamos no capítulo anterior, ao tratarmos do *Beebop*, uma das correntes mais influentes no jazz.

Costa acrescenta que:

Partindo, então, da constatação de que “possível” não é o mesmo que “perfeito” ou “ideal”, o inconsciente deve ser enxergado como uma dimensão psíquica inesgotável na vida humana. Nosso poder de “elaboração” é relativo e limitado, dando-nos a constatação de que, se Freud posicionou-se como um adepto do determinismo, isso não o remeteu a congelar o psiquismo humano em uma impossibilidade total de transformação. (Costa, 2017, p. 7, grifos do autor).

Na psicanálise, além da atuação da causalidade psíquica proposta pela sobredeterminação, vale ressaltar que está em jogo uma escolha feita pelo sujeito, mesmo que esta escolha seja relativa e não totalmente livre. Assim como na improvisação, há alguns movimentos possíveis dentro dessas estruturas, bem como certa liberdade na articulação da palavra por parte dos sujeitos.

Havendo por parte do analisando algumas possibilidades de resignificação, por meio de uma saída criativa, das impressões inconscientes que vinham lhe causando certo sofrimento até então. “. . . porém, precisamos considerar que esse novo campo de produção de sentido, não poderá fugir de certas dimensões que foram adquiridas pelo sujeito naquilo que foi da ordem de uma experiência de vida” (Costa, 2017, p. 8). O que é plausível a este sujeito é a busca de novas perspectivas possíveis ao seu olhar, novos modos de compor seu discurso, improvisar tomando a palavra enquanto ferramenta, submetendo-a a regra fundamental da psicanálise.

Com a finalidade de realizar esse aprofundamento nas questões da clínica psicanalítica e suas menções ao inconsciente, recorreremos ao exposto por Freud em *A instrução judicial e a psicanálise*. O autor comenta que a “experiência de associação” (p. 286) proposta pela escola de Wundt, que consistia em dizer a alguém uma palavra estímulo, na qual se solicitava que ela respondesse rapidamente com outra que lhe ocorresse naquele instante. Chamada de reação, sem que a escolha dessa reação se dê motivada por algo consciente.

Tal experiência foi aprimorada pela escola psicanalítica de Zurique, a partir dos trabalhos de Bleuler e Jung, e tinha como pressuposto que a reação que ocorria à palavra estímulo não se dava de modo aleatório, mas que era determinada por algum conteúdo ideativo presente no sujeito que respondia.

O conteúdo ideativo, que se encontra latente no psiquismo, é capaz de influenciar na reação à palavra estímulo e foi habitualmente chamado de “complexo” (Freud, 1906/2015, p. 287). Para Laplanche e Pontalis (2000) um complexo poderia ser um “conjunto organizado de

representações e recordações de forte valor afetivo, parcial ou totalmente inconsciente. Um complexo constitui-se a partir das relações interpessoais da história infantil; pode estruturar todos os níveis psicológicos . . .” (p.69).

Este conjunto é composto pela soma das vivências individuais e culturais às quais estes sujeitos estão vinculados. Os autores (2000) acrescentam que “. . . o complexo é o pressuposto que justifica a forma singular como derivam as associações” (p. 70).

Já na definição de Roudinesco e Plon (1998), complexo foi um termo criado por Jung e detinha como objetivo “designar fragmentos soltos da personalidade ou grupos de conteúdos psíquicos separados do consciente e que têm um funcionamento autônomo no inconsciente, de onde podem exercer influência sobre o consciente” (p.123). A influência dos complexos frente às palavras estímulo ocorria quando o complexo conseguia, por meio de elos intermediários, estabelecer alguma relação de contato com a palavra (Freud, 1906/2015).

Sobre essa determinação do conteúdo, Freud nos diz que “normalmente é possível indicar o complexo que influencia e compreender a partir dele as reações de outro modo incompreensíveis” (Freud, 1906/2015, p. 287). Através do questionamento da própria reação da pessoa sobre os motivos que a levaram a responder dessa forma. Por meio dessa sobredeterminação inconsciente que impulsionaria ou teria certa influência sobre os atos conscientes, Freud põe a prova a suposta arbitrariedade no funcionamento psíquico.

Quanto à sobredeterminação dos atos psíquicos, Freud expõe em *A Psicopatologia da vida cotidiana*, que pequenos lapsos que envolvem tanto a memória quanto a fala não são cometidos ao acaso ou por dificuldades em articulações fonéticas, mas que em todos estes casos é possível indicar a presença de um conteúdo ideativo. Algum conteúdo que possui estreita relação com o inconsciente. Neste trabalho, Freud (1901/1976) propõe que nem mesmo um nome próprio ou um número escolhido pode vir à mente do sujeito em questão de forma arbitrária, sem que este seja sobredeterminado por um complexo ideativo.

Sobre a questão das influências do Ics nos processos da Cs, ele comenta que:

Tendo se habituado a tal concepção do determinismo da vida mental, verifica-se, como legítima inferência dos resultados da psicopatologia da vida cotidiana, que também o que ocorre à pessoa numa experiência de associação pode não ser arbitrário, mas determinado por um conteúdo ideativo nele atuante. (Freud 1906/2015, p. 289).

O autor no último capítulo de *A psicopatologia da vida cotidiana*, ao falar sobre o determinismo inconsciente, comenta que há sujeitos que contestam a tese da sobredeterminação dos fenômenos inconscientes, crendo na suposição de um livre-arbítrio. Porém, o psicanalista cita que nas grandes decisões importantes da vontade há um sentimento de compulsão psíquica, este sendo influenciado pelas questões do inconsciente. E que apenas nas decisões indiferentes e insignificantes da vida, seria possível agir mediante uma vontade livre e não motivada, ou sobredeterminada. Ele acrescenta que “quando levamos em conta a distinção entre motivação consciente e motivação inconsciente, nosso sentimento de convicção nos informa que a motivação consciente não se estende a todas as nossas decisões motoras” (Freud, 1901/1976, p. 165). Havendo nesta relação à influência do inconsciente nas motivações humanas, “e desse modo o determinismo no psíquico prossegue ainda sem nenhuma lacuna” (p. 165).

Freud (1901/1976) cita que as formações do inconsciente que se relacionam aos mecanismos presentes nos atos falhos se assemelham aos mecanismos atuantes no trabalho do sonho. A similaridade consiste que em ambos ocorrem os processos de deslocamento e formação de compromisso. Nestas formações, os pensamentos inconscientes são representados como modificações de outros pensamentos e se expressam por meio de caminhos incomuns e por meio de associações externas. A divergência dos atos falhos com relação aos sonhos é que estes últimos utilizam formas mais livre dos recursos existentes. Para o autor:

Só poderemos ter uma visão correta do singular trabalho psíquico que produz tanto os atos falhos quanto as imagens oníricas quanto tivermos conhecimento de que os sintomas psiconeuróticos, e especialmente as formações psíquicas da histeria e da neurose obsessiva, repetem em seu mecanismo todas as características essenciais desse modo de trabalhar. (Freud, 1901/1976, p.179).

Freud (1906/2015) nos conta que as fontes destes complexos são os materiais reprimidos, conteúdos que foram em algum momento conscientes (Cs) ou mesmo pré-conscientes (Pcs), mas que devido à ação do recalque tornaram-se inconscientes.

Os sintomas, como as demais formações de compromisso: sonhos, atos falhos e chistes, são uma conciliação necessária para que os conteúdos do inconsciente possam se manifestar na consciência. Na tarefa de desvelar, de trazer a situação analítica esse material inconsciente que emerge destes complexos, a associação livre é convocada. Por meio da comunicação dos pensamentos espontâneos do paciente que são revelados sem nenhuma

reserva crítica à pessoa do médico, busca-se a origem de tais conteúdos. “Partimos do pressuposto . . . de que tais pensamentos não serão arbitrários, mas sim determinados pela relação com seu segredo, seu “complexo”, podendo ser vistos como, digamos, derivados deste complexo” (Freud, 1906/2015, pp. 292-293). A crítica e as objeções que surgem no discurso do paciente ao comunicar tais pensamentos espontâneos ao psicanalista, é um dos indícios que o pensamento relaciona-se ao complexo buscado pelo analista.

De acordo com Freud:

Se o paciente não ousa mais infringir a regra que lhe foi dada, notamos que ele momentaneamente para, hesita, faz pausas ao reproduzir seus pensamentos. Para nós, cada hesitação dessas é uma expressão de resistência e serve como indício de pertencimento ao complexo. (Freud, 1906/2015, p. 293).

Além das pausas no discurso do analisando, os pequenos desvios da forma usual de sua expressão ao tratar sobre determinada temática, podem ser indícios da relação destes conteúdos com certos afetos, desconhecidos pelo próprio paciente (*Unheimlich*).

No trabalho analítico, “ficamos à espreita de falas matizadas, ambíguas, em que o sentido oculto se deixe vislumbrar na expressão inócua” (Freud, 1906/2015, p. 294). Como afirmamos anteriormente, vale ressaltar que o psicanalista necessita de certo *feeling* em seu ofício, dando a mesma atenção a todos os conteúdos que são ditos em análise. Ele busca ouvir os derivados do inconsciente em meio às palavras do analisando. Os conteúdos do inconsciente que se exprimem na fala do analisando podem se mostrar por meio de alusões ao conteúdo inconsciente, podendo ser sutis ou muito ambíguas. “Por fim, o paciente se acostuma a nos fornecer, na assim chamada “exposição indireta” [grifos do autor], tudo aquilo de que necessitamos para o desencobrimento do complexo” (Freud, 1906/2015, p. 294).

É válido ressaltar que os complexos não se encontram isolados no psiquismo do sujeito, mas que tais redes de conteúdos inconscientes, que detêm certa influência na apresentação dos conteúdos que se tornarão conscientes, são constituídas mediante a cultura. Como nos fala Freud em *Totem e tabu*, no tocante à evolução dos costumes e interdições, que outrora eram explícitos dentro das comunidades primitivas e se tornaram internalizados. Estes conteúdos foram recalçados pelos indivíduos com a evolução da civilização e passam a compor os complexos.

Há certa similaridade entre a exposição indireta e a improvisação, pois ambas tomam caminhos alternativos na exposição dos conteúdos inconscientes, visando burlar a ação das

censuras. Neste caminho que vai dos complexos em sua porção inconsciente rumo à consciência, parece haver a ação de uma refração, onde há a mudança dos caminhos percorridos, tornando o caminho mais longo do que aquele que seria seguido caso a ação das resistências não ocorresse. Há a modificação da velocidade de propagação dos conteúdos entre os dois sistemas, qual seja, o Ics e o Cs, na medida em que se apóiam em representações intermediárias para sua chegada à consciência.

Outro possível modo de investigar acerca da relação entre os complexos inconscientes e o conteúdo expresso na fala do analisando é por meio da interpretação dos sonhos. Ao solicitar ao paciente que repita o relato do sonho. É possível haver no relato secundário alterações no modo de expressão em diversos pontos, bem como a repetição sob uma forma precisa em outros. Nas palavras de Freud (1906/2015, p. 295), “nós nos apegamos às passagens em que a reprodução é defeituosa por causa de mudanças, frequentemente também por omissões, pois essa infidelidade nos garante que pertencem ao complexo e nos promete o melhor caminho para o sentido oculto do sonho”. Como afirmamos anteriormente, são estes hiatos, ou lacunas, no discurso do paciente que apontam para a sua dimensão inconsciente, do *non sense*.

As resistências na psicanálise são enfrentadas pelo médico com a ajuda do paciente, pois este busca ganhar algo desse exame analítico ao qual se submete, a cura (*Kur*). Para Freud (1906/2015, p. 297), “a tarefa da psicanálise é . . . descobrir complexos que estão reprimidos e dão sinais de resistência quando se tenta introduzi-los na consciência”. É importante ressaltarmos que as resistências surgem nas fronteiras entre o consciente e o inconsciente, dificultando a transposição de conteúdos entre estes dois sistemas psíquicos. Segundo Laplanche e Pontalis (2000, p. 72), “chama-se resistência a tudo o que nos atos e palavras do analisando, durante o tratamento psicanalítico, se opõe ao acesso deste ao seu inconsciente”.

Buscamos neste tópico do presente capítulo realizar uma apresentação dos complexos inconscientes e como as sobredeterminações psíquicas influenciam nos conteúdos que emergirão na consciência. Realizamos uma exposição sobre os limites da liberdade presentes na associação livre. Além de apontarmos um caminho à regra fundamental para que esta possa se remeter a conteúdos ideativos nos complexos por meio de conteúdos que se encontram na superfície psíquica. Tal caminho se dá pelo convite feito pelo analista ao paciente, neste “diga tudo que lhe vier à mente”. Por meio destes conteúdos derivados, ou

sobredeterminados inconscientemente que são expressos na fala do paciente o analista busca se aproximar dos conteúdos ideativos presente nas tramas inconscientes.

Na próxima parte deste capítulo buscaremos tratar sobre a resistência e sua relação com a transferência. Para isso, percorreremos alguns dos artigos Freudianos sobre a técnica psicanalítica.

3.4. O motor e os entraves à análise

No presente tópico deste capítulo, pretendemos versar sobre a resistência e suas relações com a transferência (*Übertragung*). De acordo com Roudinesco e Plon (1998), a transferência foi um termo progressivamente introduzido por Freud que buscou “. . . designar um processo constitutivo do tratamento psicanalítico mediante o qual os desejos inconscientes do analisando concernentes a objetos externos passam a se repetir, no âmbito da relação analítica, na pessoa do analista, colocado na posição destes diversos objetos” (pp. 766-767).

Para tratarmos sobre a transferência é necessário que compreendamos acerca da libido e seus investimentos, na medida em que a transferência é construída quando há investimentos afetivos do paciente dirigidos ao analista. Freud (1912a/2010) nos fala que parte dos impulsos libidinais que são dirigidos aos objetos amorosos são direcionados à realidade, ficando à disposição da personalidade consciente e constituindo uma porção desta.

Existe outra parte desses impulsos libidinais que tiveram impedimentos em seu desenvolvimento. Esta porção se mantém separada tanto da realidade quanto da personalidade consciente, podendo ganhar vazão apenas nas fantasias ou se mantendo como um todo no inconsciente. Neste caso permanece alheia à parte consciente da personalidade. O autor comenta que:

Aquele cuja necessidade de amor não é completamente satisfeita pela realidade se voltará para toda pessoa nova com expectativas libidinais, e é bem provável que as duas porções de sua libido, tanto a capaz de consciência quanto a inconsciente, tenham participação nessa atitude. (Freud, 1912a/2010, pp. 135-136).

Nesta busca por novos objetos de amor, o médico não fica alheio a estes investimentos libidinais decorrentes da parte da libido que não lograram satisfações no sujeito. O investimento realizado pelo analisando se apegará a modelos há muito consolidados nesta pessoa, “se ligará a um dos clichês presentes no indivíduo em questão ou, como podemos

também dizer, ele incluirá o médico numa das “séries” [grifos do autor] que o doente formou até então” (Freud, 1912a/2010, p. 136).

O sujeito passa a combinar os laços reais constituídos entre ele e o médico e a “imagem paterna” (Freud, 1912a/2010, p. 136). É válido ressaltar que a transferência não se limita ao modelo da figura paterna do sujeito. Como o descrito por Freud no caso clínico *O homem dos lobos*, ou no *Caso Dora*. Pode também ocorrer conforme a imagem de outras figuras presentes na história desse sujeito, como a da mãe, do irmão e assim por diante. Por exemplo, como a ligação que *O homem dos ratos* realiza entre Freud e o Capitão.

As peculiaridades dessa transferência para o médico se dão pelo fato de que ela não pode ser justificada em termos sensatos e racionais. Ela não pode ser compreendida apenas a partir de aspectos conscientes. Para uma formulação mais assertiva acerca da relação transferencial, há de se levar em conta as expectativas inconscientes.

Há uma relação paradoxal que envolve a situação analítica, pois “a transferência nos aparece como *a mais forte resistência* [grifos do autor] ao tratamento, enquanto fora da análise temos que admiti-la como portadora da cura, como condição do bom sucesso” (Freud 1912a/2010, p. 137). Esse fato que a primeira vista pode parecer uma imensa desvantagem do método psicanalítico, o de “a transferência, ordinariamente a mais forte alavanca do sucesso, tornar-se o mais poderoso meio de resistência” (p. 137), pode ser afastado olhando-se atentamente para a questão, pois “não é correto que durante a psicanálise a transferência surja de modo mais intenso e desenfreado que fora dela” (p. 137).

Em instituições responsáveis pelo tratamento de doentes dos nervos, que não se utilizam do método psicanalítico, é possível observar maior intensidade nesta transferência. Sobretudo sua evidente nuance erótica, como pode ser visto nas tentativas de interpretação de Freud em *O caso Schreber*, ao tratar da relação do juiz da suprema corte alemã e seu médico, o Dr. Flechsig.

Para formularmos um entendimento acerca desse problema que merece nossa atenção ao discutirmos sobre a transferência, “a questão de por que a transferência nos surge como resistência na psicanálise” (Freud 1912a/2010, p. 138), elencaremos as duas fontes descritas por Freud. A primeira delas diz respeito à introversão da libido, e a segunda trata da atração da libido pelos complexos inconscientes.

Devemos investigar um processo que é uma condição indispensável ao adoecimento neurótico, a “introversão da libido” (Freud 1912a/2010, p. 138). Neste processo há a diminuição da libido disponível na consciência voltada para a realidade, ao mesmo tempo em que ocorre um aumento em mesmo grau daquela libido afastada da realidade, em suma inconsciente, ainda capaz de alimentar as fantasias da pessoa. Para Freud, “a libido (no todo ou em parte) tomou a via da regressão e reanimou as imagos infantis” (p. 138). Ela atuou reinvestindo as partes inconscientes dos complexos infantis.

O tratamento analítico, da cura pelas palavras, visa tornar essa libido novamente acessível à consciência, colocá-la a serviço da realidade. No curso desse trabalho realizado, por analista e paciente, em tornar a libido que se encontra sob as forças do inconsciente disponíveis à consciência novamente, “todas as forças que causaram a regressão da libido se levantarão como “resistências” [grifo do autor] ao trabalho, para conservar esse novo estado de coisas” (Freud, 1912a/2010, p. 139).

Dentre as possíveis justificativas da introversão da libido no sujeito, estão as relações deste com o mundo exterior. Devido à frustração da satisfação da libido, esta irrompe em seu corpo sob a forma de sintoma. Algo diferente pode acontecer com o artista. Ele pode dar um destino sublimado para suas fantasias originadas da relação insatisfatória com o mundo social. Pode, através de alguma estética e linguagem própria, transpor a libido para a realidade. O neurótico, por sua vez, sucumbe em seu sintoma, sendo esta a forma de conciliação entre os desejos do Id e as exigências da realidade.

Freud (1912a/2010) nos diz que as formas de resistência, frutos da introversão da libido, não são as únicas fontes de resistência e nem mesmo as mais fortes. As porções de libido que são atraídas pelas partes dos complexos que pertencem ao inconsciente são atraídas por estes devido ao relaxamento da atração da realidade. Como forma de devolver essa libido para a consciência e seus processos, em outras palavras, para que haja a superação das atrações inconscientes, “a repressão dos instintos inconscientes e de suas produções, desde então constituída no indivíduo, tem que ser eliminada” (p. 139).

Dessa ação, de liquidar os empecilhos ao fluxo da libido, surge a maior porção das resistências, que frequentemente são responsáveis pelo agravamento da enfermidade da qual o paciente se queixa, mesmo quando esse afastamento com a realidade perdeu a sua razão momentânea. A psicanálise em seu trabalho tem de enfrentar as resistências de ambas as

fontes, “a resistência acompanha o tratamento passo a passo; cada pensamento, cada ato do analisando precisa levar em conta a resistência, representa um compromisso entre as forças que visam a cura e as aqui descritas, que a ela se opõe” (Freud 1912a/2010, p.139).

Neste trabalho que o analista realiza, de através de sua escuta flutuante captar algo das raízes inconscientes do complexo patogênico, passando pela representação deste no consciente, seja de modo evidente ou não:

Logo se chega a uma região em que a resistência vigora tão claramente que a associação seguinte tem de levá-la em conta e aparecer como compromisso entre as suas exigências e as do trabalho de investigação. É então, segundo nossa experiência, que surge a transferência. (Freud, 1912a/2010, p. 140).

A transferência se estabelece quando algo do conteúdo do complexo pôde ser transferido para a pessoa do analista, ela é responsável pela produção da associação livre seguinte, e se enuncia através de sinais de resistência, como uma interrupção na cadeia de palavras do analisando trabalhando sob a regra fundamental. Para Freud (1912a/2010, p. 140), “Essa ideia transferencial irrompeu até à consciência antes de todas as outras associações possíveis *porque* [Grifo do autor] satisfaz também a resistência”.

O autor (1912a/2010) afirma que a cada vez que nos aproximamos no curso de uma análise de um destes complexos patogênicos, a parte deste complexo que é capaz de se ligar a pessoa do analista é empurrada pelo caminho habitual da libido, rumo à consciência, e é defendida com grande persistência pelos processos da consciência. E após a remoção desse dique que impedia a passagem da energia do inconsciente à consciência, os outros componentes do complexo que se encontravam inconscientes são superados sem grandes dificuldades.

Podemos ver na clínica uma prova desse trabalho analítico, no caso dos atos falhos. O analista ao repetir aquilo que lhe foi dito pelo analisando, em um momento em este se perdeu em meio à trilha das associações livres, repetindo suas palavras, mudando-lhe a entonação, buscando novos sentidos àquele enunciado, pode remeter o analisando as suas resistências, apontar-lhe àquilo que ele quis (inconscientemente) silenciar em meio às suas associações. Para o autor:

Quanto mais claramente o analisando reconhecer que apenas distorções do material patogênico não o protegem de ser revelado, mais consequentemente ele se serve do tipo de distorção que claramente lhe oferece as maiores vantagens, a distorção pela transferência. (Freud, 1912a/2010, p.141).

A terapia analítica segue seu tratamento abrindo caminho do inconsciente do paciente rumo à realidade por meio da regra fundamental e da transferência, âmbito no qual os conflitos têm de ser decididos. Há na relação constituída pelo duo, uma íntima afinidade com a resistência, “a transferência na análise sempre nos aparece, de imediato, apenas como a mais poderosa arma da resistência, e podemos concluir que a intensidade e a duração da transferência são efeitos e expressão da resistência” (Freud, 1912a/2010, p. 141). Ao tratar sobre essa relação entre a regra fundamental e a transferência, Freud afirma que “quando as associações livres de um paciente falham, a interrupção pode ser eliminada com a garantia de que no momento ele se acha sob o domínio de um pensamento ligado à pessoa do médico ou a algo que lhe diz respeito” (1912a/2010, p. 137).

Nesta tentativa de confissão dos seus desejos mais proibidos, o analisando “. . . faz coincidir o objeto de seus impulsos afetivos com o médico” (Freud, 1912a/2010, p. 141). O afeto há muito represado pode então atuar enquanto presente e atual. Pode sofrer outros destinos mais satisfatórios do que o sintoma.

Esta transferência estabelecida entre os afetos do paciente dirigidos a seus objetos de amor e a pessoa do médico distinguem-se em “. . . uma transferência “positiva” de uma “negativa”, a transferência de sentimentos ternos daquela hostil, e tratar diferentemente os dois tipos de transferência para o médico” (Freud, 1912a/2010, p. 141, grifos do autor).

A transferência positiva pode ser decomposta em sentimentos ternos ou amigáveis, que se ligam de forma genérica à sexualidade – na medida em que todos os nossos objetos de amor são em princípio sexuais – e são capazes de consciência, bem como seus prolongamentos no inconsciente. Para Freud (1912a/2010, p. 143) “a transferência para o médico presta-se para a resistência na terapia somente na medida em que é transferência negativa, ou transferência positiva de impulsos eróticos reprimidos”. Esta transferência negativa consiste em um vetor de sentimentos hostis e agressivos do paciente dirigidos ao analista (Roudinesco & Plon, 1998).

Dentre os destinos dos investimentos libidinais, a transferência negativa figura-se como atuante nas instituições de tratamentos, como descrito em *O caso Schreber*. Atuante sob sua nuance erótica, ela “manifesta-se bem nitidamente como resistência à cura, porém; não ao tirar o doente da instituição . . . mas ao mantê-lo afastado da vida” (Freud, 1912a/2010). Como as duas internações de Daniel Paul Schreber, que lhe roubaram vários anos de sua vida

produtiva enquanto juiz da Corte de Apelação da Saxônia. A aliança necessária para um enlace positivo desta transferência foi comprometida, tornando-se uma relação de tensões entre o paciente: - Schreber e o médico: - Flechsing. Essa transferência tornou-se detentora de grandes porções de afeto devido ao envolvimento do médico em duas situações de internação de Schreber. O paciente, em seu delírio, transformou o médico, objeto detentor de grande prestígio, em seu perseguidor. Na construção de seu delírio, “o conteúdo da fantasia de desejo tornou-se o conteúdo da perseguição” (Freud, 1911b/2010).

Neste caminho tomado pelo viajante acompanhado de seu guia, em meio aos desertos da psique, em busca dos sítios arqueológicos de nossa neurose infantil, almejamos a cura por meio das palavras. Através destas, busca-se desenvolver um trabalho analítico que se estenda para além da superação de angústias ou inibições, como ocorria com a hipnose. Mas para a psicanálise, “interessa é que também na realidade de sua vida ele se livre delas” (Freud, 1912a/2010, p. 144).

Uma consideração que deve ser feita à transferência no presente trabalho diz respeito à “ambivalência” (Freud, 1912a/2010, p. 144) que esta detém. Como afirmamos anteriormente, ao tratar sobre a dimensão inconsciente da transferência, é uma tópica onde os contraditórios convivem em harmonia. Freud comenta que “a ambivalência nas inclinações afetivas é o que melhor explica a capacidade de os neuróticos porem suas transferências a serviço da resistência” (p. 145).

Em se tratando da participação do analista na relação transferencial, este deve por meio de seu *feeling* se comprometer com as palavras do analisando, levá-las ao pé-da-letra, e permitir que o seu sentido flutue. Assim, ele se aproxima do inconsciente do paciente por meio de sua sensibilidade, mas tendo conhecimento que também possui suas próprias resistências internas. Para Laplanche e Pontalis (2000), a contratransferência pode ser compreendida como um “conjunto de reações inconscientes do analista à pessoa do analisando e, mais particularmente, à transferência deste” (p. 70). Do ponto de vista da delimitação do conceito, os autores acrescentam que:

Transferência e contratransferência não coincidiriam assim como processos próprios do analisando, por um lado, e do analista, por outro. Se considerássemos o conjunto do campo analítico, conviria distinguir, em cada uma das duas pessoas presentes, o que é transferência do que é contratransferência. (Laplanche & Pontalis, 2000, pp. 70-71).

Como afirmamos anteriormente neste trabalho, a ligação estabelecida entre paciente e analista se dá por meio do inconsciente, e nesta ligação, cada um comunica-se esboçando suas reações inconscientes. Conforme discorreremos ao tratar da atenção flutuante, há a possibilidade de escuta e interpretação do inconsciente do paciente por parte do analista ao convocar seu inconsciente à análise. Porém, tais contratransferências devem ser trabalhadas por parte do analista, pois como tratamos no primeiro capítulo dessa dissertação, o analista deve agir como uma superfície projetiva, um espelho para o analisando, apresentando-o somente aquilo que ele trás em sua narrativa, sem a incursão de dados que não tiveram suas revelações dentro da análise.

O psicanalista deve “. . . reduzir o mais possível as manifestações contratransferenciais pela análise pessoal, de modo que a situação analítica seja estruturada, por assim dizer, como uma superfície projetiva, apenas pela transferência do paciente” (Laplanche & Pontalis, 2000, p. 71). Nesse árduo trabalho de vencer resistências, travado pelo analista, este deve tomar o caminho de aprofundar-se em sua análise, com o objetivo de reconhecer e dominar essa contratransferência, pois “o analista. . . nunca deve dar ao analisando nada que tenha saído de seu próprio inconsciente” (Roudinesco & Plon, 1998, p. 133).

Freud (1912b/2010) afirma que o médico no trabalho de entregar-se à sua “memória inconsciente” (p. 150), em sua ação de recordar os elementos ditos em análise, pode cometer erros neste processo de recordar “apenas em momentos e circunstâncias em que somos perturbados pelo envolvimento pessoal” (p. 151). Sobre essa relação contratransferencial, o autor comenta que “não nos controlamos tão bem a ponto de alguma vez, subitamente, não irmos mais longe que o pretendido. Acho, portanto, que não devemos renegar a neutralidade que conquistamos ao subjugar a contratransferência” (Freud, 1915/2010, p. 218).

O psicanalista deve conduzir seu trabalho de forma neutra a não induzir o paciente, pois “a terapia tem de ser conduzida na abstinência” (Freud, 1915/2010, p. 218). Sua conduta consiste em passar de uma atitude psíquica a outra, sem submeter tais conteúdos ao “trabalho sintético do pensamento” (Freud, 1912b/2010, p. 154) antes do fim da análise.

Dentre os desafios que devem ser superados pelo analista está à ambição terapêutica de utilizar-se de seu método para realizar algo que detenha efeito convincente em outras pessoas. Ele deve atentar-se ao *furor sanandi*. O desejo de curar que pode inviabilizar o tratamento, pois “. . . não estamos em condições de impor ao paciente algo sobre as coisas

que ele supostamente ignora, ou de influenciar os resultados da análise despertando sua expectativa [grifos do autor]” (Freud, 1895/2016, p. 414). E para Freud (1915/2010, p. 225), “não digo que para o médico seja sempre fácil manter-se nos limites que lhe são prescritos pela ética (*abstenção*) e pela técnica (*associação livre*) [grifos nossos]”.

De acordo com Freud (1912b/2010), o analista deve tomar como modelo o trabalho realizado pelo cirurgião, no qual “deixa de lado todos os seus afetos e até sua compaixão de ser humano” (p. 154), buscando por meio dessas ações, realizar “operações psicoterapêuticas” (Freud, 1895/2016, p. 427) do modo mais competente possível. Para o autor:

A justificativa para se requerer tal frieza de sentimentos do psicanalista está em que ela cria as condições mais vantajosas para as duas partes: para o médico, a desejável proteção de sua própria vida afetiva; para o doente, o maior grau de ajuda que hoje podemos dar. (Freud, 1912b/2010, p. 155).

Como afirmamos no primeiro capítulo dessa dissertação, o analista deve utilizar-se de seu inconsciente como instrumento de apreensão na análise para a realização do trabalho terapêutico. Para que isso ocorra, “ele próprio tem que satisfazer em grande medida uma condição psicológica. Ele não pode tolerar, em si mesmo, resistências que afastam de sua consciência o que foi percebido por seu inconsciente” (Freud, 1912b/2010, p. 156). Ele necessita se submeter a uma “purificação psicanalítica” (p. 157), na qual tenha tomado conhecimento sobre os seus complexos capazes de limitar a apreensão daquilo que lhe é dito pelo analisando. Pois “a cada repressão não resolvida do médico corresponde. . .um “ponto cego” [grifo do autor] na sua percepção psicanalítica” (p. 157). Como tratamos na presente dissertação acerca do sonoro, ousamos subverter o dito de Freud e afirmar: em cada repressão não resolvida do analista, surgem pontos surdos, nos quais sua escuta analítica não consegue traduzir e, posteriormente, interpretar tais melodias do inconsciente. Tornando-o ruidoso, no qual os sons da análise não recebem a devida amplificação e se tornam inaudíveis ao sujeito que o enuncia.

Sobre a questão de como tornar-se um analista, Freud nos fala que:

Incluo entre os muitos méritos da escola psicanalítica de Zurique ter reforçado essa condição e tê-la fixado na exigência de que todo indivíduo que queira efetuar análise em outros deve primeiramente submeter-se ele próprio a uma análise com um especialista. (Freud, 1912b/2010, p. 157).

Outro ponto fundamental na discussão sobre a transferência é o modo como ela se apresenta na análise, espaço onde “os impulsos inconscientes não querem ser lembrados como

a terapia o deseja, procurando, isto sim, reproduzir-se, de acordo com a atemporalidade e a capacidade de alucinação do inconsciente” (Freud, 1912a/2010, pp. 145-146).

Tal como acontece nos sonhos, onde há a imersão na regressão da libido, em sua doença, o neurótico busca dar corpo a suas paixões desconsiderando a situação real, e o psicanalista visa trabalhar, levando-o a inserir tais impulsos libidinais no contexto do tratamento, vinculando tais impulsos à pessoa do médico. Almeja com isso, submetê-los a considerações intelectuais que perpassam a análise. Como afirmamos no início do presente tópico, ele trabalha visando torná-los conscientes e disponíveis à realidade. Busca conhecê-lo segundo seus valores psíquicos, em suas relações cadenciais nas tramas inconscientes.

Quanto a estes entraves, “essa luta entre médico e paciente, entre intelecto e vida instintual, entre conhecer e querer “dar corpo”, desenrola-se quase exclusivamente nos fenômenos da transferência” (Freud, 1912a/2010, p. 146, grifo do autor). Nesta ação de juntar um saber consciente com o não saber, falta ao paciente um elo entre essa vivência reprimida, a ligação desta com o lugar no qual tal lembrança reprimida se encontra. Para Freud (1913a/2010, p. 190) “uma modificação pode ocorrer apenas quando o processo de pensar consciente penetra até esse lugar e supera as resistências da repressão”.

No que tange ao momento em que a transferência deve ser convocada por parte do analista, Freud (1913a/2010, p. 186) nos conta que “enquanto as comunicações e os pensamentos espontâneos do paciente ocorrem sem interrupção, não se deverá tocar no tema da transferência”. O momento de abordar a relação transferencial é quando esta surge enquanto resistência ao tratamento. Para o autor, as resistências poderiam ser contornadas por meio do trabalho de interpretação e a posterior comunicação de seus resultados ao analisando (Freud, 1914/2010).

Na técnica de associação livre, “na qual o médico renuncia a destacar um fator ou problema determinado e se contenta em estudar a superfície psíquica apresentada pelo analisando” (Freud, 1914/2010, p. 195), ele pode agir por meio de suas interpretações, tornar as resistências reconhecíveis para o paciente.

A partir da ação do analista, intervindo na análise por meio de suas interpretações, verifica-se, “uma nova espécie de divisão de trabalho: o médico descobre as resistências desconhecidas para o doente; sendo estas dominadas, com frequência o doente relata sem qualquer dificuldade as situações e os nexos esquecidos” (Freud, 1914/2010, p. 195). O

objetivo das técnicas empregadas pelo analista em termos descritivos consiste no “preenchimento das lacunas da recordação” (p. 195); e em termos dinâmicos, à “superação das resistências da repressão” (p. 195).

A resistência surge na associação livre enquanto um bloqueio em acessar as impressões, cenas e vivências na história infantil do paciente. No caso da neurose obsessiva, Freud (1914/2010, p. 198) comenta que “o esquecimento se limita geralmente à dissolução de nexos, não reconhecimento de sequências lógicas, isolamento de recordações”. Tratando sobre um tipo especial de vivências ocorridas nos primórdios da infância – as investigações sexuais infantis ou mesmo a dissolução do Complexo de Édipo – e que foram vividas sem compreensão à época. O autor comenta que estas ganham seu sentido *a posteriori*, por meio das interpretações do analista, que em geral não são passíveis de despertarem lembranças no paciente. Mas “. . . é lícito afirmar que o analisando não recorda absolutamente o que foi esquecido e reprimido, mas sim o atua. Ele não o reproduz como lembrança, mas como ato, ele o repete, naturalmente sem saber o que faz” (Freud, 1914/2010, pp. 199-200).

Sobre a atuação (*Acting out*), Roudinesco e Plon comentam que:

O termo remete à técnica psicanalítica e designa a maneira como um sujeito passa inconscientemente ao ato, fora ou dentro do tratamento psicanalítico, ao mesmo tempo para evitar a verbalização da lembrança recalçada e para se furtar à transferência. (Roudinesco & Plon, 1998, p. 5).

Freud afirma que a compulsão é o modo de recordar tomado pelo analisando, e enquanto a transferência e seus efeitos perdurarem, ele não se livrará desta compulsão em repetir. O autor (1914/2010) observa que “logo notamos que a transferência mesma é somente uma parcela de repetição, e que a repetição é transferência do passado esquecido, [transferência] não só para o médico, mas para todos os âmbitos da situação presente” (p. 201, grifo do autor). O analista deve estar habituado de que a compulsão à repetição que o analisando se entrega, substitui o impulso deste à recordação na situação analítica e fora dela, nos demais relacionamentos e atividades desenvolvidas pelo sujeito. E “quanto maior a resistência, tanto mais o recordar será substituído pelo atuar (repetir)” (Freud, 1914/2010, p. 201). O recordar ideal das impressões que foram esquecidas da terna infância corresponderia a um estado no qual a resistência foi totalmente eliminada.

Com a instauração da transferência positiva, há um aprofundamento nas recordações do paciente, e se no decurso dessa transferência ela se torna hostil ou adquire caráter muito

intenso, tornando-se sexuada, erótica, necessitando da repressão, o recordar cede lugar à atuação. E “a partir de então as resistências determinam a sequência do que será repetido” (Freud, 1914/2010, p. 202). Somente no auge da ação das resistências é possível descobrir quais os impulsos do instinto estão nutrindo-a. O conteúdo atuado ou repetido pelo paciente provém daquilo que foi reprimido, dentre estes se encontram “. . . suas inibições e atitudes inviáveis, seus traços patológicos de caráter. Ele também repete todos os seus sintomas durante o tratamento” (p. 202). O autor comenta que a doença do paciente não deve ser tratada como um assunto histórico, que se relaciona apenas ao passado deste analisando, mas como detendo uma influência atual sobre este, “. . . enquanto o doente a vivencia como algo real e atual, devemos exercer sobre ela o nosso trabalho terapêutico, que em boa parte consiste na recondução ao passado” (p. 202).

A técnica utilizada pela psicanálise visa associar uma fração da vida real, propondo que o doente mude sua atitude consciente em relação à doença. Pois, “normalmente ele se contentou em lamentá-la, desprezá-la como absurdo, subestimá-la na sua importância. . .” (Freud, 1914/2010, p. 203), adotando a política de avestruz em relação as origens de sua doença. Esta mudança subjetiva com relação à sua enfermidade, decorrente do tratamento, tem início quando “ele tem de conquistar a coragem de dirigir sua atenção para os fenômenos de sua doença” (p. 203). O autor acrescenta que nessa reconciliação com o reprimido, “. . . essa nova relação com a doença torna mais agudo os conflitos e faz sobressaírem sintomas até então indistintos, não é difícil consolar o doente com a observação de que isto é uma piora necessária e passageira” (p. 203).

No tratamento psicanalítico o analista trava uma luta constante com o paciente, “a fim de manter no âmbito psíquico todos os impulsos que este gostaria de dirigir para o âmbito motor” (Freud, 1914/2010, p. 204). Ele obtém seu triunfo por meio do trabalho de recordação que é tomado como caminho para descarga de um conteúdo que o paciente gostaria de realizar por meio de um ato. O autor acrescenta que:

Quando a ligação pela transferência tornou-se de algum modo aproveitável, o tratamento chega a impedir que o paciente realize os atos de repetição mais significativos e a utilizar a intenção para aquilo *in statu nascendi* como material para o trabalho terapêutico. (Freud, 1914/2010, p. 205, grifos do autor).

Entre esses embates travados, corpo a corpo entre o médico de um lado e a doença e o sujeito que dela sofre por outro, disputam a cura. O paciente passa de *automaton*, uma repetição sem sentido, fora do espaço de transferência para *Tiquê*, uma repetição acrescida de

um novo, onde a transferência é tomada como campo de criação e expressão e a improvisação se aproxima do desejo. Freud diz que o principal meio de domar tais compulsões da repetição está no manejo da transferência, para ele:

Tornamos essa compulsão inofensiva, e até mesmo útil, ao reconhecer-lhe o seu direito, ao lhe permitir vigorar num determinado âmbito. Nós a admitimos na transferência, como numa arena que lhe é facultado se desenvolver em *quase completa liberdade*, e onde é obrigada a nos apresentar tudo o que, em matéria de instintos patogênicos, se ocultou na vida psíquica do analisando. (Freud, 1914/2010, p. 206, grifo nosso).

Quando a transferência constrói essa ligação entre paciente e analista, se estabelece uma transferência positiva. No qual, o paciente respeite as condições básicas do tratamento sua regra fundamental. É possível, assim, que todos os sintomas da doença adquiram novos significados, “. . . substituindo sua neurose ordinária por uma neurose de transferência, da qual ele pode ser curado pelo trabalho terapêutico” (Freud, 1914/2010, p. 206).

Sobre essas fronteiras que a transferência ocupa, entre ficção e realidade, ela cria uma zona litorânea entre a doença e a vida. Ela é o meio pelo qual é possível a travessia de uma à outra. A neurose de transferência assume as características da enfermidade anterior, porém representa uma neurose artificial, na qual a inferência do psicanalista pode se efetuar.

Vale ressaltar que a superação das resistências por parte do analisando tem início quando o psicanalista desvela a resistência que jamais foi familiar ao paciente e comunica a ele. É necessário fornecer ao paciente certo tempo para elaboração das resistências agora conhecidas, para que este possa preparar o terreno onde o discurso improvisado pode advir. Sobre isso Freud comenta que:

Essa elaboração das resistências pode se tornar uma tarefa penosa para o analisando e uma prova de paciência para o médico. Mas é a parte do trabalho que tem o maior efeito modificador sobre o paciente, e que distingue o tratamento psicanalítico de toda influência por sugestão. (Freud, 1914/2010, p. 209).

O analista trava um triplo combate: 1) em seu íntimo, com suas próprias resistências que buscam tirá-lo do nível analítico; 2) fora da análise, nas contestações da importância das forças libidinais enquanto motrizes da técnica analítica; 3) dentro da análise, contra seus pacientes no manejo de suas transferências (Freud, 1915/2010).

Nesta última circunstância, a relação transferencial, Freud comenta sobre os principais obstáculos que perturbam essa relação entre o médico e o paciente: o primeiro deles é quando

há o alheamento pessoal, “quando a paciente se crê negligenciada, menosprezada, ofendida, ou escutou algo desfavorável sobre o médico e o método de tratamento” (Freud, 1895/2016, p 423), podendo ser contornado pelo médico por meio de esclarecimentos. Já o segundo obstáculo pode ocorrer “quando a doente é acometida do temor de habituar-se demais à pessoa do médico, de perder sua autonomia em relação a ele e até mesmo tornar-se sexualmente dependente dele” (p. 423), de apresentar uma transferência erótica para com o analista, que se manifesta não apenas na ocasião de dada rememoração, mas que pode acompanhar toda tentativa de tratamento. O terceiro caso consiste “quando a paciente se espanta por transferir para a pessoa do médico as ideias penosas que emergem do conteúdo da análise” (p. 424).

O autor comenta que “a transferência para o médico se dá por *falsa conexão* [grifo do autor]” (Freud, 1895/2016, p. 424). Tais conexões artificiais, que visam colocar estes fenômenos que se tornaram conscientes através da análise em contato com outro material consciente, por meio de ligações causais, são favorecidas pela cisão dos conteúdos da consciência. Porém tais cisões raramente são puras, “na maioria das vezes, fragmentos do complexo ideativo subconsciente penetram na consciência ordinária, e são precisamente eles que dão ensejo a tais perturbações” (Freud, 1895/2016, p 104). Não afirmamos que os complexos inconscientes em si são a causa das neuroses, mas algum conteúdo patogênico que se encontra nas tramas de tais complexos, “não se deve esperar uma lembrança traumática única e, como núcleo da mesma, uma única idéia patogênica; é preciso, isto sim, estar preparado para séries de traumas parciais e cadeias de pensamentos patogênicos” (Freud, 1895/2016, p. 404). Para o autor:

Habitualmente, é a sensação geral ligada ao complexo, o estado de ânimo da angústia, do pesar, que, . . . é sentida de modo consciente, e para a qual, por uma espécie de “compulsão à associação” [grifo do autor], deve ser estabelecida uma ligação com um complexo ideativo presente na consciência. (Freud, 1895/2016, p. 104).

O trabalho transferencial visa trocar uma compulsão à atuação por uma compulsão à associação livre. Substituindo uma *performance*, um ato, do paciente por uma elaboração deste.

Expomos no presente tópico como a transferência é estabelecida na relação terapêutica, e como ela está intimamente ligada à resistência.

3.5. A sobredeterminação e a improvisação

Um último ponto que visamos abordar na presente dissertação diz respeito à relação entre a sobredeterminação e a improvisação. Para isso, buscaremos fundamentos no exposto por Freud no último capítulo dos *Estudos sobre a histeria*, no qual discorre acerca da psicoterapia da histeria.

O autor afirma que o material psíquico envolvido na construção patogênica possui uma construção pluridimensional, com estratificação pelo menos tripla. Havendo primeiramente um núcleo de lembranças que envolvem tanto as vivências quanto as sequências de pensamentos, “. . . nas quais o fator traumático culminou ou a ideia patogênica encontrou seu mais puro desenvolvimento” (Freud, 1895/2016, p. 404).

E em volta desse núcleo, há a presença abundante de um conteúdo mnemônico que deve ser elaborado em análise. Para o psicanalista, tais agrupamentos de lembranças que circundam os núcleos possuem a mesma natureza, em uma pluralidade estratificada de forma linear. Agrupados de forma semelhante a um dossiê, um maço de documentos. Freud denominou tal formação de “tema” (1895/2016, p. 405). Para o autor, “esses temas mostram um segundo tipo de ordenação; eles são. . . *estratificados concentricamente em torno do núcleo patogênico* [grifos do autor]” (p. 405). São variações de um mesmo conteúdo.

Tal estratificação, “são *camadas* de igual *resistência*, crescente em direção ao núcleo, e, assim, *zonas de igual modificação da consciência*, nas quais se estendem os vários temas [grifos do autor]” (Freud, 1895/2016, p. 405). As camadas que se encontram na periferia destes complexos, que possuem inúmeros temas, são as lembranças que não apresentam desafios ao trabalho analítico em seu ofício de rememoração, pois são fáceis de serem recordadas e sempre foram conscientes ao sujeito, estando na superfície psíquica. E “quanto mais nos aprofundamos, maior a dificuldade em reconhecer as lembranças emergentes, até que, próximo ao núcleo, deparamos com aquelas que o paciente ainda nega ao reproduzir” (p. 405).

Existe um terceiro tipo de ordenação, mais essencial, segundo o conteúdo de ideias, no qual há “o encadeamento pelo fio lógico que se estende até o núcleo e que, em cada caso, pode corresponder a um caminho especial, irregular e com múltiplas sinuosidades” (Freud, 1895/2016, p. 406). Estes caminhos se assemelham aos tomados pela improvisação, nas aproximações e distanciamentos frente ao tema conceitual (Lichlestein, 1993).

Tal ordenação possui um caráter dinâmico, em oposição ao morfológico apresentado pelas duas estratificações descritas anteriormente. Na representação das duas estratificações descritas em princípio, tornar-se-ia um caminho espacial, composto por linhas rígidas, retas e arqueadas. Enquanto que na ordenação segundo o conteúdo lógico de ideias, “precisaríamos figurar uma vareta que, seguindo-a pelos mais intrincados caminhos, avança das camadas superficiais às profundas e de volta, mas, de modo geral, da periferia ao núcleo central, nisso devendo tocar todas as estações” (Freud, 1895/2016, p. 406), percorrendo caminhos incomuns.

Sobre as conexões lógicas estabelecidas, elas consistem em “. . . uma linha ramificada e , muito particularmente, a um sistema de linhas convergentes” (Freud, 1895/2016, p. 406), como o descrito por Quinet (2012), ao tratar sobre as cadeias de significantes que possibilitam uma amarração simbólica. Para Freud:

Ela apresenta pontos nodais, nos quais dois ou mais fios se encontram para, a partir dali, prosseguirem unidos; e no núcleo desemboram, em regra, vários fios seguindo independentes uns dos outros ou ligados aqui e ali por caminhos laterais. Para dizê-lo em outras palavras, é bastante notável a frequência com que um sintoma é *multiplamente determinado, sobredeterminado* [Grifos do autor]. (Freud, 1895/2016, pp. 406-407).

O que visa à terapia psicanalítica não se trata de extirpar algo desse conteúdo patogênico presente sujeito, “mas em dissolver a resistência e, desse modo, abrir à circulação o caminho para uma região até então bloqueada” (Freud, 1895/2016, p. 408). Como afirmamos anteriormente, no trabalho analítico a improvisação busca burlar o recalque, ampliando os horizontes do sujeito.

Neste trabalho, segue-se empurrando essas lembranças pelo “estreito da consciência” (Freud, 1895/2016, p. 408), visando sua superação através de sua rememoração em análise. Para o autor: “Toda a massa, especialmente estendida, do material patogênico é passada assim, através de uma fenda estreita, chegando à consciência, portanto, como que decomposta em pedaços ou tiras” (p. 409).

Sendo o trabalho do analista recompor, a partir de tais fragmentos derivados do conteúdo inconsciente, a organização em questão. Segundo Freud (1895/2016, p. 409), “é *totalmente inútil penetrar diretamente até o núcleo da organização patogênica* [grifos do autor]”, pois segundo ele, “Ainda que pudéssemos descobri-lo, o paciente não saberia o que

fazer com o esclarecimento a ele oferecido e não seria psiquicamente transformado por ele” (p. 409).

Como afirmamos no tópico anterior deste estudo, o trabalho do psicanalista rumo à cura dentro da transferência é acompanhado passo a passo pela resistência. E estas resistências obrigam a condução do trabalho por meios indiretos, obriga tais conteúdos inconscientes a tomarem rotas alternativas, como o trabalho realizado pelos sonhos, nos quais se busca apoio nas condensações e deslocamentos para a manifestação dos conteúdos reprimidos na consciência.

A apresentação destes conteúdos se dão através da exposição indireta. E nesta exposição sobredeterminada, que faz alusões aos conteúdos inconscientes, a improvisação através da associação livre se faz presente. Ao tomarem-se estes múltiplos caminhos alternativos, enlaçando essas trilhas significantes de diversos modos, visa-se a produção de novos *insights*. Produzindo-se estranhamentos frente a este conteúdo familiar que foi alterado, distorcido, para que pudesse burlar o recalque.

Os conteúdos inconscientes burlam a repressão soando de um modo inédito, não familiar a esta guarda da fronteira das instâncias psíquicas. A cada vez que a associação livre abre caminhos rumo a tais núcleos, podemos esperar que o analisante prossiga um pouco adiante o trabalho analítico sem a irrupção de novas resistências. Logo, “uma profusão de reminiscências lhe ocorre então. . . . acabamos de abrir o caminho para uma camada interna dentro da qual o doente agora dispõe espontaneamente do material de igual resistência” (Freud, 1895/2016, p. 410).

O analista deve então deixar que o paciente reproduza tais materiais durante certo tempo, que ele os atue de forma performática, até que os elabore. Porém, “é certo que ele mesmo (*o paciente*) [grifo nosso] não está em condições de descobrir conexões importantes, mas podemos deixar a seu cuidado a escavação no interior da mesma camada” (Freud, 1895/2016, p. 410).

As questões trazidas pelo paciente à análise parecem a princípio soar desconexas, envoltas em um *non sense*, porém fornecem os materiais que em um momento posterior, ao serem notadas conexões, serão reavivados. Neste trabalho realizado entre o duo analítico, Freud (1895/2016) comenta que: “se eu quisesse esquematizar o modo de trabalho, poderia dizer, talvez, que assumimos nós mesmos a abertura de camadas internas, o avanço na direção

radial, enquanto o paciente se encarrega da ampliação periférica” (p. 410). Para que o analista realize tal trabalho é necessário que este se aproprie de um pedaço desse fio lógico, pois somente com a orientação deste o analista pode penetrar no inconsciente do paciente. A sobredeterminação dos conteúdos inconscientes correspondendo a esse fio lógico.

Como afirmamos anteriormente, o inconsciente é um precipitado de formações lacunares. Os pontos significantes, que estabelecem uma ligação, um elo, entre os conteúdos que se encontram na superfície psíquica e os complexos, tornam-se obscurecidos em decorrência do trabalho das resistências. Para Freud:

O paciente não quer reconhecer essas lacunas quando chamamos sua atenção para elas. Mas o médico age corretamente ao buscar, atrás desses pontos fracos, o acesso ao material das camadas mais profundas; ao esperar descobrir justamente neles os fios da conexão que busca. . . . (Freud, 1895/2016, p. 411).

O analista, no trabalho com a associação livre, procede “. . . rastreando lacunas na primeira exposição do doente, que muitas vezes são encobertas por “falsas conexões” [grifo do autor], apanhamos um pedaço do fio lógico na periferia e, a partir daí, pelo procedimento da pressão (*associação livre*)[grifo nosso], abrimos o caminho subsequente” (Freud, 1895/2016, p. 412). Para o autor, raramente é possível que se consiga penetrar até o interior dos complexos seguindo-se o mesmo fio lógico, pois em geral ele se quebra no meio do caminho, devido à ação das resistências à associação livre e ao avanço do tratamento. É neste ponto onde as improvisações falham.

O psicanalista deve então abandonar este fio lógico e tomar outro que talvez o persiga por similar extensão. Após o acompanhamento de todos os fios até essa camada, lá podem ser encontrados os entrelaçamentos estabelecidos entre os fios lógicos, motivo pelo qual não foi possível seguir cada fio de forma isolada, devido aos emaranhados, ou nós formados por tais fios. Por isso, afirmamos ao longo deste trabalho que a improvisação é uma parte fundamental no trabalho analítico. Pois esses caminhos secundários que são percorridos pela fala em associação livre, dentro dos temas que se relacionam aos complexos inconscientes, são fundamentais para que se tome conhecimento acerca das cadeias de ideias.

Sobre a ação realizada pelo analista, entre as variações do tema que são percorridos na cena analítica, Freud comenta que:

Em contínua superação de resistências, penetramos em camadas internas, tomamos conhecimento dos temas acumulados numa camada e dos fios que a atravessam,

verificamos até onde podemos avançar com nossos meios atuais e o conhecimento adquirido, conseguimos, pelo processo da pressão (*associação livre*) [grifo nosso], a primeira informação sobre o conteúdo das camadas contíguas, abandonamos os fios e os retomamos, vamos em seu enlaço até pontos nodais, voltamos constantemente atrás e, seguindo um fascículo de lembranças, a cada vez chegamos a um caminho secundário que, no entanto, finalmente volta a confluir com o principal. (Freud, 1895/2016, p. 413).

O analista percorre as melodias da fala do paciente, embarcando nestas inúmeras variações sobre o tema, nesta massa de composições formadas por seu discurso sob a regra fundamental.

Buscamos nessa sessão do presente trabalho um elo entre a improvisação e a sobredeterminação. A improvisação na análise possui condições de ocorrer devido à sobredeterminação psíquica, pois caso não existissem fios lógicos a serem percorridos, caso não houvesse caminhos pré-estabelecidos a serem tomados, não haveria um *background* para a improvisação.

No próximo tópico dessa dissertação serão apresentadas algumas das considerações finais obtidas por meio dessa pesquisa. Serão discutidos os resultados encontrados pelo pesquisador no tocante a questão da improvisação no *setting* analítico.

Conclusão

Ao realizar um resumo sobre a psicanálise, Freud (1924/2011) afirma que a hipnose teve de ser abandonada no decurso de suas experimentações clínicas. Período no qual desenvolvia seu estilo clínico, formulando e reformulando o que a viria se tornar o método da psicanálise. Na utilização da associação livre requeria-se que os analisantes abandonassem toda a reflexão consciente, entregando-se em direção a seus pensamentos espontâneos ou involuntários. Devendo estes ser comunicados apesar destas ressalvas em tratar da temática, ou justamente por conta dessa hesitação sobre o tema em questão. Houve nas construções teóricas e clínicas de Freud uma mudança gradual do paradigma do olhar para o da escuta.

Dentre suas expectativas, Freud suponha que as livre associações não fossem ao acaso, mas que de algum modo se revelassem ligadas ao material inconsciente, que por meio dessa fala fosse possível captar algo do conteúdo patogênico (Freud, 1895/2016). Esse rico material de representações que surgia com a utilização da regra fundamental da psicanálise poderia fornecer pistas acerca do conteúdo que havia sido suprimido pelo paciente, conteúdos estes fundamentais à cura, por meio do seu processo de recordação e elaboração (Freud, 1914/2010).

Ao contrário da hipnose no qual se busca extrair das lembranças o conteúdo gerador do trauma, na associação livre há a tentativa de chegar ao conteúdo recalado, porém de modo indireto, mediante alusões. Através de conteúdos que carregavam em si traços do conteúdo original, chegava-se aos derivados do inconsciente. Por meio destas alusões, o analista seria capaz de reconstruir o que havia sido esquecido, em decorrência do recalque do paciente, mediante complementações e interpretações. Como nos fala Freud em *Construções em análise*.

No trilhar de sua teoria, “a associação livre e a arte interpretativa realizavam o mesmo que a hipnotização anteriormente” (Freud, 1924/2011, p. 230). A técnica psicanalítica da associação livre é utilizada como ferramenta para que se tenha conhecimento sobre os processos subjacentes ao inconsciente. Ela permite que os conteúdos vinculados a esses elementos iniciais possam surgir, possibilitando o emergir de outras formações substitutas, abrindo-se assim caminho rumo ao que está oculto, algo que se encontra inacessível à consciência do sujeito, algo inconsciente (Freud, 1916a/2014). Ela consiste em parte essencial

no trabalho de interpretação dos sonhos, pois obedecer à regra fundamental da psicanálise é o caminho tomado por Freud para a elucidação dos enigmas presentes nos sonhos.

No emprego dessa técnica de associação livre aos sonhos, buscando interpretá-los, surgem resistências ao seu prosseguimento. Essas resistências podem apresentar variações no que tange à sua intensidade: por vezes sendo minúscula, outras vezes enorme. Neste segundo caso é necessário que o trabalho das interpretações ultrapasse estágios intermediários, cruzando longas cadeias de associações que se ligam ao elemento em questão. Algumas vezes, as resistências podem se expressar por meio de objeções críticas feitas ao conteúdo das associações realizadas (Freud, 1916b/2014).

Para Freud (1917/2010), a psicanálise se interessa pelo esclarecimento e eliminação dos distúrbios nervosos. Tendo como fundamento para as doenças nervosas, as hipóteses sobre a vida instintual do ser humano. Por meio de sua técnica de influência psíquica – a associação livre – seria possível o esclarecimento, bem como a anulação de alguns tipos de adoecimento neuróticos. Neste processo de adoecer, o Eu defende-se, negando os instintos sexuais e a satisfação desejada pelo Id. Forçando os instintos a tomarem desvios, através de satisfações substitutas, sob a forma de sintomas nervosos.

Neste trabalho desenvolvido pela psicanálise, visa-se submeter o processo repressivo a uma revisão, buscando levar tal desfecho psíquico a um desenlace mais satisfatório, mais compatível com a saúde. Durante a realização deste trabalho terapêutico, o autor comenta que “temos de considerar a distribuição da libido no paciente; pesquisamos as representações objetivas a que sua libido está ligada e a liberamos, a fim de pô-la à disposição do Eu” (Freud, 1917/2010, p. 243).

Freud ao mencionar sobre os *Caminhos da terapia psicanalítica*, afirma o status de incompletude da teoria psicanalítica. Segundo ele, “estamos prontos, agora não menos que antes, a admitir as imperfeições de nosso conhecimento, aprender novas coisas e mudar em nossos procedimentos o que puder ser melhorado” (p. 280). A tarefa da psicanálise consistiu-se em levar o analisando ao conhecimento dos impulsos inconscientes reprimidos que nele existem, e para isso, descobrir quais as resistências que nele se levantam contra a ampliação do conhecimento de si. Para o autor, denomina-se psicanálise “o trabalho mediante o qual levamos à consciência do doente o material psíquico nele reprimido” (p. 280).

Neste trabalho, busca-se que o paciente entenda a composição das formações psíquicas que se relacionam aos seus sintomas. Rementendo tais sintomas aos instintos que os motivaram. No trabalho analítico, “nós *analizamos* [grifo do autor] o doente, isto é, decomposemos sua atividade psíquica em suas partes constitutivas elementares, mostrando esses elementos instintuais isoladamente” (Freud, 1919b/2010, p. 282). A tarefa terapêutica da psicanálise pode ser descrita em dois fatores: “tornar consciente o reprimido e pôr a descoberto as resistências” (p. 285). Tem como princípio a condução do trabalho na abstinência por parte do analista. Para Freud: “Recusamo-nos decididamente a transformar em propriedade nossa o paciente que se entrega a nossas mãos em busca de auxílio, a conformar seu destino, impor-lhe nossos ideais e, como a soberba de um Criador, modelá-lo à nossa imagem, nisso encontrando prazer” (p. 288).

Quanto às liberdades no modo de condução dos tratamentos, bem como o estilo que cada analista detém, Freud (1912b/2010) comenta que: “Manifesto a esperança de que a progressiva experiência dos analistas levará em breve a um acordo quanto à técnica mais adequada para o tratamento dos neuróticos” (p. 162). O único consenso na postura do terapeuta é a necessária abstenção em seu trabalho, além de um contato com o seu próprio inconsciente, ocupando a posição prévia de analisante. É válido lembrar que o início da utilização do divã por parte de Freud se deu por sua inclinação pessoal, ao se sentir desconfortável ao ser olhado pelos pacientes ao longo de várias horas de trabalho, o que acarretou modificações na técnica analítica.

Quanto às regras técnicas, Freud fala que estas surgiram através de longos anos de experiência. Ao serem tomados certos caminhos (*talking cure*), bem como o abandono de outros (hipnose). Mas podem ser resumidas em um único preceito, sua regra fundamental, a associação livre. Em suas palavras: “devo enfatizar que essa técnica revelou-se a única adequada para minha individualidade” (Freud, 1912b/2010, p. 148). Por um lado, Freud aposta na *standardização* da posição tomada pelo analista, de abstinência na análise, porém o próprio autor trilha seu estilo no tocante a técnica distante de uma posição rígida, valorizando, sobretudo sua individualidade e subjetividade.

Bem como numa partitura musical, onde as pausas e as figuras musicais com valores diversos se intercalam para a formação de ritmos musicais, no lado do analista a musicalidade se faz presente na arte de combinar sons e silêncios. A perspicácia de saber quando falar e como dizer está no cerne do trabalho analítico, uma verdadeira arte de compor. Como a

utilizada pelo inconsciente na arte de conseguir expressar-se através dos sonhos e seus processos de formação.

A improvisação livre visa ir além da fronteira do conhecido, nela há de se levar em conta o surgimento do imprevisto, de algo que não fazia parte do trajeto original. Na clínica psicanalítica a improvisação acontece em duo, envolvendo analista e analisando. Os imprevistos relacionam-se ao modo pelo qual o inconsciente se mostra através das representações secundárias, de como o material recalcado burla a censura mediante a regra fundamental e se faz ouvir na fala desse sujeito. A improvisação na clínica psicanalítica pode não surgir de modo livre e ideal, sabendo-se fazer com o não sabido. Mas pode iniciar surgindo nas variações da repetição, preparando terreno para que uma nova articulação línguageira possa acontecer.

Da parte do analista, abre-se ao imprevisto do inconsciente mediante a improvisação de como pontuar o discurso do analisando, pois o modo como se diz algo ao paciente em análise é tão relevante quanto o conteúdo que é expresso. Para Quinet (2012, p. 12) “a interpretação psicanalítica não tem efeitos apenas por seu texto e sim pela maneira como é dita a partir da imensa variação que é possível se dizer uma frase qualquer”. No campo do imprevisto há aberturas às possibilidades, vale ressaltar que tais possibilidades estão colocadas a escolha desse sujeito, mas necessitam de um movimento deste. É necessário o seu engajamento para se escolher por quais caminhos seguir.

Caso esta improvisação seja falha, quando as ações da resistência impedem o prosseguimento do discurso, este sujeito pode recorrer a substitutos que lhe sejam familiares (*heimlich*) para achar novos caminhos. Ele pode se apropriar destes objetos há muito conhecidos e subverter os seus sentidos, por meio de relações de semelhança, criando novas conexões que lhe causem certo estranhamento.

Na clínica, o trabalho de improvisação encontra como maior desafio a ser transposto, a resistência inerente ao tratamento, pois ela dificulta a expressão de conteúdos inéditos do inconsciente. Estes conteúdos tomam o caminho de buscar novos meios, passagens alternativas, para se expressar na consciência do sujeito em questão, por meio da sobredeterminação. O psicanalista tomando o caminho de ouvir não somente os obstáculos enfrentados por esse discurso em sua expressão, mas acompanha seu surgimento em *status*

nascendi, na medida em que não se é possível saber como isso pode ocorrer *a priori* (Lichlenstein, 1993).

A escuta do analista está submetida ao *timing* da fala do analisando, esta ordena o andamento da análise (Jorge, 2017). O analisando rege a análise, fornecendo o “tema” (Freud, 1895/2016, p. 405), a base, por meio da construção e do desenvolvimento do seu discurso. Neste, há uma “composição” (Freud, 1900/1996), a criação de um conceito e seu desenvolvimento melódico.

O analista pode agir improvisando sobre as inúmeras variações que o tema pode apresentar, suas infinitas versões. Imprimindo em sua ação o seu estilo, sua *performance*. Ele acompanha o discurso do paciente, perseguindo os inúmeros fios lógicos até os pontos nodais nas cadeias de representações das tramas inconscientes. Visto que o ritornelo da pulsão – dentro da situação transferencial – faz com que se repita o tema da *capo* ao *coda*.

Quinet (2012) diz que no inconsciente as palavras são tratadas como música, devido ao seu encadeamento sonoro. Para o autor “ele é constituído por cadeias de significantes, que são encadeamentos sonoros de palavras, ou seja, um fraseado de sons que faz com que possamos afirmar que o inconsciente é musical” (p. 3). A palavra enquanto sonoridade remete o sujeito a construções de sentidos que se dão *a posteriori*, ou seja, do final para o início.

Dentre as aproximações entre os dois campos debatidos, psicanálise e música, podemos concluir que o objeto sonoro pode ser um veículo de expressão tomado tanto pelo músico como pelo psicanalista para a expressão de suas criações. Estas se encontram submetidas às leis da linguagem, cada uma em sua especificidade, mas que em ambas a estética do estranhamento se faz presente.

Neste espaço há à combinação entre sons e silêncios, tempos preenchidos e vazios, ecos e sons que não reverberam. O improviso relaciona-se a subjetividade de quem o realiza, pois o modo como este sujeito se apropria e se utiliza da linguagem em questão é o que torna sua *performance* única.

Ambos (artista e analista) devem no exercício de sua função entregar-se a seus processos inconscientes. Possibilitar que alguma fagulha deste possa favorecer seus processos criativos e o advento de alguma novidade em seu campo. O analista em suas intervenções busca a reverberação das palavras do paciente, seja repetindo-as a ele em análise mudando

apenas a acentuação ou através de seu silêncio. Ele busca produzir novos significados para aquele mesmo som, instigando o paciente a ouvir sua fala de outro lugar.

A improvisação visa ir além da fronteira do conhecido, nela há de se levar em conta o surgimento do imprevisto, de algo que não fazia parte do trajeto original. Os imprevistos relacionam-se ao modo pelo qual o inconsciente se mostra através das representações secundárias. De como o material recalcado burla a censura mediante a regra fundamental e se faz ouvir na fala desse sujeito. Abre-se ao imprevisto do inconsciente mediante a improvisação de como pontuar o discurso do analisando, pois o modo como se diz algo ao paciente em análise é tão relevante quanto o conteúdo que é expresso.

Buscamos por meio deste trabalho, formular algum juízo acerca da improvisação livre na psicanálise, investigamos sobre a clínica psicanalítica e as especificidades de sua práxis. Nossos resultados apontam que a improvisação ocorre na clínica psicanalítica, a partir das palavras que são tomadas como ferramenta para a expressão dos conteúdos inconscientes, por meio da regra fundamental da associação livre.

A improvisação no referido campo ocorre tendo como suporte as representações indiretas, os elos intermediários que são tomados como veículo de expressão dos conteúdos do inconsciente na consciência. Devido às sobredeterminações inconscientes compreendemos que os conteúdos expressos por tais elos possuem estreita relação com os conteúdos que emergem dos complexos inconscientes.

Referências Bibliográficas:

- Aguiar, M. C., Borges C. C. M. V. (2004). “As Raízes do Jazz e a Original Dixieland Jazz Band”. In: Millenium On-line. *Revista do ISPV – Instituto Superior Politécnico de Viseu* N. 29, pp. 123 a 135.
- Anzieu, D. (1978). *A psicanálise do gênio criador*. Buenos Aires: Vancún.
- Barbosa, M. N. P. (2003). Considerações acerca da sobredeterminação do sintoma fóbico no caso Hans. *Interações*. Vol. VIII. n. 15. pp. 81-104. Disponível em:<http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-29072003000100005>
- Bareboin, D. (2003). *Paralelos e paradoxos: Reflexões sobre música e sociedade*. São Paulo: Companhia das letras.
- Beividas, W. (2009). *A escuta Clínica em Psicanálise: abdução e catálise*. In: *Inconsciente & sentido: ensaios de interface: psicanálise, lingüística, semiótica*. São Paulo: Annablume.
- Bollas, C. (2005). *Associação Livre*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Carvalho, V. O., Honda, H. (2017). Fundamentos da associação livre: uma valorização da técnica da psicanálise. *Analytica*. V. 6. n. 1. Janeiro/Julho. Disponível em:<<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/analytica/v6n10/05.pdf>>
- Caznok, Y. B. (2003). *O sonoro e o visual: aspectos históricos e estéticos*. São Paulo: Ed. Unesp.
- Costa, G. Q., Gomes, G. (2017). Considerações sobre a Causalidade Psíquica e a Escolha na *Psicanálise. Psicologia: Teoria e Pesquisa*, 33, e33418. Epub November 30, 2017<<https://dx.doi.org/10.1590/0102.3772e33418>>

- Didier-Weill, A.(1997). *Nota azul*. Rio de Janeiro: Contra Capa.
- Dunker, C. I. L. (2011). *Estrutura e constituição da clínica psicanalítica: Uma arqueologia das práticas de cura, psicoterapia e tratamento*. São Paulo: Annablume.
- Figueiredo, L. C., Minerbo, M. (2006). Pesquisa em psicanálise: algumas idéias e um exemplo. *Jornal de Psicanálise*, 39(70), 257-278. Recuperado em 16 de julho de 2019, de <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-58352006000100017&lng=pt&tlng=pt>
- Freud, S. (1895/2016). *Estudos sobre a histeria*. In: Obras Completas. V. 2. São Paulo: Companhia das Letras.
- Freud, S. (1900/1996). *Interpretação dos sonhos*. Edição Standart das obras completas. V. 4. Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1901/1976). *A psicopatologia da vida cotidiana*. Edição Standart das obras completas. V. 6. Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1905/2017). *O chiste e sua relação com o inconsciente*. In: Obras completas. V. 7. São Paulo: Companhia das Letras.
- Freud, S. (1905[1901]/2016). *Análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”)*. In: Obras completas. V.6. São Paulo: Companhia das Letras.
- Freud, S. (1906/2015). *A instrução judicial e a psicanálise*. In: Obras completas. V. 8. São Paulo: Companhia das Letras.
- Freud, S. (1908/2015). *O escritor e a fantasia*. In: Obras completas vol. 8. São Paulo: Companhia das letras.
- Freud, S. (1909/2013). *Observações sobre um caso de neurose obsessiva (“O homem dos ratos”)*. In: Obras Completas. V. 9. São Paulo: Companhia das Letras.
- Freud, S. (1910a/2013). *Cinco lições de psicanálise*. In: Obras Completas. V. 9. São Paulo: Companhia das Letras.

- Freud, S. (1910b/2013). *Sobre o sentido antitético das palavras primitivas*. In: Obras Completas. V. 9. São Paulo: Companhia das Letras.
- Freud, S. (1911a/2010). *O uso da interpretação de sonhos na psicanálise*. In: Obras Completas. V. 10. São Paulo: Companhia das Letras.
- Freud, S. (1911b/2010). *Observações psicanalítica sobre um caso de paranóia [Dementia paranoides] Relatado em autobiografia “O caso Schreber”*. In: Obras Completas. V. 10. São Paulo: Companhia das Letras.
- Freud, S. (1912-1913/2012). *Totem e tabu*. In: Obras Completas. V. 11. São Paulo. Companhia das Letras.
- Freud, S. (1912a/2010). *A dinâmica da transferência*. In: In: Obras Completas. V. 10. São Paulo: Companhia das Letras.
- Freud, S. (1912b/2010). *Recomendações ao médico que pratica a psicanálise*. In: Obras Completas. V.10. São Paulo: Companhia das Letras.
- Freud, S. (1913a/ 2010). *O início do tratamento*. In:Obras Completas. V.10. São Paulo: Companhia das Letras.
- Freud, S. (1913b/2010). *Princípios Básicos da Psicanálise*. In: Obras Completas. V.10. São Paulo: Companhia das Letras.
- Freud, S. (1914/2010). *Recordar, repetir e elaborar*. In: Obras Completas. V.10. São Paulo: Companhia das Letras.
- Freud, S. (1915/2010). *Observações sobre o amor de transferência*. In: Obras Completas. V.10. São Paulo: Companhia das Letras.
- Freud, S. (1916a/2014). *O conteúdo onírico manifesto e pensamento onírico latente*. In: Obras completas. V. 13. São Paulo: Companhia das Letras.
- Freud, S. (1916b/2014). *A censura dos sonhos*. In: Obras completas. V. 13. São Paulo: Companhia das Letras.

- Freud, S. (1917/2010). *Uma dificuldade da psicanálise*. In: Obras Completas. V. 14. In: Obras Completas. V. 14. São Paulo: Companhia das Letras.
- Freud, S. (1918[1914]/2010). *História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”)*. In: Obras Completas. V.14. São Paulo: Companhia das Letras.
- Freud, S. (1919a/2010). *O inquietante*. In: Obras Completas. V. 14. São Paulo: Companhia das Letras.
- Freud, S. (1919b/2010). *Caminhos da terapia psicanalítica*. In: Obras Completas. V. 14. São Paulo: Companhia das Letras.
- Freud, S. (1920/2011). *Contribuição à pré-história da técnica psicanalítica*. In: Obras completas V. 15. São Paulo: Companhia das Letras.
- Freud, S. (1923/ 2011). *“Psicanálise” e “Teoria da Libido”*. In: Obras completas. V.15. São Paulo: Companhia das Letras.
- Freud, S. (1924/2011). *Resumo da psicanálise*. In: Obras completas. V. 16. São Paulo: Companhia das Letras.
- Freud, S. (1925a/2011). *“Autobiografia”*. In: Obras completas V. 16. São Paulo: Companhia das Letras.
- Freud, S. (1925b/2011). *A negação*. In: Obras completas V. 16. São Paulo: Companhia das Letras.
- Freud, S. (1926/2014). *Psicanálise*. In: Obras completas. V. 17. São Paulo: Companhia das Letras.
- Freud, S. (1937/2018). *Construções em análise*. In: Obras completas V. 19. São Paulo: Companhia das Letras.
- Garcia-Roza, L. A. (1996). *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Gay, P. (1989). *Freud: uma vida para nosso tempo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras.

- Hobsbawm, E. J. (1990). *História social do Jazz*. Trad. Angela Noronha. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Jorge, M. A. C. (2017c). *Fundamentos da Psicanálise: de Freud a Lacan*. Vol. 3: A prática analítica, Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (1954/2009). A função criativa da palavra .In: *Os escritos técnicos de Freud*. Serminários V.1. Rio de Janeiro: Zahar.
- Laplanche J., Pontalis. J-B. (2000). *Vocabulário de psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes.
- Lichlestein, D. (1993) The rhetoric of improvisation spontaneous discuse in jazz and psicoanalises. *American Imago* Vol. 50, No. 2. pp. 227-252. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/26303989?seq=1#page_scan_tab_contents>
- Luíz, L. (2013). *Música no divã: sonoridades psicanalíticas*. 3 ed. São Paulo: Casa do Psicólogo.
- Macedo, M. M. K., Falcão, C. N. B. (2005).A escuta na psicanálise e a psicanálise da escuta. *Psyquê*, Ano. IX. N 15. São Paulo.
- Masson, J. M. (1986). *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de janeiro: Imago.
- Mattos-Avril. R. (2017). Da improvisação nasce o sujeito: notas sobre a transmissão e incorporação da linguagem. *Revista Affectio Societatis*. Vol. 14, N.º 26, enero-junio de 2017 Departamento de Psicoanálisis. Universidad de Antioquia. Disponível em: <<https://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/affectiosocietatis/issue/viewFile/2636/138#page=152>>
- Mezan, R. (1985). *Freud, pensador da cultura*. São Paulo: Brasiliense
- Mezan, R. (2013). *Freud: a trama dos conceitos*. São Paulo: Perspectiva.
- Michaelis, (2019a). Ouvir. *Moderno Dicionário da Língua Portuguesa* <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/ouvir/>

- Michaelis, (2019b). Escutar. *Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*
<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/escutar/>
- Nachmanovitch, S. (1993). *O ser criativo: o poder da improvisação na vida e na arte*. São Paulo: Summus.
- Palmer, C. M. (2016). Instrumental Jazz Improvisation development: characteristics of novice, intermediate and advanced improvisers. *Journal of Research in Music Education* 2016, Vol. 64(3) pp. 360–378. Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0022429416664897>>.
- Polichet, S. (2010). A ruptura do silêncio. In: Nasio, J. D. (2010). *O silêncio na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Quinet, A. (2012). Psicanálise e Música: Reflexões sobre o inconsciente equivoco. *Música e linguagem*. V.1.n.1. Disponível em: <<http://www.portaldepublicacoes.ufes.br/musicaelinguagem/article/view/3597>>
- Reik, T. (1926/2010). No início é o silêncio. In: Nasio, J. D. (2010). *O silêncio na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Reik, T. (1948). *Listening with the third ear*. New York: Grove Press Books.
- Roudinesco, E., Plon, M. (1998). *Dicionário de psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar Editora.
- Sekeff, M. L. (2009). *Música, estética de subjetivação: tema com variações*. São Paulo: Annablume.
- Tavares, L. A. T., Hashimoto, F. (2016). Musicalidade(s) e ressonâncias psíquicas: variações subjetivas e destino da pulsão. *Ver. latinoam. Psicopat. Fund.* São Paulo, 19(3).pp. 465-482, set.
- Winnicott, D. W. (1975) *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago.

Zolty, L. (2010). O psicanalista e a escuta do silêncio. In: Nasio, J. D. (2010). *O silêncio na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.